SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Současná polská divadelní fotografie. Tvorba nebo odraz reality?

Opava 2020 Tomasz Tyndyk

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Tomasz Tyndyk

Obor: Tvůrčí fotografie

Současná polská divadelní fotografie. Tvorba nebo odraz reality?

Contemporary Polish theatre photography. Creation or reflection of reality?

Teoretická diplomová práce





Vedoucí práce:

Opava 2020

prof. PhDr. Vladimír Birgus

Abstrakt: Práce analyzuje divadelní fotografií. Snaží se odpovědět na otázku, jestli je divadelní fotografie autonomním dílem umělce nebo dokumentárním záznamem probíhajících událostí. V této práci bych rád také obsáhl kontinuitu umělecké aktivity fotografů spojených s divadlem. Průkopníků, kteří jako první upozornili na uměleckou, a nejen dokumentární, hodnotu fotografií tohoto typu.

Klíčová slova: divadlo, jeviště, divadelní fotografie, tvorba, představení, herec, herečka, režisér, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, rodinné album, Krzysztof Bieliński, Stefan Okołowicz, Magda Hueckel, Bartek Warzecha.

Abstract: The work analyses theatre photography. I am trying to answer the question whether theatre photography constitutes an autonomous creation of the artist or whether it is a documentary record of specific events. In the paper, I also try to capture the continuity of artistic creativity of photographers related to the theatre: pioneers who were the first to pay attention to the artistic, and not only documentary, value of this type of photography.

Key words: theatre, stage, theatre photography, creation, performance, actor, actress, director, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, family album, Krzysztof Bieliński, Stefan Okołowicz, Magda Hueckel, Bartek Warzecha.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2019/2020

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	Tomasz Tyndyk
UČO:	36544
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Současná polská divadelní fotografie. Tvorba nebo odkaz reality?
Téma práce anglicky:	T: Contemporary polish theatre photography. Creation or reflection of reality?
Zadání:	Tato diplomová práce analyzuje současnou polskou divadelní fotografii. Snaží se odpovědět na otázku, zda divadelní fotografie je autorovým výtvorem umělce nebo dokumentárním záznamem události.
Literatura:	Hartwig, Edward. *Kulisy teatru*. Arkady, Warszawa, 1969. Marszałek, Agnieszka. *Podmiot czy przedmiot?* Didaskalia, 2008. *Warlikowski Teatr/Theatre*. TR Warszawa, 2006. Burzyńska, Anna. *Rytuały żałoby*. Tygodnik Powszechny, 2006. Bieliński, Krzysztof. *Przesunięcie*. Teatr, 2012.
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	22. 3. 2020

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Opava, 31.7.2020

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Vladimírovi Birgusovi za mnoho cenných rad a doporučení během tvorby této práce, za pozornost věnovanou diskutování o mých fotografiích a za inspiraci, kterou pro mě byly jeho přednášky.
Děkuji všem pedagogům Institutu Tvůrčí Fotografie za skvělý čas, který jsem s nimi během svého studia mohl strávit.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně SU v Opavě, knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu Tvůrčí Fotografie.

Tomasz Tyndyk

OBSAH

ÚVOD 7

HISTORICKÝ PŘEHLED 8

Začátky 8

Období po 2. světové válce 9

Wojciech Plewiński 10

Edward Hartwig 13

PROMĚNA.

NOVÍ TVŮRCI DIVADLA DEVADESÁTÝCH LET V POLSKU 17

RODINNÉ ALBUM 19

Lupa / Teatr 21

Warlikowski Teatr/Theater 28

Jarzyna: Teatr/Theater 32

POLSKÉ DIVADLO PO ROCE 2000. KOMERCE VERSUS AMBICE 36

DOKUMENT NEBO UMĚLECKÉ DÍLO?

SOUČASNÁ POLSKÁ DIVADELNÍ FOTOGRAFI 42

Hueckel/Teatr 45

Nová generace 52

ZÁVĚR 80

LITERATURA 82

ÚVOD

V současné divadelní fotografii nenalezneme přímé odkazy na skutečnost. Spíše než o záznamu, můžeme mluvit o tvorbě. Neukazuje nám skutečnost jako takovou, ale jako zpracovanou ve tvaru expresivního díla, například ve vztahu ke kontextu, v jakém se daná skutečnost zjevuje. Zaměřuje se na samotnou praxi fotografického procesu. Tento proces zahrnuje: kompozici, světlo, ostrost, výběr materiálu, úhel pohledu a výběr záběru. Podobně je tomu u prvků, na které fotograf narazí v divadelním prostředí: scénografie, osvětlení, umístění předmětů a pozice herců. Každý z těchto prvků představuje pro fotografa nepřeberný zdroj možností objevování scénické situace. Úkolem divadelní fotografie stále zůstává podávat dokumentární výpověď s její osobitou hodnotu, ale nezůstává pouze u toho. Je to fotograf-autor, kdo určuje, co a jakým způsobem pronikne k recipientovi daného snímku. Autorská stopa orientuje přímo nezúčastněnou osobu-recipienta směrem zvoleným fotografem. To, co je pravdivé, se ve skutečnosti stane variantou fotografické pravdy. Během procesu fotografického záznamu tvůrce disponuje neomezenými možnostmi manipulování se snímkem – oříznutí záběru, výjimečné postavení fotoaparátu, grafická manipulace během upravování obrazu v počítači. U všech těchto postupů se projevuje síla exprese fotografického záznamu, jehož cílem je získat výseč už existujícího celku. Tento zákrok umožňuje udělovat obrazům nové významy. Často odlišné než ty, které zamýšleli realizátoři představení. S ohledem na dokumentární aspekt práce divadelního fotografa se tyto informace samozřejmě nemohou diametrálně odlišovat od skutečnosti, ale specifika procesu probíhajícího během fotografování umožňují autorovi snímků mnohem více než jen předávat obrazy odrážející veristickou situaci. Fotografický záznam divadelního představení vždy stojí mezi dokumentem a expresí a skutečně jen na autorovi snímků závisí výběr cesty, jíž se během zaznamenávání vystoupení vydá. Touha odtrhnout se od reportážní formy sdělení přináší autorovi možnost expresivního vyjádření se a to je asi to nejkrásnější, co se umělci může stát. Díky přístupu tohoto druhu přestává být divadelní fotografie prostým záznamem divadla a stává se prostorem pro kreativitu.

HISTORICKÝ PŘEHLED

Začátky

Divadelní fotografie na svém počátku sloužila propagačním účelům divadla a jeho umělců. Umělci nejprve docházeli do fotoateliérů, kde pózovali na portréty propagující jednotlivá představení. První divadelní portréty herců vznikaly za použití tehdy nejoblíbenější metody daguerrotypie. Techniku daguerrotypie vyvinuli v první polovině 19. století Francouzi Louis Jacques Daguerre (odtud název techniky) a Joseph Nicéphore Niépce. Veřejnosti byla daguerrotypie představena roku 1839. Tato metoda využívá stříbra a měděné desky a neumožňuje vytváření duplikátů. Jak už bylo řečeno, první herecké portréty vznikly právě touto metodou. V Polsku se dochovala daguerrotypie zachycující Leontynu Żuczkowskou-Halpertowou pořízená ve Varšavě Karolem Beyerem kolem roku 1845-50. Tato metoda ale nebyla trvalá a dnes můžeme obdivovat jen fragmenty obličeje herečky. Objev kolodiového procesu a technický rozvoj kamery začaly fotografům přinášet nové možnosti. Efektem rozvoje umění divadelní fotografie je pět monografických alb: Heleny Modrzejewské, Antoniny Hoffmanowé a Wincentyho Rapackého, zhotovené Walerym Rzewuským v letech 1861-1868. Portréty představovaly několik hereckých vtělení daného umělce, na nichž modely zaujímaly charakteristické, dramatické nebo statické pózy. Tato technika ovšem vyžadovala velmi dlouhou expozici. V 60. letech devatenáctého století zaujalo místo portrétních sezení tak zvané *tableau,* které tvořilo vizitku herečky nebo herce a bylo velmi oblíbeným reklamním nástrojem. Příjemcem *tableau* byla měšťanská veřejnost.

Rozvoj techniky a vynález suchých desek fotografům umožnily opustit ateliér a začít s fotoaparátem pracovat na scéně. V dvacátých a třicátých letech 20. století se divadelní fotografie začíná čím dál častěji objevovat v tisku. Dva skvělí fotografové tohoto období Stanisław Brzozowski a Jan Malarski se jako první snažili nahlížet na představení nejen z perspektivy diváka a při fotografování si hráli se světelnými efekty. Šlo o první nesmělý pokus o kreativní přístup k fotografování divadla. Je však třeba připomenout, že mnozí teatrologové a historici fotografie kladou důraz na deskriptivnost záznamu divadelní inscenace. Pro ně jsou stále důležité fotografie pořízené ze středu hlediště a zachycující celou scénu.



fot. Walery Rzewuski, Helena Modrzejewska 1865–1869

Období po 2. světové válce

Nejdříve doba stalinismu a později komunismu v poválečném Polsku divadelním fotografům neposkytovala dostatek prostoru pro jejich rozvoj. Vznikla COPIA, firma vytvořená tehdejším Ministerstvem kultury a umění, která zastřešovala divadelní fotografy a získala monopol na jejich práci. COPIS zadávala pořizování fotografií a fotoreportáží z divadelních představení a po autorech vyžadovala velmi poctivou, ale téměř výhradně dokumentární práci, což mělo zhoubný vliv na kreativní přístup k divadelní fotografii v Polsku. V ní zaměstnaní umělci fotografové obsluhovali téměř všechna divadla a prostřednictvím ze strany firmy kladených požadavků své úkoly vykonávali velmi schematicky a standardně.

Wojciech Plewiński a Edward Hartwig a, významní tvůrci divadelní fotografie v Polsku ve 20. století, byli také zaměstnáni ve firmě COPIA, ale s ohledem na vlastní umělecké dílo disponovali mnohem větší svobodou, což se zúročilo v odklonu od běžné fotoreportáže a přimělo je k vydání se po oddělené tvůrčí cestě, která se vyznačovala individuálním, expresivním výrazem.

Wojciech Plewiński

Fotograf Wojciech Plewiński se narodil v roce 1928 ve Varšavě. Vzděláním architekt své dobrodružství s divadlem zahájil v roce 1959, kdy se jako zástup kolegy dostal do Rapsodického divadla (Teatr Rapsodyczny) v Krakově. V tento okamžik začal jeho dlouholetý, zpočátku nezamýšlený románek s divadelní fotografií. Spolupracoval s nejlepšími divadelními režiséry své doby: Konradem Swinarským, Zygmuntem Hübnerem, Jerzym Grzegorzewským, Andrzejem Wajdou, Jerzym Jarockým nebo Krystianem Lupou. Zpočátku Plewiński divadlu nepropadl, považoval ho za něco velmi archaického, teprve objevení kreativních možností této práce a souhlas, který mu dávali režiséři k tomu, aby do záběru, jež si vybíral, promítal něco vlastního, v něm vyvolaly dlouholetou fascinaci divadlem a s ním spojenou fotografií.

V rozhovoru s Adamem Mazurem a Markem Grygielem prohlásil: *„Vždy zdůrazňuji, že divadlo je obtížná fotografie, která musí dokumentovat velmi mnoho věcí na jednou. Tato fotografie obsahuje práci scénografa, herce, osvětlovače, režiséra, autora kostýmů, no a dobré je, když nevypadne ani autor textu. A ještě do toho všeho promítnout sebe? A pokud je na fotografiích rozpoznatelný autor, to už je známkou toho, že to někdo udělal individuální rukou“*.[1] Plewiński je fotograf toho, co je nepolapitelné a nezvratné. Jeho metafyzické fotografie nabírají tragický rozměr, vznášejí se někde nad banálními interpretacemi. Citlivost vůči druhému člověku a jeho emocím ve spojení s nesmírným citem pro formu činí z černobílých divadelních fotografií Wojciecha Plewińského něco více než jen dokumentární záznam akce probíhající na jevišti. Díky jeho individuální citlivosti se samy o sobě stávají uměleckými díly. Dokonalým příkladem spojení citlivosti s řemeslnou přesností je fotografie z představení *„Doktor Faustus”* v režii Andrzeje Dziuka z Divadla Stanisława Ignacyho Witkiewicze v Zakopaném. Marta Ankiersztejn, divadelní fotografka a absolventka Fakulty teatrologie na divadelní akademii ve Varšavě, v eseji pro měsíčník *„Teatr”* poznamenala: *„O dokonalosti tohoto snímku rozhoduje mnoho prvků. Na prvním místě zachycení okamžiku s nebývalou silou exprese, když se tělo herce proměňuje v démonického anděla a nevíme, jestli právě padá do pekel, nebo se vynořuje na straně světla. Možná nejdůležitější roli tu hraje světlo. Kontra světlo, tedy promítané zezadu, vydobývá siluetu*

[1] *„...Inni są do gadania dużo lepsi. Ja wolę robić zdjęcia”,* [z Wojciechem Plewińskim rozmawiają Marek Grygiel i Adam Mazur], www.fototapeta.art.pl, 2004

z černé propasti a světlo shora předává expresivitu a démoničnost scény. Fotografie byla vyvolána kontrastně, díky tomu se zbavila zbytečných detailů a polotónů. Mlha zahalující spodek obrazu umožňuje pozorovateli zapojit představivost. Takovéto pojetí se stává důkazem, že i když má fotografie svá omezení, protože vždy zůstává v oblasti toho, co je viditelné, je schopna takové interpretace světa, že sugeruje existenci toho, co je neviditelné. Může pokládat existenciální otázky spojené s existencí Boha, tajemstvím času".[2]



fot. Wojciech Plewiński, "Doktor Faustus",
Teatr im S.I. Witkiewicza, Zakopane 1986

Inovativním přístupem k divadelní fotografii se u Plewińského stává překročení tak zvané čtvrté stěny v divadle, kdy fotograf vstupuje na jeviště mezi herce, aby jasně reprodukoval emoce a napětí vytvářené mezi postavami. Toto opatření umělce přibližuje k centru fotografovaných událostí. Při fotografování za zády herců překračuje jejich intimní scénický prostor a stává se v jistém smyslu režisérem dané situace. To jeho oko vybírá záběry, které se často vymykají obecně přijatému zobrazování. Díky Plewińského citlivosti a jeho způsobu fotografického nahlížení na divadlo, přestávají být fotografie prostým záznamem divadla a stávají se prostorem striktně kreativním, když autorovi umožňují vyjádřit se. Tento obzvláště srozumitelný kreacionismus se stává rozpoznávacím znamením fotografií Wojciecha Plewińského a spojil umělce se světem divadla na více než čtyřicet let.

2 Ankiersztejn M., *Od atelier do galerii sztuki*, „Teatr" 2006



fot. Wojciech Plewiński

Edward Hartwig

Edward Hartwig (1909-2003) představuje jednoho z nejuznávanějších polských poválečných fotografů. Studoval na Grafickém institutu ve Vídni pod vedením rakouského fotografa a československého rodáka Rudolfa Koppitze. V roce 1929 se konala první Hartwigova individuální výstava a on sám zůstával profesně činný téměř až do konce života. Byl zakladatelem Svazu polských umělců fotografů (Związek Polskich Artystów Fotografików) v roce 1947, třikrát se dočkal retrospektivní výstavy v galerii Zachęta ve Varšavě, stal se laureátem mnoha prestižních cen v Polsku i v zahraničí, byl milovníkem divadla a jedním z nejlepších pozorovatelů divadelního života v historii polské fotografie. Divadlo fotografoval několik desetiletí, na začátku pracoval pro COPII, kde zhotovoval dokumentaci představení. Během prvního období Hartwigovy divadelní tvorby se umělec zajímal především o reklamní aspekt pořizovaných fotografií, průlom přinesla skutečnost, že v divadle objevil šanci na umělecké, autorské naplnění.

Od okamžiku, kdy Hartwigův zájem o divadlo překročil tak zvanou „čtvrtou stěnu“, začala fotografova fascinace kulisami, divadelním zázemím a životem herců za scénou. To vše se stalo fascinací umělce a hlavním tématem jeho divadelních prací. Mnoho portrétů z reality za scénou trvale vstoupilo do divadelní ikonografie. Divadelního patosu zbavené portréty Andrzeje Łapického ze Současného divadla (Teatr Współczesny) ve Varšavě, na nichž se herec přes zataženou oponu dívá na dorazivší publikum, portrét Gustawa Holoubka během práce na roli, portréty velkých divadelních umělců Kaliny Jędrusik, Niny Andrycz, Jana Świderského, Piotra Fronczewského nebo Adama Hanuszkiewicze tvoří v díle umělce velmi cenný a pro fotografické pozorovatele současného divadelního života v Polsku nedosažitelný soubor.

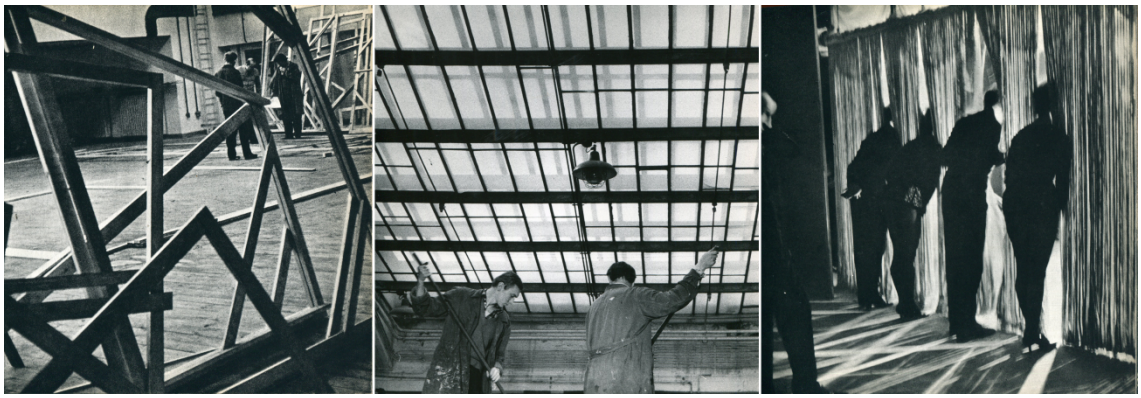


fot. Edward Hartwig, "Kulisy teatru", Warszawa 1969

Nejdůležitější etapou na Hartwigově divadelní cestě se zdá být posun pozornosti z toho, co je viditelné, k tomu, co je v divadle pro diváka skryté. Sám říkal: *„Od prvního kontaktu s jevištěm mě fascinovala atmosféra divadla, ta polorealita a polofikce“*[3]. Tato fascinace zákulisním divadelním životem se zúročila ve fotografické knize nazvané *„Kulisy teatru”* (Kulisy divadla), vydané v roce 1969. Nevidíme v ní reportérské realizace z práce na představení, ale záběry vyznačující se dokonalou kompozicí, plné vnímavosti, zachycující zátiší, portréty scénografů, herců, strojníků a zaměstnanců divadla fungujících mimo světla reflektorů.

[3] Hartwig E., *Kulisy teatru,* Warszawa 1969

Umělec díky svým fotografiím diváka přivádí do zákulisí, aby ten mohl vidět, co je před ním skryto. To bylo možné díky dlouholetému, blízkému Hartwigovu vztahu s divadelním prostředím. Díky této přízni se Edward Hartwig mohl volně pohybovat po divadlech Varšavy a jiných polských městech, kdy ho přijímali téměř jako člena ansámblu a ne jako příchozího zvnějšku.



fot. Edward Hartwig, "Kulisy teatru", Warszawa 1969

Autentické a hluboké okouzlení divadlem tvořilo sílu a inspiraci jeho práce na knize *„Kulisy teatru”,* v jejíž recenzi se píše: „*Hartwig vstupuje tam, kde nápis hlásá: VSTUP ZAKÁZÁN“* [4] Unikátní Hartwigovy práce jsou plné lyriky, ale taky je pro ně charakteristický velký smysl pro humor a odstup od divadelního světa. V knize najdeme také fotografie z baletních vystoupení a právě na snímcích tanečnic přitahuje pozornost inspirace fotografa velkými malíři impresionismu. Baletky vypadají jako by vystoupily

z Degasových obrazů. Černobílé práce jsou často neostré, rozmazané, prosáklé poezií, štíhlá těla tanečnic představují vlastně jen grafický znak. Nelze tu už mluvit o běžné práci dokumentaristy, jen o konceptuálním šálení, expresivní výpovědi umělce fotografa, který je pro současné fotografy fascinované světem divadla nedostižitelným vzorem.

[4] Hartwig E., *Kulisy teatru,* Warszawa 1969



fot. Edward Hartwig, "Kulisy teatru", Warszawa 1969

Znamenitý kritik a divadelní historik Edward Csató v předmluvě ke knize „*Kulisy teatru”* napsal: *„Existuje ale i taková situace, ve které umělec fotograf nejen slouží divadlu, ale také ho chápe jako téma. Tématem se po něho stává každá věc, která v něm vyvolává potřebu předat okolí jeho dojmy a prožitky, a divadlo, očarované místo přetvoření všeho ve vše, od pradávna lákalo lidskou představivost... Pro Hartwiga se divadlo stalo tématem, zajímá ho na něm to, co je předmětem fotografování... Konkrétně odhalil, že předmětem k fotografování je v divadle všechno. Od vstupních dveří po zadní stěnu jeviště, od podzemí po nejvyšší závěsy v provazišti, od koštěte po monumentální premiéru, v obrovském gala a lesku prezentované očím veřejnosti zaplňující hlediště. To vše je součást divadla a všechno to je divadelní. Víme, že na příklad ono koště a kyblík mohou být pro čistokrevného fotografa stejně vděčným objektem, jako nádherná stavba. Je to tak jen proto, že hra světla a stínu může těmto předmětům dodat stejně efektní vzhled? Proto, že rozhodující je formální uspořádání, které umělec z této hry dokáže vytěžit? Zdá se, že nejen to; rozhodně tu k představivosti příjemce nepromlouvají jen výtvarné prvky a nejsou to jen ony, co formuje jeho vztah k fotogramu. Spíše tvoří základy, na nichž lze vystavět jistý celkový lyrický prožitek; kostí, dodávající tvar tomuto zážitku; půdou, z níž vyrůstá. Autor nám nevnucuje emoce, jen podsouvá určité struktury a přiklání nás k tomu, abychom po svém, individuální aktivitou vnímání a fantazie, v sobě reprodukovali zkušenosti, které se jemu zdají být cenné; abychom v sobě vyvolali náladu, které podlehl, při pohledu na tyto předměty. Obzvláště překvapivé jsou mezi Harwigovými fotogramy ty, které ukazují „nejobyčejnější“*

předměty; nejen díky formální okonalosti kompozice, ale především díky intenzitě lyrismu, svému vnitřnímu, pocitovému poutu s celkem tématu".[5]

PROMĚNA. NOVÍ TVŮRCI DIVADLA DEVADESÁTÝCH LET V POLSKU.

Události roku 1989 se výrazným způsobem odrazily na poli polského divadla, které reagovalo na probíhající obrat ke svobodné společnosti a svobodnému uměleckému vyjádření. S pádem komunismu se sen o svobodě stal skutečností a polské divadlo mohlo přestat skrývat pravdu za komplikované symboly a systémem iluzí. Cenzura padla a už nikdo od divadla neočekával misi a boj za svobodu projevu. Divadlo se ocitlo v obtížné situaci konkurování si s volným trhem. Objevili se noví tvůrci a právě jejich citlivost nyní bude určovat, jakou cestou by se měla vydat nejen veřejnost, ale také divadelní fotografie.

Specifickým průvodcem a mentorem nové generace divadelních tvůrců se stal o několik desetiletí starší Krystian Lupa. Skvělý režisér (narozen v roce 1943), který významné úspěchy zaznamenal už v sedmdesátých a osmdesátých letech. Lupa svůj jedinečný divadelní jazyk budoval pomalu. Jeho rafinovaná umělecká výpověď slouží do nejvyšší možné míry poznávání člověka a potřeb a tužeb, které ho ovládají. V současnosti je Lupa jedním z nejuznávanějších režisérů v Evropě. Originalita jeho divadla spočívá ve velmi specifickém chápání času a prostoru, v laboratorním sledování těch nejskrytějších zákoutí lidské duše.

Herci nemají právo hrát, vykonávat špatně pojímané řemeslo založené na předstírání, mají sáhnout do tajemných koutů vlastního podvědomí, čerpat ze sebe. Intenzita herecké hry u diváka vyvolává specifický druh transu, vede ke katarzi a otevírá ho novým, neznámým zkušenostem a prožitkům. V devadesátých letech Lupa režíroval na příklad představení: *„Bratři Karamazovi*" na základě Dostojevského v roce 1990, Rilkeho *„Malta"* v roce 1991, v roce 1992 Bernhardův *„Kalkwerk"*, v roce 1995 Brochovy *„Náměsíčníky"* a v roce 2001 Bernhardovo *„Vyhlazení"*.

Po přelomu v roce 1989 se objevila také skupina mladých režisérů, která se pokoušela vytáhnout divadla z měšťanského marasmu, za nějž vděčíme letům stanného

5 Csató E., *Maski teatru Edwarda Hartwiga* [w:] Hartwig E., *Kulisy teatru,* Warszawa 1969

práva, která nebyla divadlům nakloněna, vyhlášeným komunistickými orgány v prosinci 1981. Vlastně všichni uznávaní mladí režiséři jsou žáky Krystiana Lupy, tvůrce, který jako jediný vytvořil v polském divadle skutečnou školu, učil a ukazoval cestu, ale zároveň čekal na buřiče, odvážné a nekompromisní umělce.

Po roce 1989 se změnila také divadelní veřejnost, její zájmy a citlivost, což bleskově zpozorovali a využili nejlepší Lupovi žáci: Krzysztof Warlikowski a Grzegorz Jarzyna. V rámci využívání masové kultury a jejího povyšování na úroveň umění hledají vlastní jazyk a nové formy výpovědi směřované k současnému divákovi, když pokládají otázky: kdo jsme v nové realitě, která nás obklopuje, k jakému modelu společnosti směřujeme? Grzegorz Jarzyna se stal ředitelem Teatru Rozmaitości (Divadlo rozmanitosti) ve Varšavě, z něhož se stala mekka nového, svěžího smýšlení o divadle a dialogu se současnou veřejností. Nakonec bude tento dialog nejdůležitější součástí představení nových tvůrců a jejich rozpoznávacím znamením, když vyvolává obrovské kontroverze a prudké polemiky ze strany konzervativních oponentů lpících na tradičním divadelním modelu.

Lupovi žáci nesli riziko utváření nové estetiky, když svobodně žonglovali s divadelními konvencemi a emocemi diváka. Nejdůležitější Jarzynova představení z tohoto období jsou Witkiewiczovo *„Tropické šílenství“* v Teatrze Rozmaitości, které zároveň v roce 1997 představovalo jeho debut, *„Ivona, kněžna burgundská“* v Teatrze Starym (Staré divadlo) v Krakově v roce 1998, *„Neidentifikovatelné lidské ostatky a skutečná podstata lásky“* Brada Frazera v Teatrze Dramatycznym (Dramatickém divadle) ve Varšavě v roce 1998, *„Magnetisnus srdce“* na základě Fredrových *„Panenských slibů“* v Teatrze Rozmaitości v roce 1999 a v roce 2000 *„Doktor Faustus”* Thomase Manna ve vratislavském Teatrze Polskim (Polské divadlo).

Krzysztof Warlikowski, režisér, který se dívá do hlubin mračné duše současnosti, během let divadelní proměny zrealizoval následující inscenace: *„Zkrocení zlé ženy”* v Teatrze Dramatycznym v roce 1998, *„Hamlet”* v roce 1999 v Teatrze Rozmaitości ve Varšavě, obě na základě Shakespearových dramat, *„Očištění”* Sarah Kane v roce 2001 v Teatrze Współczesnym (Současné divadlo) ve Vratislavi a Shakespearova *„Bouře”* v Teatrze Rozmaitości ve Varšavě v roce 2003. Díky Małgorzatě Szczęśniak, nejzajímavější scénografce současného polského divadla, která s ním trvale spolupracuje, objevuje novou formu výpovědi, která překvapuje současnou estetikou a očarovává diváka plastickou rafinovaností a symbolickou mnohovýznamovostí.

Divadlo Lupových žáků a samotného mistra z tohoto období je kruté a zároveň krásné, mnohovýznamové a nekompromisní. Díky těmto třem divadelním tvůrcům ze začátku devadesátých let vznikly tři úžasné publikace: *„Lupa/Teatr“* (Lupa/Divadlo), *„Warlikowski Teatr/Theater“* (Warlikowski/Divadlo), *„Jarzyna: Teatr/Theater“* (Jarzyna/Divadlo) zcela věnované divadelní fotografii. Představují originální, kreativní záznam divadla v časech proměny.

RODINNÉ ALBUM



Fotografické publikace zaměřené na autory divadelní fotografie a režiséry představují novinku na polském knižním trhu. Experimentální publikace *„Warlikowski/Teatr”, „Lupa/Teatr”* nebo *„Jarzyna: Teatr/Theater”* z počátku minulého desetiletí zobrazují divadelní dráhu polských divadelních fotografů a nejlepších režisérů devadesátých let. Analýza těchto publikací sebou nese otázky po smyslu divadelní fotografie. Divadelní fotografie má být jistě dokumentem o představení, scénografii, hře světel, kostýmech a hereckém obsazení. Možná se ale od divadelních fotografů očekává věrné zachycení hlubší emoce, atmosféry divadelního představení nebo napětí mezi postavami.

Při analyzování tří uvedených knih vystupuje do popředí úplně jiný a nový aspekt, který možná mnoho příjemců od divadelní fotografie neočekává. Fotografie ukazují něco nepředvídatelného, něco, co jsme nečekali. Je to sentimentální cesta, která připomíná společné prohlížení rodinného alba plného fotografií pořízených někým, kdo byl této rodině velmi blízký. Intimita obsažená v těchto publikacích do značné míry rozhoduje o kvalitě prací.

Autoři fotografií z představení Warlikowského, Jarzyny nebo Lupy se často přátelili s uměleckým týmem a s režisérem, byli si natolik blízcí, aby mohli vytvořit

intimní alba umělecké výpravy a obsáhnout do nich vlastní emoce a vidění divadelní reality.

Grzegorz Jarzyna, režisér, kterému byla věnována jedna z knich, říká: *„Někdy probíhají představení v nepředstavitelném spěchu, všechno se děje tak rychle. V tomto shonu jsem nevnímal něco, co se nyní při jisté kontemplaci projevuje. Ty detaily na tvářích herců, mrknutí, grimasa obličeje, se stávají ikonografií možných, ale už neexistujících prožitků".*[6]

Síla fotografií, které najdeme v nových knihách o divadle, se jistě neskrývá jen v dokumentární hodnotě, ale i v osobitém pohledu fotografů, volnosti, s níž přistoupili k vykonávané práci, a ve výrazném kreativním prvku.

Krystian Lupa definuje fotografie z knihy věnované jeho inscenacím jako samostatné entity, které se vynořily z jeho představ, hybridy vzniklé z jeho myšlení, intuice, ale zároveň i z úmyslu, myšlení a intuice Krzysztofa Bielińského, který je pořídil.

„Při všech rozdílech si jsou obálky těchto tří knih podobné. Na všech se nacházejí portréty režisérů, ale velmi enigmatické. Krzysztof Warlikowski je fotografie v pohybu, polovina tváře a ruka. Krystian Lupa – rozmazaná polopostava na pozadí červené zdi. Grzegorz Jarzyna – nakloněná hlava a nahá ramena vespod záběru na zelenkavém pozadí. Obálky vzrušují představivost, a o to jistě šlo, ale také napovídají, že zde bude nejdůležitější divadlo"[7] - píše Joanna Targoń, recenzentka krakovské pobočky Gazety Wyborczej.

Kromě samotného divadla je v těchto knihách nejdůležitější intimní fotografická cesta plná osobního pohledu uzavřeného v záběrech umělců.

[6] *„Podróż"* [Agnieszka Tuszyńska i Dorota Wyżyńska rozmawiają z Grzegorzem Jarzyną], *Jarzyna: Teatr / Theatre,* TR Warszawa 2009

[7] Targoń J., *Teatr do samodzielnego składania,* „Didaskalia" 2009

„Lupa / Teatr"



fot. Krzysztof Bieliński, "Zaratustra", Narodowy Teatr Stary, Kraków 2008

V roce 2009 vyšla kniha „Lupa/Teatr“ od Krzysztofa Bielińského. Bielińsky nafotil třináct inscenací režiséra Krystiana Lupy a sám knihu navrhnul. Kniha postrádá úvod. První stránku tvoří fotografie sourozenců sedících u stolu. Fotografie připomíná snímek z rodinného alba a uvede nás do typické atmosféry Lupových inscenací: plných samoty, osamění a intenzivního bytí hercem.

Téměř na všech fotografiích se objevuje intenzivní červeň, kterou Bieliński využívá k vytěžení charakteru obličejů a postav herců. Nejde o jednoduchou dokumentární zprávu, ale o individuální, citlivou interpretaci fotografa, který se odtrhl od představení a přenáší nás do vlastního, mrazivého, nebývale plastického světa.

Krzysztof Bieliński tvrdí, že extrakce malířskosti z představení je tím, co ho na fotografování divadla fascinuje především. Ve své práci velmi často experimentuje s barvou a ostrostí, rozmazává obrazy, čímž svůj styl přibližuje snímkům

pořizovaným v období piktorialismu. Díky tomuto zákroku na jeho fotografiích dominuje tajemství vítězící nad suchou, dokumentární relací. Postavy na jeho snímcích jsou zachyceny v pohybu, rozmazané, vytržené z kontextu jevištní reality.

Fotografie zdůrazňují jejich literární nebo jevištní záliby, které se během divadelního večera nedají z perspektivy diváka zachytit. Lidské oko nedokáže zachytit tyto mikrosekundy a mžiknutí, která se stávají dominantou fotografického záznamu.



fot. Krzysztof Bieliński, "Mewa", Teatr Aleksandryjski, Sankt Petersburg 2007



fot. Krzysztof Bieliński,"Kalkwerk", Narodowy Teatr Stary, Kraków 1998



fot. Krzysztof Bieliński,"Kalkwerk", Narodowy Teatr Stary, Kraków 1998



fot. Krzysztof Bieliński,"Bracia Karamazow", PWST, Kraków 1988



fot. Krzysztof Bieliński,"Kalkwerk", Narodowy Teatr Stary, Kraków 1998



fot. Krzysztof Bieliński, "Wymazywanie", Teatr Dramatyczny, Warszawa 2001



fot. Krzysztof Bieliński, "Niedokończony utwór na aktora", Teatr Dramatyczny, Warszawa 2004

Tvorba Krzysztofa Bielińského, malířskost a expresivita jeho prací ukazují, jak je médium důležité při zaznamenávání představení fotografie. Video záznam nikdy divákovi neumožní natolik se přiblížit atmosféře probíhajících scén.

Sám Bieliński ve fejetonu pro měsíčník *„Teatr*“ uvádí citát Francise Bacona o fotografii: *„Jde o ten malý odstup od reality, díky němuž do mě realita narazí ještě silněji“.*[8] Mohlo by jít o motto fotografií pocházejících z knihy věnované Lupovi, na nichž je realita fotografem představena velmi subjektivně. Díky autorské volbě snímků tu nenajdeme hromadné scény a široké záběry, spíše prožíváme zvláštní pocit být uvnitř divadla, blízko napětí a emocím panujícím mezi postavami. Hmatatelně můžeme pocítit jejich vnitřní samotu a prázdnotu, v které se ocitli. Dokonce i portrétní záběry z blízka nejsou nikdy založeny na kontaktu s fotografujícím, který je někde blízko, uvnitř probíhajících událostí. Postavy se vždy dívají mimo záběr nebo jsou zahleděny do sebe. Tento způsob fotografování hrdinů umožňuje přiblížit se k jejich intimnímu světu a vylučuje fotografie z banálního reportážního verismu.

Autor fotografií vypráví vlastní příběh a vlastně vytváří samostatné představení. Dominuje nejen černá, ale také červená a odstíny modré. Použití barev v divadelní fotografii má pro Bielińského obrovský význam. Psal o tom ve fejetonu pro měsíčník *„Teatr”: „Jedním z nejdůležitějších prvků každého obrazu je barva. Tvoří také jeden ze základních prvků vnímání světa kolem nás. V přírodě barva plní různé funkce, na příklad varování nebo přilákání. V kultuře souvisí se systémem významů. Divadlo využívá barvu ve významové rovině, ale také jako prvek vyvolávající konkrétní emoce. Barvy v jistých kombinacích, příslušně rozložené v čase mohou představení dramaturgicky vést“*.[9] Bieliński na fotografiích z knihy věnované Krystianovi Lupovi využívá barvu vysoce uvědoměle a činí z ní jednoho z vypravěčů líčeného příběhu. Jeho fotografie z představení nejsou statické snímky, spíše paobrazy, fotografie – spektra. Dlouhá expoziční doba umožňuje zachytit celý proces pohybu a smazává to, co je konkrétní, aby nás dovedla do světa duchů a zjevení, což dělá obrovský dojem během prohlížení fotografií zachycujících hromadné scény. Odnášíme si dojem, že se do záběru zavrtala energie a ne postavy, které nenacházejí únikovou cestu z černého, okolního prostoru. Pro dynamizaci vyprávění Bieliński prokládá prchavé obrazy v pohybu statickými fotografiemi, na nichž jsou všechny plány ostré. I přes změnu způsobu

[8] Bieliński K., *Przesunięcie,* „Teatr“ 2012

[9] Tamtéž.

zobrazování zůstávají i postavy na nich neodhadnutelné, nedotknutelné. Spočívají v zastavení, v temnotě, která se díky Bielińskému stává vesmírem a prostorem vnitřního boje. Tyto obrazy si postupně prohlížíme jako album plné duchů, kteří po staletí vykonávají svůj osamělý a někdy extatický tanec. Jsme uvnitř představení a sami už nevíme, jestli to je dílo režiséra nebo fotografa.



fot. Krzysztof Bieliński



fot. Krzysztof Bieliński

„Warlikowski Teatr/Theater"

První kniha věnovaná tvorbě Krzysztofa Warlikowského, vydaná v roce 2006, obsahuje téměř sto barevných fotografií z představení tohoto režiséra, realizovaných v Teatrze Rozmaitości: Shakespearova *„Hamleta"* a *„Bouře"*, Eurípidových *„Bakchantek"*, *„Očištění"* Sarah Kane, An-ského a Krallina *„Dibuka"*, Levinovy „*Nesnesitelné svatby*" a několik zahraničních produkcí. Převažují v něm snímky Stefana Okołowicze – skvělého polského divadelního fotografa a kurátora výstav, dlouholetého přítele a spolupracovníka Krzysztofa Warlikowského, který fotografuje od sedmdesátých let a své dobrodružství s divadelní fotografií zahájil v divadle Józefa Szajny. Příznačné je, že fotografie nemají popisky, nevíme tak, které scény a postavy zachycují. Nenajdeme tu dokumentární záznam inscenací. Snímky jsou rozmazané, posunuté, zachycují herce v dynamickém pohybu. Jistě nemají nic společného s realistickým a objektivním zobrazováním scén z představení. Jsou to mihotavé střípky emocí, dojmů a specifického vnímání, jímž se vyznačují polští fotografové devadesátých let: Okołowicz a Bieliński.

Intimita, dynamika, dramatičnost, uzavřené do záběrů zlomků sekund, to vše fotografie vzdaluje od snímků, které si objednávají současná propagační oddělení mnoha polských divadel. „Při jejich prohlížení sledujeme mikroskopické výseče něčího dramatu, odlesky emocí a odrazy reflexí, jsme odsouzeni k věčnému „teď" a přinuceni hádat, co se stalo dříve a co přinese budoucnost. V jednoduché scénografii poskládané ze známých prvků se rozehrávají osobní rituály každodennosti: zásnuby a svatby, požehnání a seance vymítání, extatické modlitby a rozptylování popelu zesnulého" – takto Okołowiczowu práci popisuje teatroložka Anna Burzyńska na stránkách „*Tygodnika Powszechnego*".[10]

[10] Burzyńska A., *Rytuały żałoby,* „Tygodnik Powszechny" 2006



fot. Stefan Okołowicz, "Bachantki", TR Warszawa, 2001



fot. Stefan Okołowicz, "Oczyszczeni", TR Warszawa, 2001



fot. Stefan Okołowicz, "Burza", TR Warszawa, 2003



fot. Krzysztof Bieliński, "Krum", TR Warszawa, 2005

A znovu tu máme co do činění se specifickou formou rodinného alba. Prohlížíme si záběry téměř jako fotografie ze svateb, pohřbů a rodinných setkání, nám tak dobře známé z rodinných alb, tentokráte ale Okołowiczovy nebo Bielińského fotografie prozrazují to, co je nevědomé a nepostřehnutelné, svou dramatičností dokáží otřást tím, kdo si je prohlíží. Příkladem může být fotografie Stefana Okołowicze z *„Bakchantek”,* kdy Agave (hraná Małgorzatou Hajewskou) k svému klínu tiskne hlavu v extázi zavražděného syna. Tento snímek Okołowicz pořídil z balkónu, z místa na nějž není divák nikdy vpuštěn a nebude moci pozorovat probíhající události z této perspektivy. Pohled na tuto situaci objektivem fotoaparátu dává fotografovi možnost zachytit dramatičnost a brutálnost probíhající scénické události, což svědčí o jeho individualismu a kreativitě v přístupu k fotografování divadla.



fot. Stefan Okołowicz, "Bachantki", TR Warszawa, 2001

„Jarzyna: Teatr/Theater".

Odlišní typ rodinného alba představuje kniha „Jarzyna: Teatr/Theater z roku 2010. Novost tohoto přístupu lze hledat také v čase zveřejnění knihy. Na přelomu desetiletí se objevuje nový fotografický jazyk. Editor knihy se vydal cestou čím dál oblíbenějších fotografických knih dokumentární fotografie. Vzorovým příkladem strategie tohoto druhu jsou snímky Jacqueline Sobiszewski z představení *„Riskuj vše"*, hraného mimo zdi divadla: na nádražích, v opuštěných továrnách a halách. Sobiszewski využívá různé formy fotografií a ukazuje nám cestu divadelního souboru po Polsku a Spojených státech. Od křiklavých, barvami nasáklých fotografií přes černobílé dynamické snímky po tradiční analogové záběry. Pozorujeme herce během představení, ale také v čase příprav a zkoušek. Pozorujeme místa, z nichž za chvíli vystoupí tak, jako bychom sledovali koncertní šňůru oblíbené rockové skupiny. Toto spojení forem funguje jako současná fotografická kniha, ve které různorodost forem zesiluje prožitky a vypráví o situaci z mnoha perspektiv. Samotný Jarzyna v rozhovoru s Dorotou Wyżyńskou a Agnieszkou Tuszyńskou při otevření knihy řekl: *„Mám dojem, že tento druh záznamu je takové malé zrníčko, paprsek v boji se smrtelností divadla"*.[11]



fot. Grzegorz Jarzyna, "Zaryzykuj Wszystko" , TR Warszawa, 2004

[11] *„Podróż"* [Agnieszka Tuszyńska i Dorota Wyżyńska rozmawiają z Grzegorzem Jarzyną], *Jarzyna: Teatr/Theatre,* TR Warszawa 2009



fot. Jacqueline Sobiszewski, "Zaryzykuj Wszystko", TR Warszawa, 2004

V knize ilustrující devatenáct premiér režiséra, od slavného *„Tropického šílenství“* v roce 1997 po pozdější představení z předchozího desetiletí, se nacházejí fotografie mnoha umělců spolupracujících s Teatrem Rozmaitości. Chronologicky uspořádané snímky pořídili především Stefan Okołowicz, Weronika Szmuc, Kuba Dąbrowski, Jacqueline Sobiszewski nebo Bartłomiej Sowa, několik pochází i od samotného Grzegorze Jarzyny. Nashromáždění tolika různých estetik přináší pozorovateli obrovské potěšení při sledování různých forem citlivosti, jež využívali umělci. Najdeme tu fotografie ze zkoušek pořízené s velmi jednoduchým vybavením, záběry z *„Historie”* realizované v Teatrze Telewizji (Divadlo televize), které zapadají do estetiky videoartu, a dokonce komiks z divadelního programu. Stává se také, že jednu inscenaci ilustrovalo několik fotografů. Pak už můžeme velmi důkladně analyzovat různorodost pohledů. Fotografie z *„Magnetismu srdce“,* který měl premiéru v roce 1999, zhotovovali dva fotografové: Weronika Szmuc, jejíž snímky jsou melancholické, senzuální, a Stefan Okołowicz, jehož fotografe jsou velmi expresivní a působivé. Pro divadelního diváka pamatujícího si představení oba pohledy reprodukují atmosféru inscenizace, která byla prchavá a zároveň efektivní. Opět nacházíme příklad toho, jak důležitý je osobní přístup k realizaci divadelní fotografie. Osobité pohledy fotografa na představení vždy prozrazují nějakou objektivní pravdu, zároveň nás přenášejí do autonomního, citlivého světa autora snímků.



fot. Weronika Szmuc, "Magnetyzm Serca", TR Warszawa 1999



fot. Stefan Okołowicz, "Magnetyzm Serca", TR Warszawa 1999

V knize se kromě snímků z představení a fotografií herců ocitly také soukromé portréty režiséra a jeho nejbližších spolupracovníků: Magdaleny Maciejewské – scénografky, Jacqueline Sobiszewski – osvětlovačky a fotografky, a skladatele Jacka Grudnia. Prohlížíme si umělce v čase příprav na představení, ale také během divadelního jednání, plného prudkých emocí blízkých metafyzice.

„Během posledního roku jsem si těchto fotografií prohlédl velmi mnoho. Jejich sledování vyvolává pozitivní emoce. Je to jako s rodinným albem. Čím jsme starší a naše dětství se vzdaluje, tím spíše k nám tyto fotografie promlouvají, mají pro nás význam"[12] – napsal v úvodu ke knize Grzegorz Jarzyna.



fot. Kuba Dąbrowski



fot. Stefan Okołowicz, "Festen", TR Warszawa, 2001

Podobně jako v případě ostatních mnou popisovaných knih se automaticky vynořují konotace s prohlížením rodinného alba. Kniha o Grzegorzi Jarzynovi představuje fotografickou cestu divadelního souboru přátel, kteří tomu věnovali více než dvacet let společné vášně. Díky citlivosti a osobité perspektivě autorů fotografií se může ocitnout blíže pravdě o divadlu. Nejde ale výhradně o dokumentaci, ale o druh tvůrčího přetvoření. Díky angažovanosti a talentu fotografů divadlo jakoby získávalo druhý, nový život. Stává se kolektivním portrétem do něj zapojených umělců. Herců, scénografů, kostymérů. Je to rodinné album, stále zůstávající záznam konkrétního divadelního prožitku, ale zároveň tvoří samostatnou hodnotu – fotografii vášnivého živlu, který stojí za přípravou každého představení.

[12] *„Podróż"* [Agnieszka Tuszyńska i Dorota Wyżyńska rozmawiają z Grzegorzem Jarzyną], *Jarzyna: Teatr/Theatre,* TR Warszawa 2009

POLSKÉ DIVADLO PO ROCE 2000. KOMERCE VERSUS AMBICE.

Obvykle jedna nebo dvě dominantní oblasti umění vyjadřují kulturu a identitu národa. Takovouto roli v Polsku zastává divadlo, které je svého druhu národním svědomím. Devadesátá léta patřila Krystianovi Lupovi a jeho žákům, kteří budou nadále úspěšně spoluutvářet polskou divadelní scénu 21. století. Současné Lupovy inscenace odkouzlují naše představy o tom, co je v divadle možné. Stávají se z nich v reálném časem se konající divadelní instalace. I když jsou divadelní kusy velice dlouhé, na příklad jeho *„Factory 2"* z roku 2008 inspirované tvorbou Andyho Warhola se odehrává po dobu asi osmi hodin, nezdá se, že by trvaly tak dlouho, jako by režisér díky hercům dokázal ohýbat skutečný čas. Také jeho nejznámější žáci Grzegorz Jarzyna a Krzysztof Warlikowski nadále hrají v polském divadle prim a tvoří vlastní, originální představení. Díky těmto dvěma se polské divadlo přestalo zajímat o národní transformaci a soustředilo se na individuální expresi a intimní emoce. *„Očištění"* Warlikowského a *„4:48 Psychosis"* Jarzyny, obě divadelní inscenace z roku 2002 otevřeně mluvily o záležitostech pohlaví, sexuality, psychických nemocí, sebevražd a rodinných patologiích. Tato témata pro nás v současnosti nepředstavují tabu, ovšem před rokem 2000 to nebylo tak samozřejmé.

21. století přináší nové divadelní objevy. Maja Kleczewska se koncentruje na témata zneužití moci v soukromém i veřejném aspektu. Její nejdůležitější inscenace jsou nové interpretace Shakespeara, slavný *„Macbeth"* z roku 2004 v Kochanowského divadle v Opolí, a texty současných autorů, mimo jiné *„Babylon"* Elfriede Jelinek z roku 2010 hraný v Polském divadle v Bydhošti. Styl Jana Klaty je lehký a rychlý, plný vzteku a křiku. Ve svých představeních konstruuje scény na hranici veselosti, frašky, oproti tomu Klata samotný je ve svých interpretacích smrtelně vážný, jeho divadelní inscenace obžalovávají stávající uspořádání, jako ve hře „*Případ Danton",* kterou režisér realizoval v Polské divadle ve Vratislavi v roce 2008. Na scénu vstupuje také nová, originální generace tvůrců. Monika Strzępka a Paweł Demirski kontextují jazyky kapitalismu, liberalismu a politiky uplatňované ve vztahu k umění a kultuře. Jejich představení z roku 2010 realizované v Dramatickém divadle ve Valbřichu. nazvané *„Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej"* je přímý a zjevný

útok na starou generaci umělců divadla majících plný přístup ke kultuře a prostředkům umělecké produkce v Polsku. Mladí tvůrci se staví proti dřívějšímu politickému systému v umění, který zdědili po starší generaci. Odvážně a přímo útočí, křičí, klejí a uvádějí jména. V *„Duhové tribuně“* z roku 2012 z vratislavského Polského divadla Strzępka a Demirski podnikají přímý útok na tehdejší primátorku Varšavy, Hannu Gronkiewicz-Waltz, za její homofobní, konzervativní okolí. Michał Borczuch je považován za jednoho z nejschopnějších tvůrců mladé generace. Režisér, třikrát nominovaný na ocenění Paszport Polityki, absolvoval Fakultu grafiky na Akademii výtvarného umění v Krakově a Fakultu režie na krakovské Státní divadelní škole. Na začátku své umělecké dráhy hlavně tvořil v Starém divadle v Krakově, kde úspěšně režíroval mimo jiné inscenace *„Lulu”* Franka Wedekinda z roku 2007, nebo *„Wertera“* podle J. W. Goetheho v roce 2009. Ve Varšavě realizoval představení v TR Varšava, Novém divadle, Divadle Studio a Dramatickém divadle. S inscenacemi uspěl také za polskými hranicemi. Samotný režisér o vlastní tvorbě v rozhovoru, který s nim vedl Przemek Bollin pro internetový portál poptown, říká: *„Výchozím bodem pro mé projekty je něco reálného. Vyplývá z člověka, situace nebo sexuální identity. V zásadě si více cením všech, které obsahují konkrétní záchytný bod v realitě, a ne v literatuře. Práce na nich byla zajímavější a otevírající. Po několika letech práce v divadle se pro mě ze vstupu do zkušebny stala noční můra. V určitý okamžik jsem pochopil, že je to místo generování fikce. Člověk sedí s herci nad literaturou, staví nějaký svět, zdá se nám, že je to dobré, protože to přináší pocit moci. Můžeme to vytvořit, poznat vztahy, mluvíme o psychologii. V určitý okamžik jsem si uvědomil, že se začínáme od reality vzdalovat. Začalo mi to hrozně vadit. Vyplývá to z toho, že jsem režisér, který máv práci málo nápadů. Mám přímo odpor k nápadům. Odpor k tomu usadit se nad tématem nebo scénou a vymyslet, jak to teď má vypadat. V zásadě se tomu vyhýbám. Buď se nápad objeví ve spánku, nebo je výsledkem toho, jaké v sobě nosím obrazy, případně situace. Nejraději mám, když vyplývá ze vztahů herců nebo je to dokumentární materiál k využití při práci. Na druhé straně jsem nikdy nedělal dokumentární divadlo. To je ale rozdíl. U mě je dokumentární materiál zpracováván. Proměňuje ho prostor fantazie“.* [13]

13 Bollin P., *Michał Borczuch: Mój teatr staje po stronie wykluczonych,* www.poptown.eu, 2019

„Hvězda smrti“ z roku 2010 v režii Krzysztofa Garbaczewského je pokus o dekonstrukci ikony popkultury, samotný režisér se také pouští do současné interpretace klasiků, jako na příklad v *„Odyssei“* z Kochanowského divadla v Opolí z roku 2010. Tvůrce mluví hlasem mladé generace, hlasem plným vzpoury a bezmocnosti. Ve svých nejnovějších realizacích důsledně utíká do světa dystopie, jako v *„Robertu Roburovi“* z roku 2016 v TR Varšava. Je odvážný, avantgardní a bez problému ve svých inscenacích využívá současné technické noviny, především VR. Mladá generace polských režisérů se nebojí vyjadřovat svůj nekompromisní vztah k okolní realitě 21. století. Jsou odvážní a výrazní ve výrazových prostředcích a volené formě. Projekty Marty Górnické jsou manifesty role žen v polské společnosti a katolické církvi. Ke svému *„Ženskému chóru“* z roku 2010 přizvala performerky různého věku, pocházející z různého prostředí, aby dala prostor zaznít co nejvíce polským, ženským hlasům. Dalším zástupcem mladé generace divadelních tvůrců je Radosław Rychcik. Jde o nejmladšího a nejvíce se bouřícího žáka Krystiana Lupy. Svým vlastním způsobem reinterpretuje klasiky. Jako příklad jím zvolené tvůrčí cesty může posloužit představení *„V samotě bavlníkových polí“* z roku 2009 ze Żeromského divadla v Kielcích, jemuž dal formu postpunkového koncertu. Jak poznamenává Joanna Klass: „Společně s 21. stoletím divadlo v Polsku vibruje a rozkvétá. Daří se vytvořit prostor umělecké svobody, která dodává mladým tvůrcům odvahu. Ti vytvářejí nový, dosud nevídaný jazyk divadla, který dovoluje nově popsat nás obklopující realitu. Ze sledování polského divadla se stává nejlepší cesta, jak porozumět Polsku a Polákům. Domácí scény rády a netrpělivě přijaly tuto mnohobarevnost a bezprecedentní diferenciaci stylů a forem“. Nejmladší generace polských divadelních tvůrců, ti nejsoučasnější: Wojtek Zamilski, Anna Karasińska, Marta Ziółek, Jędrzej Piaskowski, Weronika Szczawińska a Anna Smolar, směle přetvářejí domácí scénu, když na ní vnášejí minimalismus a autobiografickou naraci. Jejich cesta k divadlu nebyla jednoduchá, většina z nich nedokončila studium režie, první kroky v profesi činili daleko od mainstreamu, a často daleko od Polska. Tato nejmladší generace, která zaznamenává mezinárodní úspěchy, a nebyla vychována mistrem Krystianem Lupou, setrvává v přesvědčení, že jim divadlo – jako žádné jiné médium umění – dává přístup k situaci setkání, ztělesněné výměny mezi interpretem a příjemcem. Nové, originální divadelní formy do svých inscenací vnáší Katarzyna Kalwat. V roce 2016 realizovala na prknech TR Varšava představení, a zároveň koncert

„Holzwege", kritiky oceněný divadelní portrét avantgardního pianisty Tomasze Sikorského. Herci připomínají osobnost skladatele s pomocí jeho děl, dokumentárních materiálů a literární fikce. Díky tomuto představení režisérka tvoří novou, autonomní formu divadelního vyjádření. Sama o své práci říká: *„ Výchozím bodem je v mé práci vždy faktografický materiál, dokumentární, plný rozporů a vylučujících se tezí"*.[14] Díky tomuto novátorskému a originálnímu přístupu k divadelnímu umění se jí v roce 2018 podařilo vytvořit velice zajímavé a kontroverzní představení „Grotowski. Non fiction". Experimentální pokus reprodukovat osobnost samotného Jerzyho Grotowského prostřednictvím poznámek, názorů a představivosti a fantazie herců.



fot. Tomasz Tyndyk, "Grotowski. Non fiction",
Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole 2018

14 Legierska A., *Holzwege- Katarzyna Kalwat,* www.culture.pl, 2016





fot. Tomasz Tyndyk, "Grotowski. Non fiction",
Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole 2018



fot. Tomasz Tyndyk, "Grotowski. Non fiction",
Teatr im. Jana Kochanowskiego, Opole 2018

První dvě dekády 21. století byly pro polské divadlo, co se umělecké situace týče, velice přínosné. Vyrostlo několik nových generací zajímavých režisérů, způsoby narace jsou čím dál modernější a pozorování evropské kulturní krajiny čím dál pozornější. Ale od doby světové ekonomické krize se z peněz stalo podstatné téma také v kultuře. Jak to trefně popsal Wojtek Klemm ve svém textu pro internetový portál e-teatr. *„Nejdříve se dva ekonomové Balcerowicz a Hausner, v devadesátých letech výrazně se podílející na přeměně komunistické nehospodárnosti v kapitalistický systém – snažili se umění, především to dotované, učinit nezávislým na státu. Podařilo se tomu zabránit, právě v divadelním prostředí došlo k silným a organizovaným protestům. Později se diskuze vydala směrem k otázce „Co tam vlastně produkujete?“ a náhle se ozvaly „hlasy diváků“. Převažují názory: „Platím daně, ty peníze se utrácejí za vás, takže v konečném výsledku vás platím já. Takže produkujte to, na co se chci dívat“. A politici se toho rádi chytí. Na mnoha místech už je vzdorný tvůrce, který klade otázky týkající se jeho země a její historie, viděn nerad, lepší je úslužný komik“.*[15] Současné polské divadlo se i přes srážku s velice komplikovaným ekonomickým trhem stále chápe závažných témat. Ekonomická stabilita vykoupená úsporami v sociální a kulturní oblasti nedokázala režiséry mladé generace zastavit před věnováním se vážnému umění a nejen bezpečné komerci, což dokazuje, že kulturu nelze přepočítávat na ekonomické hodnoty.

15 Klemm W., *Daj mi farsę! Nie chcę twojej edukacji., Polski teatr dziś- walka między komercją a ambicją*, www.e-teatr, 2013

DOKUMENT NEBO UMĚLECKÉ DÍLO? SOUČASNÁ POLSKÁ DIVADELNÍ FOTOGRAFIE.

Divadelní fotografii málokdy považujeme za umění, častěji ji vnímáme jako dokumentaci zvěčňující představení, Což je, s ohledem na pracovní podmínky fotografa v divadle, krkolomný úkol. Autor snímků obvykle nemá možnost shlédnout představení dříve, musí jednat intuitivně a bleskově své fotografické vybavení přizpůsobovat obtížným a dynamicky se měnícím podmínkám osvětlení. Všeobecně rozšířené je tvrzení, že vlastně žádný, ani ten nejkvalitnější záznam představení není schopen reprodukovat magii a intimní energii, kterou přináší setkání diváka a herce na živo. Ale právě fotografie se zdá být médiem, které je schopné tyto prchavé okamžiky zachytit. Těžko bychom také mohli neocenit její badatelskou a historickou funkci. Představuje jeden z nejvýznamnějších zdroj vědomostí o historii divadla a o představeních, která už nebudeme moci shlédnout. Fotografie z představení se využívají také k jejich propagaci, z čehož se v současných pro kulturu a umění ekonomicky nesnadných časech stala další a důležitá funkce, již divadelní fotografie zastává. Při pohledu na internetové stránky různých divadel nebo při prohlížení tisku věnovaného kultuře a divadlu bychom si ne těžko mohli nevšimnout, jak tato funkce změnila divadelní fotografii. Fotografie z divadelních inscenací by měly být čitelné, představovat „produkt“ co nejsyntetičtěji a nejatraktivněji. Fotografie v tomto případě musí zvěčnit skončené divadelní dílo podle jasně stanovených pokynů, pravidel reklamního trhu. Podle marketingových kritérií vybrané snímky se dostávají do tisku, kde mají za úkol prodávat představení. Můžeme za takových okolností mluvit o umělecké kreativitě v divadelní fotografii?

Zdá se, že v současnosti se stačí podívat na webové stránky polských divadel, abychom tyto pochybnosti rozptýlili. Při prohlížení na nich umístěných snímků z představení je těžké nepodlehnout dojmu, že v Polsku existuje mnohočlenná skupina fotografů, jak tvůrců, kteří začali fotografovat divadlo v devadesátých letech, mimo jiné Krzysztof Bieliński, Bartłomiej Sowa, Stefan Okołowicz, tak jejich mladších kolegů, kteří si také mohou dovolit umělecký a kreativitou překypující přístup k této „okrajové“ oblasti umění. Zároveň, jako dokumentaristé, sledují charakter představení, ovšem na druhé straně se nebojí osobních interpretací a vlastních estetických vizí uměleckého

díla. Polská divadelní fotografie začátku 21. století se šťastně vyhýbá marketingové diktatuře, podle níž se má představení prodat a tváře herců musí být co nejznámější. Díky takovéto situaci mohou divadelní fotografie existovat samostatně, stávají se autonomními díly, která mohou viset na stěně galerie a přinášet zájem a radost z jejich sledování. Stávají se uměleckými díly samy o sobě, přestávají plnit pouhou dokumentární a marketingovou funkci. Stávají se osobní interpretací divadelního umění a toho, co je kolem něj, včetně zákulisního divadelního života, často pro oko průměrného diváka skrytého. *„Fotograf se v divadle obvykle zjeví několik dnů před premiérou divadelního kusu. Málokdy doprovází jeho vznik od úplného začátku. Přicházejí tedy v okamžiku nejhorečnatější práce. Musí vstoupit mezi režiséra, scénografa, choreografa nebo osvětlovače a herecký soubor. Nejlepší by bylo, kdyby byl neviditelný. Ale není. A pak velice záleží na mě samotném. Na mém citu pro situaci, tu mentální i scénickou. Od nalezení té neviditelné „tenké červené linky", kterou nemohou a nechci překročit. Někdy se ptám režiséra, jak hluboko mohu vstoupit do scénického prostoru, ale velmi vzácně do něj zasahuji svou osobou. Moje fotografování spíše připomíná jemný tanec kolem scény, jak na jedné, tak na druhé straně. Fotografuji také z míst, která nejsou pro běžného diváka dostupná. Třeba z technické rampy nacházející se přímo nad pódiem nebo z tak zvaného horizontu. Vše záleží na tom, jaký obraz uvidím ve vlastní představivosti".*[16] Tak své zkušenosti s divadelní fotografií popisuje Wojtek Szabelski, toruňský fotograf spojený s divadlem po mnoho let, zástupce současného proudu divadelní fotografie. Jeho hluboké nasazení v divadle, jak se zdá, potvrzuje tezi, že pro dobré fotografování divadla je nejlepší v něm pobývat, neustále ho poznávat a být jím fascinován. Ne bez důvodu jsou nejvýznamnější jména v polské současné divadelní fotografii s divadlem spojeny nejen z důvodu, že v něm fotografují. Většina z nich jsou milovníci divadla, kteří se snaží vlastním způsobem prožívat představení a učit se jim rozumět. Existují i tací, jejichž činností v divadle nebyla výhradně fotografie.

Právě do této skupiny patří Magda Hueckel, scénografka, pro níž se z divadelní fotografie stala vášeň a její vlastní cesta umělecké realizace. Sama o svém klíčovém setkání s divadelní fotografií píše: „Moje první vzpomínka týkající se divadelní fotografie se pojí se Současným divadlem ve Vratislavi. Psal se rok 2004. Stála jsme před vývěskou a dívala se na fotografie z představení „Vítězství" v režii Heleny Kaut-Howson s Danutou

16 Szabelski W., *Jak fotografować w teatrze*, www.szerokikadr.pl, 2016

Stenkou v hlavní roli. Do tyrkysového světla zahalená herečka spočívala na vyvýšenině ve středu pódia a na ní padaly kaskády deště. Nebo to byl sníh? *„Co to je za filozofii, fotograf přichází k hotovému" – pomyslela jsem si, když jsem se nechala svést atraktivitou scénického aranžmá. Zdálo se mi, že citlivost a práce fotografa nevnášejí přidanou hodnotu. To byla pravděpodobně moje první reflexe (minimálně první zapamatovaná) týkající se oblasti, které jsem se už o rok později začala věnovat profesionálně. Pak mé původní stanovisko podstoupilo okamžitou verifikaci, Divadelní fotografie se stala velkou výzvou a vášní, a role fotografie jako média se ukázala být absolutně očividná".* [17]

[17] Hueckel M., *Światła na scenę czyli o fotografii w teatralnej* [w:] *Wszyscy jesteśmy fotografami*, Vol. 1, Warszawa 2019

Hueckel/Teatr.



Magda Hueckel je vizuální umělkyně, divadelní fotografka, scénografka, cestovatelka. Absolventka Fakulty malířství a grafiky Akademie výtvarných umění v Gdaňsku. Stipendistka Ministerstva kultury a národního dědictví. Autorka fotografických knih *„Anima. Obrazy z Afryki"* (Anima. Obrazy z Afriky) a *„Hueckel/Teatr"* (Hueckel/Divadlo) – obě byly nominovány na ocenění Fotografická publikace roku 2014 a 2016 (na „Fotofestiwalu" mezinárodním festivalu fotografie v Lodži). Stále spolupracuje s několika divadly v Polsku. Vytvořila fotografickou dokumentaci několika set divadelních představení. Účastnila se mnoha individuálních a kolektivních výstav v Polsku a v zahraničí, mimo jiné v Tate Britain v Londýně. Na realizaci filmů spolupracuje se svým manželem, Tomaszem Śliwińským. Jejich dokumentární film *„Naše prokletí"* získal nominaci na Oscara.

Začátek cesty s divadelní fotografií pro Magdu Hueckel nastal ještě během studia, kde společně s kamarádkou Agatou Serafin založila duo hueckel/serafin. Umělkyně se pohybovaly v oblasti autoportrétu, tomuto tématu se věnovaly dva roky, během nichž se účastnily mnoha výstav a podílely se na několika publikacích. Když se jejich cesty rozešly, sledovala Magda Hueckel i nadále dříve zvolený směr uměleckého rozvoje. I její další projekty kroužily kolem tématu autoportrétu. Ústřední motivy jejích autoreflexivních cyklů tvoří pomíjivost, transformace a bytí v procesu. Její práce se odlišují z hlediska formy. Fotografka miluje experimenty se způsoby zobrazování.

Cyklus „Obsesivní autoportréty“ z roku 2006 ukazuje strach z tělesného rozkladu a přes obtížnost tématu působí subtilně. Ta dvojznačnost, zajímavé propletení nelehkého tématu s nesmírně citlivou estetikou je poznávací znamení Magdy Hueckel. Mrazivé, a zároveň jemné černobílé fotografie zachycují části těla samotné umělkyně, na něž jsou s pomocí multiplikace nanášeny hnijící organické zbytky. Práce vyprávějí o obsesi, panice, o strachu z pomíjivosti, o nevyhnutelném rozkladu. Cyklus *„Rem“* z roku 2009 se pak týká tématu strachu před osudem ve fázi spánku. Téma se objevilo z důvodu velice dramatických zkušeností, které autorka prožila v soukromém životě. Snímky z tohoto cyklu jsou černobílé autoportréty s vyškrábaným obličejem na pozadí zaniklého lesa. Opět se vracejí obsesivní témata autorky, tedy strach ze zániku a ze smrti. Sama v jednom z rozhovorů prohlásila, že to byla prorocká práce, která vyvolala, jakoby předpověděla, náhlé a závažné zhoršení jejího zdravotního stavu. Aby tuto „kletbu“ odčarovala, pustila se po šesti letech do rekonstrukce tohoto cyklu, do níž vnesla prvky koláže ve snaze zvrátit jeho negativní působení. Hueckel je také zapálená cestovatelka, a díky této vášni v letech 2005-2013 vytvořila projekt *„Anima“*, výsledek jejich četných cest do Afriky. Cyklus představuje osobní vyprávění o cestě. V něm obsažené obrazy ukazují realitu z perspektivy příchozího, která proniká do cizího, nesrozumitelného světa Afriky a snaží se najít univerzální pravdy týkající se života, smrti, obrození a přeměny. Projekt se pokouší vstoupit do neviditelného rozměru duchovna, je to fotografická cesta po stopách různého druhu rituálů a věr. Při jeho tvorbě se umělkyně soustředila na hledání náznaků, stop a objektů, jejichž prostřednictvím se lidé v Africe pokoušejí komunikovat s nehmotným světem. Cyklus tvoří snímky vyrabovaných, zapomenutých a opuštěných míst, které se proplétání s fotografiemi organických struktur, rozkládající se živočišné hmoty a objektů sakrálního, rituálního charakteru. K tvorbě umělkyně patří také jí od roku 2005 praktikovaná divadelní fotografie. Její dílo v této oblasti je impozantní. Během posledních patnácti let Magda Hueckel fotografovala nejdůležitější představení režisérů-legend, jako jsou Warlikowski, Lupa, Jarzyna, ale také inscenace režisérů mladé generace. Divadelní fotografie je pro Hueckel nezávislá a rovnoprávná odnož její tvorby. Kritiky a historiky divadla je považována za nejvýznamnější fotografku dokumentující polské divadlo 21. století.

Sama nejen fotografuje divadlo, ale také se věnuje divadelní fotografii z vědecké, badatelské stránky. Ve svém textu analyzujícím fenomén tohoto odvětví umění píše: *„Existence divadla představuje prchavost. Prchavost, díky níž je každá událost jiná,*

neopakovatelná, výjimečná. Některá představení se hrají jen několikrát, jiná několik let. Existují i ta kultovní, která z repertoáru nezmizí po desetiletí. Jejích pomíjivost vyvolává tesknotu a v důsledku touhu o zachycení, dodání nesmrtelnosti inscenaci. Ke knize, filmu, hudbě, vizuálnímu dílu se lze vrátit. Divadlo mizí společně s příslovečným spadnutím opony. Herci zapomenou text, s láskou vytvořená scénografie skončí na smetišti nebo se rozptýlí po skladech, v nichž společně s rekvizitami a kostýmy čeká na nový život, podrobení divadelní recyklaci, putování po dalších inscenacích. Z představení zbývají efemérní dojmy a hrst slov, která ho popisují. Od úsvitu věků byly činěny pokusy bojovat s divadelní pomíjivostí (malířství, rytiny, grafiky, akvarely), těžko se tedy divit, že když se na scéně umění objevila fotografe, okamžitě se propojila s divadlem a stala se nejdokonalejší a nejdůvěryhodnější metodou zvěčňování prchavých vjemů. Divadlo s fotografií vytvořili téměř dokonalý pár, svůj vztah založili na protikladech: prchavost vůči zvěčnění, neopakovatelnost versus opakovatelnost". [18]

Největší a nejdůležitější soubor divadelních fotografií Magdy Hueckel představuje v roce 2015 Divadelním institutem vydaná fotopublikace pojmenovaná *„Hueckel/Teatr"* (Hueckel/Divadlo), o němž v rozhovoru s Agatou Adamieckou-Sitek a Iwonou Kurz sama autorka říká: *„Z přesvědčení se snažím nevnucovat své interpretace. Nechci být v rozporu s jazykem ani smyslem představení, vstupovat do nějaké kritické zkratky. Nesmíme ale zapomenout, že jde o velice rozmazanou oblast, protože můžu následovat jen vlastní cit. Nevyhnutelně se stává médiem, které není lhostejné ke sdělení, přestože usilovně sleduji vyprávění režiséra, jeho teplotu, dynamiku, způsob zobrazování a také téma. Čím déle s nějakým režisérem, režisérkou a týmem pracuji, tím tato zkušenost začíná být zajímavější. Čím dál lépe rozumím jazyku umělce, jeho dynamice, čím dál lépe se mi daří ukázat tvůrčí individualitu. Fotografování začíná být méně intuitivní, čím dál vědomější, preciznější a definovanější, blízké konkrétní, individuální estetice. To neznamená, že mým fotografiím chybí společný jmenovatel. Existuje několik témat a prostorů, které mě obzvláště lákají. Často například zacílím objektivem na druhý plán, nemusí mě nezbytně zajímat to, co je nejvíce viditelné. Zajímá mě rovněž vztah mezi tělem a vizuálními projekcemi, tak silně zastoupenými v dnešním divadle. A samozřejmě se vracím k tématům řešeným na mých autorských fotografiích. Nedá mi spát téma pomíjivosti, transformace, kruhu života a smrti, stejně jako odcizení a osamělost –*

[18] Hueckel M., *Światła na scenę czyli o fotografii w teatralnej* [w:] *Wszyscy jesteśmy fotografami*, Vol. 1, Warszawa 2019

a hodně z toho se nachází i na mých divadelních fotografiích".[19] Při studování knihy se nemůžeme ubránit dojmu, že pozorujeme fotografie, které nám ukazují mnohem více, než nám může nabídnout průměrná divadelní fotografie. Cítíme se, jako bychom se ocitli uvnitř děje představení, uprostřed scénických událostí. Odnášíme si pocit, že jsme nikdy nebyli tak blízko a neviděli inscenaci tak důkladně. Umělkyně fotografuje místa a prostory pro běžného divadelního diváka zpravidla nedostupné. Krouží s herci uvnitř scénografie, popisuje fotoaparátem události z různých perspektiv, jednoduše nám dovoluje vstoupit dovnitř divadelního díla. V jejích fotografiích najdeme reportérské odhodlání, ozvěny street photography, ale nejde o prvky rozhodující o výjimečnosti divadelních snímků Hueckel. Nesledujeme fotografie vytvořené na objednávku, které nám mají přiblížit a prodat divadelní událost. Její divadelní fotografie jsou nejambicióznější dokumentární obrazy, obrazy plné abstrakce, na nichž je paradoxně vše rozpoznatelné a čitelné. Obrazy levitující na hranici mezi bděním a snem, které se svou tématikou dotýkají života a existence každého lidského jedince. Pomíjivost, strach, osamění. Tyto fotografie jsou vlastně archiv těla a archiv prostoru. Fotografie nezobrazují jenom divadelní inscenace, ale zaznamenávají historii těl a pocitů, zobrazují zmrzačené a zmatené světy.

Narace knihy, kterou Hueckel vytvořila společně s Wojciechem Nowickým, je vyprávění o těle vystaveném radikální zkušenosti, o těle v rozpadu, o „mediatizovaném" těle. To způsobuje, že při prohlížení knihy zapomínáme na to, že obdivujeme dokumentární snímky divadelních představení, dokonce si odnášíme pocit specifické cesty vlastní tělesností, cesty, na níž nás fotografie staví na stranu bolesti, ztráty a nevyhnutelné pomíjivosti. Kniha v zásadě neobsahuje obrazy zachycující dialog mezi hrdiny fotografovaných inscenací. Podle umělkyně právě toto odráží dnešní, současný svět, v němž máme co do činění s malým množstvím skutečné mezilidské komunikace. *„Hueckel/Teatr*" není jen záznam inovativního, měnícího se jazyka současného polského divadla, ale vyprávění o současné kultuře obecně. Kromě knihy najdeme v díle Magdy Hueckel také výstavy divadelní fotografie nazvané *„Hueckel/Teatr vol. II"*, z nichž první proběhla na Krakovském měsíci fotografie v roce 2007, a druhá verze se představila v galerii Wozownia v Toruni v roce 2018. Dojmy po zhlédnutí výstavy popsala Asia Tarasińska následovně: *„Když jdeme na výstavu*

19 Adamiecka- Sitek A., Kurz I., *Podglądanie duchów, fotografowanie ciał*, www.e-teatr, 2016

fotografií, můžeme očekávat, že budou zvětšeny v určitém formátu, na dobrém papíru, často zarámované, zavěšené v prostoru galerie ve výšce očí, což v nás zafixovává velice schématické uspořádání, jak by taková událost měla vypadat. Ale tady je to jiné – takže se bleskově mění perspektiva přijímání, jelikož se proměnil prostor, skrytá pod tmavou, nepříjemnou matérií. Viděla jsem projekce silných částí lidských těl ve velice tmavé místnosti, kde si po přechodech nejdříve zvykáte na pohled na tělo, poněkud nedokonalé, který už dávno překročilo rámec mládí, a proces dekonstrukce je bohužel nezvratný. Po tomto krátkém úvodu následuje útok stejných obrazů, které musí být naším zrakem správně zakódovány. Takováto multiplikace zesiluje efekt – dívej se tu na tělo, které máš i ty, podívej se na jeho kondici, podívej se, jestli se naplnilo jako stereotyp nebo idealizace. Magda Hueckel schválně vybrala fotografie z představení, která do centra sdělení postavila zničené tělo. Nelze se nevrátit s myšlenkami na pocit ohrožení, který se nám zadřel pod kůži – cítila jsem se, jako bych vstoupila doprostřed kostnice. To, co lze o Magdě Hueckel říci bez váhání, je její neobyčejná dovednost znehybnit pohyb, ukazovat svého druhu paralýzu těla, sledovat jednotlivce v chaosu, jímž někdy představení bývá, v němž se postava ztrácí v davu. Upozornit bychom měli i na prostor, v němž postavu zachycuje – máme dojem, že se nacházíme na úbočí, na okraji, že vstupujeme do světa šedých a příběhem ztlumených barev. Její divadelní fotografie získala novou kvalitu – není to dokumentace scény a děje, ani příjemný portrét plně nalíčeného herce. Její snímky kladou otázku, zda jsme připraveni na nové vnímání reality, kde leží hraniční bod nebo jaká je subjektivní perspektiva příjmu. Umělkyně stále v divadle vytyčuje cestu autonomního pohledu fotografa. Myslím, že je jedním ze základů současné fotografie, která svobodně operuje se zakřivenou perspektivou a zároveň komponuje svět podle vlastních pravidel v rámci jednoho snímku".[20] Obě výstavy představují rozšíření a pokračování monografické knihy Magdy Hueckel. Umělkyně nás opět zve do světa divadla a směřuje naši pozornost na těla herců vystavené radikální zkušenosti. Prostřednictvím divadla se vrací ke svým hlavním tématům a motivům, když vypráví o utrpení dosahujícím hraničního bodu. Vede nás do temných zákoutí vlastní představivosti, když na fotografiích prezentuje části znehybněných, zamrzlých těl zbavených identity. Při sledování těchto obrazů pociťujeme bolest, ale zároveň nám poskytují estetické potěšení. Tento dualismus se zdá být metaforou současné kultury

[20] *Tarasińska A., Fragmenty ludzkie. O fotografii teatralnej Magdy Hueckel,* www.bezszyldu.pl, 2018

a důkazem toho, že fotografování divadla může být, za zachování svých povinností vůči dokumentovanému umění, svobodné a disponovat statusem autonomního tvůrčího aktu.



fot. Magda Hueckel



fot. Magda Hueckel



fot. Magda Hueckel

Nová generace.

V současnosti fotograf sehrává v procesu vzniku divadelního umění čím dál podstatnější úlohu. Je jako potichu se tvořící stín, skrytý pozorovatel nebo naopak do divadelní události přímo zasahuje. Když s fotoaparátem vstupuje mezi herce, přibližuje se procesu vzniku inscenace nejodvážněji, jak je to možné, už nejen jako řemeslník a dokumentarista, ale často jako paralelní tvůrce, čímž krystalizuje rozvoj autorské divadelní fotografie. Umělci nám svými snímky podsouvají osobní druh autorské divadelní mapy, po níž se můžeme svobodně přemisťovat, a poznávat tak nové způsoby přístupu k této neprávem opomíjené oblasti fotografie. Fotografie z inscenací začínají působit jako individuální, autonomní umělecká díla, přestávají už být pouhým archivním záznamem. Tvoří součást vizuální dokumentace, která se soustředí především na základní materii představení, tedy na tělesnost. Fotografové tak pronikají k samotné podstatě divadelní situace tím, že zaměřují zájem na přítomnost člověka na jevišti, na jeho tělo, které je hlavní oblastí rozehrávání akce. Umělce nové generace, podobně jako Magdu Hueckel, fascinuje tělo, které přes intenzivní existenci na jevišti zaniká, rozpadá se, transformuje, ale také tělo samo o sobě – jeho způsob pohybu, jeho grimasy,

napětí a uvolnění a jeho intimní zákoutí. Je to tělo, často nahé, vystavené bezohlednosti divadelního osvětlení, díky čemuž začínají být intimní vztahy fotografa s herci nesmírně důležité. Vyplývá to také z prudké změny, jíž prochází současné divadlo v Polsku. Toto divadlo hledá nové formy, zaměřuje svou pozornost často na dokumentární témata, čím dál směleji na trh vstupují performance nebo instalace. Žánry se čím dál častěji mísí a z nových médií se stává neodmyslitelný symbol naprosté většiny představení. Divadlo občas opouští zdi budovy a někdy omezuje své výrazové prostředky na minimum. Inscenace často nemají scénografii a vyznačují se minimalistickou formou. I herectví získává nové a zajímavé výrazové formy. Fikce se proplétá s realitou, postavy často představují slepenec soukromých životopisů herců propletených s divadelní fikcí. Velmi velkou roli začínají sehrávat projekce, video obecně se v divadle stává jedním z hlavních výrazových prostředků. Všechny tyto faktory ovlivnily to, že současná divadelní fotografie před sebe klade neustále nové výzvy, a k jejich realizaci přistupuje autorsky a odvážně.

Digitální revoluce po roce 2000 definitivně proměnila způsob fotografování divadelních inscenací. Fotograf, díky technickým novinkám, může fotografovat během zkoušek i v průběhu skutečně probíhajícího představení, protože fotoaparáty začaly být tiché, bleskově se přizpůsobují náročným světelným podmínkám. Díky paměťovým kartám mohou fotoaparáty ukládat tisíce snímků a osvobozují tak fotografa od promýšlení strategie, jak by chtěl inscenaci dokumentovat. Právě usnadnění, které přinesla digitální éra, vyvolalo v divadelní fotografii otřes. Díky zdánlivé snadnosti fotografování s digitálními přístroji se v oboru objevilo mnoho lidí, kteří bez zamyšlení se nad myšlenkou představení vypouštějí do tisku a na internet atraktivní obrázky, bezcenné fotografie vystavené nadměrné manipulaci během postprodukčního procesu. Takovýto druh přístupu k této oblasti fotografie zabíjí prchavost a tajemství, které sebou nese divadelní dílo, to, jak ušlechtilá tkáň je inscenace. I přes tuto komplikovanou situaci se na trhu objevují nová jména, mimo jiné mnou výše popsaná Magda Hueckel, Natalia Kabanow, Bartek Warzecha nebo Monika Stolarska, kteří svůj profesní život zasvětili divadlu a úspěšně o něm vyprávějí fotografiemi svým vysoce uměleckým a profesionálním způsobem. Tento upřímný, kreativní a originální přístup k divadelní fotografii, který prezentují současní tvůrci, se zúročil v několika fotografických knihách vydaných Divadelním institutem Z. Raszewského ve Varšavě, které prostřednictvím fotografií hovoří o divadle a jeho skryté síle. Knihy *„Hueckel/Teatr”*, *„Tomek*

Tyndyk/Teatr" (Tomek Tyndyk/Divadlo), „Plewiński. Na scenie" (Plewiński. Na scéně), vydané v posledních letech, pro nás zachycují tu divadelní fotografii, která se nebojí hovořit o scénickém umění vlastním jazykem a jakoby „narušuje" přísně reportérský přístup k tématu. Začátek 21. století je pro divadelní fotografii velice laskavý, vznikají početné výstavy, konají se tematické debaty a v roce 2015 byla zahájena, také Divadelním institutem, Soutěž divadelní fotografie, díky níž jsme pozorovateli rozvíjející se kariéry nejlepších polských fotografů pořizujících snímky v divadle. Cílem soutěže, vytvořené v roce 2015 tehdejší ředitelkou Divadelního institutu Dorotou Buchwald, je propagovat a rozvíjet umění fotografování divadla a prezentace divadelní fotografie nejen jako formy dokumentování a propagace procesu divadelní práce, ale také jako nástroje spoluutváření významů a způsobů přijetí díla a tvůrčí činnosti. Sama zakladatelka soutěže o divadelní fotografii citlivě píše: *„Má znalost divadelní fotografie je samozřejmě determinována druhem profesní činnosti a jistě jde od počátku o praktickou znalost. Věnujíc se déle než dvacet let dokumentování divadla (jak ze stránky ideje, tak vlastní praxe), shlédnuvší desítky, a možná dokonce stovky tisíc snímků a fotografií, nepochybuji, vlastně jsem nejhlouběji přesvědčena, že fotografie – i přes rozvoj jiných způsobů a technik záznamu a zvěčnění divadelních inscenací, zdánlivě lepších – je pro divadlo dokument možná ne nejdokonalejší, protože takový stále neexistuje, ale schopný nejlépe reprodukovat a zachovat podstatu tohoto umění. Fotografie z představení, a zde můžeme odkazovat na rozmanité odborné úvahy o fotografii obecně – Waltera Benjamina, Andrého Bazina, Rolanda Barthese, Susan Sontag, a dokonce Jacquesa Lacana – v sobě totiž uvězní nějakou část divadelního tajemství, kvantum energie, kondenzovaný náboj exprese, zlomek sekundy nasycené tvůrčím úsilím, záznam emoce, kumulovaný a intenzifikovaný. Pohled sledujícího pak (podle Barthese) umožňuje odhalit na snímku něco, co není na jiném místě dostupné, něco, co nejde blíže popsat ani vyjádřit jazykem. Proto s námi komunikuje s pomocí těch emocí, které uchovává".*[21]

Právě díky soutěži pořádané Dorotou Buchwald se divadelní fotografie stala obecně sledovanou a doceněnou, což mělo za následek aktivní dialog kolem tohoto fascinujícího uměleckého žánru a podporu jeho rozvoje. Zároveň jsme svědky toho, jak odvážné, autorské a promyšlené začíná být fotografování v divadle, a jak je tvůrčí autonomie divadelních fotografů čím dál více oceňovaná a žádoucí. Tyto fotografie

21 Buchwald D., www.teatr-pismo.pl/archiwalna, 2016

představují nesmírně důležité médium paměti na divadlo. Když vzpomínáme na nějaké představení, obvykle se z naší paměti vynoří fotografie, kterou jsme si zapamatovali z divadelní vývěsky, novin nebo internetu. Právě taková je síla divadelní fotografie. Divadelní fotografie mají obrovskou moc, tvoří prostor autonomního umění, ukazují už někým vytvořené obrazy, dodržují své povinnosti vůči nim a zároveň se stávají samostatnými, autorskými vyjádřeními. Tato vyjádření obvykle odhalují to, co je pro diváka neviditelné, přičemž vytvářejí jedinečný archiv představení.

Takovýmto vypravěčem divadla prostřednictvím fotografie je Bartek Warzecha, absolvent varšavské Divadelní akademie, který pověsil herectví na hřebík a začal se profesionálně a také v rámci koníčku věnovat fotografování v divadle. Účastnil se ročního mentorského programu mezinárodního sdružení Sputnik Photos, a také je finalista prvního a vítěz druhého ročníku Soutěže divadelní fotografie pořádané Divadelním institutem Zbigniewa Raszewského ve Varšavě. Kromě dokumentování představení se Warzecha věnuje fotografování pro divadelní plakáty, mimo jiné pro inscenace *„Nic se nestalo“* a *„Já, Feuerbach”* pro divadlo Ateneum ve Varšavě a propagačnímu a portrétnímu fotografování. Velice odvážně přistupuje k podobiznám, na nichž herce zvěčňuje velice moderně a originálně, vyhýbá se klišé typickým pro divadelní portréty tohoto druhu. Jako příklad může posloužit práce realizované pro koncert – instalaci Weroniky Szczawińské *„Katastrofy v historii města“* (Klęski w dziejach miasta) připraveného v Bogusławského divadle v Kališi. Inscenace nás bere na výpravu do hloubi katastrofy, vypráví o pustnoucím městě, o městě zasaženém společenským traumatem. Fotografování, v návaznosti na obsah představení, Warzecha realizoval v protiatomovém krytu v Kališi. Herci s rozmanitými atributy katastrof, pohrom a epidemií jsou přeneseni do vymyšlených mimodivadelních situací. Tento projekt má rozhodně blíže k aranžované fotografii, a přesto úspěšně reprezentuje inscenaci v médiích a na webových stránkách divadla.



fot. Bartek Warzecha, "Klęski w dziejach miasta", Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz 2015



fot. Bartek Warzecha, "Klęski w dziejach miasta", Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz 2015



fot. Bartek Warzecha, "Klęski w dziejach miasta", Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz 2015



fot. Bartek Warzecha, "Klęski w dziejach miasta", Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz 2015



fot. Bartek Warzecha, "Klęski w dziejach miasta", Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz 2015

Jeho snímky se vymykají klasickému druhu portrétování v divadle. Citlivý a intimní přístup, který jistě usnadňuje skutečnost, že sám je vzděláním herec, mu umožňuje dosáhnout větší otevřenosti a zapojení u divadelních tvůrců, které portrétuje. Warzechovy fotografie jsou promyšlené a formálně konzistentní, mají nápad a odvážně využívají současnou estetiku. Umělec spolupracuje s nejdůležitějšími divadelními scénami v Polsku, fotografoval mimo jiné inscenace Starého divadla v Krakově, Národního divadla a Dramatického divadla ve Varšavě, úspěšně realizuje své fotografické zakázky i pro mnoho jiných, menších divadelních center. Kromě kolektivních výstav Soutěže divadelní fotografie, které se pořádají každý rok ve foyer Divadelního institutu, si připsal dvě významné individuální výstavy. V roce 2018 v Galerii Sleńdzińských v Białymstoku proběhla výstava *„První generálka“* (Pierwsza generalna), jejíž kurátorkou byla Martyna Stepan-Dworakowska. Výstavu rovněž doprovázela publikace se stejným názvem. A výstava *„In/Out”* ve foyer Collegium Nobilium, scény Divadelní akademie ve Varšavě. Bartek Warzecha se jako absolvent Herecké fakulty právě této vysoké školy vrací na její půdu jako fotograf, aby prezentoval vlastní pohled na stavbu narace. Kromě těchto výstav je Warzechovým obrovským úspěchem vítězství v Soutěži divadelní fotografie v roce 2017. V kategorii dokumentární soubor porota ocenila jeho fotografie pořízené během białostockého představení *„Exodus 2.0”* v režii Agnieszky Korytkowské-Mazur.



fot. Bartek Warzecha, "Exodus 2.0", Teatr Dramatyczny, Białystok 2016





fot. Bartek Warzecha, "Exodus 2.0", Teatr Dramatyczny, Białystok 2016

Cyklus byl vysoce hodnocen pro schopnost vytvořit esteticky konzistentní dokumentární sekvence reprodukující ducha inscenace, zapojující diváka pomocí vědomého nakládání se záběrem a barvou.

První divadelní fotografie zhotovil pro varšavské divadlo Lalka, tehdy ještě pracoval s analogovou technikou, a právě tímto okamžikem začalo jeho dobrodružství s divadelní fotografií, o práci v divadle sám řekl: *„Nejčastěji fotografuji během generálních zkoušek, těsně před premiérou. Ještě bez publika, ale s nastavenými světly, hotovými kostýmy a všemi prvky scénografie. Obvykle tedy jde o fotografický záznam*

finálního, plnohodnotného představení. S režisérem a herci stanovuji pravidla spolupráce: jak moc blízko mohu přijít, abych nenarušil prostor hry. To je pro mě klíčová informace. Generální zkoušky jsou především pro realizační tým a herce; premiéra představení je nadřazený cíl. Nedokážu, ale také – z uměleckých důvodů – nechci fotografovat z jednoho místa v hledišti. Dosti často používám široké objektivy, a na příklad při ohniskové vzdálenosti 35 mm jednoduše musím jít blízko. Málokdy vstupuji na jeviště, ale stávají se i takové případy, jako třeba poslední inscenace v režii Michała Kmiecika „slovo o Jakubu Szelovi" ve Wyspiańského slezském divadle v Katovicích, kdy si konstrukce představení na fotografovi vyžádala intenzivní přítomnost na pódiu, mezi herci, a fotografování během scénické akce, občas vypadající nebezpečně. Myslím si, že dokonalý soubor fotografií z divadelního představení je takový, který spojuje požadavky dokumentu s uměleckou interpretací fotografa, čímž ukazuje celek méně samozřejmě. Je dobře, když se tyto dvě funkce vyskytují společně. Často z 300-400 souborů vyberu 35-40 fotografií, samozřejmě v závislosti na délce, struktuře a dynamice fotografovaného představení".[22] Divadelní fotografie, jak sám zdůrazňuje, silně působí na projekty, které realizuje mimo divadlo a naopak. Tyto dva prostory se pro něj silně prolínají a stírají. Natalia Kabanow je, vedle Bartka Warzechy, další umělkyně, která se věnuje divadelní fotografii a s divadlem byla profesně svázána už dříve, než v něm začala fotografovat. Malířka, grafička, fotografka, absolventka Umělecké fakulty Zelenohorské univerzity pracuje jako grafička a autorka plakátů v Polském divadle ve Vratislavi. První snímky, které v divadle pořídila, potřebovala pro činnost, jíž se v této instituci tehdy věnovala, konkrétně potřebovala fotografii k doplnění webových stránek. Vyrazila na představení *„Sen noci svatojanské"* v režii Moniky Pęcikiewicz, fotografovala zkoušky, výsledek se líbil a od té doby byla zavalena návrhy fotografovat představení. Natalia Kabanow, podobně jako jiní mladí tvůrci 21. století, přistupuje k divadelní fotografii s vášní a hledá v ní nové prostory. Experimentuje s formou dokumentace inscenace. *„Inscenace je na jedné straně jistá výtvarná, zvuková forma, na druhé idea. Pro mě je fotografie vypovídající o představení fotografie, která ukazuje ideu a v něm obsažené vztahy a emoce. Nemusí nezbytně vizuálně očividně reprodukovat představení. „Mytologie" Pawła Świątka na základě „Mytologie" Rolanda Barthese představuje zajímavý příklad.*

22 Kubaś A., *O niełatwej sztuce fotografowania teatru,* „Digital Camera" 2017



fot. Natalia Kabanow, "Mitologie", Teatr Polski, Wrocław 2013





fot. Natalia Kabanow, "Mitologie", Teatr Polski, Wrocław 2013



fot. Natalia Kabanow, "Mitologie", Teatr Polski, Wrocław 2013

Krásně oblečené herečky se pohybují po přehlídkovém molu a pronášejí přitom velmi silná slova. Vlastně už na první zkoušce jsem vyfotografovala vše. Nevyskytoval se tam žádný druhý plán, vše vizuální bylo naservírováno na stříbrném podnosu. Pociťovala jsem ale určitou nenasycenost. Tehdy mě napadlo, že je zapotřebí fotografovat v zákulisí. Jako na módních přehlídkách. Tím spíše, že kulisy scény na Świebodzkim jsou spíše ošklivé. Mohla jsem tam pořizovat fotografie v staromódním prostředí. Nepořádek příprav ideologicky ladil s obsahem předávaným herci slovy. Dnes tyto momentky slouží jako snímky z představení, i když nereprodukují perspektivu diváka".[23] Slova fotografky vedou k reflexi, že v současné divadelní fotografii existuje silná potřeba vystoupit mimo dokumentaci a její ztuhlé rámce. Právě takové se zdají být snímky fotografky Kabanow, jejichž síla dřímá v jejím individuálním přístupu k tématu. Byla finalistkou Soutěže divadelní fotografie a na svém účtu má velice vydařené výstavy záběrů z divadla. Vernisáž výstavy *„Obsese"* z roku 2016 v umělecké galerii Socato ve Vratislavi,

[23] Niedurny K., *Dźwięk migawki. Rozmowa z Natalią Kabanow*, www.dwutygodnik.pl, 2016

kde mimo jiné prezentovala snímky z *„Mýcení“* Lupy, *„Bouře“* Garbaczewského nebo představení *„Smrt a dívka“* v režii Eweliny Marciniak, k němuž také vytvořila plakát, se stala nezpochybnitelným důkazem individuálního a osobitého přístupu umělkyně k divadelní fotografii.

Takovýmto originálním a „vlastním“ přístupem k fotografování v divadle se v současné generaci fotografů odlišuje také Joanna Gałuszka. Krakovská umělkyně se kromě fotografie věnuje grafice a multimédiím. V jejích pracích vnímáme zkušenosti reportérského oka a uměleckou vášeň. Gałuszka spojuje spolehlivost archivu s jemným pohledem soustředěným na detaily. Dynamičnost, pohyb, emoce, osvětlení, barva a předměty jsou součástí divadelního světa, které v umělkyni probouzejí největší zájem. Estetickou citlivost fotografky mimořádně vynášejí na povrch její snímky z inscenace *„Hamleta“* v režii Krzysztofa Garbaczewského, ze Starého divadla v Krakově. Transparentní narativnost jde u Gałuszky ruku v ruce s jejím výtvarným citem, a fotografka, jak se zdá, rozumí divadlu a cítí jeho specifičnost, když přesně reprodukuje dynamiku a atmosféru fotografovaných představení.





fot. Joanna Gałuszka, "Hamlet," Narodowy Teatr Stary, Kraków 2015

Tímto jemným citem pro materiál, jako je divadlo, disponuje také Monika Stolarska, vítězka druhého ročníku Soutěže divadelní fotografie, která získala první cenu v kategorii „divadelní fotografie sezóny“ za snímek z inscenace Polského divadla v Bydhošti *„Faust“*.



fot. Monika Stolarska, "Faust", Teatr Polski, Bydgoszcz 2015

Porota při výběru snímku Stolarské na něm ocenila, že „pomalu odhaluje svou metaforickou potenci, vzrušující zobrazení neznámé stránky divadla, zachycení symbolického okamžiku mezi jevištěm a kulisy“. Samotná umělkyně o okamžiku fotografování říká: *„V temné chodbě se mihla něčí postava. Zarážející. Byla jsem přesvědčená, že to není nalíčený herec, ale někdo příšerně deformovaný. Byl to tak šokující pohled, že jsem skoro dostala infarkt. Ta osoba mě vyděsila... Bez přemýšlení jsem pořídila snímek. V okamžiku, kdy se herec otočil směrem ke mně, kouzlo pominulo. Další fotografie už nebyly tak dobré“.*[24] Na divadelní fotografii je nejvíce fascinující právě „ten okamžik“, kdy herec kráčí chodbou na jeviště, převlečený a připravený, je vlastně v roli, i když ještě nehraje. Umělkyně v současnosti vytváří projekt, který

24 Terczyńska B., *Fotografie Moniki nie muszą być piękne. Mają intrygować*, www.plus.nowiny24.pl, 2017

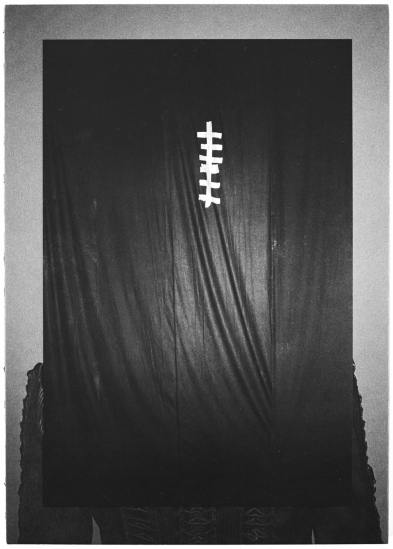
se bude skládat z fotografií zvěčňujících právě tento magický okamžik, divadelní okamžik přechodu. Kromě dokumentování divadla se Stolarska od roku 2010 věnuje koncertní fotografii, pořizuje snímky na největších festivalech a koncertech v Polsku a na světě, a je také doktorandkou na Fakultě umění Pedagogické univerzity v Krakově. Pro zdůraznění vlastního, individuálního a kreativního přístupu k divadelní fotografii Stolarska své momentky z divadla definuje takto: *„Výsledek je moje interpretace divadelního umění, protože může mít divák občas dojem, že moje fotografie není divadelní dokumentace, že to, co viděl na jevišti, a to, co vidí na mých snímcích, se od sebe liší“.*[25] Tuto originalitu, odvahu při výběru formy a útěk od klasických norem fotografování inscenace může obdivovat na mnoha pracích mladých umělců věnujících se fotografii, kteří zasílají své práce do Soutěže divadelní fotografie, pořádané od roku 2005 Divadelním institutem Zbigniewa Raszewského ve Varšavě. Díky této iniciativě se na trhu polské divadelní fotografie objevilo několik nových, zajímavých tvůrců a tvůrkyň, kteří se vyznačují kreativním a individuálním pohledem na toto umělecké odvětví. Paří k nim umělci spojení s divadlem po mnoho let, jako Natalia Kabanow, Bartek Warzecha nebo Piotr Gamdzyk, fotograf tanečního divadla, který byl dříve inspicientem ve varšavském divadle Montownia, ale také fotografové věnující se striktně reportérskému umění, jako Grzegorz Press, který vytvořil dynamické a velice inovativní cykly dokumentující inscenace Divadla 21 z Varšavy, které tvoří herci s Downovým syndromem a autismem. Divadelní institut kromě soutěže podporuje dynamický rozvoj divadelní fotografie tím, že téměř každý rok vydává monografie nebo fotografické publikace věnované tomuto odvětví umění. V roce 2015 to byla mnou výše popisovaná kniha *„Hueckel/Teatr”,* v roce 2018 *„Plewiński. Na scenie”,* kniha, která je svého druhu holdem pracovnímu stylu Wojciecha Plewińského, který si jako první polský fotograf počínal na divadelních prknech tak svobodně a drze, když vytvářel ikonické divadelní fotografie, a v roce 2017 kniha *„Tomek Tyndyk/Teatr”,* jíž jsem autorem, kterou na stránkách *„Przekroje”* Joanna Kinowska, historička umění, vysokoškolská pedagožka historie fotografie, kurátorka výstav a editorka fotografických knih recenzovala takto: *„Teatr” Tomka Tyndyka je komplikovaná kniha. Zůstane v hlavě, nebo spíše v paměti, v emocích. A jsme u toho, tento stav není snadné definovat. Pokud se odvážíme pozorného čtení, určitě se „něco“ stane. Před námi leží esej složená z asi 80 fotografií – asi, protože*

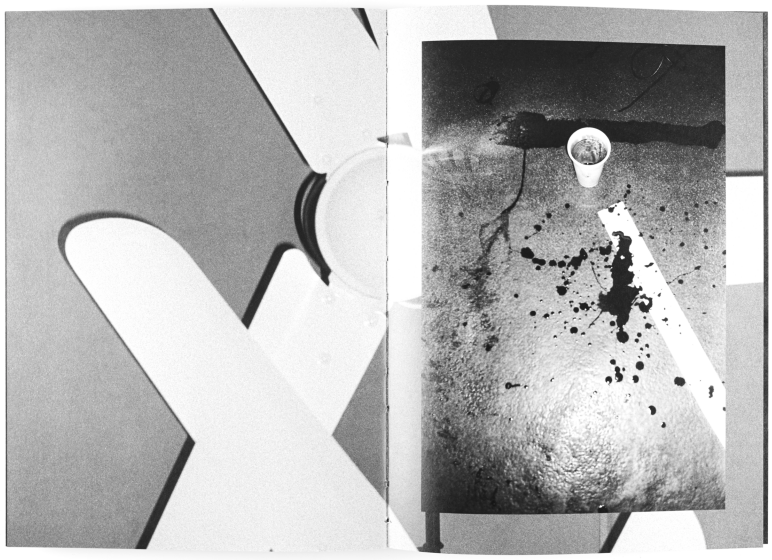
25 Witt D., *Nowości,* www.e-teatr.pl, 2017

je snadnější spočítat strany než fotografie. Snímky se překrývají, jeden je pozadí, druhý hrdina. Po otočení stránky se situace může obrátit, po dalších stránkách vrátit. Z opakování se stává leitmotiv této narace. Nejsme si jistí, jestli tu už ta fotografie byla, jestli to je celá kompozice, nebo něco, co bylo vyříznuto, nebo se možná díváme na část něčeho, co se k nám může vrátit v celku? Kulminační bod představuje trojí zopakování portrétu. Napsala bych přímo Tyndykova autoportrétu, ale to nám nic neobjasní. Herec, autor, umělec, líčení, převlek, póza. Na každém z nich přece může být někým jiným. Je i na obálce. Ano, je, dole. Přece to vidíte. Šílenství? K tomuto opakování dochází, když se mu už nemůžeme divit. K tomuto místu se děj vracel opakovaně, stále zrychloval, na odpočinek nebyl čas. Otázek se vynořuje čím dál více? Kde jsme? Kdo vypráví? Jaké představení sledujeme? Odpovědí na tyto otázky je: Tyndykovo „divadlo". Je to úžasná cesta. Nejistá a odhodlaná zároveň. Nejistota leží na straně čtenáře, rozhodně charakterizuje stylistiku a naraci. Tempo a systém práce také nahrazují scénografii

a choreografii. Mistrně provedenou, mistrně propracovanou, mnohokráte nacvičenou. Je těžké zbavit se divadelních konotací. Těžko se pohybuje i v knize samotné. Jít vpřed nebo se zaměřit na opětovně viděný motiv? Dívat se na „hrdinu" nebo si jen prohlížet pozadí? Každé „přečtení" těchto snímků je jiné. Vrství otázky, poskytuje emoce, jako by se počítalo se šílenstvím a konečně katarzí diváka". [26]

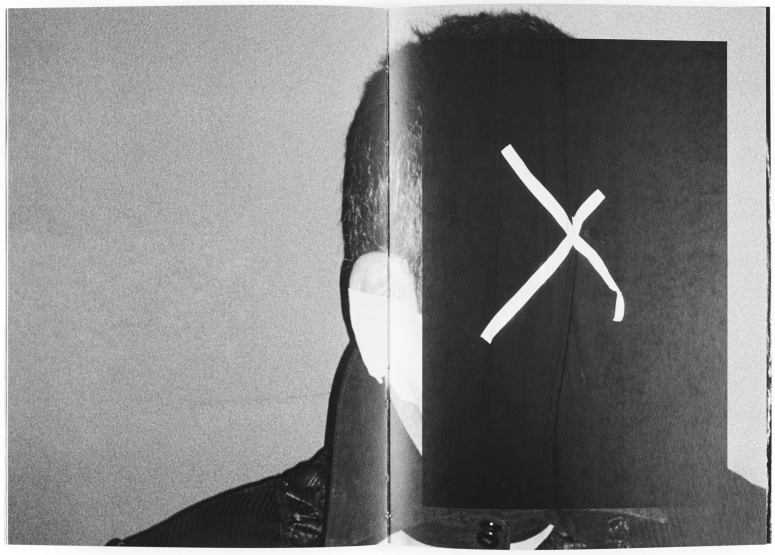
26 Kinowska J., *Kurtyna w górę, kurtyna w dół,* „Przekrój" 2018





fot. Tomasz Tyndyk

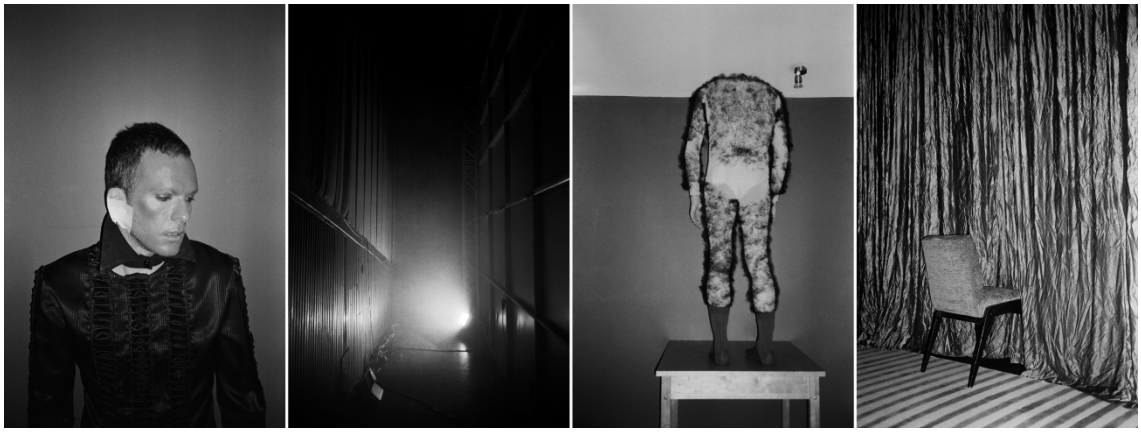




fot. Tomasz Tyndyk

Jako herec fotografující vlastní proces vytváření scénické postavy jsem se dlouho zamýšlel nad sílou, kterou sebou může nést divadelní fotografie. Když jsem se snažil zachytit fotoaparátem tak prchavé chvilky, uvědomil jsem si, jak dalece se mé fotografie vzdalují od takzvaného objektivního, dokumentárního záznamu reality. Došlo mi, že umělecký a kreativní aspekt je pro vytvoření intimního fotografického cyklu popisujícího divadlo nezbytný. Můj osobní pohled na probíhající události, místa a lidi umožňuje fotografiím vyhnout se dokumentárnímu stylu, a příjemce snímků na nich může najít mnohem více, než jen suchý záznam světa chyceného v záběru. Může mé fotografie číst i mimo kontext divadelní události. Zvu ho do temného světa mých obav a vzrušení, do světa divadla, který je plný mých individuálních zkušeností a prožitků. Sledováním a analyzováním snímků velkých mistrů fotografování divadla: Krzysztofa Bielińského, Wojciecha Plewińského, Edwarda Hartwiga nebo Stefana Okołowicze, Magdy Hueckel, Bartka Warzechy jsem se ještě více utvrdil v přesvědčení, že unikátní a vlastní pohled může říci o divadle více, ne jen registrovat jeho historii a zvěčnit s ním spojené lidi. Osobní, ne nezbytně dokumentární snímky umožňují jasněji pocítit tajemství, které divadlo skrývá. Neprozkoumané tajemství zahalené tisícem divadelních opon a tak přitažlivé. Kniha *„Tomek Tyndyk/Teatr"* pro mě byla korunováním mého dlouholetého fotografického dobrodružství s divadlem. K navržení její grafické stránky jsem přizval Aniu Nałęckou-Milach, polskou návrhářku knih, především fotografických, a k napsání textů Pawła Moścického, Iwonu Kurz a Macieje Pisuka. Mám za sebou tři důležité výstavy divadelní fotografie, v roce 2017 *„Labyrint"* v TR Varšava a *„Štěrbina"* (Szczelina) v galerii Miejsce ve Vratislavi a *„Lęg"* (Snůška) v galerii Pauza v Krakově, v rámci Krakovského měsíce fotografie v roce 2019, a utvrzuji se v přesvědčení, že fotografování divadla v době proměn, jimiž procházelo, jak v devadesátých letech minulého století, tak na začátku toho současného, musí být individuální, kreativní, odvážné a hledající, musí se odtrhnout od vyšlapaných cestiček dokumentace představení, stejně jako současné divadlo zahodilo zkostnatělé formy narace a otevírá se originalitě a výjimečnosti jeho tvůrců. Cílem mého zabývání se divadelní fotografií nikdy nebylo směřovat k dokumentaci divadelních jevů. Šlo o mou individuální, herecko-fotografickou cestu, o pokus o intimní záznam procesu zrodu divadelního představení. Během této pouti jsem hodně experimentoval ve snaze prozkoumat, jestli je možné být člověkem fotografujícím daný proces a zároveň se na něm aktivně podílet jako herec. Snímky jsem vždy pořizoval v reálném čase

probíhajícího představení, často jsem fotografoval, zatímco jsem na scéně vystupoval jako herec, s využitím performativních a improvizačních okolností některých scén. Občas jsem fotografování důkladně plánoval, někdy se vrhal do jeho víru intuitivně. Všechny tyto situace mě přivedly k hlubšímu pochopení divadelních procesů, které jsem chtěl zaznamenat fotoaparátem. Aby se jednalo o ještě intimnější a osobnější zkušenost, uchýlil jsem se k autoportrétům. Postavil jsem stativ někde mezi kulisy a vybral si okamžik mého odchodu nebo vstupu na jeviště, okamžik, který je pro mě jako herce emocionálně nejvíce vyčerpávající. Tato zkušenost probádala možnost mé paralelní „existence“ na kontaktní ploše dvou řádů, na hranici divadla a fotografie, stání v prostoru „mezi“. Divadlo je ve své podstatě velice mihotavé a občas nám něco ukazuje, jindy před námi něco skrývá. Právě to jsem chtěl na snímcích zachytit – tu mezeru mezi tím, co je ještě skryté, a tím, co se za chvíli objeví.



fot. Tomasz Tyndyk



fot. Tomasz Tyndyk



fot. Tomasz Tyndyk



fot. Tomasz Tyndyk



fot. Tomasz Tyndyk

ZÁVĚR.

Plakát inscenace hry Sarah Kane „4.48 Psychosis“ od Stefana Okołowicze tvoří výrazný červený grafický symbol na bílém pozadí a fotografie na něm ležící ženy se zamrzlou grimasou výkřiku.





fot. Stefan Okołowicz, "Psychosis 4.48", TR Warszawa 2002

Skvělá Okołowiczova fotografie se zdá být kvintesencí východisek mé práce. Samostatně splňuje vysoké estetické a umělecké nároky, ale je zároveň poznávacím znamením představení, jeho svého druhu logem, obsahujícím v jednom fotografickém symbolu nespočet kontextů a kódů. Snímky z progresivních divadelních představení už dávno přestaly být pouze specifickým druhem archivu scénické zkušenosti, prezentací pečlivě propracovaných, uhlazených a inscenovaných, ovšem hluboce falešných fotografií z premiér nebo večírků po premiéře. Divadelní fotografie si dnes může dovolit více. Stává se doprovodem divadla, dokumentem okamžiku, společníkem divadelního procesu.

Uvědomělí umělci-fotografové devadesátých let a dvacetiletí 21. století vytvářejí „rodinné album“ polského divadla a naopak. V tomto albu nenajdeme zdvořilostní fotografie s předem stanovenou tezí, že by měly být hezké, slušné a elegantní. Naopak, fotograf se stává společníkem celého tvůrčího procesu, jako je divadlo. Přichází na zkoušky, do zákulisí, zvěčňuje nerozhodnost režiséra nebo ukazuje herce v nadměrném přiblížení, kdy fotografuje vrásky, pot na čele, nebo velkou nejistotu předcházející uměleckému triumfu. V mé práci mi záleželo na ověření teze, že dnes – při sledování knih věnovaných Lupovi, Warlikowskému, Jarzynovi nebo monografie tvůrců „nové generace“, ale také při zahledění se do fotografií vyvěšených na webových stránkách polských divadel – vidíme celek divadelní zkušenosti. Z divadelní fotografie se stává poznávací znamení inscenace, specifický symbol, s nímž se dokonce nevědomě identifikujeme při přemýšlení o scénickém projektu. Mám dojem, že fotograf si může dovolit dokonce více než filmař dokumentující proces vzniku inscenace nebo její průběh. Videozáznam často stírá mnohé z magie představení, je náhražkou, plní roli nezbytné notace, ale fotografický záznam, snímek, se automaticky stává společníkem aktivit celého týmu. Tento společník může být soustředěný, sebejistý a někdy dokonce přímo vzpurný vůči východiskům režiséra. *„Hledám na záběru skvrny, linie, geometrický systém, postavy na mých snímcích jsou rozházené po scéně v neschopnosti být se sebou“ – řekl v rozhovoru s Barkem Miernikem v měsíčníku „Teatr“ Krzysztof Bieliński.*[27] A dodal: *„Dobrá fotografie může existovat odtržená od divadla, může být prezentována v galeriích vedle děl multimediálních tvůrců. Snímky nemohou být jen dokument, musí obsahovat přidanou hodnotu, která vede k tomu, že mluvíme o umění“.*[28] Ve své práci jsem se snažil ověřit tezi, že se současná polská divadelní fotografie (která je součástí velké a slavné tradice, o níž jsem pojednal v první části práce) stala ekvivalentem definitivních kvalitativních a tematických změn, nimiž prošlo polské divadlo v devadesátých letech a po roce 2000. Kreativita v divadelní fotografii nahradila dokumentaci, a snímky doprovázející divadlo přestaly být jen odrazem skutečnosti, když se staly hodnotou samy o sobě. Uměním samy o sobě.

[27] Miernik B., *Wartość dodana* [z Krzysztofem Bielińskim, Piotrem Paczuskim i Bartłomiejem Sową rozmawia Bartłomiej Miernik], „Teatr“ 2009

[28] Tamtéž.

LITERATURA

1. Ankiersztejn Marta, Od atelier do galerii sztuki, „Teatr“ 2006
2. Adamiecka - Sitek Agata, Kurz Iwona, Podglądanie duchów, fotografowanie ciał, www.e-teatr, 2016
3. Bieliński Krzysztof, Lupa / Teatr, W.A.B., Warszawa 2009, ISBN: 978-83-7414-623-4
4. Bieliński Krzysztof, Przesunięcie, „Teatr“ 2012
5. Bollin Przemek, Michał Borczuch: Mój teatr staje po strone wykluczonych, www.poptown.eu, 2019
6. Buchwald Dorota, Fotografia teatralna – dokument czy dzieło sztuki?, „Teatr” 2009
7. Burzyńska Anna, Rytuały żałoby, „Tygodnik Powszechny” 2006
8. Burzyńska Anna, Wielość rzeczywistości, „Teatr” 2009
9. Gruszczyński Piotr, Lata 90-te w polskim teatrze „poszukującycm”, [online] www.culture.pl, 2005
10. Hartwig Edward, Kulisy teatru, Arkady, Warszawa 1969
11. Jarzyna: Teatr/Theater, TR Warszawa 2009 ISBN: 978-83-929044-0-3
12. Hueckel/Teatr, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015 ISBN 978-83-63276-45-4
13. Jopek Joanna, (Nie)przezroczyste, „Teatr” 2010
14. Kinowska Joanna, Kurtyna w górę, kurtyna w dół, „Przekrój” 2018
15. Klemm Wojciech, Daj mi farsę! Nie chcę twojej edukacji. Polski teatr dziś- walka między komercją a ambicją, www.e-teatr, 2013
16. Kubaś Agnieszka, O niełatwej sztuce fotografowania teatru, „Digital Camera” 2017
17. Legierska Anna, Holzwege- Katarzyna Kalwat, www.culture.pl, 2016
18. Markiewicz Michał, Czym jest fotografia teatralna, „Teatr” 2002
19. Marszałek Agnieszka, Podmiot czy przedmiot?, „Didaskalia” 2008
20. Miernik Bartłomiej, Wartość dodana, „Teatr” 2009
21. Niedurny Katarzyna, Opowieści obiektywu, „Didaskalia” 2015
22. Niedurny Katarzyna, Dzwięk migawki. Rozmowa z Natalią Kabanow, www.dwutygodnik.pl, 2016
23. Szabelski Wojtek, Jak fotografować w teatrze, www.szerokikadr.pl, 2016
24. Szymańska Izabela, Fotografie teatru, „Gazeta Wyborcza” 2009
25. Tarasińska Joanna, Fragmenty ludzkie. O fotografii teatralnej Magdy Hueckel, www.bezszyldu.pl, 2018

26. Targoń Joanna, Teatr do samodzielnego składania, „Didaskalia” 2009
27. Terczyńska Beata, Fotografie Moniki nie muszą być piękne. Mają intrygować, www.plus.nowiny24.pl, 2017
28. Tomek Tyndyk/Teatr, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018 ISBN: 978-83-63276-85-0
29. Warlikowski Teatr/Theater, TR Warszawa 2006 ISBN: 1083-918062-6-X
30. Wszyscy jesteśmy fotografami, Vol.1, Warszawa 2019