SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE



Dokumentárná fotografie a sociální procesy na Ukrajině v letech 2009-2020.

Teoretická bakalářská práce

Jakub Bors
Opava 2020

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dokumentárná fotografie a sociální procesy na Ukrajině v letech 2009-2020.

Documentary photography and social processes in Ukraine in 2009-2020.

JAKUB BORS

OBOR: Tvůrčí fotografie
VEDOUCÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE: Mgr. BcA. Rafał Milach Ph.D.
OPONENT: MgA. Arkadiusz Gola





Opava 2020

ABSTRAKT
Předmětem této teoretické práce je přehled fotografických projektů, které byly na Ukrajině vytvořeny za poslední desetiletí v souvislosti se sociálními změnami, které se zde odehrávají, a vojenským konfliktem na východě země.
KLÍČOVÁ SLOVA
Konflikt, válka, revoluce, válečné fotografie, fotografie tváří v tvář konfliktu, národní identita, ukrajinská identita, ruská agrese, hybridní válka.
ABSTRACT
The subject of this theoretical work is a review of photographic projects that have been created in Ukraine over the last ten years in the context of the social changes taking place there and the military conflict in the east of the country..
KEYWORDS
Conflict, war, revolution, war photography, photography in the face of conflict, national identity, Ukrainian identity, Russian aggression, hybrid war.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2019/2020

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Jakub Bors

UČO: 39140

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Dokumentárná fotografie a sociální procesy na Ukrajině v letech 2009-2020

Téma práce anglicky: T: Documentary photography and the social proceses in Ukraine years 2009 - 2020

Zadání: Poslední desetiletí v historii Ukrajiny bylo velmi bouřlivé období. Zvláštní zintenzivnění a určité sociální probuzení bylo výsledkem dramatických událostí: projevy a krvavě potlačené protesty na Maidanu, které začaly v roce 2013, jakož i ruská anexe oblastí na východě země a válka. Ve své práci bych chtěl analyzovat šest fotografických projektů, které byly v té době na Ukrajině vytvořeny. Rád bych přemýšlel o širokém spektru fotografických příběhů v souvislosti s historicky důležitými událostmi.

Literatura:

Jarosław, Hrycak: *Ukraina. Przewodnik Krytyki Politycznej.* wyd. Krytyka Polityczna, Warszawa, 2009. ISBN 9788361006725.

Tadeusz A., Olszański: *Ćwierćwiecze niepodległej Ukrainy. Wymiary transformacji.* wyd. Ośrodek Studiów Wschodnich - PRACE OSW, Warszawa, 2017. ISBN 9788365827029.

Justyna, Szulich-Kałuża: *Fotografia jako narzędzie mediatyzacji wojny w mediach społecznościowych – na przykładzie fotografii konfliktu na wschodniej Ukrainie*. Zeszyty Naukowe KUL, 61(1), str. 351-372. wyd. Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin, 2018. ISSN 0044-4405.

Susan, Sontag: *Widok ludzkiego cierpienia.* wyd. Karaktery, Kraków, 2010. ISBN 978-83-65271-05-1.

Susan, Sontag: *O fotografii.*, wyd. Karaktery, Kraków, 2017. ISB: 978-83-65271-48-8.

Villem, Flusser: *Ku filozofii fotografii* wyd Aletheia, Warszawa, 2015. ISBN 978-83-62858-72-9.

Vedoucí práce: Mgr. Bc. Rafal Milach, Ph.D.

Datum zadání práce: 30. 3. 2020

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): …….

prof. PhDr. Vladimír Birgus vedoucí ústavu

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

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

Normostran vlastního textu: 28

Počet znaků: 8865

Překlad: Filip Koky

Jakub Bors, Opawa, červenec 2020

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Rafału Milachowi za cenné připomínky a pomoc při vzniku práce.

Obsah

1. **Úvod**
2. **Před Euromajdanem**
    a. Rafał Milach – *Czarne morze betonu (Černé moře betonu)*
3. **Euromajdan**
    a. Julia Polunina-But – Barikáda
    b. Kyryll Holovčenko – *Euromajdan – ve výstavbě*
    c. Vladislav Krasnošček a Serhej Lebedinskij – *Euromajdan*
4. **Válka**
    a. Jevhenij Stěpaněc – *Not the Promised Land; Days, Night, Kyiv*
    b. Wiktoria Wojciechowska – *Sparks*
    c. Michał Sierakowski – *Dzikie Pola (Divoká pole)*
    d. Jan Jurczak – *Life Goes On* a *Peace and Love Initiative*
    e. Julia Kryvyč – *Daring & Youth*
5. **Závěr**

Úvod

V této práci bychom se chtěli zamyslet nad významem fotografických projektů, které vznikly na Ukrajině během posledního desetiletí, jež bylo pro tuto zemi mimořádně politicky a společensky bouřlivé. Věnujeme se v ní analýz tvůrčích přístupů v projektech vizuální povahy, které se objevily v posledním desetiletí a které tematizují společenské změny a současný válečný konflikt. Jistě nebudeme daleko od pravdy, pokud směle konstatujeme, že dvě revoluce a válka na východě země (a další geopolitické změny) měly na fotografické médium v prvních dvou dekádách jednadvacátého století, zejména na Ukrajině a v sousedním Polsku, zásadní vliv. U jednoho z projektů pak máme možnost analyzovat opačný fenomén, kdy fotografie ovlivňuje skutečné společenské a sebeurčující procesy ukrajinského státu.

Začněme od stručného přehledu historických událostí od vyhlášení ukrajinské nezávislosti. Ukrajinská vláda dne 16. července 1991 tváří tvář nevyhnutelnému rozpadu Sovětského svazu přijala deklaraci o samostatnosti. Tím odstartoval dlouhodobý proces utváření faktické identity Ukrajiny v protikladu k její dosavadní identitě jako sovětské republiky, která byla rozdělená a politicky a mentálně závislá na mocném sousedovi.

Tento proces se mimořádně zintenzívnil v letech 2004–2005 během tzv. Oranžové revoluce. Dne 22. listopadu 2004 vyšli do ulic lidé protestovat proti zfalšovaným volbám, v nichž zvítězil proruský kandidát Viktor Janukovyč. V dalších letech Ukrajinou zmítala politická krize, ze které vítězně vyšla proruská strana – Janukovyč zvítězil dalších volbách. Dne 21. listopadu 2013 tehdejší prezident pozastavil přípravy přijetí asociační dohody s Evropskou unií, což se stalo bezprostředním impulsem k tzv. Euromajdanu. Na přelomu tohoto roku se demonstrace a boje s pořádkovými silami na Majdanu vystupňovaly. Ve vrcholném okamžiku v Kyjevě demonstrovalo přibližně 800 tisíc lidí. Počet demonstrantů se později ustálil mezi 100 až 200 tisíci. K brutálnímu pokusu o potlačení protestů došlo v únoru 2014. Po něm byl Janukovyč donucen obnovit ústavu z roku 2004, vypsat nové volby a rezignovat. Před spravedlností se uchýlil do Ruska. Z ulic Kyjeva byly staženy pořádkové síly. Přímým důsledkem dění v Kyjevě

byl nárůst separatistických tendencí na Krymu. Ve dnech 26. a 27. února se v ulicích Simferopolu objevili tzv. *zelení mužíčci* – ruští vojáci bez armádního označení. Začala tak hybridní válka, k níž se Rusko oficiálně odmítlo přiznat. V březnu a dubnu 2014 ruská armáda za podpory separatistických oddílů vstoupila do Doněcké a Luhanské oblasti. Ukrajinské ozbrojené síly v odvetě zahájily bojovou operaci na východě země – ATO (Antiteroristická operace). Pozastavený, ačkoliv nadále smrtonosný a tragický konflikt na Ukrajině trvá dodnes. I nyní, na počátku července 2020, přicházejí z Ukrajiny znepokojující informace o tom, že Rusko shromažďuje na své hranici nové jednotky.

Zamysleme se teď nad tím, co bylo v tomto konfliktu důležité z hlediska fotografie. Poprvé po dlouhém období míru vypukl v této části Evropy závažný a citlivý ozbrojený konflikt. Předchozím konfliktem podobného typu, jehož aktérem bylo rovněž Rusko, byla válka v Jižní Osetii (2008). Byla sice mnohem vzdálenější a rozsahem válečných operací menší, přesto však měla politicky podobný význam a byla předzvěstí toho, k čemu došlo na Ukrajině v roce 2014.
Po letech akademických diskusí o tom, jaké jsou možnosti fotografie ve válečném konfliktu, byli polští a ukrajinští fotografové fakticky postaveni před skutečnost reálné války v jejich bezprostředním nebo relativně blízkém okolí a museli k ní zaujmout nějaké stanovisko. Poprvé od doby 2. světové války jsme se stali svědky války tak blízko středu kontinentální Evropy.

Důležité je také upozornit na to, že šlo o specifický, tzv. hybridní typ konfliktu. Hybridní válka sice není vynálezem 21. století a Sovětský svaz má ze své minulosti bohaté zkušenosti s používáním dezinformací nebo propagandy. Teprve během tohoto konfliktu jsme se však v tak širokém měřítku setkali s fenoménem post-pravdy a manipulace s informacemi. Kreml se pomocí vlastních informačních kanálů intenzívně snažil a stále snaží zpochybnit ukrajinské národní zájmy na lokální i mezinárodní úrovní. Rusové padělali videomateriály a fotografie, častokrát nahrávali fiktivní události za účasti herců. Ruská média od počátku představovala události tzv. Euromajdanu jako protesty ultranacionalistů, fašistů či antisemitů sponzorovaných – jak jinak – Spojenými státy a využívala k tomu rétorické vzorce z časů 2. světové války.

Ukrajinská společnost se v průběhu dosavadních šesti válečných let učila pomocí různých iniciativ čelit dezinformační ruské kampani. Jedním z nástrojů obrany proti kremelské propagandě se stala fotografie.

Fotografie se pro obyvatele Ukrajiny, kteří byli přímo dotčení těmito událostmi, stala nástrojem, s jehož pomocí rekonstruovali a reflektovali podobu své národní identity. Například u projektů *Barikáda* Julie Poluniny-But, *Euromajdan* Vladislava Krasnoščeka a Serheje Lebedinského nebo *Euromajdan – ve výstavbě* Kyrylla Holovčenka je obtížné oddělit perspektivu fotografa od perspektivy účastníka protestů. Autoři těchto projektů nejdříve vyšli na ulici, aby demonstrovali nebo stavěli barikády, teprve později se rozhodli formou fotoknihy zaznamenat to, co se kolem nich dělo. Podrobnější analýze těchto projektů se budeme věnovat v další části práce. Vedle toho se objevily fotografické projekty, jejichž autoři neměli záměr být aktivními účastníky dějinného okamžiku; právě válka je přinutila k útěku a přesídlení do jiného místa. Takový pohled téměř anonymního svědka ve víru dějinných zvratů představují cykly fotografií Jevhenije Stěpaněce *Not the Promised Land* a *Days, Nights, Kyiv*.

V této práci bychom chtěli rovněž analyzovat projekt, ve kterém se fotografie navzdory svým omezeným možnostem snaží být nástrojem skutečné nebo alespoň symbolické pomoci obětem konfliktu. S materiální pomocí obětem války souvisí cyklus fotografií Jana Jurczaka *Life goes on* a iniciativa *Love and Peace.* Jeho dvouletý projekt završila sbírka ve prospěch centra pomoci v Avdijivce, městě ležícím na východě Ukrajiny v zóně ATO nedaleko fronty. Podobně laděný – prostoupený empatií a respektem – je projekt *Sparks* Wiktorie Wojciechowské. Umělkyně v něm portrétovala vojáky, kteří se vraceli z fronty, a hovořila s nimi.
Její práce se symbolicky dotýká citlivého aspektu konfliktu, kterému sdělovací prostředky často nevěnují pozornost a kterým jsou traumatické zážitky z války a křehkost lidského života.

V závěru práce se věnujeme projektu *Daring and Youth* Julie Kryvyč. Ten zachycuje proměnu mentality mladší generace Ukrajinců. Jde o sociální analýzu, která, přestože se odbývá mimo dosah válečných operací, ukazuje, jak tato proměna probíhá v jejich stínu a jak je jimi utvářená.

Začněme však projektem, který vznikl na Krymu několik let před ruskou okupací.

Před Euromajdanem

Rafał Milach – *Czarne morze betonu (Černé moře betonu)*



Fot. 1 Zdjęcie książki Czarne morze betonu – www.rafalmilach.com

Píše se rok 2008, uplynuly čtyři roky od Oranžové revoluce, za čtyři roky se rozhoří revoluce na náměstí Nezávislosti (Majdanu) a o šest let později Krym přejde zřejmě nenávratně do rukou Ruska. Politické preference na Krymu a v jihoruských regionech byly vždy na straně proruských politiků. Podle sčítání lidu z roku 2001 se obyvatelé poloostrova hlásí z 60 % k ruské, z 24 % k ukrajinské a z 10 % ke krymskotatarské národnosti.[1] Toto místo má rovněž svůj symbolický význam pro mnoho obyvatel bývalých sovětských republik, protože v nich jako proslulé letovisko Sovětského svazu vzbuzuje pocit nostalgie. Je potřeba zdůraznit, že z politického a administrativního hlediska byl poloostrov kontrolován ukrajinským státem jen částečně.[2]

[1] https://pl.qwe.wiki/wiki/Ukrainian_Census_(2001).
[2] Poznámka autora: v Sevastopolu kotví ruské Černomořské loďstvo.

Tento projekt vznikal během realizace Milachova prvního velkého dlouhodobého projektu. Fotograf už čtyři roky jezdil do Ruska sbírat materiály pro svou fotografickou knihu *7 Rooms*. Projekt *Czarne morze betonu (Černé moře betonu)* také dostal knižní podobu, byl mnohokrát oceněn a vystavován po celém světě.

Fotograf se vydal na Ukrajinu v době, která nebyla ničím výjimečná. Horečka Oranžové revoluce již opadla a vyhlídky na budoucnost byly natolik mlhavé, že z nich nebylo možné nic předvídat. Ukrajina se propadla do další parlamentní krize. *Černé moře betonu* je projekt v jistém smyslu ospalý, neostrý, mlhavý. V tomto svébytném bezčasí se fotograf zaměřil na společnost a snažil se najít odpověď na otázku, jaká bude budoucnost Ukrajiny:

„(...) Ten materiál je pro mně výpovědí o lidech, i když se někdy na snímcích neobjevují. Doba, kdy jsem tam byl, byl časem nejistoty. Lidé očekávali, že se něco změní, ale ve skutečnosti se nezměnilo nic (...).“[3]

Cyklus *Černé moře betonu* se jeví jako vytržený z jakéhokoliv politického kontextu, který bychom mohli přirozeně očekávat. Není to fotografická žurnalistika, která by divákovi dávala jasnou odpověď a nálepkovala své hrdiny podle předem daných politických kritérií.

„(...) Pro Černé moře betonu jsem pořídil většinu snímků na Krymu a v krajině a lidech byla spousta nostalgie pro sovětskou éru (...)“[4]

Název tohoto projektu napovídá, že obsahuje krajinomalebnou složku. Jedná se však o krajinu specifickou, protože toto moře je betonové. Titulní metafora dává divákovi větší prostor pro interpretaci fotografií. Lze je vnímat symboličtěji a poetičtěji. Její zásluhou se „ospalý“ projekt stává interpretačně bohatý. Fotografie jsou podle autorových slov jeho osobními impresemi:

---

[3] Marcin Grabowiecki, *Zobaczyć całe morze w kropli - wywiad z Rafałem Milachem (Spatřit celé moře v kapce vody – rozhovor s Rafałem Milachem);* https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16522-zobaczyc-cale-morze-w-kropli-wywiad-z-rafalem-milachem.

[4] Tamtéž.

„(...) Je to můj pocit z této země. Na Ukrajině teď můžeme opět sledovat obrat směrem k Východu a do minulosti. Možná je to tím, že se lidé v tom, co znali, cítili nějak bezpečněji.(...).“[5]

Fotografie z cyklu můžeme rozdělit do dvou skupin. První z nich tvoří portréty: zamyšlené, zahleděné někam do budoucnosti, do nejistého zítřka. Autorovi se podařilo zachytit ve tvářích lidí jakousi strnulost, která byla charakteristická pro tuto dobu.



Fot. 2 Rafał Milach, Czarne morze betonu; www.rafalmilach.com.

Druhou skupinou jsou krajinomalebné kompozice, ve kterých často figuruje člověk. Vidíme na nich symbolické zasazení člověka druhu *homo sovieticus* do betonového moře.



Fot. 3 Rafał Milach, *Czarne morze betonu; www.rafalmilach.com*

[5] Tamtéž.

Nejedná se ještě úplně o analytický a konceptuálně zvídavý tvůrčí proces, kterým se autor proslavil ve svých následujících projektech. *Černé moře betonu* přestavuje uměřené a poetické zamyšlení na téma ticha před bouří, jehož atmosféru lze z fotografií jasně vycítit. Tento aspekt se zasloužil o pozdější úspěch projektu, jenž v kontextu ruské invaze získal mnohem konkrétnější vyznění. Veškeré obavy a nejistota obsažené v tomto materiálu vyšly opět na povrch ve chvíli, kdy se situace na Ukrajině začala dramatizovat.

Domníváme se, že společenské nepokoje a konflikt na východě Ukrajiny se mohly stát jedním z impulsů, které Rafała Milacha vedly k jistému politickému obratu v jeho tvorbě a v důsledku k volbě nového přístupu, kterým je znám jeho projekt *The Winners* (2014) nebo cyklus *Lost Territories* (2017), jenž vznikl v rámci kolektivu Sputnik Photos. Zdá se nám, že *Černé moře betonu* je v určitém smyslu lakmusovým papírkem, který ilustruje, jak velmi se proměnila dokumentární fotografie tváří v tvář tak blízkým a významným událostem.



Fot. 4 Rafał Milach, *Czarne morze betonu; www.rafalmilach.com*

Euromajdan

Okamžik probuzení Ukrajiny z letargie nastal v roce 2013. Tehdejší prezident Viktor Janukovyč odmítl, navzdory vůle většiny národa, podepsat asociační dohodu o přistoupení k Evropské unii. Lidé vyšli do ulic protestovat a požadovali jeho odstoupení a radikální nápravu státu. Proruská ukrajinská vláda okamžitě začala potlačovat protesty a postupně užívala proti demonstrantům brutálnější metody. Brzy se objevily první oběti na životech, celkem zemřelo přibližně 100 lidí. Šlo o největší společenské protesty na Ukrajině od získání její nezávislosti v roce 1991. Revoluce na Majdanu se stala symbolem národního obrození a sjednocení proti vlivům proruského prezidenta.

Janukovyč se podvolil tlaku demonstrantů v únoru roku 2014. Obnovil ústavu z roku 2004, vypsal nové volby a unikl před trestním stíháním do Ruska. Z ulic Kyjeva zmizely policejní pořádkové síly a na celé Ukrajině začal spontánní proces ničení Leninových pomníků a dalších symbolů komunismu. Čerstvě jmenovaná Nejvyšší rada prohlásila dne 24. února 2014 zabité revolucionáře za Hrdiny Ukrajiny, dalšího dne oficiální rezoluce obvinila bývalého prezidenta ze zodpovědnosti za smrt všech zemřelých na Majdanu. Revoluce se stala také bezprostřední příčinou k vypuknutí války na východě země. Ukrajina byla donucena vzdorovat ruskému vlivu a za této situace odstartoval proces přestavby národní identity.

V této části práce bychom se chtěli soustředit na ukrajinské fotografické projekty, které vznikly během Euromajdanu a v důsledku společenských změn spojených s revolucí.

Julia Polunina-But – Barikáda

Julia Polunina-But je fotografka narozená v roce 1985 v Simferopoli na Krymu, který je v současnosti pod ruskou okupací. Žije a pracuje v Kyjevě. Je členkou dvou fotografických organizací: Ukrajinské fotografické alternativy (UPHA) a skupiny *L∞K*.

Fotografka byla svědkem událostí na Majdanu od prvních dnů protestů. Objevila se tam jako účastník a právě z této role se zrodil její projekt *Barikáda*. Barikády v ulicích začaly vznikat s dvojnásobnou silou poté, co v lednu 2014 byli proti demonstrantům nasazeni odstřelovači.

Fotografka se pustila do práce na projektu až v době, kdy se situace vyostřila a mezi protestujícími se objevily první oběti. Během četných střetů s pořádkovými silami byly jednotlivé barikády zničeny, ale demonstranti je znovu obnovili. K jejich stavbě používali vše, co jim přišlo do ruky: odpady, dřevo, části automobilů, silniční značky, nábytek. V zimě plnili pytle zmrzlým sněhem nebo vodou, která později zmrzla.

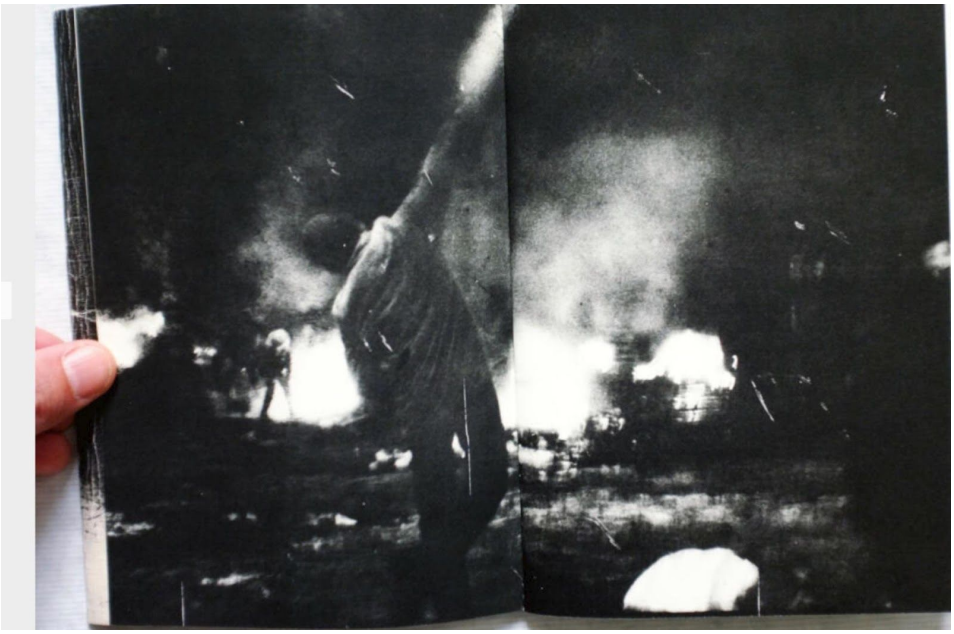
Jako vhodnou formu k zvěčnění tohoto efemérního architektonického objektu autorka použila fotoknihu v podobě leporela dlouhého téměř 4 metry. Nejpůsobivější z hlediska grafického návrhu je záměr přenést do fotografie celou strukturu barikády; tím je zdůrazněna zkušenost obcování s faktickým symbolem revoluce. Na fotografiích vidíme pohled zpoza barikády, zpoza zad jiných demonstrantů. Ten podtrhuje perspektivu účastníka a dostává specifický význam, jestliže si uvědomíme, že autorka patřila ke stavitelům této barikády. Účastník je v tomto případě současně tvůrcem. Samotný projekt interpretujeme jako svědectví o účasti při budování barikád. Estetická rovina fotografií společně s jejich autorkou ustupuje do pozadí; nejdůležitější je přenos společné zkušenosti na stránky knihy.

Kyryll Holovčenko – *Euromajdan – ve výstavbě*

Cyklus fotografií Kyrylla Holovčenka *Euromajdan – ve výstavbě* zachycuje podobně jako kniha Julie Poluniny-But pouze barikádu. Fotograf ji však představuje z mnohem větší blízkosti. Můžeme říci, že na těchto fotografiích vidíme části konstrukce barikády v makro měřítku. Prohlížíme si jednotlivé její prvky, z nichž některé působí dojmem křehkosti a dočasnosti. Nepatrný metodologický rozdíl mezi přístupem Holovčenka a Poluniny-But umožňuje prvně jmenovanému vyvozovat dalekosáhlejší závěry. Holovčenko vychází z podobného předpokladu jako ostatní autoři, a sice že na Ukrajině probíhá proces utváření identity. Společná výstavba barikád je jedním z jeho projevů. Na rozdíl od úzce heroizujících a neosobních projektů (*Euromajdan*, *Barikáda*) si všímá chaotičnosti stavby a její provizornosti. Estetická reflexe zde přechází v reflexi nad budoucností společnosti. Fotograf zdůrazňuje, že důvodem pro jeho hlubší analýzu byla snaha popsat situaci přesněji, než tomu bylo v řadě zahraničních reportáží, které přinášely zjednodušený obraz událostí.

Vladislav Krasnošček a Serhej Lebedinskij – *Euromajdan*

Fotoknihu *Euromajdan* považujeme za jeden z nejikoničtějších fotografických souborů ilustrujících titulní události. Spatřujeme v ní výrazný vliv paradigmatu reportážní fotografie ve stylu Roberta Capy. Fotografové zachytili mimořádně dramatický obraz revoluce díky tomu, že se s fotoaparáty nacházeli v jejím samotném epicentru. *Euromajdan* je souborem dvaceti čtyř černobílých fotografií. Ty jsou zrnité, temné, převažuje na nich černá barva a silný kontrast. Jsou dynamické a málo čitelné jako fotografie z D-Day výše zmíněného Roberta Capy. Na tomto příkladu můžeme vidět, že neexistuje jednoduché pravidlo, které by určovalo, kdy je daná fotografická strategie účinná. Zde technika „*dostat se co nejblíže*“ umožnila zachytit jedinečnou energii narůstajících protestů.



Fot. 5Vladislav Krashoshek i Sergiy Lebedynsky Euromaidan, str 7. Riot Books, 2014

Autoři knihy se vydali do Kyjeva v okamžiku, kdy se protesty začaly měnit v pouliční střety s policií. Velmi důležité je zdůraznit, že jejich rozhodnutí odjet bylo náhlé a přišlo v době příjezdu největší vlny demonstrantů do hlavního města, kdy se situace nejvíce vyhrotila a byla nejnebezpečnější. Fotografové se do samotného centra událostí přenesli během jednoho dne:

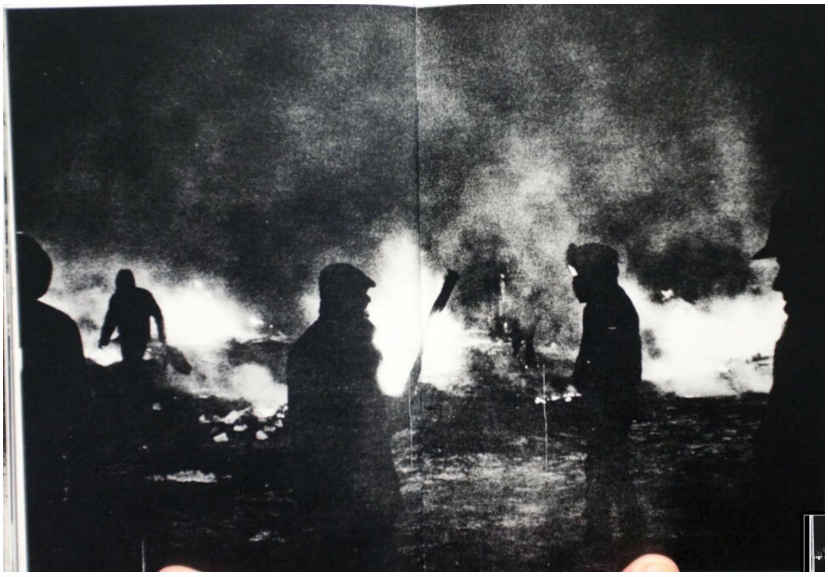
„(...) 19. 1. 2014 se nenásilná demonstrace v ul. Hruševského v Kyjevě, která byl součástí ukrajinského Euromajdanu, stala roznětkou občanské války. – Tentokrát překročili hranici – exploze granátů, Molotovových koktejlů, střelba speciálních policejních jednotek Berkut do demonstrantů, únosy lidí a jejich vyvážení do lesa, teroristické akce a všechny další metody, které používají diktátorské režimy. Nemohl jsem zůstat lhostejný k tomu, co se dělo v mé vlasti. Zavolal jsem svému příteli a fotografovi Serhejovi Lebedinskému a bylo rozhodnuto. Okamžitě jsme odjeli do Kyjeva. (...).“[6]

Kniha, kterou navrhl Ilkin Huseynov, představuje velmi minimalistický objekt. Prohlížení těchto 52 stran je však velmi intenzivním zážitkem. Obálka a první stránky zachycují pouze zrnitá oblaka kouře. Dále následuje stručný úvodní text, který vypráví o náhlém rozhodnutí vydat se do Kyjeva a o tom, že tato kniha vznikla právě na Majdanu. Je to svébytný manifest, který nám okamžitě nabízí obraz událostí z pohledu jejich účastníků. Po něm následují už jen fotografie. Většinu z nich tvoří snímky na šířku, vytištěné centrálně na celou dvoustranu, a střídají se s menšími, které mají viditelný rámeček. Kromě toho se objevují strany s dvěma fotografiemi na výšku, nejčastěji jsou to nevýrazné portréty. Tempo prohlížení fotografií je rychlé a forma je adekvátně syrová.

Všichni hrdinové této knihy zůstali anonymní, na fotografiích vidíme pouze tmavé postavy zbavené viditelných identifikačních rysů. Anonymita vyplývala částečně z nebezpečí postihu ze strany policie za účast na demonstracích, částečně pak z toho, že si lidé zakrývali tváře a oči proti slznému plynu. Podobně jako v projektu Julie Poluniny-But se fotograf snaží být neosobní. Hrdinou se stává anonymní účastník a autoři se stahují do pozadí. Pod svým dílem jsou podepsaní velmi malým černým písmem, které se ztrácí v grafickém kouři. S těmito fotografiemi se může ztotožnit každý, kdo se zúčastnil demonstrací. Jedná se o zvláštní případ identifikace, který provází pocit síly – postavy jsou na fotografiích totiž představeny neobvykle heroickým způsobem. Kniha se tak stává symbolem vítězství a současně neopomíjí utrpěné ztráty a vzdává čest padlým. Na předposlední straně knihy *Euromajdan* se nachází text:

[6] Vladislav Krasnošček a Serhej Lebedinskij *Euromaidan, str 3. Riot Books, 2014*

„Sláva na Ukrajinu! Sláva hrdinům! Věčná vzpomínka na padlé hrdiny!“[7]



Fot. 6 Vladislav Krashoshek i Sergiy Lebedynsky Euromaidan, str 15-16. Riot Books, 2014

[7] Tamteż, str .42.

Válka

Jevhenij Stěpaněc – *Not the Promised Land; Days, Night, Kyiv*

Jevhenij Stěpaněc je ukrajinský dokumentarista, který se narodil v roce 1989 v Luhansku na východě Ukrajiny nedaleko ukrajinsko-ruské hranice. Luhansk ovládly 6. dubna 2014 oddíly proruských separatistů s podporou neoznačených ruských vojáků, tzv. zelených mužíčků. Jak si můžeme snadno spočítat, Jevhenijovi bylo tehdy dvacet pět let. V životě autora cyklu *Not the Promised Land* to bylo smutné období, během něhož se mu celý jeho život obrátil vzhůru nohama. Luhansk, který se fotograf rozhodl opustit, byl typickým postsovětským městem. Podle slov autora každý v Luhansku snil o tom, že město opustí. Nikdo však netušil, že nakonec bude muset z města utíkat.



Fot. 7 Jevhenij Stěpaněc, Not the promised land; www.cargocollective.com/stepanets .

„(...) Bylo to typické provinční postsovětské město, kde se zdálo, že čas stojí, kde všichni věděli všechno o sobě. Všichni jsme snili, abychom z toho utekli (...).“ [8]

Stěpaněc v projektu *Not the Promised Land* využívá estetiku objektivizované fotografie. Jeho snímky jsou velmi minimalistické, statické a pečlivě ořezané. Zdá se, jakoby odrážely nehybnost a bezčasí, o kterých v kontextu projektu hovoří sám autor. Lidé, kteří se objevují na fotografiích, vypadají, jako by byli duchem nepřítomní. Jakoby očekávali to, co přišlo později. Cyklus dvaceti fotografií vznikl tři měsíce před ruskou invazí a autor říká, že obavy z blížící se války se už tehdy daly vycítit v ulicích města.

Jevhenij Stěpaněc není pouze a výhradně fotografem, je rovněž svědkem dějinného okamžiku, bezprostředním účastníkem a obětí útoku Ruské federace, který vedl k útěku desítek tisíců obyvatel z východu Ukrajiny do vnitrozemí. Stěpaněc se jako jediný z autorů a autorek, o kterých zde hovoříme, nemusel přemísťovat na místo, kde konflikt probíhal. Ten ho zastihl v místě, kde žil. Projekty *Not the Promised Land* a *Days, Nights, Kyiv* tak mají z hlediska faktického ukotvení v dějinách jedinečný, autentický rozměr.

[8] Daniil Marchenko, https://cargocollective.com/stepanets/Not-The-Promised-Land



Fot. 8 Jevhenij Stěpaněc, Not the promised land; www.cargocollective.com/stepanets .

Luhansk byl město, ve kterém bylo obtížné za poslední desetiletí postřehnout nějakou změnu. Nabízelo typický postsovětský obraz beznaděje bez jakýchkoliv vyhlídek na rozvoj. Navzdory tomu se na tyto fotografie díváme jinak, protože si je prohlížíme očima vyhnance.

„(...) Většina fotografií zobrazuje okraj města, kde jsem žil 20 let,“ říká Stepanets. "Toto jsou místa mého dětství a dospívání, takže za obrázky je spousta vzpomínek." (...).“ [9]

Nelze se vyhnout ani pocitu paradoxního stesku za místem, ze kterého chtěl člověk celý život uprchnout. Jedná se vyprávění v první osobě, které vzniká jakoby mimochodem. Právě proto v něm nepociťujeme ani zlomek pozérství. Postrádá kalkulaci toho, co a jak zobrazit. Osud uprchlíka je v jeho fotografiích zachycen přirozeně. Právě taková fotografie se nám po letech fotografického studia a praxe jeví jako nejautentičtější. Lidi na fotografiích z Luhansku podobně jako Milachovy hrdiny od Černého moře obklopuje betonové moře. Beton je zde přítomen také

[9] Anastasiaa Fedorova, *Calvert Journal;* https://www.calvertjournal.com/features/show/5757/landscape-memory-luhansk-maidan.

jako metafora systému. Tentokrát má podobu betonových sídlišť, která ční nad krajinou a člověkem.

Druhou částí tohoto diptychu je cyklus *Days, Nights, Kyiv*, který obsahuje snapshotové [10] vyprávění o tom, co následovalo po útěku z Luhanska, o přesídlení a novém začátku na jiném místě, které se staly společnou zkušeností mnoha Ukrajinců. Po příjezdu do Kyjeva to autor neměl snadné. Život v hlavním městě se zcela lišil od života, na který byl zvyklý, což může být dobrým vysvětlením, proč se změnila i estetika samotných fotografií. Fotoaparát a strategie *point and shoot* se mnohem lépe hodí k zachycení života v městě, které pulsuje životem. Život se podobně jako obraz na některých fotografiích stal méně statický.



Fot. 9 Jevhenij Stěpaněc, Not the promised land; www.cargocollective.com/stepanets .

„(...) První dva měsíce v Kyjevě jsem žil na sedmi místech. Občas jsem u někoho zůstal na noc, aniž bych věděl, kde strávím tu následující (...)“[11]

Tím, co navzdory náročným okolnostem nejvíce proniká k divákovi z cyklu těchto patnácti fotografií, je překvapivě závan bezstarostnosti. Situace koneckonců vytrhla autora z šedi a nudy periferie a přenesla do metropole, přičemž je podstatné, že se tím vzdálil od bezprostředního nebezpečí. Cyklus nese prvky lifestylových fotografických projektů, které vyprávějí o životě studentů. Jsou zde fotografie z mejdanů a výletů s přáteli. Vedle toho se objevují abstraktnější fotografie, ve kterých můžeme vysledovat stopy chvilkového pocitu

[10] (vytvořeno pomocí ikonického fotoaparátu Olympus mju 2)
[11] Anastasiaa Fedorova, *Noci a dny - při hledání lepšího rána,* I-D / Vice Polska; https://i-d.vice.com/pl/article/mbedjq/noce-i-dnie-w-kijowie-w-poszukiwaniu-lepszego-jutra

bezradnosti. Cyklus lze vnímat jako hořkosladkou baladu o kolektivní zkušenosti, kterou se stalo nucené stěhování z východu Ukrajiny do nových míst. Bez přehnané stylizace a násilného prosazování konkrétních fotografických nebo politických stanovisek vidíme, jak vypadal autentický proces přesídlení do hlavního města.

„(...) Své první krůčky, které dělali v Kyjevě a které jsou zachycené na těchto fotografiích, si bez ohledu na to, co si nakonec zvolili, navždy zapamatují jako vzdálenou vzpomínku na podivnou rodinu, kterou dala dohromady politická katastrofa (...).“[12]

Nejdůležitější v tomto cyklu je skutečnost, že válka zastihla Jevhenije Stěpaněce přesně tam, kde žil, a že sám nikdy neměl zájem o to, aby se dostal do její blízkosti. Proto jde o čistý a mimořádně autentický záznam. Z určitého hlediska ho můžeme postavit do protikladu k projektům jako například *Euromajdan*, protože jeho podstatou je naprostá absence hrdinství a intimní povaha fotografií. Tento typ fotografie je obzvláště hodnotný. V záplavě šokující zpráv lze snadno přehlédnout vyprávění o všedních, nikoliv hrdinských osudech obyčejných lidí.

Wiktoria Wojciechowska – *Sparks*

Wiktoria Wojciechowska je absolventkou Akademie výtvarných umění ve Varšavě a držitelkou proslulé ceny Leica Newcomer Award Oskara Barnacka. Umělkyně pracuje s fotografií a videem a ve své tvorbě osciluje mezi dokumentární a uměleckou fotografií.

Sparks představuje rozvětvený, vrstevnatý fotografický projekt. Autorka na něm pracovala osmnáct měsíců (v letech 2014 až 2016). Byla to zejména práce na západě Ukrajiny, kde fotografka hovořila s vojáky, kteří se vraceli z fronty, a portrétovala je. Jeden měsíc strávila také v zóně bojových operací.

Součástí projektu jsou kromě fotografií také filmy, koláže, kresby, artist book, řada shromážděných materiálů (found footage), například fotografie, které pořídili samotní hrdinové

[12] Tamtež.

projektu – vojáci. Projekt *Sparks* vyzní naplno při výstavě ve velkém galerijním prostoru, kde mají jednotlivé prvky této skládačky možnost zapůsobit náležitým dojmem.

Motivací k odjezdu na frontu byl pro autorku pocit neklidu a potřeba ověřit si na vlastní kůži informace, které se o konfliktu na začátku objevovaly v médiích. Zpráva o vypuknutí války na východě Ukrajiny ji zastihla, když byla v Číně. Informace v tamních sdělovacích prostředcích mohly být ještě zkreslenější, než například v polských nebo českých médiích. Velmi důležitá pro její rozhodnutí byla také skutečnost, že do války na Ukrajině se masově začali zapojovat lidé v jejím věku, z nichž řada neměla žádnou vojenskou přípravu.

„(...)Když jsem jela na Ukrajinu, byla jsem velmi znepokojená průběhem událostí, chtěla jsem se dozvědět něco osobně a sdělit to druhým. (...)Chtěla jsem pochopit, jaké to je, když se člověk dostane do války, a zjistit, jaká je motivace vojáků – mých vrstevníků – v ní bojovat.(...)“ [13]



Fot. 10 Wiktoria Wojciechowska, Sparks; www.wiktoriawojciechowska.com.

Fotografie nás překvapují především dojmem blízkosti. Portréty vojáků nejsou hrdinskými obrazy plnými heroismu. Hrdinové na fotografiích působí velmi klidně, jsou

[13] Ewa Dyszlewicz, Magazyn Szum, *Jestem przekaźnikiem – rozmowa z WIktorią Wojciechowską;* https://magazynszum.pl/jestem-przekaznikiem-rozmowa-z-wiktoria-wojciechowska/

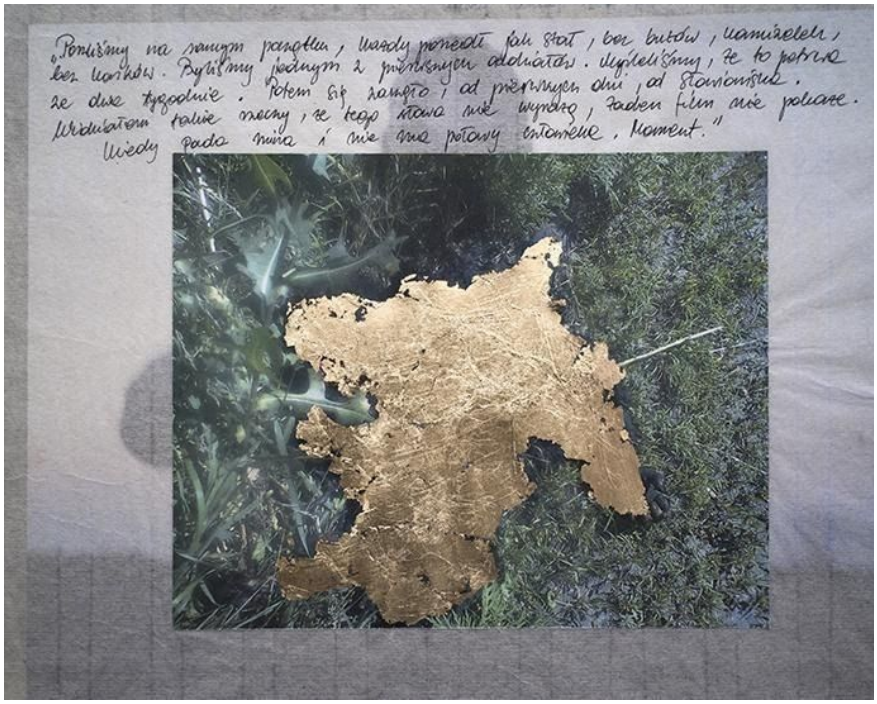
meditativně zahledění, někdy do určitého bodu vedle, někdy do objektivu fotoaparátu. Prohlížení pokojných portrétů v galerijním prostoru doprovázel záznam rozhovorů s vojáky. Jejich textové verze jsou zařazeny do artist booku.

Okamžitě cítíme, že prostor a situace, ve které fotografie vznikaly, musely být pečlivě a velmi promyšleně naplánovány. Autorka během těchto setkání mluvila s vojáky o věcech, o nichž se často báli hovořit se svými rodinami či blízkými. Stávalo se, že svou účast ve válce tajili před svými dětmi. Často prostě neříkali všechno. Vojáci, kteří se vraceli z války, zažívali nepochopení ze strany okolí, a lze předpokládat, že profesionální psychoterapeutická pomoc nebyla pro ně všeobecně dostupná. Autorka fotografií, která byla pro ně neznámým člověkem, se za těchto okolností stala snadněji důvěrníkem bolestných vzpomínek, než konkrétní člen rodiny. Samozřejmě nelze hovořit o tom, že by šlo o profesionální formu psychoterapeutické pomoci, ale částečně mohla tuto funkci splňovat.

S traumatickými vzpomínkami souvisejí titulní *jiskry (Sparks)*. V popisu projektu[14] čteme, že *jiskry* (ukr. *ісκри*) jsou označením, které obyvatelé zóny ATO používali na hořící úlomky padajících střel nebo šrapnelů. Nevinné jiskry se zde proměňují ve smrtonosné nebezpečí a symbol strachu. Autorka se vyhýbá povrchním formám zobrazení konfliktu. Nevidíme zde výbuchy ani střelbu. Nesnažila se ulovit co nejnebezpečnější fotografii z co největší blízkosti bojů. Ve světe, ve kterém zevšedněly bezprostřední obrazy lidského utrpení, se autorka vydává opačným směrem a snaží se proniknout hlouběji pod povrch událostí.

„(...) Většinu času předstíráme, ale možná je něco mezi gesty (...) Myslím, že pro mě jako ženu bylo snadnější s nimi hovořit o emocích, o zkušenostech, o velmi citlivých věcech tak, jak jsem chtěla (...) Při rozhovoru se snažila zachytit něco z jejich vzpomínek během krátkých záblesků ve výrazu jejich tváří. (...) Také jsem cítila, že chtějí hovořit, že ve skutečnosti potřebují někomu vyprávět svůj příběh..(...)“

[14] Wiktoria Wojciechowska, *Sparks, www.wiktoriawojciechowska.com*.



Fot. 11 Wiktoria Wojciechowska, Sparks; www.wiktoriawojciechowska.com.



Fot. 12 Wiktoria Wojciechowska, Sparks; www.wiktoriawojciechowska.com.

Součástí cyklu, která nejvíce poutá pozornost, jsou nepochybně koláže fotografií se zlatou fólií. Ty zaujímají v kompozici projektu ústřední bod a vyjadřují hluboce humanistický postoj, který především oslavuje lidi, o nichž vypráví. Fotografie použité v kolážích, jako

například snímek *„Oddział dziewięciu zabitych i ośmiu rannych (Oddíl devíti mrtvých a osmi zraněných)“* (2015), pocházejí z telefonů vojáků. Autorka technikou zakrývání padlých vojáků zlatou fólií projevuje úctu padlým hrdinům:

„(...) Zlato, které v jejích pracích zakrývá padlé v boji, odkazuje na jedné straně k pravoslavné tradici a zlacení ikon, na druhé pak k posmrtným maskám, které oslavovaly zemřelé hrdiny. Zakrytí zlatem je jak projevem úcty, tak i fyzickým sémantickým gestem – zakrytá osoba, kterou už není vidět, je tou, která už neexistuje. (...)“[15]

Cyklus navíc obsahuje fotografie pořízené v těsné blízkosti fronty. Ačkoliv vznikly v zóně bezprostředního ohrožení, působí překvapivě klidně. Na několika z nich se nachází ranní nebe s červánky. Wojciechowska je fotila ve chvílích nejmenšího rizika za asistence ukrajinských vojáků. Vidíme na nich vraky automobilů, stržené mosty nebo zničené obytné budovy. Fotografka nachází také pozůstatky střel a raket. Dokumentuje rovněž zákopy. Na žádné z fotografií z terénu však není vidět člověk. Jediný přírodní živel, který vidíme, je oheň. Je symbolem smrtící síly, kterou autorka představuje také na svých koláží pomocí zlaté fólie.

Michał Sierakowski – *Dzikie Pola (Divoká pole)*

Michał Sierakowski (1991) je dokumentární fotograf, který se zaměřuje na krajinu a procesy, k nimž docházím mezi ní a člověkem. V tomto projektu dekonstruuje minulé, dnešní a budoucí mýty, které vytvořily Ukrajinu a její identitu. Fotografie vznikaly hlavně v letech 2015–2016 v rámci stipendia polského Ministerstva kultury a národního dědictví, avšak podle slov autora má projekt otevřenou formu a neustále se rozšiřuje.

Sierakowski se v něm zabývá procesy, které vedou k utváření národní identity a vzniku národních mýtů. Projekt *Divoká pole* z velké části čerpá z ukrajinských dějin 20. století. Lze říci, že je to cesta přes nejdůležitějších historické milníky. Někdy jsou to místa, která jsou symbolem zašlé slávy sovětských dob, někdy místa kontroverzní a bolestná, která připomínají masové

[15] Ewa Sułek, Magazyn Szum, *Co zobaczysz jak zzumujesz;* https://magazynszum.pl/co-zobaczysz-jak-zzumujesz/

vraždění. Analýza se týká jak vztahů se Sovětským svazem, tak i soužití se západním sousedem – Polskem. Sledujeme v něm celou škálu protikladných a brutálních dějinných sil, které se po léta prohánějí po titulních *Divokých polích*. Jedná se o historické označení území, na kterém se Republika obou národů (Polsko-litevská unie) potýkala s Ruskem a kde se rozprostíraly nekonečné, neobydlené a nepřátelské stepi. Název tedy odkazuje k bodu nula – k okamžiku, kdy ukrajinská národnost ještě neexistovala. Tím autor zdůrazňuje, že i dnes jsme v době určité rekonstrukce národní identity.



Fot. 13 Michał Sierakowski, *Dzikie Pola, www.michalsierakowski.com.*

„(...)Aby bylo možné dát rámec jakékoliv struktuře, je potřeba vytvořit vyprávění, které by rozdělilo lidi na ty, kteří tvoří příběh, a na ty, kteří jsou mimo něj. Mýtus v případě státu využívá symboly, které mají speciální význam, básníky, obětavé vojáky, postupující industrializaci, katastrofy a nespravedlnost, krásu krajiny. Změny ve struktuře vyžadují náležitou

změnu mýtu, změnu praporů, změnu důležitých historických období, změnu odvěkých spojenců..(...)"[16]

Cyklus obsahuje přibližně šedesát barevných fotografií středního formátu a – jak jsme už uvedli výše – není dosud uzavřený. Vidíme na nich především místa a objekty, které jsou klíčové pro ukrajinskou historii. Je to například fotografie z domu Stěpana Bandery, zničený pomník První kavalerie Rudé armády, poslední katolické kapličky a pozůstatky po polské přítomnosti na tomto území, starodávné rakousko-uherské vesničky v Karpatech, zlatý pomník Romana Šučevyče, místa, kde docházelo k popravám Ukrajinců, nebo kde naopak vykonávali popravy Ukrajinci z UPA. Sierakowski zahájil práci na projektu v přelomovém okamžiku, kdy se většina národa navždy odvrátila od východního souseda. Období let 2015–2016 představovalo vynikající moment k ohlédnutí po zdrojích národní identity. Byla to navíc doba, kdy začala vznikat nová, nezávislá podoba patriotizmu. Projekt je tedy rovněž pohledem do budoucnosti.

[16] https://michalsierakowski.com/wild-fields



Fot. 14 Michał Sierakowski, Dzikie Pola, www.michalsierakowski.com.

Sierakowskému se v některých případech podařilo zachytit proměny *in statu nascendi* jako v případě fotografie Leninova pomníku v Záporoží. Na fotografii vidíme, že socha byla tehdy oblečená do hokejového dresu a šály v ukrajinských národních barvách. O několik týdnů později byl podobně jako většina Leninových pomníků v té době zbourán.



Fot. 15 Michał Sierakowski, Dzikie Pola, www.michalsierakowski.com.

Cyklus obsahuje mnoho portrétů lidí, kteří jsou nějak symbolicky spojeni se vznikem nového mýtu Ukrajiny: vojáci a lékaři bojující na frontě, veteráni demonstrací na Majdanu, uprchlíci z Donbasu a Luhansku. Mezi hrdiny *Divokých polí* najdeme dokonce takové, kteří přijeli bojovat, ačkoliv už dávno na Ukrajině nebydleli. A jsou mezi nimi i takoví, kteří chtějí žít v této zemí z vědomého rozhodnutí a fakt, zda jsou z Ruska nebo z Ukrajiny, nemá pro ně větší význam:

„(…) Nechci a nikdy se do Novosibirsku nevrátím. Je zima, nuda a nikdo se tam neusmívá. Odessa je lepší. "Stejně jako většina Odessanů se nestará, jestli je Oděsa ukrajinská nebo ruská. Chce si jen užít pokojné letní koupele v Kuyalniku a Černém moři (…)."[17]

Projekt *Divoká pole* je svým mnohovrstevnatým historickým charakterem velmi otevřený pro interpretaci. Divák dostává kompletní paletu příkladů mimořádně silných identitárních procesů, které v této zemi probíhaly během posledních století. Na jejich základě se proto s větším pochopením můžeme dívat procesy, které probíhají dnes.

[17] Michał Sierakowski, *Dzikie Pola*, www.michalsierakowski.com.

Velmi důležitou součástí projektu je řada „krajin bez názvu“, na které neustále narážíme při prohlížení jeho katalogu. Tyto fotografie nám ukazují jinou, půvabnou podobu Ukrajiny, která je zbavená historického patosu. Lze v nich spatřovat osobní fascinaci autora krásou ukrajinské krajiny. V jistém smyslu nechávají diváka vydechnout od vážných témat a ukazují žánrové scény, například děti koupající se v řece. Krajina totiž měla obrovský význam při konstruování původní totožnosti obyvatel Ukrajiny. Zamyšlení nad krajinou je tedy pokusem interpretovat tuto identitu z dnešního pohledu.



Fot. 16 Michał Sierakowski, Dzikie Pola, www.michalsierakowski.com.

Jan Jurczak – *Life Goes On* and *Peace and Love Initiative*



Fot. 17 Jan Jurczak, Life Goes On, www.janjurczak.com.

Jan Jurczak je nejmladší ze všech fotografů, kterým se v této práci věnujeme. Tento dokumentarista se narodil v roce 1996 a navzdory svému nízkému věku se už stihl zapojit do několika významných dlouhodobých dokumentárních projektů. Ještě před zahájením vysokoškolského studia na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě se zúčastnil výjezdního projektu, který měl vyprávět o válečných uprchlících žijících v Charkově. Mladý autor se na místě seznámil s vojenskými kaplany, kteří ho pozvali na kurs pro vojenské lékaře. Tento kurs musí povinně absolvovat také každý válečný fotograf, který se vydává do zóny ATO. Jurczakovy osudy se vydaly tímto směrem a navzdory tomu, že měl sotva 21 let, začal cestovat do měst v doněcké oblasti na ukrajinské straně.

Fotograf se po určité době sžil s místními obyvateli v městě Avdijivka:

„(...) Jan Jurczak byl obzvláště připoután k jedné odolné komunitě místních obyvatel v Avdiivka, předměstí města Doněcku, kam pravidelně navštěvoval. Byla to Elena, která si pronajala celé patro bytů a zpřístupnila pokoje těm, kteří byli bez domova. To byl začátek podpůrného střediska, které později vytvořilo a vedlo ji. (...)“ [18]

Realizace projektu trvala déle než rok. Za tu dobu Jurczak podnikl přibližně dvanáct výprav, které trvaly týden až jeden měsíc. Většinu času strávil v Avdijivce, kde postupně blíže poznával obyvatele města.

Na fotografiích, které jsou součástí cyklu *Life Goes On*, sledujeme to, co by mohl každý očekávat od materiálu pořízeného na frontě. Jsou na nich zamaskovaní vojáci nebo dobrovolníci, množství zbraní, lékaři a těla zakrytá fólií. Tyto charakteristické obrázky jsou však jen zlomkem celku. Mnohem více je zde obyčejných lidí, kteří, jak název projektu napovídá, vedou svůj život tak, jako by se nedělo. Není to však normální život. V městě je celý den a celou noc slyšet střelbu z minometů. Obchody jsou otevřené a děti si hrají na dětských hřištích, ve vzduchu však celou dobu visí hrůza. Stres spojený s životem v takovém místě je jistě těžko představitelný. Město opustila více než polovina jeho obyvatel. Ti, kteří zde zůstali, patří k těm nejchudším a nejslabším. Právě těmto nejvíce postiženým, lidem bez vlastního hlasu, autor dává ve svém cyklu nejvíce prostoru.

Jurczakovy fotografie se však neuchylují k tomu, aby exponovaly snadné obrazy tragédie. Pohled autora je velmi empatický. Neukazuje nic, co by si jeho hrdinové nepřáli ukázat. K vidění je řada žánrových obrazů ze života komunity v centru pomoci, které provozuje Jelena: lidé perou prádlo, žena podstupuje kúru v provizorním salónu krásy, lidé se účastní společné mše. Sledujeme těžké životní podmínky, ve kterých musejí žít. Pouze na jedné fotografii se objevuje oběť – tělo zakryté prostěradlem a tři zády k divákovi otočené postavy. Vložení této fotografie mezi méně expresívní snímky působí tak, že smrt vnímáme jako část všedního života obyvatel Avdijivky. Stejně významná se nám jeví fotografie, na které jsou vidět elektrické sloupy se strženým vedením. Lidé, kteří žijí ve válečných oblastech, bývají doslova odtrženi od

[18] Monika Szewczyk-Wittek , https://www.janjurczak.com/life-goes-on.

světa. I když je možné k nim dojet, málokdo se proto rozhodne. Problém tedy existuje také v rovině sdělování informací. Zdá se, že o tom Jan Jurczak vypovídá ve svém cyklu.

„(...) Nejsou zde šokující scény, nejsou převratné události, není mimořádnost. Místo nich se objevuje zcela všední mikrosvět několika lidí – vnitřních uprchlíků, který našli úkryt v provizorně zorganizovaném domě pomoci Jeleny Pisarevové. Těchto několik hrdinů se stává průvodci po ukrajinském konfliktu, který je nahlížený z pohledu přízemní každodennosti. Tento pohled omračuje svou upřímností. (...)"[19]

Projekt vypráví o nejvíce ohrožených a nejslabších lidech. Projekt Jevhenije Stěpaněce, kterému jsme se věnovali výše, vyprávěl o lidech, kteří museli utéct před válkou. Jurczak nám ukazuje příběhy lidí, kteří nemohli uprchnout před válkou a museli se s ní naučit žít. Mimořádně empatická práce upozorňuje na tragickou dichotomii těchto osudů. Každý z hrdinů na fotografiích má někoho, kdo zemřel ve válce, a každý z nich se může kdykoliv stát její obětí. Život však jde dál a jen pohled zvenčí je schopen zaznamenat, že je zde něco v nepořádku. Právě z tohoto impulsu vzešla další část projektu nazvaná *Inicjatywa Love and Peace (Iniciativa Love and Peace)* (2018).

Cyklus *Life Goes On* si získal ve světě velký ohlas,[20] což Janu Jurczakovi umožnilo přetavit úspěch projektu do pomoci lidem, kteří mu během výprav do ATO poskytovali přístřeší. Fotograf od roku 2018 zorganizoval několik crowdfundingových akcí, ve kterých prodával fotografie z cyklu a sbíral peníze na renovaci a vybavení centra pomoci. Na příkladu mladého fotografa můžeme ukázat způsob, jakým fotografie může přinášet skutečnou pomoc. Fotograf se obvykle po skončení procesu fotografování nevrací za svými hrdiny a nedělí se s nimi o materiální prospěch, který mu přinesl vznik díla. Zde narážíme na nejzávažnější a obtížně vyvratitelnou výtku, a sice že fotografové často čerpají prospěch z lidského neštěstí. Internet ve spojení s crowdfungingovými portály však nabízí velmi jednoduchý způsob, jak fakticky splatit

[19]Michał Sita, https://kulturaupodstaw.pl/obrazy/jan-jurczak-life-goes-on-galeria-michal-sita/

[20] V roce 2019 se Jan Jurczak stal finalistou řady soutěží, soutěžních výstav a účastníkem rezidenčních pobytů: 2019 – stipendium Konrada Pustoły, ShowOFF – Měsíc fotografie v Krakově 2019, Odessa Photodays – hlavní program, účast na workshopu Joop Swart Masterclas, Talent of The Year Pixhouse Gallery; 2018 – EPF Fujifilm Young Talent Awards – shortlist, finalista soutěže Krzysztofa Millera, finalista Grand Press Photo.

dluh. Zorganizovat aukci fotografií ve prospěch postižených je velmi jednoduché. Doručení hmotných prostředků postiženým může být sice obtížnější, ale je to překážka, kterou lze překonat. Crowdfunding byl často využíván k financování vzniku a vydávání dokumentárních fotografií. Jako příklad můžeme uvést *Sochi Project* Roba Hornstry nebo *Lost Territories* skupiny Sputnik Photos.

Jurczak zde využívá stejný nástroj. Jeho cíl je však přímý a je na něm důležité, že jeho dopad je viditelný a bezprostředně měřitelný. Fotograf kromě organizace sbírek využívá také granty, které získal ze soutěží pořádaných festivalem Měsíc fotografie v Krakově a sdružením Pix.House. Autor je použil pro tisk novin s fotografiemi z projektu *Life Goes On.* Zisk z jejich prodeje opět použil pro postižené válečným konfliktem.

„(...) Prostředky shromážděné během crowdfundings organizovaných Jurczakem umožnily vytvoření centra. Je vedena Elenou Pisarevou, která se i nadále bojuje s rakovinou. Nyní iniciativa financovala elektřinu, jídlo, renovaci desítek pokojů a přístřeší, nákup lůžek, topení, sprchy, kotle, matrace, oblečení, povlečení, ručníky, ledničku, kuchyňské doplňky, pračku a medicínu. (...)“ [21]

[21] Jan Jurczak, https://www.janjurczak.com/peace-and-love-initiative.



Fot. 18 Jan Jurczak, Life Goes On, www.janjurczak.com.

Julia Kryvyč – *Daring & Youth*

Julia Kryvyč je ukrajinská fotografka, která pochází z Dněpropetrovska na východě Ukrajiny. Od roku 2012 bydlí, studuje a pracuje ve Varšavě, kde absolvovala studium na varšavské Akademie výtvarných umění. Sama říká, že právě odchodem do Polska získala unikátní odstup v pohledu na situaci v její rodné zemi. Projekt *Daring & Youth* vznikal v letech 2015–2018, čili v období po Euromajdanu.



Fot. 19 Julia Kryvyč , Daring and Youth, www.yuliakrivich.com.

Od svých nejranějších projektů zpracovávala téma proměňující se identity Ukrajinců. Například v projektech *Presentiment* (2014), který vyšel v podobě fotoknihy, a *My World is Not Where I Am* (2013) sledujeme portréty mladých lidí a proměňující se krajinu a politickou situaci v její vlasti.

V rámci fotografování chátrajícího Paláce Kultury Iljiče[22] v Dněpropetrovsku autorka narazila na skupinu místních hooligans. Seznámila se s nimi a stali se předmětem jejího fotografického zkoumání.

[22] V rámci opatření vyplývajících z ukrajinského dekomunizačního zákona.

Tato skupina si říká *Daring & Youth*, v překladu Troufalost a mladí. Toto označení si Julia Kryvyč později zvolila jako název svého cyklu, protože ho považuje za metaforu, která výborně vyjadřuje proces utváření identity, který probíhá na Ukrajině.

„(...) V té době vešel na Ukrajině v platnost zákon o tzv. dekomunizaci. V první řadě se odstraňovaly pomníky komunistických vůdců a následně se měnily názvy ulic a měst. Při sledování změn, k nimž dochází, jsem začala vnímat „Troufalost a mládí" jako metaforu aktuálních politických procesů."[23]

Skupina byla myšlenkově napojena na ultrapravicové politické hnutí. Po revolučních událostech a válce na východě Ukrajiny zažívaly podobné skupiny svou renesanci a tuto skutečnost samozřejmě často zneužívala ruská propaganda. Komunita demonstrantů byla prezentována jako skupina neonacistů nebo fašistů. Skutečný obraz lidí s nacionalistickými názory je však mnohem složitější, a právě o jeho představení autorka usiluje. Radikalita těchto uskupení často přestávala být důležitá, protože se jako jiné politické skupiny zapojovala do boje s ruskou agresí. Politické rozdíly přestávaly být v situaci společného ohrožení důležité. Pod ukrajinským armádním velením v zóně ATO spolu spolupracovaly skupiny, které často zastávaly zcela opačné politické názory. Stejně je tomu v případě této umělkyně, která se svými názory na politické a společenské otázky velmi liší od mladíků z *Daring & Youth*.

[23] http://tiff.wroc.pl/2017/pl/program-glowny/tiffopen/yulia-krivich-zuchwalosc-i-mlodosc/.



Fot. 20 Julia Kryvyč , Daring and Youth, www.yuliakrivich.com.

Kryvyč se na své hrdiny nedívá skrze jejich názory. Na fotografiích nejčastěji vidíme mladé, potetované muže, kteří jsou vždy anonymní. Na žádné nevidíme jejich tvář nebo její výraz v obličeji, často se na ně díváme zezadu, během různých fanouškovských *rituálů* – zapalování dýmovnic, fandění v tzv. kotli na stadionu. Někdy je těžké odhadnout, jaká situace je na fotografii zachycena. Taktéž prostor na fotografiích je značně anonymní. Projekt prostupuje zvláštní atmosféra tajemství, s níž kontrastují jiskřivé a intenzivní barvy snímků. Vypadá to, jakoby umělkyně užívala barev k představení typického příběhu ve stylu *noir*. Mládí a nebezpečí spojené s válkou se na fotografiích ukrajinské fotografky objevují vedle sebe.

„(...) válka probíhá ve vytyčené zóně ATO (antiteroristické operace), a tak se lidé snaží vést normální život, protože neválčí přímo. Atmosféra války je však přesto hmatatelná. Do mého města přijíždějí ranění a vojenská technika. Každodenně slyším helikoptéry, které létají nad pláží u Azovského moře. Je to zvláštní, protože na tento zvuk si lze zvyknout. Nejhorší se však zdá být izolace. Nelze vycestovat ze země, ani nikdo nepřijíždí, mladí lidé se cítí na Ukrajině jako na ostrově, jediným okénkem ve zdi je internet. (...)“[24]

[24] Anastasiaa Fedorova, ID/Vice Polska, *Młoda Ukraina*, https://i-d.vice.com/pl/article/kzb3dm/mloda-ukraina.

Julia Kryvyč zařadila do cyklu také fotografie, které pocházely z telefonů hrdinů projektu. Jejich cílem je ukázat bližší, nezprostředkovaný obraz skupiny fotbalových fanoušků. Autorka tento krok podpořila založením instagramového účtu @daring&youth, kam stále přidává fotografie. Právě ony poskytují barvitější obraz jejich identity, složitější, než by se na první pohled mohlo zdát. Můžeme zde vidět anonymní snímky, na kterých, jak se můžeme domnívat, mladíci v rámci tréninku nebo pro zábavu střílejí z minometu nebo drží v rukou náboje. Na jedné fotografii je obraz ze zaměřovače odstřelovací pušky a hned za ní snímek, na kterém se dobře baví mladí lidé v módním oblečení západních značek. Zde také nacházíme fotografii, která zřejmě nejvíce vyjadřuje paradox dospívání v takto obtížné době. Je to čtvercová fotografie typu selfie, na které vidíme potetované tělo jednoho z hrdinů projektu, který drží v rukou barevného plyšového jednorožce. Černé oči hračky kontrastují s černýma očima lebky, kterou má mladík vytetovanou na hrudníku. Na jeho krku vidíme nápis *Victory or Valhala*. Nacionalistická ideologie často čerpá ze severské mytologie.

Celkový obraz projektu doplňují fotografie pořízené v chátrajícím Paláci kultury Iljiče v Dněpropetrovsku, o kterém jsme se zmínili na počátku této části práce a v němž symboly komunismu podléhají rozpadu. Stejným procesem dekonstrukce a aktualizace sebe sama musel projít každý obyvatel Ukrajiny. Spojování lidí do různých politických (nebo fanouškovských) skupin patří v nejisté době, kdy existuje řada nebezpečí, k nejčastějším strategiím, jak budovat svou identitu.



Fot. 21 Julia Kryvyč , Daring and Youth, www.instagram.com/daring_youth

Závěr

Poslední desetiletí bylo pro obyvatele Ukrajiny mimořádně náročné. Během posledních dvaceti let se přes zemi převalily dvě revoluce a jedna válka, která stále trvá a její konec je v nedohlednu. Ukrajinská společnost byla postavena před mimořádně obtížný úkol, kterým byl odpor proti ruské agresi. Je potřeba rovněž zmínit, že v důsledku těchto emancipačních změn se prudce zhoršila hospodářská situace a stovky tisíc obyvatel bylo nuceno odjet za hranice za lepším živobytím. Tyto bouřlivé události se snažily zachytit stovky fotografů, fotoreportérů a dokumentaristů z celého světa. Fotografické médium se muselo vyrovnat s těžkým úkolem, protože šlo o jednu z prvních hybridních válek, která se odehrávala v naší blízkosti. Samotná povaha tohoto konfliktu staví do popředí důležitost médií, a to jak při vytváření povědomí o událostech, tak i při budování jejich skutečného obrazu. Jestliže už před čtvrtstoletím Baudrillard napsal, že se válka v Perském zálivu nekonala, protože mediální sdělení úspěšně splnilo úkol reálného konfliktu a umocnilo pozice obou stran a především roli samotných médií, pak můžeme přijmout hypotézu, že dvacet pět let, které uplynuly, od těchto událostí, muselo nejen změnit samotnou podobu válečného konfliktu, ale také způsob sdělování informací o jejím průběhu divákům, čtenářům nebo posluchačům. Hybridnost ukrajinsko-ruského konfliktu, toto svébytné konání v empirické oblasti a současně nekonání v oblasti deklarativní, vedla k případům, kdy byl totožný snímek nákladního auta zasaženého střelou vysílán jak v ukrajinské, tak i ruské televizi, každá ze stanic však uváděla jiného pachatele útoku. Samotný obraz totiž úspěšně splňoval roli střely – stával se věcným důkazem, výzvou k boji, výčitkou utrpěných křivd. Pokud si uvědomíme, že obraz má jedinečnou roli při sdělování informací o konfliktu, že jde o první válku tohoto typu a že se mediální sféra proměnila, můžeme se ptát, jak to ovlivnilo

dokumentární projekty, které vznikly během konfliktu na Ukrajině a v jeho souvislosti? Zde je potřeba na okraj poznamenat, že projekty, které jsou uvedené v této práci, nevznikaly stejně jako fotografie Roberta Capy nebo Nicka Uta, protože proměna mediálního prostředí vedla k tomu, že pro vyprávění a ilustraci důležitých událostí z aktuální historie získaly na významu umělecká fotografie a dlouhodobé dokumentární fotografické projekty.

Jedním z nejdůležitějších důsledků je vznik řady způsobů, jak konstruovat fotografické vyprávění a samotný projekt. Ty můžeme v naší práci rozdělit na:

1. Identitární strategie.
2. Strategie proti šíření dezinformací.
3. Strategie pomoci.

První skupina se cíleně věnuje duchu doby a povaze samotného konfliktu na Ukrajině. Symbolické přesunutí národních zájmů z východu na západ, obrat směrem k Evropské unii, který leží v jeho základech, představuje další fázi transformace totožnosti Ukrajiny a jejích obyvatel, která probíhá v posledních stoletích. Analyzujeme-li bezprostřední obraz protestů na Majdanu nebo zasadíme-li otázku národní identity Ukrajiny do širšího kontextu přeměn země ve 20. a 21. století, pak se autoři a autorky v mikro i makro měřítku dotýkají toho, o co v tomto konfliktu běží v symbolické rovině. Projekty *Barikáda* i *Euromaidan* jsou bezprostřední případové studie dějinného okamžiku, který probíhá v určitém čase a na určitém místě. Jsou to projekty, které jsou založené na ikonických obrazech, nikoliv v náboženském, ale ve společensko-kulturním smyslu. Další osudy a společenská praxe v souvislosti s těmito současnými „ikonami“ tvoří jeden z prvků prací Julie Kryvyč, která fotografuje nejen každodenní život účastníků těchto událostí, ale také ozvěny války v místech vzdálených od fronty nebo bourání symbolů minulé epochy. Sierakowski naopak zachycuje místa s historickým významem. Uplatňuje ve své tvorbě paradigma objektivního pohledu, které se často využívá při projektech, které vyprávějí o totožnosti místa a prostoru skrze jejich interakci s člověkem. O příbězích a identitách, které z nich vyplývají, však hovoří v množném čísle. Obraz pozůstatků polských vesnic na Volyni se zde objevuje v sousedství pomníků socialistické elektrifikace, záběry válečné linie vedle tiché,

vzdálené provincie. Totožnost v krajině hledali už romantičtí básníci, kteří podobně jako samotná Ukrajina stáli před obtížným úkolem provést inventuru národní identity. Osobní pohled na tyto proměny je naopak doménou obou projektů Jevhenije Stěpaněce. První z nich vznikal v době rozpoutání ukrajinsko-ruského konfliktu v jeho rodném městě, druhý pak po útěku z města před válkou.

Druhá strategie se přímo týká proměny výše uvedených způsobů, jak vyprávět o válečném konfliktu. Neznamená to, že by v zákopech a na frontě nebyli přítomni fotoreportéři. Ocenění za zpravodajství z válečné linie obdrželi z polských fotografů například Jakub Szymczuk nebo Jakub Ochnio. Dlouhodobý projekt naopak umožňuje sledovat tyto události nikoliv skrze jednotlivé záběry, ale v širším kontextu prostřednictvím jejich příčin a následků. Cyklus *Euromajdan*, který svou vizuální podobou navazuje na klasická díla válečné fotoreportáže, není však žurnalistickou fotoreportáží, ale uměleckým dokumentem fenoménu. Potvrzuje to forma jeho prezentace stejně jako samotná povaha fotografií, bez níž se před několika desetiletími nebylo možné obejít. Autoři projektu chtěli zvěčnit subjektivní obraz daného místa a času, aniž by, jak se tomu děje typicky v žurnalistice, objektivizovali sdělení založené na jejich individuální zkušenosti. Jejich politická orientace a angažovanost jsou jasné, protože ony byly impulsem k jednání. Podobně je tomu v případě Jana Jurczaka, u něhož charakter jeho práce vyplývá z humanistických pohnutek, které se postupem času, který strávil všedním životem za dělostřeleckého ostřelování, mění v odhodlání přispět humanitární pomocí. Válka na jeho fotografiích má tvář obyčejných obyvatel města unavených každodenní přítomností nebezpečí, postrádá však ostentativnost a neprezentuje cizí utrpení. Válka na nich stále trvá, jak před příjezdem zpravodajských týmů, tak i po jejich odjezdu. Je to důležité připomínat obzvláště v případě hybridní války, která oficiálně neprobíhá.

Na tomto místě chceme zdůraznit výše zmíněný humanistický a humanitární aspekt. Projekty Jana Jurczaka a práce Wiktorie Wojciechowské doprovází důležitý prvek pomoci druhým. Jednání, jež má terapeutický účinek, stejně jako přímá humanitární pomoc překračují z hlediska vracejících se debat o roli fotografie při popisu krutostí světa přijaté paradigma, že je nástrojem, který může – pouze a jen – *zvyšovat povědomí* diváků.

Fotografické zachycení válečného konfliktu je téměř stejně staré jako samotný vynález fotografie. Společně s úvahami nad válečnými obrazy, jejichž počet od 19. století roste geometrickou řadou, se objevuje také reflexe nad účelností a morálkou tohoto jednání, a to ať už z pohledu fotografovaných osob nebo diváků. Susan Sontag napsala: *„(...) Obrazy nám poskytují imaginární blízkost utrpení, které postihuje druhé, jako by existoval vztah mezi vzdálenými trpícími osobami, jež vidíme zblízka na televizní obrazovce, a privilegovaným divákem, což jednoduše neodpovídá skutečnosti; jde jen o další mystifikaci týkající se našich vztahů k moci. Pokud pociťujeme soucit, cítíme také, že nejsme spoluviníky toho, co dané utrpení způsobilo. Náš soucit dosvědčuje naši nevinnost stejně jako naši nemohoucnost.“*[25]

Jak tedy vyprávět o konfliktu, který probíhá na Ukrajině? A jak budovat vyprávění o lidech a místech, jež se objevují před fotoaparátem? Je obtížné dát kategorickou odpověď ve formě seznamu pravidel, avšak soubor projektů zařazených do této práce představuje zajímavé východisko k diskusi nejen o samotné *účelnosti* vyprávění o válce, ale spíše o hlubších a preciznějších způsobech jejího popisu. Výběr projektů je samozřejmě subjektivní. V tomto případě jsme tím, koho Sontag nazývá privilegovaným divákem, a naší televizní obrazovkou jsou komentované a publikované obrazy války, která se odehrává jen několik stovek kilometrů od našeho domova. Na základě analyzovaných projektů považujeme tezi, kterou jsme si stanovili v úvodu této práce a která v rámci fotografických dokumentů o válce na východní Ukrajině předpokládá existenci nových narativních strategií, za potvrzenou. Vykročení z pole žurnalistického záběru, který navždy zaznamenává subjektivní pohled na cizí utrpení, dalo v tomto případě alespoň částečně příležitost zaznít promyšlenějším a účelnějším výpovědím, u nichž se výběr vizuálního jazyka – od emocionální fotografií z válečné linie po čisté a klidné odkazy na New Topographics – vymyká Capovskému dogmatu *být dostatečně blízko*. Válečná linie je hmatatelná jak na syrových záznamech barikád, tak i na fotografiích všedního života v městě pod trvalým odstřelováním. Vojáci, včetně dobrovolníků, mají tváře přelepené zlatou fólií nebo tetování na krku a dýmovnice v rukou. Osudem uprchlíka je rovněž chaos nočního života v hlavním městě, ztraceným domovem je i šedé betonové sídliště v šedém poli.

[25] SONTAG, Susan. S bolestí druhých před očima. Praha: Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7. S. 92.

Válka na východní Ukrajině není prvním a určitě ani posledním válečným konfliktem, který se stal tématem fotografů, fotografek a umělců, kteří ve své tvorbě pracují s obrazem. Lze pouze spekulovat o tom, nakolik další válečné konflikty, u nichž můžeme mít jistotu, že proběhnou, přinesou stejně rozsáhlé a odstíněné záznamy toho, co se děje v jejich centru i na jejich periférii, a nakolik jde o specifikum tohoto konkrétního konfliktu. Zde odpověď může přinést pouze čas. Současná válka a její krutosti v mikro a makro měřítku, široký kontext dopadu na společnost a mnohovrstevnatá složitost si zcela jistě našly řadu citlivých divaček a diváků.