SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Jan Brykczyński

Studijní program: P8204 ITF Filmové, televizní a fotografické umění a nová média, doktorský studijní program
Obor: Tvůrčí fotografie

Aktuální tendence v oblasti fotografických knih.
Současné fotografické knihy pokoušející se o revizi historie analyzované na příkladech vybraných polských publikací.

Recent Trends in the Area of Photo Books.
Contemporary Photo Books that Critically Revise History - Based on Selected Publications from Poland.

Disertační práce

Opava, 2023

Školitel disertační práce:
prof. PhDr. Vladimír Birgus

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: MgA. Jan Brykczyński

UČO: 39871

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Aktuální tendence v oblasti fotografických knih

Téma práce anglicky: Recent Trends in the Area of Photo Books

Zadání: Cílem mojí práce je ukázat, jakým způsobem médium současné fotografické knihy může posloužit při prezentaci složitých společenských témat. Řada polských autorů a autorek prostřednictvím svých artbooků reviduje v Polsku přijatou verzi historie a upozorňuje na opomíjené motivy, které se nekryjí s její pozitivní totožnostní verzí. Prostřednictvím podrobné analýzy vybraných publikací se snažím prozkoumat konkrétní rozhodnutí jejich autorů. Zkoumám, jak využití média fotografie a fotografické knihy ovlivnilo kritický potenciál těchto publikací. S tímto cílem také nastiňuji širší kulturní, společenský a historický kontext popisovaných publikací a provádím rozhovory s jejich tvůrci. Zajímám se o jejich perspektivu a podmínky, které ovlivnily jejich subjektivní vizi historie a výslednou naraci vybraných knih.

Literatura: Benjamin, Walter: Mała historia fotografii. (w:) Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996. Berger, John; Mohr Jean: Another Way of Telling. A possible theory of photography. Bloomsbury, London, New York, 2016. Bojarska, Katarzyna: Zawieszenie (w) historii. Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2013 nr 2. Frąckowiak, Maciej: Kruche medium. Rozmowy o fotografii. PIX.HOUSE, Poznań 2017. Halbwachs Maurice: Społeczne ramy pamięci. Aletheia, Warszawa 2008. Lechowicz, Lech: Fotoeseje teksty o fotografii polskiej. Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2010. Leder, Andrzej: Prześniona rewolucja. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014. Łuczak, Michał: Fotografie a narrace, mají fotografie schopnost vyprávět? Disertační práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2018. Parr, Martin; Badger, Gerry: The photobook: A history vol. I, II, III. Phaidon, London 2004, 2006, 2014. White, Hayden: Metahistory, the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore, London, 1975. Wylęgała, Anna: Był dwór nie ma dworu, Reforma rolna w Polsce. Czarne, Wołowiec 2021.

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Datum zadání práce: 11. 1. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

. . . . . .

prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Cílem mojí práce je ukázat, jakým způsobem může médium současné fotografické knihy posloužit při prezentaci složitých společenských témat. Řada polských autorů a autorek prostřednictvím svých artbooků reviduje v Polsku přijatou verzi historie a upozorňuje na opomíjené motivy, které se nekryjí s její pozitivní totožnostní verzí. Prostřednictvím podrobné analýzy vybraných publikací se snažím prozkoumat konkrétní rozhodnutí jejich autorů. Zkoumám, jak využití média fotografie a fotografické knihy ovlivnilo kritický potenciál těchto publikací. S tímto cílem také nastiňuji širší kulturní, společenský a historický kontext popisovaných publikací a provádím rozhovory s jejich tvůrci. Zajímám se o jejich perspektivu a podmínky, které ovlivnily jejich subjektivní vizi historie a výslednou naraci vybraných knih.

Klíčová slova

narace, fotografie, snímek, vyprávění, sekvence, edice, dokumentární fotografie, fotografická kniha, revize, paradigma, historie, paměť, národní totožnost, nacionalismus, vlastenectví, trauma, potlačení, Anna Orłowska, Wojciech Wilczyk, Paweł Szypulski, Michał Sita

Abstract

The objective of my dissertation is to present the ways in which the medium of the contemporary photo book can serve as a means of discussing and depicting complex social issues. With their artbooks, a number of Polish authors revise and challenge the commonly accepted version of their country's history, drawing attention to neglected issues that do not fit into the positive, identity-forming narratives. Through a detailed analysis of the selected publications, I attempt to trace the specific decisions made by the artists. I examine how the use of photography and photobooks as a medium influenced the critical potential of the publications. In order to do it, I also outline the wider cultural, social and historical context of the publications studied and conduct interviews with their authors. I am interested in their perspectives, conditionings and backgrounds that have impacted upon their subjective views of history and the ultimate narratives of the researched photo books.

Keywords

photography, picture, narrative, sequence, edition, documentary photography, photo book, art book, revision, paradigm, history, memory, national identity, nationalism, patriotism, trauma, denial, Anna Orłowska, Wojciech Wilczyk, Paweł Szypulski, Michał Sita

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za podporu poskytovanou po celou dobu doktorského studia, Dr. hab. Krzysztofovi Pijarskému za pomoc při hledání nejvhodnější koncepce zpracování námětu doktorské práce, doc. Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, Ph.D. a Dr. Dominikovi Czapigovi, Dr. Adamovi Mazurovi, Dr. Michałovi Łuczakovi, za cenné rady a Milanovi Biegońovi za její překlad. Velmi děkuji také Anně Orłowské, Wojciechovi Wilczykovi, Pawłovi Szypulskému a Michałovi Sitovi, za upřímnost, čas a neobyčejně zajímavé rozhovory.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil jenom uvedenou literaturu a prameny.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna na webu www.itf.cz, v Univerzitní knihovně v Opavě a v dalších knihovnách.

V Opavě, 1. ledna 2023
Jan Brykczyński, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah

1. **Úvod**

1.1 Motivace 7

1.2 Cíle práce 8

1.3 Vymezení přijatého rozsahu práce 9

2. **Historie a pokusy o její revizi**

2.1 Kolektivní paměť historie 10

2.2 Revize historie 13

2.3 Zvláštní role historie v Polsku 14

2.4 Jak nás nepřepracované dějiny ovlivňují dnes? 15

3. **Medium fotografické knihy**

3.1 Historie fotografické knihy 17

3.2 Narativnost média fotografické knihy 23

3.3 Narativní nástroje fotografických knih 29

3.4 O použití knih k vyprávění o historii 31

4. **Analýza vybraných příkladů fotografických knih**

4.1 Kritéria výběru knih pro analýzu 35

4.2 Knihy o historii Polska nepokoušející se o její revizi 36

4.3 Body analýzy knih 39

4.4 Wojciech Wilczyk, Słownik polsko-polski 41

4.5 Paweł Szypulski, Pozdrowienia z Auschwitz 76

4.6 Michał Sita, Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1 121

4.7 Anna Orłowska, Futerał 153

5. **Shrnutí** 188

6. **Seznam literatury** 197

7. **Jmenný rejstřík** 203

1. Úvod

1.1. Motivace

Během školní docházky v době komunismu jsem se naučil, že mohou existovat dvě verze dějin: jedna byla oficiální a tu druhou, neoficiální, jsem se učil doma, od svých rodičů a prarodičů. Tyto verze si odporovaly, což se mi tehdy jevilo jako naprosto normální, stejně jako to, že oficiální školní verzi napsali vítězové a že slouží jejich potřebám. Dobře jsem také věděl, že příběhy, které jsem si z domova odnesl, obzvláště ty, které se týkaly zemanské minulosti mojí rodiny, nejsou určené k vyprávění mimo domov. O síle těchto rodinných sdělení jsem se přesvědčil o mnoho let později, když jsem pracoval na fotografické knize *Boiko*[1]. Realitu malé horské bojkovské vesnice na Ukrajině jsem vnímal a představoval si pohádkově a surrealisticky. Již po vydání knihy jsem si uvědomil, že na moji idealizovanou vizi mely vliv právě vzpomínky a stesky mojí babičky, dívající se na svět venku za zdí, oddělující dvůr v Lodžkém vojvodství[2], jenž byl pro ni nedostupný.

Mnoho let práce se studenty a studentkami pracujícími na svých fotografických projektech mě naučilo, jak jsou při výběru tématu a jeho následné interpretaci důležité právě osobní zkušenosti a rodinná traumata. Možná bych mohl i říci, jak jsem už někde musel slyšet, že vyprávíme pouze příběhy, které nosíme v sobě.

Bouřlivé a neobyčejně dramatické události, jež se v Polsku po celé 19. i 20. století odehrávaly a které s sebou nesly neustálé ohrožení existence kultury i národa, způsobily, že dějiny v Polsku měly a stále mají své výjimečné místo. Byla jim připsána role stavebního kamene i pojiva národní totožnosti, což zároveň přinášelo i jejich omezení pouze na pozitivní události, sloužící k utěšení srdce. Zároveň každý pokus o revizi této velmi tendenční verze byl a stále je vnímán jako útok na kulturu a celý národ. Z vlastní zkušenosti vím, jak jsou tyto národní mýty internalizované a na jak silné obranné mechanismy každý pokus o jejich zpochybnění nebo negaci naráží.

V této souvislosti mě zaujaly dvě knihy fotografií věnující se tématu této dramatické historie Polska, ale mající zároveň vůči její zidealizované verzi určitý kritický potenciál. Vycházel jsem z přesvědčení, že pokud se autor nebo autorka odhodlá historii revidovat, bude to

[1] Brykczyński, Jan: Boiko. self published, Varšava 2014.

[2] „Kontakt jsem měla přes plot. Měli jsme moc pěkný plot, který byl ze zídky, sloupů a mezi nimi bylo pletivo. Já si pamatuji, že jsem přes ten plot prostrčila palec a ty holčičky za plotem také a tak jsme se držely a povídaly si.“ Rozhovor s Teresou Kiersnowskou (mojí babičkou). Archiv namluvené historie 0128. Wylegała, Anna: Był dwór nie ma dworu, Reforma rolna w Polsce. Czarne, Wołowiec 2021, s. 244.

znamenat, že se z nějakého důvodu s její oficiální verzí nemůže ztotožnit. Pokud se tak stalo, mohou za tím, podobně jako v mém případě, stát rodinné příběhy nebo osobní zkušenosti zpochybňující existenci jediné, přehnaně vlastenecké verze historie a připouštějící i její jiné, méně jednostranné znění.

Zajímalo mě, jakým způsobem autoři a autorky využívají narativní potenciál knihy fotografií k vytváření něčeho tak ambiciózního, jako je alternativní verze historické paměti. Publikace, které jsem analyzoval, jsou jsou zpracovány složením mnoha vrstev sdělení. K jejich důkladnému porozumění je nutná i analýza obsahu knih a širšího kontextu, který by umožnil ocenit jejich eventuální kritický potenciál. Je určitým paradoxem, že fotografie, jež dokumentují to, co je *tady a teď*, prostřednictvím média knihy zároveň získávají i schopnost sugerovat složité příběhy z minulosti.

1.2. Cíle práce

Cílem této práce je přiblížit si médium fotografické knihy z pohledu toho, jakým způsobem je schopno postihnout a interpretovat historická témata. Chtěl bych zjistit, jak je pro tento účel využíváno v naší kultuře obecně přijímané čtení a chápání fotografického obrazu a jazyka artbooku[3]. Jaké umělecké strategie si pro dosažení svých cílů autoři a autorky vybírají.
Na vybraných příkladech bych chtěl ukázat, jaký vliv mělo zpracování fotografického projektu do podoby knihy na význam celého uměleckého projevu. Jakým způsobem se médium knihy podílelo na prezentaci alternativního pohledu na historii. Za tímto účelem chci analyzovat konkrétní rozhodnutí, která za výběrem daných výrazových prostředků stála.
Záleží mi na hlubší, komplexní analýze okolností, za nichž dané knihy vznikly, a to z pohledu samotné historie a jejích společensko-politických souvislostí, ale i z hlediska osobních podmínek autorů a autorek. Na vybraných příkladech bych rád široce nastínil pole působnosti a přijatá rozhodnutí autorů knih s touto tematikou, které nakonec vyústily do této autorem vybrané perspektivy, interpretace a užití média fotografické knihy. Doufám, že se mi díky širokému záběru podaří zjistit, kde přesně leží kritický potenciál dané knihy.

[3] viz. Barthes, Roland: Światło obrazu. Aletheia, Varšava 1996, s. 136–146.

Chtěl bych zjistit, jakým způsobem se daná publikace zapojila k diskusi na téma fungování a formování společné historické paměti. Velmi mě zajímá rovněž osobní pohled autorů na motivy, proces vznikání a celkový výsledek jejich publikace.

Publikace popisované v této práci mají sloužit jako příklady využití artbooků při zpracovávání velice komplexních společenských témat. Jde o trend, jejž můžeme pozorovat i v jiných zemích a který bude v této práci demonstrován na několika příkladech.

1.3. Vymezení přijatého rozsahu práce

Historie je vždy rekonstrukcí, je výtvorem osob, které ji sdělují, je zatížená jejich emocemi, názory a záměry. Existuje tedy pouze jako vyprávění, vyvolává v naší paměti obraz a z tohoto pohledu ji tedy můžeme označit za *kolektivní paměť historie*[4]. Dějiny národa jsou vytvářeny pro konkrétní účel, jímž je vytvoření pozitivního obrazu daného národa, který má následně posloužit jako základní kámen při budování národní totožnosti[5]. Polsko je výjimečně zářivým příkladem toho, jak významnou roli mohou dějiny mít v budování a udržování národní totožnosti[6]. Z tohoto pohledu se k realizaci vybraných úvah ideálně hodí.
Rozhodl jsem se soustředit na knihy týkající se dějin Polska, a kultuře ve které jsem vyrostl. Myslím si, že pouze tady jsem schopen odhalit všechny nuance a tabu, mezi nimiž kličkují všichni autoři a autorky fotografických knih, kteří o těchto dějinách píší. Čtyři publikace, které jsem vybral, byly vydány v posledních patnácti letech, do nichž spadá i obrovský rozvoj média fotografické knihy[7]. Snažil jsem se publikace vybírat podle různorodosti témat, k nimž se vztahují, a uměleckých strategií, které využívají.
Zajímají mě publikace prezentující autorovu osobní perspektivu, které se snaží popisované události vytáhnout více na světlo a tím existující paradigma zpochybnit. Jde tedy o knihy, jež nám ukazují jinou, alternativní a kritickou vizi historie Polska. Autoři a autorky prezentovaných knih pocházejí z Polska a v kultuře této země vyrůstali. To jim umožňuje bližší pohled do paměti o historii svého národa a také na její kritické hodnocení. Jako členové

[4] viz. kap. 2.1.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem.
[7] viz. Brykczyński, Jan: Současné trendy ve fotografických knihách. Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2015, s. 17–30.

této společnosti navíc mají i legitimní právo na reinterpretaci historie, která je rovněž jejich vlastní.

Metodologie, kterou jsem přijal, nese známky kvalitativní analýzy[8]. Předpokládám pokud možno co nejširší analýzu dalších knih a percepci jejich významů. Za tímto účelem se snažím využít dostupné znalosti a nástroje. V určitém rozsahu jsem však, především pokud jde o pochopení kritického potenciálu těchto publikací, odkázán pouze na svůj vlastní subjektivní pohled[9]. Vystupuji tedy částečně v roli řadového odběratele těchto artbooků, které analyzuji podle vlastních zkušeností, znalostí a názorů, ale s ohledem na dějiny Polska, viděné prizmatem zkušeností své rodiny a svého prostředí. V této souvislosti jsou moje analýzy a závěry do určité míry subjektivní.[10]

Předpokládám, že určitou subjektivností může být zatížený i můj popis dějin Polska, obsažený v úvodu, stejně jako analýzy historických událostí popisované v jednotlivých knihách.

2. Historie a pokusy o její revizi

2.1. Kolektivní paměť historie

(...) pravdu nenajdeme na ulici, pravda se vytváří.[11]

Krzysztof Pijarski

Téma mechanismu, uchovávání, výběru a opětovné interpretace historie, kterému se autoři popisovaných knih, včetně mě v této práci, věnovali, je nesmírně komplexní a vyžaduje uvedení několika důležitých vědeckých teorií z oblasti filozofie dějin a historiografie. Zaměřím se pouze na ty současné, vycházející ze společenského fungování historie. Tyto teorie ovlivňují moje uvažování o dějinách, ale i názor zmiňovaných autorů, z nichž někteří se na ně přímo odvolávají[12]. Mám na mysli multidisciplinární směr zkoumání role paměti

[8] viz. https://dobrebadania.pl/analiza-jakosciowa-ang-qualitative-analysis/. (online: 10. 1. 2023)
[9] viz. Starzec, Paweł: Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii. Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2022.
[10] Podrobněji bude popsáno v kapitole 4.7.,jelikož příběh popisovaný v knize Futerał, je částečně i historií mojí rodiny.
[11] Frąckowiak, Maciej: Kruche medium. Rozmowy o fotografii. PIX.HOUSE, Poznaň 2017, s. 66.
[12] viz. č. 145.

v procesu vytváření i vyprávění historie, který se rozvinul na konci 20. století pod názvem *memory studies*. Jeho průkopníkem byl Maurice Halbwachs (žák Émila Durkheima, otce současné sociologie), který zavedl pojem *kolektivní paměť*[13], jako nadřazené individuální paměti jednotlivých členů společnosti (Aby Warburg paralelně zavedl příbuzný pojem *společenská paměť*)[14]. Halbwachsova koncepce *společenských rámců paměti* předpokládala, že paměť jedince vzniká pouze v určitém společenském kontextu a je jím determinována a konstruována.[15]

Jedním z klíčových odkazů v otázkách interpretace dějin je tvorba amerického historika Haydena Whitea, autora historiografické knihy *Metahistorie*[16]. Jeho hlavním postulátem je pohled na historii jako na naraci, podobnou literárnímu dílu, vznikající v dané kultuře, které je možné porozumět pouze v daném jazyce.

Minulost je krajinou fantazie, na kterou promítáme naše touhy a naděje do budoucna. Týká se to zároveň minulosti zkoumané profesionálními historiky, ale i minulosti ztvárněné spisovateli, básníky, detektivy a jinými neurotiky.[17]

Hayden White

Na jeden z pozdějších Whiteových textů odkazuje polská vědkyně Katarzyna Bojarska ve svém článku „Zawieszenie (w) historii“ (Ustrnutí v dějinách)[18].

V článku *Zdarzenie historyczne (2008) Hayden White zdůrazňuje, že ne každá minulost se stává historií, ale historická minulost vzniká v důsledku selektivního výběru a skládání událostí, osob, míst apod. Každá popsaná historie vzniká tak, že její autor použije procedury kondenzace, přenosu, symbolizace a selekce. Právě profesionální historici používající tyto*

[13] Astrid, Erll: Kultura pamięci. Wprowadzenie. Uniwersytet Warszawski, Varšava 2018. s. 31–40.
[14] Ibidem.
[15] Halbwachs Maurice: Społeczne ramy pamięci. Aletheia, Varšava 2008. s. 5.
[16] White, Hayden: Metahistory, the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore, Londýn, 1975.
[17] White, Hayden: Předmluva k polskému vydání, [v:] Poetyka pisarstwa historycznego, překl. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak, Universitas, Krakov 2000, s. 37.
[18] Bojarska, Katarzyna: Zawieszenie (v) historii. Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2013 č. 2. https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/2-obrazy-terroru-widzialnosc-historii/zawieszenie-w-historii. (online: 8. 11. 2022)

techniky a konvence (i kdyby nevědomky), rozhodují o tom, co se stane s historickou událostí, a v dalším kroku – s historickou minulostí.
(...) Historie je z tohoto pohledu pravdivou relací o událostech z minulosti, která přijala formu vyprávění s jasně nastíněným příběhem. Věrnost a účinnost popisu minulosti závisí na volbě pojmů a způsobu vyprávění, které jsou použity při překrucování informací o událostech na určitý druh faktů (politické, sociální, kulturní).

Teoretička historiografie, metodoložka humanitních věd a překladatelka textů Haydena Whitea prof. Ewa Domańska se v jednom z rozhovorů na otázku týkající se vzniku a role historie ve světě i v Polsku vyjádřila takto:

Pravda je vždy relativní vzhledem k době, ve které vzniká. (...) Například Michel Foucault tvrdí, že pravda je tím, co v dané době panující vláda považuje za pravdu. A pokud budeme sledovat veřejnou debatu či historickou politiku, zjistíme, že je v tom hodně pravdy. Pokud však jde o funkci historie, tak si myslím, že i nadále je celá staletí stejná, čili je to funkce totožnostní. Hledáme v dějinách odpovědi na otázku, kdo jsem, jako člověk ve smyslu druhu, ale také jako občan nějakého státu (...) My tu minulost vždycky nějakým způsobem fabulujeme. Každá kultura má zakódovaná určitá schémata uvažování. Například pro Polsko je typické uvažování v kategoriích imperiálního Polska, což souvisí ještě s 16. stoletím, kdy jsme fakticky byli obrovským státem. Anebo onoho martyrologického romantického paradigmatu, který nás i při současné interpretaci minulosti, jak je vidno, stále tíží.[19]

Pro potřeby této práce mě výše zmíněné, velmi zběžně nastíněné analýzy vedou k úvahám o historii jako představě a intencionální konstrukci, přejímající formu popisného vyprávění o minulosti. Tato historie je aktuální, v daném okamžiku funguje pro danou společnost a podle potřeb této společnosti a její aktuální vlády se mění. Její nejdůležitější rolí je budování a udržování národní identity. Takto vznikající příběh je dále udržován v rámci dané kultury a společnosti. Maurice Halbwachs jej před sto lety nazval *kolektivní rámec paměti*.[20]

Pojmem, který je mi nejbližší, přestože je nepřesný a vůči takto pojaté historii velmi obecný, je *kolektivní paměť historie*[21], který je bližší löwenthalovskému pojetí dědictví, které se na

[19] https://www.youtube.com/watch?v=ShEwm5ULi7I&ab_channel=Copernicus (online: 8. 11. 2022)
[20] Halbwachs, Maurice: Społeczne ramy pamięci. op. cit., s. 5.
[21] Děkuji Pawłowi Szypulskému za připomenutí tohoto pojmu.

rozdíl od vědy a známých zdrojů nachází na straně všeobecně přijatých vizí minulosti, víry a subjektivních přesvědčení.[22] Budu tento termín používat střídavě s významově totožným pojmem historie. Cílem je přilákat pozornost k již zmíněným aspektům historie, které se staví na stranu v kolektivní paměti fungujících představ, a nikoli objektivních faktů, s nimiž je termín historie v polštině spojován.

2.2. Revize historie[23]

Z důvodu přílišné složitosti popisovaných námětů jsem se ve své práci rozhodl pro označení pokusů o zpochybnění závazného paradigmatu využít pojem *revize historie*.[24] Nepůjde tedy o nové historické výzkumy, ale o reinterpretaci a změnu úhlu pohledu na již dostupné znalosti a na jejich fungování ve společenském prostoru. Za předpokladu, že dějiny vnímáme tímto způsobem, bude tento termín totožný s revizí *společenské historické paměti*.

Revize jako zpochybnění obrazu sebe sama

I s ohledem na svoji zdánlivou neutralitu vyznívá termín revize jako opětovné hodnocení vycházející z předpokladu, že opakovaně hodnotíme něco, co už jednou hodnoceno bylo.[25] Neutrálním způsobem tak stavíme nové hodnocení proti starému, které tím zpochybňujeme, což už ve své podstatě implikuje určité napětí a konfrontaci. Obzvláště pokud zpochybněné nebo dotčené názory byly již dříve akceptovány (stejně jako konkrétní verze historické paměti) a staly se součástí kolektivní identity, členů společného národa a na úrovni jedince pak obrazu sebe sama. Ti se však přijetí nové verze budou bránit.[26] Jejím přijetím by totiž zpochybnili pohled, se kterým se identifikovali a na němž budovali svoji totožnost a nutnost jejího obnovení v té části, které se revize týká.

---

viz. Astrid, Erll: Kultura pamięci. op. cit.
viz. č. 145.

[22] Lowenthal, David: The past is a foreign country. Cambridge University Press, Cambridge 1985.

[23] Děkuji Dr. Krzysztofovi Pijarskému za připomenutí tohoto pojmu.

[24] viz. Pojem „zmiany paradygmatu“ v: Kuhn, Thomas Samuel: The Structure of Scientific Revolutions. University of Chicago Press, Chicago 1962.

[25] viz. https://sjp.pwn.pl/sjp/rewizja;2574203.html. (online: 13. 11. 2022)

[26] viz. kap. 2.4.

2.3. Zvláštní role historie v Polsku

Pro účely analýzy jednotlivých knih ve čtvrté kapitole se musíme krátce podívat na dějiny Polska a jejich v současnosti všeobecně přijímanou verzi, na niž autoři narazili.
Polsko kvůli svému geopolitickému umístění bylo po celá staletí scénou, na které se střetávaly různě velké síly. Po období *zlatého věku* v 16. století podléhala země postupné degradaci, až na konci 18. století úplně zmizela z mapy. Od tohoto období pak Poláci museli o přežití svého národa a obnovu státnosti proti okolním mocnostem s malými přestávkami bojovat téměř až do konce 20. století. Na pozadí národů, které si svoji státnost dokázaly udržet, pak tento fakt ovlivnil především zvláštní roli literatury a dějin jakožto nositele kultury a národní identity.[27] Z tohoto ohledu vyšla historie jako výjimečně jednostranná interpretace prezentující roli Polek a Poláků jako hrdinů a současně i obětí v nerovném a beznadějném boji s agresorem.[28] Současná, již třicet let trvající nezávislost Polska by mohla být dobrou příležitostí k postupnému uskutečnění ústupu od této interpretace. To se však neděje a tato velmi idealizovaná vize tak opět nachází svůj smysl – je použita pro mobilizaci voličů pravicové strany PIS. [29]

V současné době jsme v Polsku svědky v nebývalém rozsahu probíhající realizace historické politiky[30] nové vlády strany PIS, jinak zvané politikou paměti, což tuto otázku v souvislosti s tématem této práce velmi dobře reflektuje. Projevuje se změnou rámcového programu[31] výuky dějin ve školách, vytvářením bezpočtu nových kulturní institucí nebo po celém Polsku vznikajících vlasteneckých murálů[32]. Tato činnost citelně prohlubuje jednostranné vidění historie.[33] K tomu lze ještě připočíst diskreditaci každé relativizace dějin, kterou dobře

[27] viz. Davies, Norman: Boże igrzysko, díl II. Znak, Krakov 1996, s. 13.
[28] viz. Janion, Maria: Niesamowita Słowiańszczyzna. Wydawnictwo Literackie, Krakov 2016. por.: http://www.kongreskultury2016.pl/wp-content/uploads/2016/10/Maria-Janion.pdf. (online: 13. 11. 2022)
[29] Hlavním heslem volební kampaně roku 2016 bylo „vstávání z kolen“ polského národa. Odkazující se na pozici Polska vzhledem k jiným zemím Evropské unie. Jeho kořeny však sahají mnohem dále do mnoho staletí přetrvávající závislosti Polska na vnějších silách a na neustálem boji o zachování si v této stituaci vlastní cti.
[30] Historická politika, nebo také politika paměti – formování historického povědomí a posilování veřejné diskuze o minulosti.
viz. Program PiS 2019. https://pis.org.pl/files/Program_PIS_2019.pdf. str. 215–218 (online: 15. 11. 2022)
viz. https://www.prezydent.pl/aktualnosci/polityka-historyczna. (online: 15. 11. 2022)
viz. Zaremba, Marcin; Polityka historyczna w służbie władzy, 2016. https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1684752,1,polityka-historyczna-w-sluzbie-wladzy.read. (online: 15. 11. 2022)
[31] viz. https://podstawaprogramowa.pl/Liceum-technikum/Historia (online: 12. 12. 2022)
[32] viz. kap. 4.4
[33] Ibidem.

reprezentuje nedávno zavedený pojem *pedagogiky studu* a snahy o penalizaci jí nevyhovujících projevů.[34]

Ve zkratce výše popsaná role dějin v Polsku, její aktuálnost, ukazuje, nakolik je tato zavazující kolektivní historická paměť zásadní. Vyplývá z ní, že pokusy o její reinterpretaci se stávají stále těžší a potenciálně vystavují autory silnější kritice.

2.4. Jak nás nepřepracované dějiny ovlivňují dnes?

Historické události popisované v kapitole 2.3. můžeme analyzovat rovněž z pohledu psychologie. Řada z nich měla náhlý a dramatický průběh. Účastníci těchto událostí také mnohokrát stáli před nesmírně obtížným a tragickým morálním rozhodnutím. Takové situace ukazují, co je v lidech skvělé a šlechetné, ale také to slabé, podlé a kruté. Návrat normálnosti a schopnost vyrovnat se s těmito prožitky a činy, na které nejsme hrdí, představuje obrovskou výzvu. Událostí, jež ve společnosti toto těžké břemeno zanechaly, je bohužel velmi mnoho.

Co tedy vyplývá z toho, že tyto traumatické události nebyly na individuální ani společenské úrovni dosud zpracovány? Současná psychologie shodně uznává nezpracovaná traumata jako jeden z faktorů ovlivňujících nejen stav naší psychiky, ale i celou podobu a průběh našeho dalšího života. Osobní, ale i celospolečenská traumata, jako například válka, mají vliv nejen na bezprostřední účastníky těchto událostí.[35] Stále více výzkumů ukazuje na dědičnost traumat, a to nejen prostřednictvím výchovy a kulturních odkazů, ale také genetickou.[36] Minulost nás pak ovlivňuje bez ohledu na to, jestli si ji uvědomujeme, nebo ne, přítomnost nezpracované traumatické minulosti je však vždy destruktivní.[37]

Podívejme se v této souvislosti na holokaust, jednu z nejsložitějších událostí polských dějin, s níž se Poláci zároveň nejméně vyrovnali.[38] Pokusy definovat (ve veřejné diskusi opomíjené) měřítko násilí a zločinu, kterého se Poláci dopustili na židovském obyvatelstvu, naráží na neobyčejně silný odpor a odsouzení, jehož projevem je mimo jiné i zavedení již zmiňovaného pojmu *pedagogiky studu*. Taková reakce se jeví jako klasický freudovský obranný

[34] „Zároveň apelujeme na představitele médií aby přestali používat pojem „pedagogika studu". Pedagogická teorie tento poejm nezná. Je to pojem propagandistického charakteru, který slouží k ospravedlnění negování části historické vědy". Stanovisko Svazu polských učitelů. https://znp.edu.pl/stanowisko-prezydium-zg-znp-ws-nauczania-o-holokauscie/. (online: 3. 4. 2022)

[35] viz. Kalsched, Donald: Wewnętrzny świat traumy. Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznaň 2015, s.13-25.

[36] viz. Janowska, Sara: Biologiczne mechanizmy dziedziczenia traumy, 20. 5. 2020, https://biotechnologia.pl/. (online: 6. 4. 2022)

[37] viz. Hübl, Thomas: Healing Collective Trauma. Sounds True, Colorado 2020.

[38] viz. Brykczyński, Paweł: Gotowi na przemoc. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2017, s. 253–261.

mechanismus ega snažícího se potlačit trauma.[39] Ataky na spisovatele a historiky, kteří se tyto otázky snaží revidovat, jako jsou Olga Tokarczuková, Anna Bikont, Jan T. Gross, Barbara Engelking a Jan Grabowski, naznačují, jak silně potlačená tato traumata jsou i na společenské úrovni.

V již zmiňovaném článku Katarzyny Bojarské najdeme jeden neobyčejně zajímavý úryvek věnovaný Haydenu Whiteovi, který je také pojítkem k úvahám obsaženým v této kapitole a jenž ukazuje na mechanismy vznikání kladné verze historie dané společnosti.

Ve svých úvahách věnovaných historickým událostem si Hayden White všímá analogie mezi strukturou takto pojaté události a strukturou traumatu, které obsahuje výrazně „historickou" komponentu „následku" nebo také časově odročeného efektu (Nachträglichkeit). Autor figurálního realismu také tvrdí, že existuje velká podobnost mezi tím, jakým způsobem historici chápou vztah mezi historickou minulostí a současností, a freudovským pojmem vztahu mezi traumatickou událostí, jejím „návratem" a krizí v životě jedince. Diskuse o traumatech umožňuje vypovědět skryté, neodhalené příběhy, které v oficiální verzi minulosti doposud zůstávaly potlačeny, hluboko zahrabány a přikryty mnoha vrstvami. Nejde tady samozřejmě o teologický pojem historické kauzality, ale o to, co je nevědomé a neuvědomělé (včas), a o to, co je neracionální v samotné historii a nelineární v jejím toku. White tento model nazývá „schizohistoriologie". V takto definovaném rámci se jako nejpodstatnější jeví z jedné strany nejednoznačný proces potlačování mimo „skutečnou historii", z druhé strany pak schémata a souvislosti vytvářející zástupné a záchranné příběhy, které jako narativní protézy zastiňují chybějící realitu.[40]

[39] viz. https://www.centrumdobrejterapii.pl/materialy/co-to-sa-psychologiczne-mechanizmy-obronne/. (online: 22. 10. 2022)

[40] Bojarska, Katarzyna: Zawieszenie (v) historii. op. cit.

3. Médium fotografické knihy

3.1. Historie fotografické knihy

Fotografické knihy ve světě, změna paradigmatu

Dějinami, rozvojem a současným trhem s fotografickými knihami ve světě jsem se zabýval ve své magisterské práci.[41] Snažil jsem se v ní popsat fenomén neobyčejného boomu artbooků, který můžeme během posledním patnácti let ve světě pozorovat. Naznačil jsem, jakou evolucí toto médium prošlo od typu ve stylu alba „coffee-table book" až po knihy, které se v podobě složených naracích věnují komplexním tématům a pro správné pochopení vyžadují čas a pozornost diváka. V dlouhé historii fotografických knih předcházející tomuto období je samozřejmě celá řada důležitých publikací, které v rozvoji fotografie[42] představují zásadní milníky. Z dnešního pohledu jsou důležitým měřítkem knihy vytvořené v období konceptuálního umění 60. a 70. let. Především knihy Eda Ruschy se díky zvláštní úspornosti své formy, opírající se o silný koncept, zůstávají pro současné tvůrce určitým kánonem.[43]
V důsledku těchto změn se fotografická kniha stala sama o sobě médiem, jež jde dál než samotný projekt, který představuje.[44] V angličtině funguje jako *photobook*, v polštině pak jako *artbook*, *umělecká kniha*, *fotokniha* nebo jednoduše fotografická kniha. Návrháři knih začali hledat formu, jež by byla adekvátní k obsahu publikace a umožňovala by posílení vybraných prvků fotografického projektu.[45] Samotný koncept knihy se často stal rozhodujícím hlediskem pro konečné přijetí díla, a tedy i jeho obsahu. Výsledkem pak byla samotná kniha, chápaná jako suma fotografického projektu a konceptu knihy.[46] Artbooky se pak samy povznesly na úroveň uměleckých objektů, které jsou kupovány, obdivovány, oceňovány a sbírány.[47] Obrovskou roli v tomto procesu sehrály existující technologické nebo přímo civilizační podmínky.[48] Mimo jiné rozvoj techniky digitálního tisku, možnost *print on demand* nebo propagace a distribuce na sociálních médiích způsobily, že se vydání knihy

[41] viz. Brykczyński, Jan: Současné trendy ve fotografických knihách. Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2015, s. 17-28.
[42] Řeč je o knize Roberta Franka The Americans, nebo knihách Daida Moriyamy. Ibidem, s.10, 19, 82.
[43] viz. Cotton, Charlotte: Fotografia Jako Sztuka Współczesna. Universitas, Krakov 2010, s. 236.
[44] viz. Parr, Martin; Badger, Gerry: The photobook: A history vol. I, II, III. Phaidon, Londýn 2004, 2006, 2014.
[45] viz. Cotton, Charlotte: Fotografia Jako Sztuka Współczesna. op.cit., s. 51-54.
[46] Ibidem, s. 33, 54, 55.
[47] viz. Martin A., Lesley: Invitation to a Taxonomy of the Contemporary Photobooks. (v:) Photobook Phenomenon, Foto Colectania, Editorial RM, Barcelona 2017.
[48] viz. Cotton, Charlotte: Fotografia Jako Sztuka Współczesna. op. cit., s. 17-28.

vlastním nákladem stalo realitou.[49] Nejpodstatnější bylo odpoutání knihy od jejího komerčního úspěchu, od tisku velkých nákladů a následné nutnosti jejího prodeje a s tím souvisejících mnoha kompromisů při samotné produkci knihy, s nimiž je spojen klasický model tisku offsetových publikací. V knihách vydaných vlastním nákladem mohli tvůrci experimentovat a zkoumat hranice média. Nakonec si mohli svoji knihu dokonce i sami vytvořit (vytisknout a svázat) a bez ohledu na technická nebo finanční omezení ji následně propagovat a prodávat.[50]

Zajímavý úhel pohledu na fotografickou knihu v jednom z rozhovorů nabízí Michał Sita, autor několika skvělých publikací věnovaných otázce současného vztahu k paměti a k dějinám, z nichž jednu podrobněji popisuji v kapitole 4.6.

Umělecká kniha poskytuje široké spektrum možností, její produkce je jednoduchá, vyžaduje velmi malou institucionální závislost a zároveň poskytuje obrovskou svobodu při svém řešení. Neočekává se od ní žádný zásadní společenský vliv nebo silná odezva, podmíněná do značné míry jejím nákladem a možnostmi distribuční sítě, a právě díky tomu má velký prostor pro experimentování. Boom uměleckých knih v 60. a 70. letech vycházel z toho, že mohly vznikat mimo instituce. Vydání vlastním nákladem dnes umožňuje lavírovat mezi institucionálními a finančními požadavky, které by autorům vnucovaly osvědčené šablonovité způsoby myšlení a komunikace. [51]

Další, mnohem hůře určitelnou perspektivou rozvoje média fotografické knihy je období, ve kterém k tomuto rozvoji došlo.[52] Připadá totiž na období revoluce ve způsobu komunikování rozvinutých společností, všeobecnou běžnost smartphonů, dostupnost fotografování a tím i rozvoj sociálních médií. Po vzdáleném období obrázkového písma se obrázek jako takový opět stal způsobem komunikace společnosti. Tentokrát je digitální a povšechný, ale i konzumní – povětšinou samostatný a rychlý jako fastfood.
V důsledku digitální revoluce by se nám na chvíli mohlo zdát, že papírová kniha, včetně knihy fotografií, se v nejlepším případě přesune do digitálního světa, anebo zanikne jako

[49] Ibidem.
[50] viz. Ceschel, Bruno: Self Publish, Be Happy: A DIY Photobook Manual and Manifesto. Aperture, New York 2015.
[51] https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosci-o-ksiazkach-artystycznych-odklejeniach-i-miedzyinstytucjonalnych-slalomach/. (online: 18. 11. 2022)
[52] viz. Mazur, Adam; Gorczyca Łukasz: Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych. Międzynarodowe Centrum Kultury, Krakov 2019, s. 11–21.

určitý anachronismus a způsob komunikace minulé éry. Stalo se však něco diametrálně odlišného, a to díky potřebě hlubší výpovědi, nutnosti zasadit obraz do širšího kontextu nebo zohlednění zdokonalení našich schopností tyto knihy číst. Možná právě množství obrázků, kterými jsme denně zaplavováni, způsobilo, že umělci začali zkoumat schopnost snímků změnit svůj význam prostřednictvím kontextu[53] (jiných obrázků či textu), v němž jsou prezentovány. Popularitu si získala díla odlišující se od klasických (např. dokumentárních forem), která nechávají divákovi mnohem více místa pro interpretaci, různé cílené manipulace nutící k diskusi nebo zpochybňující samotné médium fotografie.[54]

Přestalo nám stačit, že fotografie existuje a že něco představuje. Přestalo být důležité, kdo je jejím autorem.[55] Začali jsme se stále více zajímat o širší souvislosti, ve kterých byla použita, a hrát si s posouváním jejích hranic a zkoumat vlastní mechanismy vidění a asociací.[56]

Záplava obrázků a jejich dostupnost na internetu způsobily, že fotografie a tím i profesionální tvůrci, kteří ji využívají, byli „osvobozeni" od funkce objevování světa, dodávání obrazových zpráv a svědectví. Mnohem významnější než zpracovávané téma se tak stala interpretace a perspektiva autora.

Méně konkrétní projekty, které poskytují širší pole pro interpretaci a vyhýbají se jediné možné interpretaci, byly najednou pro část odběratelů jednoduše zajímavější. Totéž se týká fotografických knih, které získaly podobu neobyčejně rafinovaného autorského svědectví, jež po odběrateli vyžaduje koncentraci a jeho vlastní interpretaci díla.[57]

O osobitosti a originálnosti trhu fotografických knih

Jiným, ale také velmi důležitým aspektem je, že okruh odběratelů fotografických knih je jen nepatrný. S určitým zjednodušením můžeme říci, že fotografické knihy jsou kupovány jinými fotografy, sběrateli nebo osobami, které s úzkým světem fotografie nějak souvisejí.

---

[53] viz. kap. 3.2.
viz. Fulford, Jason; Shopsin, Tamara: This Equals That. Aperture, New York, 2014.

[54] Aktivními účastníky knižní diskuze, zkoumající různé možnosti, ale i hranice média fotografické knihy bylo umělecké duo duet Oliver Broomberg a Adam Chanarin. Jejich knihy celých deset let určovaly směr a rozšiřovaly pole fotografické knihy pro jiné autory.
viz. Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Ghetto, Trolley Books, Londýn 2003.
viz. Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Chicago. Steidl / MACK, Göttingen 2006.
viz. Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Fig, Steidl/Photoworks, Göttingen 2007.
viz. Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Holy Bible, MACK / Archive of Modern Conflict, Londýn 2013.
viz. Broomberg, Adam ; Chanarin, Oliver: War Primer 2. MACK, Londýn 2011.

[55] viz. Wolf, Michael: A series of unfortunate events. Peperoni, Berlín 2010.
viz. Schmid, Joachim: Other People's Photographs. Self published, Berlín 2011.

[56] viz. Milach, Rafał; Szymańska, Marta: WIDZI MI SIĘ. Fundacja Archeologia Fotografii. Varšava 2017.

[57] viz. Colberg, Jorg: Understanding Photobooks: The Form and Content of Photographic Book. Routledge, New York 2016.

V nákladech okolo pěti set kusů se kniha fotografií stala marginálním produktem a její často vysoká cena z ní navíc učinila poněkud exkluzivní a v jistém smyslu i elitární předmět. Musí se sejít několik faktorů, aby kniha prorazila k širšímu okruhu odběratelů, tedy těch, kteří nepocházejí z fotografického či uměleckého tábora.[58] Vůči nezřídka i několika obětovaným letům práce, hloubce rozjímání a toho, jak osobně, ale i společensky důležité tyto výpovědi bývají, představuje její nevalný dosah velkou ztrátu. Naznamená to však, že by tyto knihy měly na společenskou diskusi mizivý vliv, nicméně jim to evidentně škodí a částečně podráží jejich smysl. Příčinu tohoto stavu sotva odhalíme. Můžeme ji snad přisuzovat faktickému nedostatku vizuálního vzdělávání ve společnosti, nebo hermetičnosti jazyka, kterým autoři komunikují, popřípadě jejich nízké schopnosti, potřeby nebo možnosti z této bubliny fotografického světa vystoupit? Faktem zůstává, že jde o výpovědi velmi složité, které vyžadují intelektuální úsilí, tedy takové, jež nezávisle na oboru umění vždy zůstává na okraji a mimo hlavní kulturní směr.[59]

Kniha fotografií v Polsku

Neobvykle zajímavou publikací doprovázenou výstavou, která se věnuje knihám z Polska i dalších středoevropských zemí, je Fotoblok Adama Mazura a Łukasze Gorczycy.[60]
Historie fotografických knih v Polsku, až po již popisované období posledních patnácti let, neměla na rozvoj tohoto média ve světě žádný významnější vliv. Dědictví Jana Bułhaka, v podobě břemene piktoriálně-romantických tradic na jedné straně a v našich geografických šířkách materiálního dědictví tolik pomíjivého dokumentárního poslání na straně druhé, na dlouhá léta fotografii určilo její směr.[61] Ten byl natolik silný a dominující, že se v sousedních státech velmi silná nová věcnost[62] neměla šanci v předválečném Polsku prosadit. V poválečném Polsku, zatíženém chudobou a komunistickým útlakem, osobnostem jako Tadeusz Rolke nebo Eustachy Kossakowski, pokoušejícím se najít si své místo v nové realitě země, nebylo vůbec umožněno knižně publikovat. Velký vliv na to měla také role tisku jakožto dominantního informačního a kulturu formujícího média, poskytujícího současným fotografům práci a prostor k publikování. Stejně tak díla jako *Sociologický záznam* Zofie

[58] viz. Brykczyński, Jan: Současné trendy ve fotografických knihách. op. cit., s. 31–47.
[59] viz. Colberg, Jorg: Understanding Photobooks: The Form and Content of Photographic Book. Routledge, New York 2016.
[60] Mazur, Adam; Gorczyca, Łukasz: Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych. op. cit.
[61] viz. https://culture.pl/pl/tworca/jan-bulhak. (online: 10. 11. 2022)
viz. Nowicki, Wojciech: Dno oka. Eseje o fotografii. Czarne, Wołowiec 2010, s. 141–147.
[62] viz. Lechowicz, Lech: Fotoeseje teksty o fotografii polskiej. Fundacja Archeologii Fotografii, Varšava 2010, s. 48–51, 59-60.

Rydet byla v první řadě vystavena v muzeích a galeriích, avšak mezi tehdejšími knihami fotografií se neobjevila.[63]

Pojem fotografické album, které se v Polsku stále běžně používá, je synonymem fotografické knihy a odkazuje především ke krajinářské a přírodní fotografii, popřípadě architektuře, prezentující zdůrazněné estetické valéry naší země. Tento typ publikace, jenž je klasickým, milým a nenáročným *coffee-table bookem*, byl dlouhá léta spojován s knižní publikací opírající se především o fotografie.[64]

V této souvislosti se zvlášť zajímavě jeví publikace tvůrců polské neoavantgardy 70. let minulého století, zabývající se mediálním uměním. Osobnosti jako Józef Robakowski, Zbigniew Dłubak či Natalia LL při svém uměleckém hledání objevily knihu jako ideální formu projevu, která je adekvátní jejich činnostem, ale i pro okolnosti a omezení, v nichž se pohybovaly. Vydání existující jako umělecká kniha sloužila prezentaci konceptuálního díla a byla této funkci plně podřízena.

Z mnoha ohledů však tyto publikace připomínají dnešní knihy fotografií. Byly charakteristické naprostou volností autorů, kteří experimentovali s formou a své knihy vydávali ve velmi malých nákladech. Šlo o konceptuální výpovědi určené úzkému a velmi náročnému okruhu odběratelů.[65] Právě v nich, a nikoli v již zmiňovaných fotografických knihách, vidím pravzor nebo přímo inspiraci, po níž současní tvůrci artbooků sáhli. Tentokrát by touto formou mělo být prezentováno nejen současné umění, ale fotografie mající úplně jiný původ a tvůrce, kteří jsou často profesionálními fotografy specializujícími se na dokumentární fotografii. [66]

Polská scéna současných fotografických knih

Během posledních dvou dekád se scéna s polskými fotografickými knihami do značné míry rozvíjela ve spojitosti s tím, co se dělo ve světě. Nová generace polských fotografů hledala formy a místa k prezentování svých stále více autorských a osobitých projektů. Z důvodu krize novinářské fotografie tímto místem postupně přestávaly být noviny. Spojení se světem

[63] viz. Nowicki, Wojciech: Dno oka. Eseje o fotografii. op. cit., s. 47–55.

[64] Jako příklad můžeme uvést knihy Adama Bujaka prezentující z pohledu polské kultury vyjímečná místa. Splňují také Bułhakowskou dokumentární funkci a svědectví o vyjímečnostni, kráse nebo křesťanském dědictví polské země. Lze je tímto zařadit ke směru Bułhakowských knižních publikací.

[65] viz. Lechowicz, Lech: Fotoeseje teksty o fotografii polskiej. op. cit., s. 122–130.

[66] viz. Pijarski, Krzysztof: Allan Sekula i fotografia na skrzyżowaniu dyskursów. [v:] Allan Sekula: Społeczne użycie fotografii. s red. ved. Karoliny Lewandowskiej. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Varšava 2010. s. 256–258.

prostřednictvím internetu, možnost mezinárodní spolupráce, znalost jazyků a nakonec i neomezená komunikativnost mezinárodního jazyka fotografie způsobily, že se polští tvůrci mohli účastnit se i dění, které se odehrávalo na Západě. Zásadním průkopníkem, který dláždil cestu celé generaci fotografů, byl a je Rafał Milach. Tento umělec se záhy začal zajímat o vydávání knih a ty se rychle staly jeho výrazným poznávacím znamením. Jeho dlouhodobé, propracované autorské fotografické projekty spolu s perfektním knižním designem jeho manželky Anny Nałęcké Milach od počátku získávaly mnoho mezinárodních ocenění a uznání.[67] Publikace jako *Black Sea of Concrete*[68], *7 Rooms*[69], *In the Car with R*[70], *The Winners*[71], včetně publikací v rámci kolektivu Sputnik Photos[72], Milachova pedagogická činnost a jeho účast v porotách soutěží apod. měly podle mého názoru obrovský vliv na rozšíření média umělecké knihy v Polsku. Z významnějších osobností a organizací, které se přičinily k rozvoji média fotografické knihy v Polsku můžeme zmínit ještě kolektiv Sputnik Photos, Łukasza Rusznicu, Krzysztofa Orłowského, nebo neobyčejně flexibilní PIX HOUSE s Mariuszem Foreckým a Adrianem Wykrotou. V zemi vznikl malý svět knižní fotografie, který je se svými soutěžemi, knihkupectvími a výstavami zcela jistě podobný světům existujícím i v jiných zemích. Důležitou roli shrnující celoroční nakladatelskou činnost měla a stále má soutěž o fotografickou publikaci roku[73], v níž několik desítek publikací zasílaných porotě k hodnocení (42 titulů v roce 2019, 55 v roce 2020) jen potvrzuje její nemalý rozsah a životaschopnost. Soutěž probíhá v rámci Fotofestivalu v Lodži, na kterém jsou zároveň prezentovány vítězné knihy. Mezi významnějšími knihami z předešlých let, které ukazovaly cestu do mezinárodních soutěží, můžeme zmínit *Karczeby*[74] Adama Pańczuka, *Swell*[75] Mateusze Sarełły a *Nieodwracalne*[76] Maćka Nabrdalika. Z posledních titulů si širší uznání získala například knížka *Shifters*[77] Marty Bogdańské, nebo *Kurz*[78] Mariusze Foreckého. Knihy, které v této práci analyzuji, se často prosadily i na mezinárodní scéně. Polští autoři si svoje artbooky vydávají buď sami, nebo ve spolupráci s tuzemskými, ale i zahraničními

[67] viz. Brykczyński, Jan: Současné trendy ve fotografických knihách. op. cit., s. 53.
[68] Milach, Rafał: Black Sea of Concrete. self published, Varšava 2009.
[69] Milach, Rafał: 7 Rooms. Kehrer Verlag, Heidelberg 2011.
[70] Milach, Rafał: In the car with R. Czytelnia Sztuki Museum v Glivicích, Glivice 2011.
[71] Milach, Rafał: The Winners. GOST, Londýn 2014.
[72] Sputnik Photos: Distant Place. Centrum Nauki Kopernik, Varšava 2012.
Sputnik Photos: IS(not). Self published, Varšava 2011.
Sputnik Photos: Fruit Garden. Self published, Varšava 2016.
Sputnik Photos: Wordbook. Self published Varšava 2016.
[73] https://www.facebook.com/fotopublikacja/. (online: 12. 11. 2022)
[74] Pańczuk, Adam: Karczeby. Self published, Varšava 2013.
[75] Sarello, Mateusz: Swell. Instytut Kultury Wizualnej, Varšava 2014.
[76] Nabrdalik, Agnieszka; Nabrdalik, Maciek: Nieodwracalne. Exit Zero Publishing, Varšava 2013.
[77] Bogdańska, Marta: Shifters. Foundation for Visual Arts & Landskrona Foto, Landskrona 2021.
[78] Forecki, Mariusz: Kurz. FUNDACJA PIX.HOUSE, Poznań 2022.

nakladateli. Roste také síť profesionálů zaměřených na vydávání photobooků, především generace knižních návrhářů, ale i spolupracujících knihařů, tiskáren, překladatelů a osob zabývajících se propagací.

Dnes se debutující autoři mohou ve světě fotografických knih pohybovat velmi svobodně. Týká se to jak metod hledání zdrojů financování, tak i samotné distribuce a propagace, především pomocí sociálních sítí. Autoři a autorky vydávající dnes svoje první knihy se v nich věnují především důležitým sociálním, ekologickým a osobním tématům. V roce 2021 oceněná první kniha ve formátu zin Agnieszky Sejud *HOAX* analyzuje téma estetiky veřejného prostoru, kterou vnímá jako výchozí bod ke komentáři na téma polské kultury a společnosti.[79] Velký ohlas i uznání si získala publikace Marty Bogdańské *Shifters*[80], zabývající se otázkou vztahu člověka ke zvířatům. Autorka nám formou výsledku velkého průzkumu prezentuje ponurý příběh zneužívání zvířat armádou a jinými službami, mimo jiné ke sledování. Tyto dvě publikace, nacházející se svým formálním provedením na dvou protilehlých pólech, poskytují dobrý přehled o tom, jak různorodá dnes tato sdělení mohou být.

3.2. Narativnost média fotografické knihy

Otázky komunikace prostřednictvím fotografie, subjektivity tohoto sdělení[81] či subjektivnosti vnímání obrazu jsou zajímavé a fascinující již od počátku její existence.[82] Uvedu zde několik názorů z diskuse, kterými chci demonstrovat šíři spektra těchto otázek. Soustředím se však na vyznačení konkrétních vlastností fotografického obrazu a jeho fungování spolu s jinými obrazy a jinými prvky, stejně jako je tomu i ve fotografických knihách. Popisované mechanismy a zásady budou mými nástroji ve čtvrté kapitole této práce. Pomohou mi zjistit, jakým způsobem jednotliví autoři a autorky využívají médium fotografie a fotografické knihy ve své tvorbě a v komunikaci s divákem sledujícím jejich interpretaci dějin.

---

[79] Sejud, Agnieszka: HOAX. self publishing, Vratislav 2020.
[80] Bogdańska, Marta: Shifters. op. cit.
[81] viz. Starzec, Paweł: Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii. op.cit., s. 12–25.
[82] Otázkám narativnosti fotografie se ve své doktorské práci věnoval Michał Łuczak, ve které rozebíral složitost tohoto jevu a popsal jeho navazující úrovně, ale i historickou diskuzi probíhající na toto téma. Odkazy na tuto skvělou publikaci budou na několika místech této podkapitoly.
por.: Łuczak, Michał: Fotografie a narrace, mají fotografie schopnost vyprávět? Disertační práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2018.

Snímky potvrzující existenci

Věříme těmto fotografiím proto, že nás k tomu nutí svojí povahou.
Snímky nelžou ani tehdy, když lžou. [83]

John Berger

Fotografie se tak dobře hodí k prezentaci vize historie proto, že už samotný fyzický akt zaznamenání svědčí o existenci fotografované skutečnosti.[84] Je to ta její vlastnost, díky níž může být použita jako důkaz u soudu, je vhodná pro tvůrce reklam, je používaná v tisku, ale je i důvodem, pro který po ní sáhnou autoři knih, o nichž píšu v dalších kapitolách. Využívají tento neuvěřitelně zajímavý aspekt naší percepce fotografického obrazu, který způsobuje, že věříme v pravdivost toho, co vidíme, protože už samotný fakt, že to bylo vyfotografováno, potvrzuje existenci zachycené skutečnosti. Autoři a autorky se pomocí fotografie snaží obrátit naši pozornost na konkrétní aspekt historie, který je často opomíjený anebo neznámý. Nalezení fyzické manifestace událostí, na něž odkazují, jim poskytuje výchozí bod, legitimizaci a pravdivost příběhu, který vyprávějí.[85] Pro část z nich to budou fyzické artefakty a stopy minulosti, synagogy, pohlednice z Osvětimi, interiéry paláců.[86] Pro jiné, zabývající se současnými manifestacemi historické paměti, pak vlastenecké murály nebo výjevy historických ztvárnění.[87]
Ve své práci vědomě odkazuji na využití fotografie ve směru vycházejícím z dokumentu, o čemž píšu v kapitole o kritériích výběru knih.[88]

Tento úvodní projev důvěry k fotografickému obrazu je pouze určením výchozího nebo vztažného bodu. Neuchrání nás však před mechanismy potlačení a odmítnutí snímku ani celého sdělení.[89] V knihách slouží jednotlivé snímky jako stavební prvek, ze kterého jsou později pomocí dalších obrázků, textů a ostatních prvků z palety knižních pomůcek budovány konečné významy. Otázka přečtení významu fotografie divákem, tedy toho, co a jak nám

[83] Berger, John; Mohr Jean: Another way of telling. A possible theory of photography. Bloomsbury, Londýn, New York, 2016.
[84] viz. Barthes, Roland: Światło obrazu. op.cit., s. 144-150.
viz. Sontag, Susan: O fotografii. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Varšava 1986, s. 27.
[85] Využívají tímto způsobem naši důvěru ve fotografický obraz.
[86] viz. kap. 4.5 a kap. 4.7
[87] viz. kap. 4.4 a kap. 4.6
[88] viz. kap. 4.1.
[89] viz. č. 65.

zprostředkovává, je ve skutečnosti mnohem komplikovanější, než k čemu dojdeme v další části této práce.

Změna významu prostřednictvím kontextu

Tím, co fotografii činí tak výjimečnou a proč toto médium pravděpodobně celé generace tvůrců fascinuje, je její pružnost a vnímavost ke změnám významu vyvolaným změnou souvislostí. Bude to zároveň kontext jiných snímků, textů a místa, v němž je ukazována, anebo kultury, ve které je prezentována.[90] Autoři knih prezentovaných ve 4. kapitole sestavují spolu snímky, které doplňují texty a celé knize pak dají určitou formu. Díky takto připraveným souvislostem dávají jednotlivým snímkům určitý význam v příběhu, který vytvářejí v určité autorem sugerované vizi dějin. Cíleně zde užívám slovo *sugesce*, nikoli vyprávění nebo příběh, které jsou běžně používané. Teoretici a fotografové, kteří se aktivně účastní diskuse na téma narativnosti média fotografie, totiž do jednoho souhlasí s tím, že fotografie (která je okénkem zastaveným v čase) nemá schopnost vyprávět příběh a může jej pouze sugerovat.[91] Je to vidět především při skládání snímků do cyklů, což bude blíže popsáno v další částí této kapitoly.

Fotografie nejsou pro vyprávění historie dobré. Dějiny vyžadují počátek, prostředek a konec. Vyžadují časovou posloupnost. Fotografie čas zastavují, jsou zmrazené, mlčí.[92]

Alec Soth

Souvislost jiných snímků

Snímky poskládané do jednoho souboru vytvářejí vůči sobě kontext, který má často diametrální vliv na jejich význam. Tento vliv se v jistém zjednodušení může odehrávat na třech úrovních. První rovina je striktně významová a snímky toho samého stolu vedle záběru novomanželů bude znamenat svatbu, ale v kontextu snímku z pohřbu pak bude asociovat smuteční hostinu. Dvě fotografie se mohou ovlivňovat formálně svými asociacemi, prostřednictvím podobnosti formy, tvarů a podobně. Toto jejich sestavení způsobí, že po zhlédnutí snímku A se naše pozornost zaměří na jiný aspekt sousedního snímku B, než

[90] viz. https://cphmag.com/narrative-1/. (online: 27. 4. 2021)
https://cphmag.com/narrative-2/. (online: 27. 4. 2021)
[91] viz. https://cphmag.com/narrative-1/. (online: 27. 4. 2021)
[92] Soth, Alec: From here to there: Alec Soth‘s America. Walker Art Center, Minneapolis, 2011. s. 36.

kdybychom je kombinovali s jiným snímkem. Tento aspekt ve své lehčí formě, která je sice poněkud dětinskou, ale přece jen vážnou hrou, využívá malá knížka *This Equals That*.[93] Esteticky podobné snímky na nás mohou emotivně působit, vzájemně se podporovat a umocňovat dojem, který v divákovi vyvolávají – nostalgii, strach, pohádkovost, směšnost či neklid.

Snímky z této série tedy mohou svůj význam měnit podle toho, jaký snímek leží v jejich bezprostředním sousedství, ale svůj vliv budou mít i ostatní snímky v souboru. Důležitou roli v celé naraci hraje i pořadí jednotlivých snímků v sekvenci.[94]

Text jako kontext

Výjimečná poddajnost fotografie ke změnám kontextu vyvolaným textem[95] byla vždy využívána v tisku. Kombinování snímků s textem se také stalo jednou z nejoblíbenějších praktik současných autorů knih, které jsou analyzovány ve 4. kapitole. Význam textů v artboocích můžeme rozmístit na stupnici od nejmenšího po největší. Na jednom konci by byly knihy, v nichž je text omezen na naprosté minimum, tedy například pouze na název souboru. V tomto případě bude muset divákovi k pochopení všech významů, které chtěl autor v knize sdělit, postačit vizuální vrstva (přestože již samotný titul může diváka nasměrovat k určité interpretaci a vnímání snímků). Ve střední verzi budou texty umístěné v knize mít za úkol rozvinout, doplnit nebo přidat další či hlubší významové vrstvy snímků. Texty také mohou význam snímků nebo celého souboru úplně změnit. Dokonalým příkladem je kniha *North America* Krzysztofa Orłowského, v níž je text použit jak pro zvýšení věrohodnosti vyprávěného příběhu, tak později i k jeho popření.[96]

Na úplném konci stupnice budou knihy, v nichž bude mít text vzhledem ke snímkům a smyslu knihy klíčovou, rovnocennou, či přímo nadřazenou roli, podobně jako tomu bylo v knize *North America*. Tato praxe se stala poznávacím znamením dua Broomberg a Chanarin, kteří v knihách jako například *FIG*[97] používají texty k vybudování celé narativní konstrukce, nebo *War Primer 2*[98] a *The Holly Bible*[99], kde je text umístěný přímo na snímcích nebo snímky přímo na textu.[100]

[93] Fulford, Jason; Shopsin, Tamara: This Equals That. Aperture, New York, 2014. op. cit.
[94] viz. č. 27.
[95] Benjamin, Walter: Mała historia fotografii. (v:) Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty. Wydawnictwo Poznańskie, Poznaň 1996.
[96] Orłowski, Krzysztof: North America. PIX.HOUSE, Poznaň 2018.
[97] op.cit.
[98] op.cit.

Pro význam i sílu, kterou texty působí na snímky, bude klíčové i jejich samotné fyzické umístění v knize; jiný význam budou mít, pokud budou v bezprostřední blízkosti snímků, a jiný, pokud mezi nimi bude větší prostor, nebo pokud se budou díky skladbě knihy před divákem nějakým způsobem skrývat, nebo naopak exponovat například svým umístěním na obálce, či budou-li přímo vytěsněny ven jako forma přílohy.

Sekvence

Sestavení snímků v určitém pořadí – sekvenci – může mít přímý vliv na význam jednotlivých obrázků i na výsledný význam celé série.[101] Knihou, která tuto problematiku redefinovala pro použití současných photobooků, je *The Evidence.*[102] Tato kniha nám ukázala, jak samotným seřazením snímků vytržených z původních souvislostí můžeme celé sekvenci sugerovat nový společný smysl.[103] Můžeme je pak vnímat, aniž známe jejich původní kontext.
S ohledem na fyzické vlastnosti knihy, vyžadující její lineální prohlížení, bude divák (prohlížející si knihu od počátku do konce) vnímat její obsah právě v tomto pořadí. Autoři seřazením snímků do sekvencí definují pořadí jejich prohlížení, což může mít zásadní vliv na dojem z celé knihy. Z tohoto důvodu je správná sekvence klíčová. Určuje pořadí, ve kterém budou odhalovány další významy, rozhoduje o dojmu a interpretaci po sobě jdoucích snímků až na konec knihy. Z tohoto důvodu se při popisu fungování sekvence ve fotografii často používá filmová a hudební analogie.[104]

---

[99] op.cit.
[100] viz. Łuczak, Michał: Fotografie a narrace, mají fotografie schopnost vyprávět? op. cit., s. 84–93.
[101] viz. Klaus Speidel, Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures. https://www.academia.edu/78885954/Can_a_Single_Still_Picture_Tell_a_Story_Definitions_of_Narrative_and_the_Alleged_Problem_of_Time_with_Single_Still_Pictures. (online: 25.05.2022)
[102] Sultan, Larry; Mandel, Mike: Evidence. Clatworthy Colorvues, Santa Cruz 1977.
[103] viz. Łuczak, Michał: Fotografie a narrace, mají fotografie schopnost vyprávět? op. cit., s. 147 - 153.
[104] viz. Badger, Gary: It's Narrative, But Not as We Know It . . . Sequencing the Photobook. Aperture, Photo Book Reviev 002, jaro 2012.

Subjektivnost dojmu

Snímky nikdy nevyprávějí. Ony mohou příběh pouze sugerovat, ale nikdy ho neposkytují. Takže ono prožívání vyprávění, které má divák sledující fotografii, je jeho vlastní aktivní zapojení do jeho psaní. Diváci pro sebe intuitivně vyvářejí naraci, která bude pro každého z nich jiná. [105]

Jeff Wall

Jak už bylo řečeno, divák sám čte význam jednotlivých snímků v sekvenci a sám mezi nimi vytváří spojení (ale i mezi dalšími elementy ukrytými v knize, např. textem a grafickou úpravou), takže si příběh sám vypráví. Úkolem autora je pak významy jednotlivých součástí knihy (textů, snímků apod.) spojit natolik blízko, aby divákovi umožnily zorientovat se v obecném smyslu výpovědi a odkrýt význam knihy. Kdyby byly od sebe příliš daleko, pak je divák nebude schopen do logického celku spojit. Pokud však budou příliš blízko sebe, kdy všechno již bude vysvětlené a jasné, nenechají prostor pro divákovu představivost, a tím ho nebudou nutit aktivně vytvářet spojení mezi jednotlivými elementy knihy.[106]
Klíčová je pak možnost a současně i schopnost autora dávkovat divákovi informace. Na autorovi závisí, kolik toho objeví sám a kolik toho nechá na divákovi, aby si domyslel. V každém případě se povzbuzení divákovy zvědavosti a zároveň uchování si nějaké části informací (tajemství) pro sebe jeví jako univerzální zásada. Tvůrce knihy má rovněž možnost budovat dramaturgii svého díla. Může volně zvyšovat napětí, dávkovat ho správným rozložením důrazu, což se opět přibližujeme k dramaturgii filmové narace. V každém případě takové chápání narace předpokládá aktivní percepci diváka, jeho maximální pozornost a snahu vloženou do pochopení sdělení a jeho správné interpretace.[107]

[105] Vancouver. Art in the Twenty-First Century. Dokumentární film natočený studiem ART 21, režie: Pamela Mason Wagner, 2016.
za: Łuczak, Michał: Fotografie a narrace, mají fotografie schopnost vyprávět? op. cit., s. 107.
[106] „Lidé dychtí po vyprávění, myslím, že to je důvod, proč spolu komunikujeme. Učíme se díky vyprávění, protože potřebujeme příklady. Problém fotografie je, že pokud se to s vyprávěním přežene, pak u svých odběratelů ztratí a nedokáže je zaujmout. Odběratelé si chtějí sami vytvořit scénu, na kterou se dívají, a nechtějí, aby jim bylo podrobně vysvětlováno, co znamená.“ Alec Soth
Rozhovor Michała Łuczaka s Alecem Sothem 29. listopadu 2017 v Hamburku. Ibidem., s. 136.
[107] viz. https://cphmag.com/narrative-1/. op. cit. (online: 27. 4. 2021)
viz. https://cphmag.com/narrative-2/. op. cit. (online: 27. 4. 2021)

Myslím si, že správné vyprávění příběhu je pro mě největším uměním. Myslím si, že nic neuspokojuje tolik jako narativní linie: počátek, střed a konec, který se povede. Věc, na niž stále narážím, je, že fotografie tímto způsobem nefunguje. Fotografie není médium opírajícím se o čas, ale je v čase zastaveno. Příběhy sugeruje, ale nevypráví je, takže není narativní. Funguje tedy spíše jako poezie než jako vyprávění. Je to pouze imprese, kterou necháš divákovi, aby si z ní poskládal celek. [108]

Alec Soth

Odkazy a citáty, hra s médiem fotografie

Fotografie také může čerpat z celé historie, tradic, odkazů, klišé a významů přenesených z historie do samotné fotografie. Může s nimi vést dialog a využívat je ke hře s divákem. Využívá přitom přijaté způsoby nahlížení, vycházející z naší víry v pravdivost fotografického obrazu a jeho dokumentárního charakteru.[109] Hře mohou podléhat také mechanismy percepce a paměti, které využíváme při čtení fotografií, čehož skvělým příkladem je projekt *Powidoki* Zbigniewa Libery.[110]

Současní autoři obzvláště často využívají možností, jaké nabízí využití mechanismů čtení obrazu a souvislostí, aby diváka záměrně uvedli v omyl. Tento postup divákovi umožňuje na vlastní kůži okusit mechanismy působení fotografického média, vlastní percepce, paměti s možností manipulace s nimi. Tento směr disponuje obrovským kritickým potenciálem[111] a funguje podobným způsobem jako filmový druh Mockument[112].

[108] https://americansuburbx.com/2010/05/interview-conversation-with-alec-soth.html.(online: 27. 4. 2022)
[109] viz. č. 24.
[110] viz. č. 91.
[111] viz. Orłowski, Krzysztof: North America. op. cit.
viz. Fontcuberta, Joan; Formiguera, Pere: Fauna. PhotoVision, Sevilla 1999.
viz. De Middel, Cristina: The Afronauts. self-published, Madrid 2012.
viz. Rata, Kaja: Kajnikaj. 8991 publishing, Vratislav 2019.
[112] viz. Orłowski, Krzysztof: North America. op. cit.
viz. Fontcuberta, Joan; Formiguera, Pere: Fauna. PhotoVision, Sevilla 1999.
viz. De Middel, Cristina: The Afronauts. self-published, Madrid 2012.
viz. Rata, Kaja: Kajnikaj. 8991 publishing, Vratislav 2019.

3.3. Narativní nástroje fotografických knih

O narativnosti knihy

V souvislosti s touto prací je nejdůležitější částí fotografické knihy její narativnost. Všechny součásti knihy jako snímky, texty, grafické zpracování a její fyzické vlastnosti jsou nosiči sdělení. Ale teprve složení všech těchto součástí do jednoho celku a ve správném pořadí nám dá nový význam a požadovanou výslednou naraci knihy. Autor knihy spojuje výše zmíněné součásti podle svého záměru a svojí logikou vypráví příběh s nadějí, že jej divák přečte a pochopí. Jenže je to divák, kdo ta spojení během čtení knihy znovu obnovuje, či spíše pro sebe znovu vytváří – on je jejich autorem, takže je i autorem vlastní interpretace obsahu knihy. To, jaký příběh z knihy vyčtou, pak nejvíce závisí na individuální interpretaci diváků a jejich vědomostech, věku, zkušenostech, původu, kultuře, náladě, politických názorech apod. V souvislosti s popisovanými publikacemi pak bude záležet na kompetenci odběratelů, jak a jestli si vůbec všimnou kritického potenciálu artbooků popisovaných ve 4. kapitole. Individuální percepci a vlastní interpretaci se jako zásadní otázce budu podrobněji věnovat při popisování jednotlivých knih.

Typy narativních konstrukcí

Aby divák mohl vytvářet spojení mezi jednotlivými prvky a pochopit logický význam uceleného sdělení, používají autoři různé druhy narativních konstrukcí. Existují různé klasifikace těchto typů konstrukce, které se nakonec velmi často v jedné publikaci objevují současně. Gary Badger rozlišuje dva hlavní typy narace: chronologie – vyprávění od A do Z; a naraci cesty[113] (road trip) – vyprávění založené na tom, že se fotograf přemísťuje po určité divákovi známé trase.[114] Nepochybně existuje mnohem více typů narativních konstrukcí, které bychom mohli definovat. Již zmíněný Rafał Milach se studenty ITF na přednášce věnované fotografickým knihám rozlišuje tyto: typologii, chronologii od A do Z, konceptuální naraci, road trip a naraci postavenou na textu. Můžeme se navíc setkat i s typy využívajícími naraci typu fotožurnalistiky, jinak řečeno „Life formula for photostory“, kterou vytvořil W.

[113] viz. Frank, Robert: The Americans. Ed. Robert Delpire, Paříž 1958.
viz. Soth, Alec: Sleeping by the Mississippi. Steidl, Göttingen 2004.
viz. Orłowski, Krzysztof: North America. op. cit.
viz. Milach, Rafał: In the car with R. op. cit.
[114] viz. Badger, Gary: It's Narrative, But Not as We Know It . . . op. cit.

Eugene Smith, naraci patchworkovou, která spojuje různé styly a zpravidla obsahuje v sobě několik různých typů naracích[115], anebo naraci diaristickou[116]. Odlišným, ale velmi významným typem je narace pocitová.[117] Označují se jí knihy prezentující snímky, jež nemají kontext ani klíč pro jejich logickou percepci a jejichž sdělením a zároveň pojivem je dojem, který na diváka udělají. Opět je však nutno zdůraznit, že autoři tyto zmíněné typy často používají v jedné knize paralelně, ale i v různých kombinacích, kdy může kniha například být zároveň typologií i naracími cesty.[118]

Narativní nástroje

K arzenálu prostředků, kterými autoři disponují, můžeme kromě typů narativní konstrukce započítat i narativní nástroje. Jedná se už o mnohem konkrétnější kroky umožňující vybudovat strukturu díla, která divákovi uspořádá nebo ulehčí vnímání. Oblíbeným narativním nástrojem je leitmotiv, tedy opakující se motiv, představující určitý druh refrénu. Podobnou roli může plnit i rozdělení knihy do kapitol, což je krok, který autoři používají velmi často. Do kategorie narativních nástrojů můžeme umístit také text (pokud neplní natolik klíčovou roli, abychom ho zařadili k typu narativní konstrukce), který může být použit jako jedna ze součástí spojujících celou konstrukci, vytvářejících a stupňujících napětí, sugerujících určitý směr interpretace nebo pomalu přivádějících diváka k řešení záhady.[119]

O fyzičnosti knihy

Na celkový dojem z knihy bude mít nezpochybnitelný vliv také fakt, že kniha je objektem, který divák drží v rukou. Má svůj tvar, hmotnost, rozměry a další fyzické vlastnosti, které od diváka vyžadují určitý způsob, ale i prostor pro její prohlížení a čtení. Jinak si budeme prohlížet malou, útlou, lehkou kapesní knížečku a jinak velký a těžký svazek vyžadující stůl nebo křeslo, abychom ho vůbec udrželi v rukou. Všechna rozhodnutí týkající se vzhledu knihy, obálky, druhu papíru, formátu snímků, použitého fontu, umístění textu nebo druhu vazby budou mít vliv na výsledný dojem knihy. Je to celý arzenál možností, které autor může

[115] viz. Patterson, Christian: Redheaded Peckerwood. MACK, Londýn 2011.
[116] viz. Goldin, Nan: The Ballad of Sexual Dependency. Aperture, New York 1986.
[117] Umělci používající tento druh narace: Daido Moriyama, Jacob Aue Sobol, Antoine d'Agata, či Rinko Kawauchi.
[118] Ruscha, Ed: Twenty six gasoline stations. National Excelsior Press, Los Angeles 1963.
[119] viz. kap. 3.2.

při vytváření knihy využít, a všechna přijatá rozhodnutí, stejně jako jejich nedostatek, ovlivní i výsledný dojem, který bude podrobněji popsán v analýze jednotlivých knih.

3.4. O použití knih k vyprávění o historii

Fotografická kniha konfrontuje diváka s obsahy, které autor sugeruje, činí je pravděpodobné[120], ale nechává mu také prostor pro vytvoření vlastního vyprávění. Nepředkládá mu tedy přímo konkrétní vizi, čehož může být složitější dosáhnout v případě psaného textu. Mohla by se tedy jevit jako ideální médium k vyprávění o tématech citlivých, společensky obtížných nebo zatížených emocemi, které nabízejí možnost představit divákovi náš názor, ale současně mu ponechat i dostatek prostoru pro vlastní interpretaci.[121] Existuje však riziko, že při takto delikátním způsobu komunikace nemusí být kritický potenciál vůbec pochopen.
V případě témat, kterým se věnují knihy popisované ve 4. kapitole, bude mít na celkový dojem rozhodující vliv znalost polských dějin. Ta je neoddělitelně spojená se systémem školního vzdělávání a kulturou, v níž člověk vyrůstá a žije. Úroveň znalostí historie, způsob jejího učení, kriticky uvažující prostředí – to jsou faktory, které mohou rozhodujícím způsobem ovlivnit celkový dojem z knihy.[122]

Fotografická kniha, která se snaží o jinou než všeobecně přijímanou interpretaci dějin, vytváří jejich nový obraz. Ten, pokud nebude odmítnut, pak nějak změní nebo nahradí obraz předchozí. Kniha se tak podílí na změnách nebo přímo na vytváření společné historické paměti.[123]

Výběr témat

Velice mě zajímají osobní motivace autorů a autorek stojící za výběrem témat. Vycházím z předpokladu podpořeného dlouholetými pedagogickými zkušenostmi, že volba témat, na

[120] viz. Barthes, Roland, op. cit., s. 144–150.
viz. Sontag, Susan, op. cit., s 27.
[121] viz. Frąckowiak, Maciej: Kruche medium. Rozmowy o fotografii. op.cit.: Rozhovor s Wojciechem Wilczykem s. 151 a 162.
[122] viz. č. 28.
[123] viz. kap. 2.1.

kterých chceme dlouhodobě pracovat, vychází z osobních pohnutek, jež si mnohdy ani neuvědomujeme. Intuitivně jdeme za tím, co se nás týká, co nás znepokojuje a vůči čemu nejsme lhostejní. S naší volbou souvisí také určitý vztah k tématu (který se může během práce na tématu změnit). Může nás vzrušovat, fascinovat nebo nám způsobovat nechuť či zlost.
Výběru obzvláště složitých a traumatických témat se ve své neobyčejně zajímavé bakalářské práci nazvané „Fotografické projekty polských studentek a studentů Institutu tvůrčí fotografie plnící autoterapeutickou funkci“, věnovala studentka ITF Katarzyna Peukert.[124]

Volba historických témat

Výběr témat souvisejících s dějinami podléhá stejným mechanismům jako volba jiných témat, podmínkou k jeho přijetí je jeho relevance a zároveň působení na autora. Co tedy rozhoduje o osobním vztahu autora k dané historii, od níž jej přece jen dělí celé generace, a proč ji vnímá jinak než zbytek společnosti? Můžeme předpokládat, že za tím stojí zkušenosti, které se liší od oficiální verze historie a jež pocházejí buď z autorovy rodiny, nebo z jeho společenského či kulturního okruhu.[125] Může to být tedy právě tato alternativní perspektiva, která umělce činí náchylné k působení těchto nezpracovaných prožitků z minulosti jejich vlastního národa?[126]
Velká část fotografických knih, které ve své práci popisuji, se týká této nejvíce dramatické a traumatické historie Polska.[127] Předpokládáme-li, že zpracovávaná témata souvisejí s kolektivními traumaty Poláků, pak by závazné verze byly historiemi zástupnými, ale s totožnostní funkcí.[128] Z tohoto důvodu pak autoři, kteří se jím věnují, musejí počítat s tím, že jejich kritická díla nebudou hodnocena pouze z pohledu jejich umělecké hodnoty, ale potenciálně také s ohledem na útok na totožnost vlastní skupiny.

Také v souvislosti s popisovaným rozvojem média fotografické knihy, a jak se zdá, také větší shoda a zájem o osobní perspektivu autora poskytly podmínky ke zpracování těchto témat v knihách.[129] Tyto záležitosti budou blíže popisovány při analýze dalších knih a v rozhovorech s jejich autory a autorkami.

[124] Peukert, Katarzyna: Fotografické projekty polských studentek a studentů Institutu tvůrčí fotografie plnící autoterapeutickou funkci. Bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2022.
[125] viz. Społeczne ramy pamięci. kap. 2.1.
[126] viz. kap. 2.4.
[127] Jde především o vyhlazení Židů a Poláků v Osvětimi, válka a sociální revoluce.
[128] viz. č.16.
[129] viz. kap. 3.1.

Umělecké strategie

Autoři věnující se časově odlehlým tématům jsou zbaveni možnosti tyto události dokumentovat a často nemají přístup ani k jejich svědkům. Zůstaly jim často pouze ruiny, prázdná místa, stopy, vzpomínky, informace z druhé ruky, novinové zprávy nebo jiné archivní materiály. Cílem tvůrců knih však není věrná rekonstrukce událostí, která je doménou badatelů a opravdových historiků, ale spíše vyrovnání se s jejich následky, případně se samotným obrazem těchto událostí fungujícím v kultuře.

Existuje celá řada možných strategií, které umělci při zpracovávání těchto materiálů využívají. Tady je několik z nich:

A. Na základě dostupných stop vytvoření patchworkové rekonstrukce události.[130]
B. Spojení současných snímků míst, o nichž víme, že mají dramatickou minulost, která je zaznamenaná textem, audio- nebo videozáznamem ve stylu nové topografie.[131]
C. Spojení snímků s textem, kde obsah událostí je prezentován v textu a snímky slouží k vyvolání určité nálady nebo povzbuzení představivosti.[132]
D. Odhalení současných souvislostí s historií prostřednictvím ukázky vztahu k její pozůstalosti.[133]
E. Ukázání dnešního vztahu k dějinám prostřednictvím dokumentace činností, které ji mají nějakým způsobem připomínat.[134]
F. Konceptuální činnost, mající za cíl smluvní rekonstrukci, nebo spíše vytvoření smluvní reprezentace historie, zpochybňující způsob fungování paměti.[135]

[130] viz. Patterson, Christian: Redheaded Peckerwood. MACK, Londýn 2011. op.cit.
viz. Sita, Michał: Củ Chi Tunnels Restoration Report. PIX.HOUSE, Poznaň 2019.
[131] viz. Starzec, Paweł: Krajina jako vypravěč. Bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2018.
[132] viz. Szweda, Katarzyna: Bosorka. Biuro Literackie, Kołobrzeg 2020.
[133] viz. Wilczyk, Wojciech: Niewinne oko nie istnieje. Atlas Sztuki, korporacja ha!art, Lodž, Krakov 2007.
[134] viz. Wystawa Agnieszki Rayss: A więc wojna. Instytut Fotografii Fort, Varšava 20.9–10.11.2019. http://instytutfotografiifort.org.pl/2019/agnieszka-rayss-this-means-war.html?source=2. (online: 11. 11. 2022)
[135] Jde o podobné projekty jako inscenované Powidoki Libery, nebo rekonstrukce míst Thomasa Demanda. Jde však také o projekty, které kreativním způsobem připomínají historické události v kultuře, jako Weronika Perłowska ve svém projektu Wojna (Válka). Součásti této strategie můžeme najít i v počáteční a koncové části knihy Futerał Anny Orłowské.

Nezávislost tvůrců

Na konci této kapitoly musíme zdůraznit, že dostupnost fotografického média, stejně jako knihy, umožňuje zachovat nezávislost a obrovskou svobodu tvůrců. Týká se to jak volnosti ve volbě témat, jejich osobní prezentace, realizace, publikování, ale i experimentování s formou knihy. Podobně je tomu i s produkováním samotného obsahu do knihy, kterou je možno i bez velkého týmu a rozpočtu vydat ve vlastním nákladu a v příslovečných deseti kopiích.[136] Velký význam to má především v souvislosti s popisovanými knihami, které odkazují na konkrétní historickou skutečnost, jež překračuje přijaté kánony její interpretace. Tyto realizace, s ohledem na to, že boří přijatou totožnostní vizi společnosti, by mohly mít problém se získáváním prostředků, obzvláště z veřejných zdrojů. Jejich organizační a finanční nezávislost umožňuje jejich realizaci i v těchto potenciálně nepříznivých podmínkách.

4. Analýza vybraných příkladů fotografických knih

4.1. Kritéria výběru knih pro analýzu

V souladu s vybranými cíli a možnostmi pracovního prostoru mě zajímají knihy polských autorů a autorek, jež nabízejí odlišnou interpretaci přijatých dějin Polska. Hledal jsem současné knihy, které se věnují památce událostí, jež jsou pro budování národní totožnosti stále aktuální a které ji podle mého názoru revidují. Záleželo mi také na představení pokud možno různorodých uměleckých strategií, které si autoři pro nahlížení na minulost vybrali. Zajímal jsem se také o to, jak k tomuto účelu využívají médium fotografické knihy. Knihy, které jsem si vybral, reprezentují různá témata, přístupy a strategie, nejsou však kompletním seznamem. Snažil jsem se také popsat, nebo alespoň zmínit ty, na něž jsem během přípravy na tuto práci narazil.

Vybrané publikace se týkají dramatických událostí z polských dějin (*Pozdrowienia z Auschwitz*) a revoluční změny v roce 1945 (*Futerał*). Týkají se určitých mýtů, které se skládají z různých událostí a jež jsou zásadním stavebním prvkem polské identity, jako hradby křesťanství, polské martyrologie nebo heroické mýty.

[136] Souvisí například s již zmíněnou knihou Readheaded Packerwood, která byla poprvé vydána vlastním dákladem a až později ji vydalo nakladatelství.
http://www.christianpatterson.com/redheaded-peckerwood-maquette/. (online: 12. 11. 2022)

Ve své práci dávám autorům hodně prostoru pro jejich vlastní úhel pohledu, ať už jde o výběr tématu, nebo i jeho interpretaci. Pozornost věnuji také subjektivitě diváků a jejímu vlivu na čtení daného sdělení. Připouštím také, že moje polská národnost, historie mojí rodiny a společenské okolnosti, v nichž jsem vyrostl, mají vliv na výběr knih, které považuji za důležité, stejně jako mají vliv na moje hodnocení a interpretaci.[137]

Při výběru knih pro analýzu jsem se rozhodl pro omezení na publikace vycházející ze směru dokumentární fotografie. Předpokládal jsem, že současný trend photobooků se vyvinul právě z této dokumentární[138] tradice a díky ní vytvořil svůj charakteristický jazyk výpovědi.[139] Tuto tradici jsem se snažil podrobněji popsat v kapitole 3.1. I přesto, že se objevují neobyčejně zajímavé artbooky odkazující na současné umění, přece jen vycházejí z jiných předpokladů.[140] Jejich výchozím bodem je kritické umění, jehož způsob a cíl sdělení jsou jiné a mnohem radikálnější než autorů photobooků.[141]

4.2. Knihy o historii Polska nepokoušející se o její revizi

Pro lepší vymezení rozsahu své práce zmíním několik příkladů současných knih polských autorů odkazujících na dějiny Polska, kteří však z různých důvodů nemají kritický potenciál vůči všeobecně přijímané historické paměti.

První dvě z nich jsou *Irreversible*[142] Macieje a Agnieszky Nabrdaliků a *Echo*[143] Magdaleny a Maksymiliana Rigamoti. Obě vyprávějí o velmi dramatických a zásadních událostech v polských dějinách, kterými byl holokaust Židů v Osvětimi a Volyňský masakr.[144] Autory prezentovaná interpretace historických událostí se však plně shoduje s platnou politikou památky na tyto oběti, která v Polsku převládá, a v případě knihy *Echo* je tendenční, a tedy přímo v souladu s historickou politikou současné vlády.[145] Knihy se setkaly s velmi dobrým

[137] viz. Starzec, Paweł: Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii. op.cit., s. 12.
[138] viz. kap. 3.1.
[139] viz. Cotton, Charlotte. op. cit., s. 236.
[140] viz. Foks, Darek; Libera, Zbigniew: Co robi łączniczka. Ars Cameralis Sileslae Superioris, Katowice 2005.
[141] viz. Pijarski, Krzysztof: Allan Sekula i fotografia na skrzyżowaniu dyskursów. op. cit. s. 256 – 258.
[142] Nabrdalik, Agnieszka; Nabrdalik, Maciek: Nieodwracalne. op. cit.
[143] Rigamonti, Maksymilian: Echo. Press Club Polska, Varšava 2018.
[144] viz. https://www.nytimes.com/2019/05/21/lens/poland-ukraine-volhynia-massacre.html. (online: 15.11.2022)
[145] viz. kap. 2.3.

ohlasem a uznáním jak v Polsku, tak i ve světě a získaly i několik ocenění. Nepřinesly však do přijatého paradigmatu těchto událostí nic nového.

Mechanizm[146] Mariusze Foreckého je další neobyčejně zajímavou knihou z posledních let, která se vyhýbá prosté kategorizaci. Na rozdíl od většiny skvělých publikací popisovaných v této práci se týká nepříliš vzdáleného období a sahá až do současnosti. Snímky vytvořené v letech 1988–2019 souvisejí s obdobím politické transformace v Polsku. Forecki nám ukazuje toto neobyčejně bouřlivé období z perspektivy *obyčejných* obyvatel. Foreckého kniha je pro mě především skvělým záznamem výjimečného období, jakým transformace bezesporu byla. Hodnocení tohoto období se nám může jevit jako obtížné a subjektivní. Nemám však pocit, že by autor jednotlivé okamžiky tohoto procesu nebo jeho výsledek jednoznačným způsobem přehodnocoval. V povědomí společnosti toto období také není jednoznačné a do značné míry záleží na osobních zkušenostech a na tom, jak se ve zmiňované době změnil náš způsob a úroveň života. Současně s tím stále hlasitěji zaznívají i hlasy o obrovské ceně, kterou za transformaci polská společnost zaplatila a že v tomto světle ji nelze považovat za úspěšnou. Foreckého photobook nestaví výrazné teze a jeho odkaz je podle mého názoru velmi nejednoznačný. Je možné, že naši připravenost hodnotit toto období předchází, jelikož časem ji pravděpodobně budeme vidět jinak.

Publikací, která podobně jako *Mechanizm* dokumentuje transformaci, je *Stocznia*[147] Michała Szlagy. Tentokrát jde o záznam transformace, která vede k postupnému zmizení gdaňských loděnice.

Jedním ze zajímavějších titulů vydaných v poslední době je *How to Look Natural in Photos*[148] Beaty Bartecké a Łukasze Rusznici. Jde o sbírku fascinujících archivních snímků, které nás vracejí do dob před transformací, tedy do komunistického Polska. Kniha se příjemně prohlíží od počátku až k tiráži na konci publikace, ze které se dovídáme, že všechny prezentované snímky vytvořili agenti Státní bezpečnosti a že sloužily ke sledování. Autoři je vybrali z obsáhlého archivu Instituce paměti národa. Jde o knihu využívající měnící se význam fotografie v závislosti na jejím kontextu, ukazující, že fotografie mohou být na jednu stranu krásné a na druhou sloužit strašnému, systémovému násilí. Kromě svojí zajímavé konstrukce

[146] Forecki, Mariusz: Mechanizm. PIX.HOUSE, Poznaň 2019.
[147] Szlaga, Michał: Stocznia. Instytut Fotografii Fort, Varšava 2021.
[148] Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz: How to look natural in photos. Ośrodek Postaw Twórczych / Palm Studios, Vratislav/Londýn 2021.

se tato publikace týká historie nátlaku v PLR. Upozorňuje na rozsáhlé archivy, které po sobě bezpečnostní aparát zanechal, a na míru nátlaku. PLR je obdobím vyvolávajícím v Polsku ambivalentní postoje, pro někoho bylo koncem někdejšího světa a ztrátou svobody jejich vlasti, pro jiné šancí na společenské povýšení a radikální proměnu jejich života.[149] Neexistuje však mnoho pochybností týkajících se obětí, které s sebou komunistický režim nesl, a zločinných metod, jež užíval vůči svým obyvatelů, což je také silně zdůrazněno současnou historickou politikou. V souvislosti s tématem této práce se tato kniha, přestože je konceptuálně velice zajímavá, soustřeďuje mnohem více na médium fotografie než na samotnou historii. Přibližuje nám ji velice zajímavým a ambivalentním způsobem, ale spíše z pohledu, který je známý a všeobecně uznávaný.

V souvislosti s traumaty, jejich dědičností a rodinnými vztahy je velmi zajímavou, ale těžce zařaditelnou a klasifikovatelnou kniha *Frowst*[150]Joanny Piotrowské. Představuje dospělé lidi různého věku vyfotografované v různých situacích, s rozličnými gesty a postoji. Dobře patrná je vzájemná fyzická podobnost osob a jejich věkový odstup, který sugeruje, že jde o vztah sourozenců, nebo rodičů a jejich dětí. Dominující je blízký fyzický kontakt, většinou nepříjemný, vyvolávající napětí a určitým způsobem omezující, což naznačuje i samotný název knihy *Frowst* – Zatuchlost. Síla projektu je v jeho nejednoznačnosti, která umožňuje velmi širokou interpretaci, odvíjející se od vlastních zkušeností. Autorka se v popisu svého projektu odkazuje na metody Berta Hellingera[151]. Tyto souvislosti zdůrazňují sílu a odhodlání hrdinů zaplést se do vzájemných rodinných záležitostí. V projektu můžeme spatřit traumata z dětství, nepřirozený charakter vztahů mezi rodiči a dětmi a vzájemný vztah sourozenců. Pokud se na tento projekt podíváme z Hellingerova pohledu, podle něhož jsou traumata dědičná i pro celé další generace, můžeme se na tento projekt dívat i v širších historických souvislostech. Musíme si však uvědomit určitou volnost použité interpretace, protože tato kniha se nachází na samém okraji tématu této práce. Dokonale nás uvádí do stavu určité otevřenosti vůči různým interpretacím vlastní minulosti, všímání si problémů a traumat, jež v ní uvázly, což se zdánlivě shoduje s duchem čtveřice analyzovaných publikací.
V diskusi o historie země v Polsku úplně opomíjenou perspektivu národnostních menšin nám nabízí kniha *Bosorka*[152] Katarzyny Szwedy. Jde především o sbírku poezie, obsahující 34

[149] viz. kap. 4.7.2
viz. č. 109.
[150] Piotrowska, Joanna: Frowst. Mack, Londýn 2014.
[151] viz. https://hellinger.com.pl/o-ustawieniach/czym-sa-ustawienia-hellingerowskie. (online: 15. 11. 2022)
[152] Szweda, Katarzyna: Bosorka. op. cit.

básní této básnířky.[153] Kniha obsahuje také dvanáct fotografií této autorky, které stejně jako verše pocházejí z Lemkovštiny. Fotografie tak vytvářejí náladu a přenášejí nás do nějaké podivné surrealistické krajiny, ale podle mého názoru je jejich role na rozdíl od textu druhořadá a představují pouze jeho pozadí. Nejde tedy o typickou knihu fotografií, ale o publikaci ležící na hraně těchto dvou médií. Zmiňuji ji tady s ohledem na téma, které se vyrovnává s jedním z polských totožnostních tvůrčích mýtů. Jde o mýtus východních území Polska, který zahrnuje i mýtus pokojného soužití Poláků a etnických menšin. Ve skutečnosti měla tato záležitost čistě koloniální charakter. Kniha Szwedy dává slovo příslušníkům lemkovské národnosti, kteří jsou Poláky vnímáni jako Ukrajinci a jako takoví jsou v současných historických naracích opomíjeni, stejně jako dalších třicet procent ostatních národnostních menšin předválečného Polska. Autorka nám prezentuje perspektivu Lemků na brutální akci Visla spočívající v jejich vysídlení z Bukovských vrchů a Nízkých Beskyd, probíhající v letech 1947–1950.[154]

4.3. Body analýzy knih

Níže je uvedeno osm bodů a oblastí, které budu chtít pro každou publikaci analyzovanou v této kapitole zohlednit. Tento způsob standardizace a systematizace popisu analyzovaných publikací nám umožní jejich přesnější srovnání. Doufám, že díky tomu bude také snazší ukázat jejich vzájemné rozdíly a nuance, ale i potenciální podobnosti. Snažím se také o srozumitelnější shrnutí celé práce.

[153] viz. https://kulturaliberalna.pl/2021/01/12/katarzyna-szweda-krzysztof-katkowski-wywiad-rozmowa-bosorka-lemkowie/. (dostęp na dzień 15. 11. 2022)
[154] viz. https://kulturaliberalna.pl/2017/04/27/hnatiuk-polska-ukraina-akcja-wisla-rocznica/.
viz. https://kresy24.pl/swoboda-uznajcie-za-zbrodnie-akcje-wisla/. (dostęp na dzień 15. 11. 2022)

1. **Představení autora, událostí popisovaných v knize a obecný popis konstrukce knihy.**
2. **Historické a společenské souvislosti popisovaných událostí, jejich všeobecně přijatá interpretace.**
3. **Obsah knihy – jak prezentuje téma a jak ho interpretuje ve světle přijatých paradigmat a společenských souvislostí.**
4. **Jakou strategii využití fotografií si autor knihy pro zpracování svého tématu vybral. Jakým způsobem byly využity narativní možnosti média knihy (koncept, narace, narativní nástroje, sekvence, role textu, formální prostředky, fyzické vlastnosti apod.). Jak ovlivňují čtení a interpretaci knihy a kde přesně leží její kritický potenciál.**
5. **Přijetí knihy ve společnosti (recenze, hodnocení, diskuse, kritiky).**
6. **Osobní perspektiva autora**
7. **Další knihy fotografií věnující se tomuto tématu v Polsku i ve světě**
8. **Pokusy o historickou revizi tématu v jiných médiích, probíhající ve veřejné diskusi, literatuře, umění apod. v Polsku po roce 1989.**

4.4 Wojciech Wilczyk *Słownik polsko-polski* (Polsko-polský slovník)

4.4.1. Představení autora, událostí popisovaných v knize a obecný popis konstrukce knihy.

Wojciech Wilczyk je básník, fotograf a autor projektů, v nichž zpracovává důležité, složité a aktuální historické a společenské otázky. Jeho poznávacím znamením je značný rozsah jeho projektů, které převážně dokumentují veřejný prostor a architekturu. Wilczyk využívá nezvyklou sílu dokumentárního záznamu a vytváří charakteristické monumentální kolekce nejčastěji v podobě katalogů.[155] Je známým fotografem a autorem knih v Polsku a o Polsku a rovněž píše blog.[156] Jeho nejlépe identifikovatelnou knihou je *Niewinne oko nie istnieje*[157] (Nevinné oko neexistuje), v níž dokumentoval aktuální stav všech v Polsku stále existujících synagog a židovských modlitebních domů, které již dnes nejsou místem žádného náboženského kultu.[158]

Z pohledu této práce má velký význam i jeho další kniha *Święta Wojna*[159] (Svatá válka), v níž se věnuje graffiti polských fotbalových fanoušků a po které přišla zatím poslední Wilczykova kniha *Słownik polsko-polski*[160] (Polsko-polský slovník), o které bude řeč v této kapitole.

První velkoplošná výzdoba stadionu s prokletými vojáky se na stadionu týmu Śląsk Wrocław objevila v roce 2011. Vratislavské murály jsem fotografoval už před dvěma lety, ale tehdy jsem našel v podstatě jen spoustu svastik. Nezávislou nebo národní symboliku jsem neviděl žádnou, objevila se až záhy po katastrově ve Smolensku.[161]

---

[155] viz. https://literackigps.pl/dlaczego-nie-podoba-mi-sie-polska/. (online: 15. 11. 2022)
[156] Blog poświęcony przestrzeni publicznej i architekturze prowadzony od 2009 roku. https://hiperrealizm.blogspot.com/. (online: 15. 11. 2022)
[157] Wilczyk, Wojciech: Niewinne oko nie istnieje. op. cit.
[158] https://www.karakter.pl/autorzy/wojciech-wilczyk. (online: 15. 11. 2022) viz. kap. 5.5.7.
[159] Wilczyk, Wojciech: Święta Wojna. op. cit. viz. https://docplayer.pl/17756104-Adam-mazur-swieta-wojna.html. (online: 17. 10. 2022) viz. Mazur, Adam: Wojciech Wilczyk. [v:] Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku, red. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2007, s. 396.
[160] Wilczyk, Wojciech: Słownik polsko - polski. Karakter, Krakov 2019.
[161] https://przekroj.pl/spoleczenstwo/slownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-aleksandra-lipczak (online: 13. 10. 2022).



obr. 1. Obálka knihy Wojciecha Wilczyka *Słownik polsko-polski*.

Wojciech Wilczyk *Słownik polsko-polski*[162]
Karakter, Krakov 2019
Grafický návrh: Przemek Dębowski
510 stran, 490 barevných snímků, pevná vazba v plátně s obálkou
ISBN 978-83-66147-26-3

Kniha *Słownik polsko-polski* obsahuje bezmála 500 snímků murálů s motivy z historie, náboženství nebo jinak souvisejících s příslušností k polské národnosti. Snímky vznikly v polských městech a vesnicích, jejichž jména začínají na všechna písmena abecedy. Přesně v tomto pořadí pak byly snímky v knize seřazeny, a proto i „slovník“ v názvu projektu.

V knize máme několik případů, kdy jsou na protilehlých stranách umístěny záběry stejného murálu, které však vznikly s časovým odstupem. Máme tak možnost vidět, jakými vlivy nebo

[162] Wilczyk, Wojciech: Słownik Polsko-Polski. op.cit.

jakou devastací mural prošel. Na několika dalších stánkách je zachycen jeden velký mural, nebo murály z jedné lokality tvořící spolu jeden cyklus. Na dvojstranách, s výjimkou první a poslední stránky v knize, jsou vždy umístěny dva snímky.
Každý snímek je doplněn popiskou s názvem města, ulice a datem, kdy snímek vznikl. Na obálce najdeme jeden mural z knihy s popiskem analogickým k ostatním snímkům. Podtitul knihy obsahuje časové rozmezí 2014–2019, ve kterém byly fotografie vytvořeny. Kniha začíná textem Wojciecha Wilczyka *Katalog zwycięskich klęsk* (Katalog vítězných porážek), vysvětlením hesel z murálů a jmenným rejstříkem.

Murály prezentované ve Wilczykově knize můžeme obecně rozdělit do několika kategorií podle toho, co je jejich motivem:
– Konkrétní významné události z polských dějin, jako je vídeňská bitva, národní povstání, protikomunistické demonstrace nebo volyňský masakr.
– Události lokálního charakteru, např. boje povstalců o nějaké známé místo během památného povstání.
– Dominující ztvárnění konkrétních osob – hrdinů z dějin Polska, jejichž jmenný rejstřík je na počátku knihy. Jde o osobnosti typu Mieszka I., Jana III. Sobieského, Józefa Piłsudského, Romana Dmowského, Witolda Pileckého až po Jana Pavla II.
– Zvláštní místo v této skupině mají jménem a příjmením oslovovaní prokletí vojáci.[163] Tomuto tématu je věnována obrovská část murálů.
– Obrazy odvolávající se na obecné hodnoty jako vlastenectví, svobodu, Velké Polsko, hrdý polský národ a další související hesla a nacionalistické organizace.[164]
– Část murálů obsahuje spojení vlastenecké tematiky s fotbalovým fanouškovstvím (str. 148, 155, 170, 172, 174, 176, 187, 204, 217, 236, 287, 427, 492, 493). Vedle sebe jsou sestaveny jména klubů s vlasteneckou symbolikou nebo konkrétními událostmi, které si chtějí fanoušci daného klubu připomínat. Některé z nich sugerují spíše bezprostřední návaznost myšlenky a ztotožnění fanoušků s hrdiny na murálech (str. 495).
– Většina murálů klade silný důraz na polskou hrdost, katolickou víru a potřebu boje za obě tyto záležitosti. Na některých murálech najdeme nacionalistické obsahy namířené přímo proti jiným národnostem a náboženstvím (str. 158, 173).

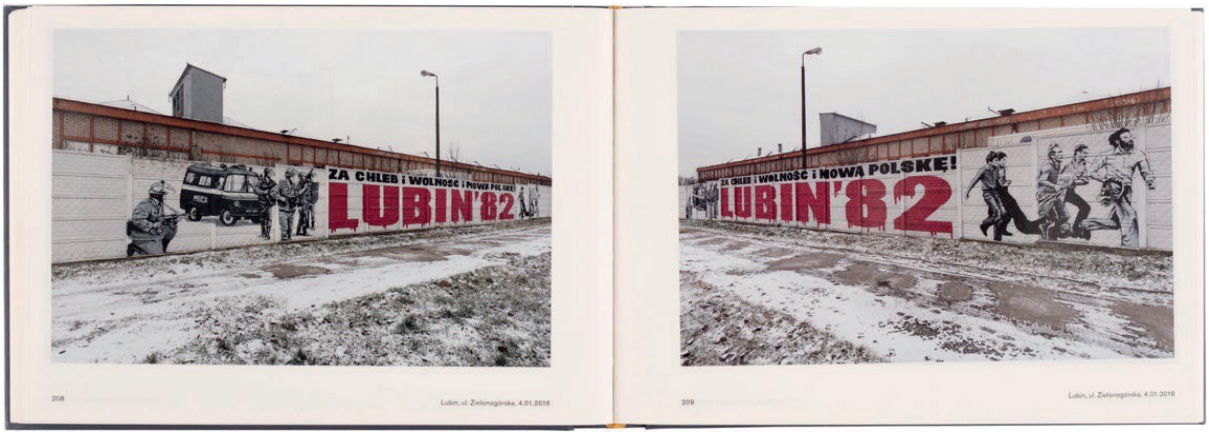
[163] viz. kap. 4.4.2.
[164] viz. https://przekroj.pl/spoleczenstwo/slownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-aleksandra-lipczak. op. cit. (online: 17. 10. 2022)

– Na murálech se téměř výhradně objevují muži, výjimkou je Maria Curie-Skłodowská a Danuta Siedzikówna – „Inka“.[165]

– Většina murálů se týká hrdinských porážek v polské historii, tedy tematiky související s martyriem polského národa.[166]



obr. 2. Wojciech Wilczyk *Słownik polsko - polski*.



obr. 3. *Słownik polsko-polski*.

[165] Ibidem.
[166] Ibidem.

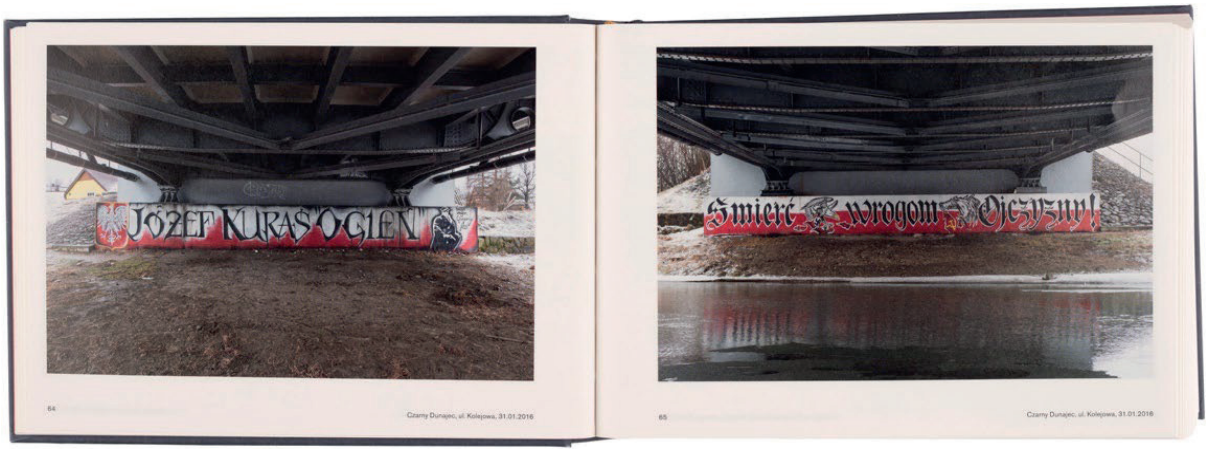


obr. 4. *Słownik polsko-polski*.



obr. 5. *Słownik polsko-polski*.







obr. 6. *Słownik polsko-polski*.







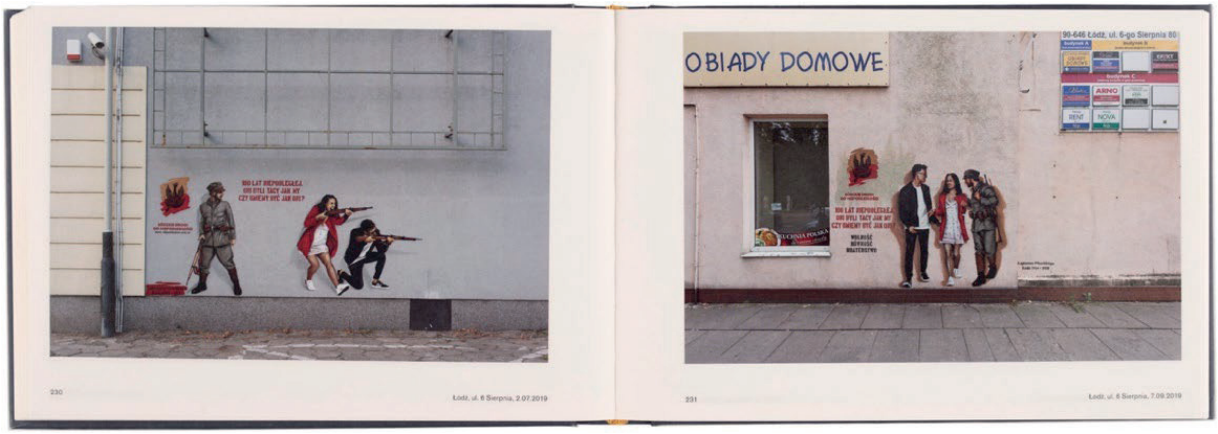
obr. 7. *Słownik polsko-polski*.





obr. 8. *Słownik polsko-polski*.





obr. 9. *Słownik polsko-polski*.



obr. 10. *Słownik polsko-polski*.





obr. 11. *Słownik polsko-polski*.

Shrneme-li si výběr všech těchto elementů a smysl jejich velmi zobecněného sdělení, dojdeme k následujícím závěrům: Podstatná část murálů se vztahuje k historickým událostem souvisejícím s bojováním Poláků. Menší část z nich zachycuje několik úspěšných národních povstání a vítězných bitev z různých období dějin. Jejich zosobněním jsou postavy husarů (str. 29, 138, 146) – těžké jízdy, které slavily vítězství na evropských bitevních polích v 16. století, kdy bylo Polsko vojenskou mocností.
Větší část snímků je však věnována porážkám a bojům za nezávislost v 19. a 20. století. Mezi osobami ztvárněnými na zdech dominují heroické postavy – hrdinové murálů, kteří bojovali a zemřeli v nerovném, často partizánském boji proti silnějšímu okupantovi nebo byli zavražděni za účast v hnutí odporu. Heroismus na těchto biografiích tedy úzce souvisí s připomínáním martyrií, odrážejících se v citátech na murálech, posledních slovech hrdinů a obecných deklarací neustále opakovaných autory murálů – „nezapomeneme“, „věčná paměť“. Často se opakující postavu Jana Pavla II., primase Stefana Wyszyńského nebo kněze Jerzyho Popiełuszky můžeme k tomuto druhu boje a mučednictví rovněž zařadit.
Velice zajímavé také je, že se na některých murálech objevuje ztotožnění fanouškovského prostředí a historickými postavami, které bojovaly za Polsko, včetně tzv. prokletých vojáků.[167]

Jiným aspektem, ale jistě stojícím za pozornost, je stylistika a obrovská expresivnost murálů, mající velký význam především pro svůj vliv na okolí, který je podrobněji popsán v další části této kapitoly. Jejich působení nejvíce ovlivňují: pestré barvy, velká písmena, obrovské zvětšené tváře a postavy, vojenské motivy, zbraně, drastické bojové scény nebo hrozivé vyobrazení vlků a orlů. Podle mého názoru však příliš ostentativně vystupují do popředí, dominují v městském prostoru a polskou národní příslušnost manifestují s nepřiměřenou agresivitou.

[167] viz. Wilczyk, Wojciech: Słownik polsko-polski. op. cit., s. 13.



obr. 12. *Słownik polsko-polski*.

Stručně můžeme rozlišit dvě školy. Murály vlastenecké, objednávané přímo místními úřady, nadacemi, národními spolky, soukromými firmami nebo financované z participativních fondů, jsou vytvářeny zpravidla profesionály, jejich styl však paradoxně často připomíná nástěnné malby a fresky socialistického realismu.

Zcela odlišné jsou vlastenecké murály iniciované prostředím fotbalových fanoušků, kteří se o politickou korektnost nezajímají.

Při pohledu na to, jak jsou namalované, můžeme mít dojem, že jde spíše o amatérskou tvorbu, přestože se rovněž zde můžeme setkat i s díly profesionálních tvůrců graffiti. Styl těchto grafik často připomíná fotbalové tribuny, čímž má naznačit souvislost se současnou popkulturou reprezentovanou obrázky obíhajícími po internetové síti.[168]

[168] https://noizz.pl/opinie/wojciech-wilczyk-sfotografowal-500-murali-patriotycznych-na-wystawe-slownik-polsko/838482d (online: 17. 10. 2022);
por. https://przekroj.pl/spoleczenstwo/slownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-

4.4.2 Historické a společenské souvislosti popisovaných událostí a jejich všeobecně přijímaná interpretace.

Výše zmíněné události a postavy ztvárněné na murálech odkazují hlavně na období boje o nezávislost Polska. Polský stát byl po svém posledním rozdělení v období 1792–1989 nezávislý pouze v krátkém dvacetiletí mezi světovými válkami. Zbylých téměř 180 let historie Polska pak představuje boj o zachování polské identity a kultury. Od období romantismu až do konce komunistické vlády byl v popředí zájmu polské kultury především heroismus a martyrologie podporující vlastenecké postoje a zdůrazňující připravenost dalších generací položit život za vlast. Dějiny sloužily k *utěšování srdce* a povzbuzení národní hrdosti v situaci jejího ohrožení pod dominancí jiných národů. Po roce 1989 se již v nezávislém Polsku tyto motivy nejeví příliš aktuální. Avšak poté, co v roce 2016 vyhrála volby strana PiS, se nová vláda při hledání nových motivů národní symboliky[169] opět vrátila do historie a začala prosazovat novou historickou politiku.[170] Murály z tohoto období se jeví jako přímý odraz této nové historické narace, jež je šířena ve velkém rozsahu.[171]

Zvláštní místo v nové historické naraci mají Żołnierze Wyklęci (prokletí vojáci), kterým je věnována značná část v knize prezentovaných snímků murálů.[172] Řeč je o vojácích podzemní Zemské armády (Armia Krajowa) bojujících proti hitlerovské a stalinské okupaci, kteří po osvobození Polska Sovětskou armádou a vzniku komunistické Polské lidové republiky pokračovali v boji s novým státem a jeho představiteli až do 60. let. Komunistická propaganda s nimi zuřivě bojovala, zároveň se však snažila, aby se na ně úplně zapomnělo. Vláda strany PiS z opětovného uctívání jejich památky vytvořila svoji devízu, což můžeme chápat jako projev velmi jednoznačného negativního vztahu ke komunismu a předrevoluční Polské lidové republice. Při oživování jejich památky však nebyl brán zřetel na objektivní hodnocení postavení prokletých vojáků a hodnocení konkrétních jednotlivců. Kromě těchto

---

aleksandra-lipczak (online: 17. 10. 2022);
Por. https://graffitireview.com/nationalist-muralism-in-contemporary-poland (online: 17. 10. 2022).

[169] viz. Leder, Andrzej: Prześniona rewolucja. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2014.

[170] viz. Program PiS 2019. op. cit., str. 215–218.

[171] Autor na úvod vysvětluje jakým způsobem se murály staly pouze částí široké historické narace, jejíž elementy v sobě obsahují silně nacionalistický obsah.
viz. Wilczyk Wojciech, Słownik polsko-polski. op. cit., s. 11.

[172] Vojáci protikomunistického podzemní, kteří v letch 1946–1956 vedli ozbrojený boj proti okupaci sovětské okupaci a novému polskému státu pod stalinistickým vedením.

zářivě výjimečných postav, jako byl rotmistr Witold Pilecki[173], byli i takoví jako kapitán Romuald Rajs „Bury“[174], který se dopustil násilí na civilním běloruském a litevském obyvatelstvu. Historici na podobné nacionalistické motivy v jejich činnosti upozorňují, ale často jsou ignorováni, protože současná vláda je tomuto druhu jednání pozitivně nakloněna.



Słownik polsko-polski.

[173] viz. https://biogramy.ipn.gov.pl/bio/wszystkie-biogramy/106001,Rotmistrz-Witold-Pilecki.html. (online 10. 10. 2022)

[174] viz. https://podziemiezbrojne.ipn.gov.pl/zol/biogramy/90939,Kpt-Romuald-Rajs-Bury.html. (online: 10. 10. 2022)
viz. https://wielkahistoria.pl/romuald-rajs-i-pacyfikacja-bialoruskich-wiosek/. (online: 10. 10. 2022)



obr. 13. *Słownik polsko-polski*.

Wojciech Wilczyk se k této problematice rozsáhle vyjadřuje v různých rozhovorech, kdy vysvětluje, jak současná dějinná politika funguje.[175]

(...) Vrátíme-li se do Parczewa, myslím si, že kdyby obyvatelé věděli o tom, co provedl oddíl prokletých vojáků v jejich rodném městě, začalo by jim to přece jen vadit. Vyvolat takovou situaci není jednoduché, protože současná vládní politika podporující památku obětí se neodehrává pouze prostřednictvím murálů, ale i na internetových stránkách, v novinách, v textech písní a popěvcích o prokletých vojácích. Především však v publikacích Institutu paměti národa, kde jsou problematická místa v životopisech prokletých vojáků retušována.[176]

4.4.3. Obsah knihy – jak prezentuje téma a jak ho interpretuje ve světle přijatých paradigmat a společenských souvislostí.

Kniha na první pohled budí dojem objektivního záznamu a snahu zkatalogizovat a představit divákovi určitý kulturní projev. Tento pocit můžeme mít jak při prohlížení samotných fotografií, které mají podobný výřez a neutrální osvětlení, tak i ze samotného zpracování knihy, jež bude podrobněji popsáno později.

[175] viz. https://noizz.pl/opinie/wojciech-wilczyk-sfotografowal-500-murali-patriotycznych-na-wystawe-slownik-polsko/838482d. op. cit. (online: 17.10.2022)
[176] https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25803254,wielka-polska-muralowa.html. (online: 17. 10. 2022)

První otázkou týkající se Wilczykowy interpretace tématu je výběr murálů, které vyfotografoval a které v knize prezentoval. Podoba slovníku s lokalitami seřazenými od A do Z nám sugeruje určitou povšechnost těchto obrazů. Pokud předpokládáme, že autor vybíral lokality, v nichž zajímavé murály našel, nebo že v určité lokalitě měl dokonce na výběr, pak s ohledem na velikost nashromážděné dokumentace, čítající téměř pět set položek, nám tento jev může připadat jako masový a interpretace autora zase jako příliš málo obsáhlá.

Samotný zájem o tuto tematiku a nakonec i vydání knihy v podobě katalogu murálů, na které autor systematicky pracoval více než šest let, nám ukazuje důležitost tohoto jevu. Shromáždění takového množství murálů a jejich prezentace na jednom místě divákovi umožňuje jejich srovnání, může si všimnout rozdílů i podobností, jejich barevné škály a odstínů. Divák, který je vizuálním jazykem vybavený o něco méně, bude vizuální část knihy interpretovat spíše ze svého subjektivního pohledu na prezentované murály než s ohledem na autorovy myšlenky.[177] Osoba s pozitivním postojem k formám a obsahům murálů by tuto publikaci mohla chápat jako katalog murálů v Polsku, jehož účelem je tento jev propagovat.

Dokonce i v této zdánlivě velmi omezené formální ingerenci se autor knihy odhodlává k řadě rozhodnutí, které mají vliv na konečnou, podle mého názoru silnou interpretaci tématu. Samotné snímky, přestože jsou dokumentací, nebo dokonce inventarizací[178] murálů, nejsou ani jejich reprodukcí, ani se jim nepokoušejí předat klasickou formu typologie.[179] Autor nám zpravidla ukazuje širší záběry, čímž zároveň prozrazuje i bezprostřední okolí vybraného murálu.[180] Tím naši pozornost směruje k architektonicky většinou velice nesourodému prostoru, který se stává důležitou součástí celkového dojmu, jakým na nás fotografie působí. Stejný postup autor použil i ve svých předchozích projektech (*Niewinne oko nie istnieje*, *Święta wojna*), ale nikdy nezašel až tak daleko. V knize *Słownik polsko-polski* pak záměrně a nějak navzdory postupu vytváření dokumentace architektury zachycuje ve výřezu i běžné součásti v okolí, jako jsou zaparkovaná auta, reklamy nebo větší množství chodců, čímž ještě znásobuje dojem chaosu. Tento krok ještě zdůrazňuje velký kontrast mezi lapidárností okolí a patosem murálů. Wilczyk v tom vidí způsob, jak roli murálů podpořit jako jediného

[177] viz. kap. 3.2.
[178] viz. Wilczyk, Wojciech; Kurz, Iwona: Fotografia dokumentalna i archiwum. https://vimeo.com/25738616. 25:00-26:00 min (online: 14. 10. 2022)
[179] viz. kap. 3.3.
[180] Murály do svého prostředí často nezapadají, proto jsem se na snímcích snažil ukázat místa, kde se nacházejí. Autoři se koncentrují na samotné realizaci, ale já jsem se zajímal o kontext. https://przekroj.pl/spoleczenstwo/slownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-aleksandra-lipczak. op. cit. (online: 13.10.2022)

společného elementu spojujícího chaos ve veřejném prostoru. Jeho kritici tuto strategii kritizují jako projev zbytečného moralizování a Wilczykowa povyšování se nad vlastní společnost.[181]

Murály v mnoha případech do okolí nezapadají, proto jsem se na snímcích snažil ukázat místa, ve kterých se nacházejí. Autoři se soustředí pouze na jejich samotnou realizaci, ale mě zajímal celý kontext. (...) Rozhodl jsem se, že tento fenomén musím ukazovat ve všech jeho aspektech, včetně těch vytvářených z vyšších pohnutek, jakož i těch vycházejících z přízemní potřeby produkovat motivy totožnostního charakteru. Reprezentuje totiž něco, co umožňuje cítit se v chaotické polské krajině trochu bezpečněji.[182]



Słownik polsko-polski.

[181] viz. https://magazynszum.pl/moralista-wilczyk/. (online: 15.10.2022)
[182] https://przekroj.pl/spoleczenstwo/slownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-aleksandra-lipczak (online: 13. 10. 2022).



obr. 14. *Słownik polsko-polski*.

(...) při práci na tomto projektu jsem procestoval celé Polsko a všiml si, jak se jednotlivé části naší země od sebe liší. Je to vidět hlavně v architektuře. Následující fáze zástavby – pamatující dobu rozdělení Polska, meziválečného dvacetiletí, období PLR nebo stavby současných developerů – k sobě vůbec nepasují. Vlastenecké murály, na kterých se často opakují stejné postavy, hesla a motivy, jsou článkem spojujícím krajinu. Jde nakonec o součást větší narace totožnostního charakteru, která je určena masovému příjemci. Má občany této země sjednocovat kolem určitých událostí a historických postav.[183]

Wilczyk si všímá i vztahu mezi chybějící architektonickou spojitostí polských městeček a nedostatky v symbolické rovině – ve společném imagináriu.[184] Jejich příčinu autor vidí ve společenské revoluci probíhající v letech 1949–1956, ničící tradiční strukturu polské

[183] https://noizz.pl/opinie/wojciech-wilczyk-sfotografowal-500-murali-patriotycznych-na-wystawe-slownik-polsko/838482d (online: 17. 10. 2022).
[184] Wilczyk odwołuje się do książki Andrzeja Ledera, Prześniona rewolucja. op. cit.
viz. Wilczyk Wojciech, Słownik polsko-polski. op. cit., s. 7.

společnosti, a v politické transformaci po roce 1989, bourající tentokrát pořádek komunistický. Podle názoru Wojciecha Wilczyka to politikům umožnilo manipulovat symbolickým polem podle vlastních potřeb. Důsledkem toho je vytvoření obecně závazné historické státní politiky opírající se o heroické mýty a martyrologii, které se mimo jiné projevují právě prostřednictvím murálů.

Podle mého názoru je vliv okolí na změnu kontextu murálu natolik silný a zásadní, že je téměř totožný se změnou jeho významu při spojení murálu s jiným snímkem. Murál je samostatný obraz, který by ve spojení s okolím mohl být považován za jiný obraz.[185] Wilczyk právě pomocí širších záběrů dosahuje mnohem silnější interpretace tématu. Kromě zachycené architektury a blízkého okolí se na širokých záběrech nijak nevyhýbá současným objektům. Tato spojení jsou patrná například na snímcích ze stránek 154, 212, 293, 237, 306, 318, 319, 323, nebo na stránce 306, kde nás autor přímo šokuje popředím, které murál dokonce zastiňuje, šlo o jasný záměr autora, přestože murál bylo možné zachytit i z vyšší perspektivy.
(V případě fotografování architektury nebo krajiny hraje velkou roli perspektiva. Běžně se používají velmi vysoké stativy nebo žebříky, pomocí kterých lze získat přirozenější perspektivu bez zkreslení, jímž je postiženo pozorování z žabí perspektivy, kterou často poskytuje výška lidského zraku.)

Na dalších snímcích do obrazu zakomponovává reklamy, které vytvářejí úplně jiná, surrealistická, nebo přímo humorná spojení.

[185] viz. kap. 3.2.



obr. 15. *Słownik polsko-polski*. s. 306.

Podobně je tomu s již zmiňovanými chodci, kteří podle mého názoru zvyšují dojem obrovského měřítka a agresivity murálů v městské krajině. Ukazují nejen jejich dominanci nad člověkem, ale i společenský kontext, ve kterém murály fungují, a sílu jejich působení – miliony Poláků je musejí cestou do práce každý den míjet. Vybrané postavy objevující se na záběrech – se svým umístěním, koloristikou a použitými atributy – se rovněž stávají součástí přímého dialogu s murálem. Snímky, jako ty ze stránek 305 a 310, balancují na hranici vtipu, nebo určitého zlehčování obsahu murálů. Podle mého názoru se však Wilczykovi na této tenké linii daří balancovat a zachovat si dojem zdánlivě objektivní dokumentace, včetně velmi silného autorského komentáře obsaženého v záběrech.



310

Pińczów, ul. Grodziskowa, 6.08.2016

obr. 16. *Słownik polsko-polski*. s. 310.



obr. 17. *Słownik polsko-polski*.

Texty

Podívejme se blíže na texty obsažené v knize a jejich potenciální interpretaci v souvislosti s prezentovanými murály. Samotný titul knihy *Słownik polsko-polski* (Polsko-polský slovník) je neobyčejně výmluvný.[186] Jednak se nám spojuje s katalogizací a inventarizováním, tedy s konkrétními objektivními činnostmi. Jednak nám pak tento slovník sugeruje, že máme co do činění s jazykem vyžadujícím překlad a že je v namalovaných scénách zakódován konkrétní obsah. Původ a vysvětlení obsahu některých murálů uvádí autor v části textu *Hesla a citáty vyžadující identifikaci nebo poznámky*, takže kniha splňuje rovněž funkci skutečného slovníku.

[186] Styl podobný slovníku či lexikonu, ale zcela odlišným způsobem používá další současný polský autor Andrzej Tobis. Tobis, Andrzej: A-Z. Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego. Fundacja Bęc Zmiana, Varšava 2014.

Podtitul knihy obsahuje také údaj o době vzniku snímků (2014–2019), čímž je zdůrazněno, že slovník zahrnuje pojmy a jejich překlady z daného období. Forma slovníku nakonec může sugerovat i určité uzavřené kompendium, v tomto případě spojení nového imaginária,[187] jehož vznik se Wilczyk zjevně snaží dokumentovat.

Tento slovníkový *překlad* Wilczyk vytváří ve třech textech na začátku knihy. To, že text je umístěn před snímkem, představuje snahu vybavit nás nástroji potřebnými pro přečtení fotografické části knihy a vidět ji v těchto autorem předurčených souvislostech.

Prvním a nejosobnějším akcentem knihy je autorův úvod na jejím počátku. Jeho název *Katalog zwycięskich klęsk* (Katalog vítězných porážek) je sám o sobě zásadním prohlášením autora.[188] Text, zachovávající si styl vědecké práce, obsahuje rovněž autorovy subjektivní názory a obavy, které nenechávají žádné pochyby o tom, jaký vztah k obsahu murálů vlastně má. Wilczyk nám v tomto úvodu nastiňuje historii a široký kontext fungování murálů jako jednoho z mnoha prvků budování nového imaginária Poláků. Kriticky hodnotí jak genezi, tak i potenciální nebezpečí, které s sebou nese budování totožnosti na historických základech, vnímaných k vlastnímu národu nekriticky.

Na zdech polských domů, sportovních hal, škol, na plotech (i vězeňských), na autobusových zastávkách (na nichž už žádný autobus dávno nezastavuje), trafostanicích, ale nejčastěji přece jen na stěnách garáží je prováděna specifická, totožnostní a historicky orientovaná politika. Jejími hrdiny jsou hlavně heterosexuální muži polské národnosti. (...)[189]

Wilczykův Słownik polsko-polski, obsahující alfabeticky poskládané snímky murálů a seznam hrdinů, kteří se na nich objevují, je spolu s lexikonem užitých hesel svérázným přehledem motivů domácího imaginária, kde historický fatalismus, agresivní antisystémovost či obsedantní strach z ohrožení ze strany „cizích" (...) a fascinace heroickou smrtí stále hrají hlavní role.[190]

Po něm nastupuje již zmíněná kapitola *Hesla a citáty vyžadující identifikaci nebo poznámky a Seznam osob vyobrazených na murálech* s informacemi, na kterých stránkách v knize jsou zařazeny. Obě tyto textové části, spolu s popiskami pod snímky s údaji o městě, ulici a datu, kdy byl snímek pořízen, zapadají do zvolené slovníkové formy, ale nesou také známky

[187] Wilczyk odwołuje się do książki Andrzeja Ledera, Prześniona rewolucja. op. cit.
viz. Wilczyk Wojciech, Słownik polsko-polski. op. cit., s. 7.
[188] Vítězné porážky se odkazují na porážky, které jsou v polské historii a na murálech znázorňovány jako vítězství nad nepřítelem v morální rovině, přestože šlo fakticky o vojenskou porážku.
[189] Wilczyk, Wojciech: Słownik polsko-polski. op. cit., s. 10.
[190] Ibidem, s. 14.

neutrálního vědeckého seznamu. V praxi nám vysvětlená hesla z murálů prozrazují jejich původ v polské kultuře, souvislosti s historií a literaturou, ale i současné inspirace a texty, spadající jednoznačně do pravého spektra politické scény. Autor klade zvláštní pozornost na nacionalistické konotace některých hesel a zkratek. Wilczyk murály vnímá i jako jeden z prvků širší narace s nacionalistickým základem. Ve zveřejněných rozhovorech navrhuje, abychom murály v jeho knize viděli právě v širších, znepokojivých souvislostech.

(...) Kde je hranice mezi vlastenectvím a nacionalismem? Vidíme ji v jazyce, který používají tvůrci graffiti, a v symbolice, kterou používají, jako například znak Národních ozbrojených sil. Nemůžeme jednoznačně říci, že murál s vyobrazením „Ohně" malují pouze nacionalisté a Pileckého vlastenci. Myslím si, že rotmistr Pilecki je využíván nejen proto, že má čistý štít, ale také proto, že se zachovalo poměrně hodně i v dnešní době použitelných předválečných snímků, na kterých se prezentoval tím správným způsobem. A to je zásadní. A třetím důvodem je, že byl obětí justiční vraždy, což nám dovoluje předpokládat, že byl zavražděn židobolševiky. Tento termín na murálech sice nenajdeme, ale objevuje se na pravicových portálech nebo ve výpovědích zástupce ředitele Institutu paměti národa Krzysztofa Szwagrzyka, například v rozhovoru s Jackem Międlarem.[191]

Celkově vzato, samotná vizuální vrstva knihy nechává divákovi zdánlivě prostor pro vlastní interpretaci, ale její textový kontext toto pole zmenšuje. Divák je rozhodujícím způsobem nasměrován na vlnu kritické analýzy murálů. Text tady při závěrečné interpretaci celého sdělení plní klíčovou roli, přestože je podle mého názoru stejně silně obsažena i v samotných snímcích.

[191] Press nr 3-4/2020 s.64–69.
https://otwarta.org/wp-content/uploads/2020/06/WilczykW-fotograf-wywiad.pdf. (online: 17. 10. 2022)

4.4.4. Jakou strategii využití fotografií si autor knihy pro zpracování svého tématu vybral. Jakým způsobem byly využity narativní možnosti média knihy. Jak ovlivňují čtení a interpretaci knihy a kde přesně leží její kritický potenciál.

Využití fotografií

Fotografie, které Wojciech Wilczyk od devadesátých let vytváří, mohou směle ilustrovat odklon od mrtvého bodu, ve kterém umělecké fotografie utkvěla, a její posun k dokumentárnímu záznamu zaměřenému na zachycení obrazu polské skutečnosti na přelomu století, procházející hlubokou společenskou, ekonomickou a kulturní transformací.[192]

Wilczyk využívá tuto velmi zásadní a zároveň původní roli fotografie jako hlavní dokumentující důkaz existence.[193] Jeho projekt můžeme zařadit spíše k dokumentaci etnografických výzkumů nebo důkazním[194] záznamům[195] než k fotografii využívající formální možnosti média k vytváření sugestivních vizí, což se nakonec setkalo s nepříliš vážně míněnou kritikou fotografického prostředí.[196]
Záleží mi na tom, aby snímek budil dojem jednoduchého záznamu. Také v případě psaní chci dosáhnou něčeho podobného.[197]

Wilczyk v samotném projektu o murálech využívá možností narace podobné těm, které nabízí typologie, ale pouze na úrovni vytváření cyklů ze snímků na principu sbírky, ve které každý další element její ideu zesiluje.[198] Autor se totiž nepokouší objekty typologizovat ve smyslu unifikace záběrů, ale provádí spíše širší dokumentaci, prozrazující nám vybrané souvislosti okolních murálů, které mají pro pochopení jeho knihy zásadní význam.[199]
Funkce záznamu mi vyhovuje, registrace toho – řekněme – citátu z konkrétní situace, konkrétného místa. Myslím si, že je to velmi působivé. (...) Tady působí ještě hyperbola, protože tyto snímky jsou spolu poskládány do série. (...) Série snímků totiž působí bezprostředně. Nenechává žádné pochybnosti. Takže se objevily i reakce v podobě odmítnutí knihy jako celku.[200]

---

[192] https://docplayer.pl/17756104-Adam-mazur-swieta-wojna.html. op. cit. (online: 17. 10. 2022)
[193] viz. kap. 3.2.
[194] viz. https://literackigps.pl/dlaczego-nie-podoba-mi-sie-polska/. (online: 17. 10. 2022)
[195] viz. Zapis Socjologiczny Zofii Rydet. http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/intro. (online: 18.10.2022)
[196] viz. https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/8293. (online: 17. 02. 2022)
[197] Press č. 3-4/2020, op. cit.
[198] viz. kap. 3.3.
[199] „Jeho snímky jsou příkladem spíše fenomenologického či kontextuálního záběru než typologického, což se nám může jevit přirozené, pokud srovnáme první publikace Wilczyka a Becherů." Adam Mazur o fotografii Wilczyka https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/8293 (online: 22. 10. 2022)
[200] Frąckowiak, Maciej: Kruche Medium Rozmowy o Fotografii. op. cit., s. 150.

Určité formy vizuálního sdělení se prostě vyčerpávají, stejně je tomu i ve fotografii. V případě vlasteneckých murálů věnujících se prokletým vojákům je jasně vidět, že svůj vrchol již mají za sebou. Mimo jiné právě proto jsem vytvořil projekt Słownik polsko-polski*, v jehož rámci vznikla výstava i kniha fotografií. Šlo o to tento fenomén systematicky dokumentovat, vytvořit archiv, který by později mohli interpretovat například etnografové nebo kulturní antropologové.*[201]

Kniha

Samotná kniha je ve své formě neobyčejně jednoduchá a představuje druh katalogu prezentujícího celý projekt. Její formát je přizpůsoben prezentaci vodorovných snímků malého formátu.[202] Je to silná a těžká publikace zdůrazňující rozsah vytvořené dokumentace, ale je v poměrně malém formátu, hodícím se spíše pro skromný katalog než pro knihu typu *coffee-table book*. Z pohledu grafického zpracování je absolutně minimalistická a redukuje médium knihy na katalog – papírový nosič umožňující prezentaci projektu. Týká se to jak skladby stránek, rozmístění snímků, typografie, ale i samotného přebalu, který je kopií layoutu i se snímkem umístěným uvnitř.

Základním krokem autora a grafika je rozmístění snímků v knize vždy po dvou na dvojstraně. Takto dojde k zesílení pocitu neuspořádání prostoru a nahodilosti těchto spojení, vycházejících z jejich alfabetického seřazení, což podle mého názoru navazuje na další prvky a účinky, kterých chce Wilczyk dosáhnout. Navíc tímto způsobem prezentované snímky ztrácejí svůj individuální rozměr ve prospěch své role jako součásti většího celku. Nemůžeme si je totiž prohlížet odděleně – vždy vystupují v kontextu dalších snímků v souboru. Na druhou stranu se vedle sebe objevují murály pocházející z různých částí Polska, což jednak zdůrazňuje celostátní charakter této tvorby, jednak to ovlivňuje i vnímání jednotlivých snímků.[203] Dva snímky na dvojstraně slouží k prezentaci různých záběrů stejného murálu, nebo jejich sekvence, kdy murály tvoří sérii. V takto minimalizované formě mají velký význam jednotlivé akcenty. Patří k nim výběr snímku na obálku a první a poslední fotografie.

[201] https://noizz.pl/opinie/wojciech-wilczyk-sfotografowal-500-murali-patriotycznych-na-wystawe-slownik-polsko/838482d. op. cit. (online: 17. 10. 2022)
[202] Rozměry snímku 24mm × 36mm.
[203] viz. kap. 3.2.



obr. 18. *Słownik polsko-polski*.

Snímek na obálce obsahuje dva nápisy z různých období. Prvním je fanouškovská zkratka vulgarismu CHWDP[204], vedle které je na druhé straně vchodu domu odkaz na Varšavské povstání. Volba tohoto snímku totiž ukazuje na společnou provenienci obou nápisů a naznačuje kulturní souvislosti nutné pro pochopení celé knihy. Díky těmto souvislostem se již jinak díváme i na první snímek v knize, kterým je jeden z mála kompletních, pečlivě navržených a provedených murálů. Snímek na obálce způsobuje (podobně jako kontext textů umístěných před prvním snímkem v knize), že při listování máme již mnohem lepší povědomí o tom, co se skrývá pod formou a obsahem knihy. Na druhém konci je pak poslední snímek, jenž představuje murál, který někdo zamaloval, což vnímám jako autorovu ukázku proměn v čase vyjádřených v symbolické rovině, ale možná také předzvěst příštích změn.

Vrátíme-li se k obálce a vzhledu celé knihy, nejspíš nabudeme dojmu, že se autor záměrně rozhodl, aby se kniha již na první pohled jevila jako neestetická a prostě nelákala k otevření. Také snímek vybraný na obálku je jednak příliš malý, ale především ve srovnání s mnoha

[204] Vulgarismus namířený na policii, která je používán mezi jinými i fanoušky fotbalu.

jinými uvnitř knihy je naprosto nezajímavý, přestože chápu, proč si Wilczyk na obálku vybral právě tento snímek.[205] Bez ohledu na to, jestli šlo o záměr, nebo ne, podle mojí interpretace s obsahem knihy koresponduje dokonale.

Vystavění narace knihy je založené na koncepci slovníku a tak je i čtenáři podáno.[206] Při jejím čtení to pro diváka znamená určitá omezení a určuje také pořadí prohlížení snímků v knize, a to podle měst od A do Z (v rámci snímků z jednoho sídla dodržuje autor i alfabetické pořadí ulic). Text je tak jedním z rozhodujících konstrukčních prvků narace knihy. Dalším je již zmíněná typologie, ale chápaná jako inventarizace, tedy lexikon – vytváření sbírky podobných snímků, což kromě konceptu slovníku způsobuje, že se divák v knize orientuje bez problému.[207]

Shrneme-li všechny poznatky, samotný jazyk fotografické knihy je tady omezen na minimum, což nahrává koncepci slovníku, na které je kniha založena. Všechny prvky velice jednoduchého layoutu vycházejí z technických potřeb prezentace, popisu nebo umístění technických textů. Z tohoto pohledu pak největší interpretační sílu v knize mají texty, včetně titulu, dále způsob zpracování snímků, interpretující murály prostřednictvím jejich kontextu. Tyto dva elementy podle mého názoru rozhodují o kritickém odkazu knihy, a tím také o jejím revizionistickém charakteru, který naznačuje, že obsahy prezentované na murálech jsou projevem státem povinně prosazované verze dějin v Polsku.

4.4.5. Přijetí knihy ve společnosti

Wilczykova pevná pozice a témata, kterým se věnuje, způsobují, že se jeho knihy setkávají s poměrně širokým mediálním ohlasem. Přirozeným způsobem pak tyto tituly souvisejí s fotografií a uměním.[208] Nejvíce zdůrazňovaný a hodnocený je způsob, jakým fotografii využívá k vyprávění o společensky závažných tématech. Využití fotografické dokumentace

[205] viz. č. 73.
[206] viz. Typy narativních konstrukcí. kap. 3.2
[207] viz. http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/how_to_tell_a_story_with_pictures/. (online: 15.11.2022)
[208] viz. http://blokmagazine.com/wojciech-wilczyk-slownik-polsko-polski-2019/. (online: 17. 10. 2022)
viz. https://rynekisztuka.pl/wydarzenie/wojciech-wilczyk-slownik-polsko-polski/. (online: 17. 10. 2022)

k tomuto účelu, bez estetizace a představení širšího kontextu s místem, ve kterém se murál nachází (nebo byla původně synagoga), se stalo Wilczykovou značkou.[209]
Velkou pozornost Wilczykovým projektům, včetně *Słowniku*, věnují zpravodajské a publicistické portály, spojené však spíše s levou stranou politického spektra. Na nich Wilczyk poskytuje rozsáhlé rozhovory, v nichž široce rozvádí pozadí a souvislosti ohledně murálů a podrobně vypráví o své práci a odsuzuje projevy nacionalismu.

Jako nebezpečná se mi na zdech jeví přítomnost hesel a symboliky související s Národními ozbrojenými silami – NSZ. Kříž NSZ, modlitba vojáka NSZ, fragmenty textu přísahy, které jsou každodenně prohlíženy a čteny… To je velmi zneklidňující. NSZ pronikají do legálního oběhu a jejich přítomnost se normalizuje, přestože šlo o organizaci snažící se o vytvoření národně-katolického nedemokratického státu, a jejich propagace by proto měla být ze strany státu ostře postihována.[210]

S ohledem na tyto tiskové zprávy se Wilczykovy projekty stávají příspěvkem k diskusi o Polsku a jeho dějinách.

Kritika

Mezi běžnými kritickými názory, jež se týkají samotného stylu fotografování, se objevil i jeden, který si zaslouží větší pozornost. [211] Jeho autorem je Wojciech Albiński a netýká se až tak fotografie, ale spíše postoje autora a výsledného dojmu jeho dalších projektů.[212] Albińského hlavní tezí je, že se Wilczyk staví do role strážce morálky jako v názvu Albińského článku, povyšuje se nad své rodáky, hodnotí je, vyjadřuje nad nimi znechucení nebo snad přímo i nenávist. Tím údajně šíří tytéž zlozvyky, které ve svých knihách odsuzuje. Intuitivně cítím, o co Albińskému jde, a možná by opravdu pomohlo ponechat divákovi více prostoru – bez autorova textového komentáře jako v knize *Niewinne oko nie istnieje*, nebo méně prvoplánově se vnucujících kombinací ústředních motivů s ošklivostmi v jejich okolí

[209] viz. Adam Mazur Święta Wojna https://docplayer.pl/17756104-Adam-mazur-swieta-wojna.html. op. cit. (online: 17. 10. 2022)
[210] https://przekroj.pl/spoleczenstwo/slownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-aleksandra-lipczak. op. cit. (online: 12. 10. 2022)
[211] viz. https://magazynszum.pl/moralista-wilczyk/. (online: 16. 11. 2022)
[212] Wojciech Albiński v roce 2016 píše o dalších projektech až do Święté Wojny, ale s ohledem na opakující se metodu práce Wojciecha Wilczyka se mohou jeho slova týkat i *Słowniku polsko- polského.*

jako ve *Słowniku polsko-polskim*. Divák by tím získal více prostoru pro vlastní, neovlivněný úsudek. Pro mě je však především zajímavé, že jediná silnější kritika pochází z uměleckého prostředí, přestože jsem ji očekával spíše ze strany konzervativní veřejnosti. Příčinou může být jednoduše jedinečnost a sebestřednost uměleckého světa, včetně světa fotografických knih, které převážně nepřekračují hranice své bubliny. Příkladem toho je právě Wilczyk, jenž píše, že jeho knihy proniknou k těm, kteří jsou již přesvědčení. Potvrzují to i Wilczykowy internetové sociální profily, kde jsem pod autorovými posty týkajícími se *Słowniku polsko-polskiho* (ale ani pod žádným dalším) nenašel negativní komentáře nebo emotikony. Jinak tomu není ani v případě Wilczykowa blogu s názvem *Hiperrealismus*, ale ani mnoha dalších rozhovorů a recenzí na internetu, kde reakce rovněž chybějí, i když tam možnost komentovat většinou schází.

4.4.6 Osobní perspektiva autora

V předcházející kapitole jsem zmínil několik úryvků rozhovorů, ze kterých vyplývá, že si Wilczyk historii vlastního národa uvědomuje velmi dobře a je kritický jak vůči ní, tak i vůči jejímu vlivu na současnost. Autor se poslední dvě desetiletí své tvůrčí práce věnoval dokumentování těchto prvků veřejného prostoru, které tuto problematickou, nevyrovnanou a nacionalismem podbarvenou historii odrážejí.

Wilczyk se v mnoha rozhovorech poskytnutých v souvislosti se svou předchozí a nejznámější knihou *Niewinne oko nie istnieje* vyjádřil, že jej při volbě tématu ovlivnily jeho zkušenosti z dětství.

Narodil jsem se v domě se zahradou, naše ulice ani nebyla vydlážděná. Okolo bylo hodně opuštěných míst. A právě otazníky, které jsem tehdy viděl, mě přivedly k myšlence na Niewinne oko nie istnieje*. Přesně si ta místa pamatuji. Měl jsem pocit, že se tady odehrává nějaký podivný příběh. Jako sedmiletý jsem to ještě neuměl pojmenovat.*[213]

Při pohledu na další Wilczykovu knihu *Święta wojna* (Svatá válka), v níž zachycuje silně antisemitský obsah murálů, a její pokračování v podobě *Słowniku polsko-polskiho* můžeme

[213] Frąckowiak, Maciej: Kruche medium. Rozmowy o fotografii. op. cit., s. 141.

nabýt dojmu, že v dětství probuzený pocit ambivalence autora doprovází i při dalších projektech. Autor na tuto individuální zkušenost a přístup odkazuje i v úryvku z rozsáhlejšího rozhovoru o knize *Niewinne oko nie istnieje*, ale tato výpověď má větší přesah a týká se i knihy *Słownik polsko-polski* popisované v této kapitole.

Je známo, že se tady objevuje určitý prvek subjektivity (...) přičemž způsob organizace takto vzniklého materiálu vychází z určitých autorových preferencí a kulturních tendencí, ale také z jedné velmi důležité věci, která má v umění zásadní roli, tedy z určité obsedantní činnosti, která je v umění velmi důležitá. Nutí totiž ke zpracování nějakého konkrétního tématu nebo intuitivní činnosti (...) jde o projekt, který se vyjadřuje o jasných důsledcích nejrůznější rasistické činnosti a etnických čistek, a to na kterémkoli místě na zemi.[214]

Rozhovor s Wojciechem Wilczykiem, Varšava 6. 12. 2022

Jan Brykczyński: Vnímáš knihu *Słownik polsko-polski* jako knihu, která nějakým způsobem reviduje polské dějiny?

Wojciech Wilczyk: Spíše jako revizi konkrétní verze historie, která je prezentovaná veřejnosti. Hlavní myšlenkou bylo tento jev ukázat komplexně, protože je nakonec velmi pomíjivé, protože atmosférické podmínky ty grafiky neustále mění. Za několik let někdo může zjistit, že se nic takového nestalo, takže šlo v podstatě o to, shromáždit zachycené obrázky na jednom místě, nejlépe v knize s jasně čitelným pořadím fotografií. S jejich pomocí můžeme vidět jak lidé, považující se za patrioty, vidí fragmenty historie Polska a jak vidí určité postavy, které v nejnovějších dějinách odehrály nějakou roli. Z tohoto pohledu to nějaká revize tedy je.[215]

JB: Tyto snímky v takto monumentálně sestaveném souboru jsou velmi působivé. Texty obsažené v knize navíc přidávají velmi silný kritický kontext. Jak moc považuješ svoje snímky za kritické? Nakolik jsou pro tebe pouhým záznamem, o kterém mluvíš v jednom z rozhovorů a nakolik jsou také tvojí interpretací?

[214] Wojciech Wilczyk, Iwona Kurz, "Fotografia dokumentalna i archiwum" https://vimeo.com/25738616. 1h 15min - 1h 21min. (online: 17. 10. 2022)
[215] viz. kap. 2.2.

WW: Hlavním cílem pro mě bylo, aby vznikla určitá objektivní archivní sbírka, která by byla reprezentativní pro každý takový jev. Snímky samozřejmě musí být obrazně velmi zajímavě, ale jejich kompozice a výřez by neměly zbytečně exponovat osoby mačkající spoušť závěrky. Takže všechno to, co tady můžeme považovat za posměch nebo sarkasmus, souvisí spíše se zohledněním širšího kontextu, ve kterém se tyto murály nacházejí...[216]

JB: Na tvých snímcích se objevuje hodně věcí souvisejících s místy, na kterých se murály objevují. Vidíme na nich celou architektonickou nespojitost, ale i reklamy, auta a stejně tak často i chodce. Dává nám to efekt dvou obrazů, které spolu srovnáváme, obraz na murálu s tím vším, co se kolem něho děje. Zdá se mi, že tady hodně překračuješ pouhé zaznamenávání. Jakou roli pro tebe mají tyto elementy a jak ovlivňují vnímání celé knihy? Vezměme si například roli chodců, kteří se sporadicky objevovali v knize *Niewinne oko*.

WW: Jsou součásti zachyceného obrazu. Vždycky jsem všechno fotografoval několikrát a až později jsem se díval, co lépe sedí ve výřezu. V případě *Słowniku,* ale i knihy *Święta wojna* mi záleželo na tom, aby bylo vidět, že všechny tyto díla jsou na viditelných místech a že kolem nich chodí hodně lidí. Pokud se na snímcích objevila i nějaká stafáž, pak šlo mi o to ukázat, že nejde o opuštěné periferie, ale o místa, které jsou obydlená. Při práci na knize obsahující více než 500 snímků, jsem měl dokonce pocit, že musím do její skladby zařadit i trochu vizuálně zajímavých snímků. Vizuální stránka pro mě byla vždy důležitá, protože jde přece jen o umělecký projekt, nikoli o čistou dokumentaci. Důležité tedy bylo to, aby si lidé tu knihu chtěli prohlížet, a to i s ohledem na formu těchto obrázků, protože si myslím, že jejich pouhý syrový záznam by mohl být pro diváka problematický.[217]

JB: Narazil jsi na kritické ohlasy týkající se obsahu knihy?

WW: Ohlasy na moje knihy jsou vesměs pozitivní. Ale teprve v případě *Słowniku* jsem se dočkal výraznější interpretace např. textu od prof. Marie Poprzędzké v magazínu Dwutygodnik. K rozhovoru na portálu NOIZZ se objevilo hodně nepříliš pozitivních komentářů, někdy dokonce na úrovni internetového odpadu, takže jsem si jejich čtení raději

[216] viz. s. 59.
[217] Ibidem.

odpustil. Na vernisáži knihy *Święta Wojna* v galerii Atlas Sztuki se na sále ozvaly dokonce urážlivé hlasy, namítající, jak je vůbec možné taková témata ukazovat v umělecké galerii. Mě však záleželo mezi jinými na tom, aby se do oběhu dostaly i tyto pro kulturní prostředí nepřijatelné nástěnné kresby od *kibolů* – tomuto pojmenování fotbalových fanoušků poznamenanému třídní nespravedlností se však snažím vyhýbat.

JB: Vnímáš knihu jako svoje hlavní médium projevu?

WW: Vždy jsem se více zajímal vydávání knih, než o připravování výstav, které vnímám spíše jako doplnění. V případě *Słowniku polsko-polského* však velká expozice v galerii PGS v Sopotech, byla velmi důležitá pro mediální propagaci knihy, která vyšla o měsíc později.

JB: *Słownik polsko-polski* je ve své formě velmi úsporný, má přímo katalogový charakter, ale pokud to chápu správně, takový byl záměr, aby byl právě takovým slovníkem?

WW: Forma slovníku/lexikonu mi pro prezentaci fenoménu murálů velmi vyhovovala. Dobře jsem si uvědomoval, že nemá nejmenší smysl si tady hrát s různými formáty snímků a vymýšlet jejich kompozice.

JB: Ano, formát je tady plně podřízen jeho obsahu. A jak to bylo s obálkou *Słowniku*. Je jasné, že vybraný snímek navazuje na další knihu *Święta wojna.* Ale jak je to s celým layoutem obálky?

WW: Przemek Dębowski mi ukázal projekt obálky, který jsem ihned schválil. Co se týče výběru snímků, tam už jsme měli rozdílné názory. Mě záleželo na těch, které se tam nakonec objevily, jako na takovém silném emblematickém obraze, přičemž Przemek sugeroval, abychom zachovali stejný druh popisků, jako u ostatních snímků uvnitř knihy. Ohledně přebalu knihy pak jde hlavně o to, že zakrývá špatně vytištěnou obálku. Byl jsem u tisku knihy, ale nenapadlo mě, že bych měl dohlížet i na tisk obálky, která nakonec vyšla příliš bledě a proto je zakrytá přebalem. Je to takové poznávací znamení knižní produkce připravované v našich polských podmínkách.

JB: V jednom z rozhovorů mluvíš o nějaké své obsesi týkající se způsobu, jakým si umělci vybírají svá témata. Odkud se u tebe ta obsese bere? Znáš její původ?

WW: Samozřejmě že ano. Během fotografování na Horním Slezsku jsem intuitivně hledal podobné motivy jako ve své krakovské čtvrti Dębniki. Ale to jsem si uvědomil až teď, při skenování archivu v době prvního lockdownu.

A co pozdější historická témata? Ony přece vystupují mimo tuto přijatou totožnostní verzi historie.

WW: Moje motivace byla jednoduchá. Pokud vznikají murály propagující zločince v uniformách, pokud jde o smýšlený příběh, pak to ve mě vyvolává odpor. Cítil jsem určité zadostiučinění, když jsem viděl, jak jsou některé špatně provedené a v jak absurdním prostředí se nacházejí. Jsme svědky procesu falšování historie, který se týká nás všech, a který souvisí s veřejnou diskuzí a s politikou vedenou tzv. Sjednocenou pravicí (Zjednoczona Prawica). Intenzita malování murálů vznikajících tzv. zespoda, čili od fanoušků, připadá na dobu přebírání kormidla vlády stranou PiS. Ve veřejném prostoru se objevily motivy navádějící k politickému rozdělení a zmatku. To byl jistý druh manipulace nebo přinejmenším její umožnění. Po tom co strana PiS vyhrála volby v roce 2015, začaly se objevovat peníze na oficiální murály. Četnost opakování určitých hesel a postav však může vést k závěru, že šlo o činnost, která byla inspirována shora. Při práci na knize *Święta Wojna* pro mě bylo nepřípustné, aby byly tyto fanouškovské murály s rasistickými a antisemitistickými hesly ve veřejném prostoru dlouhodobě tolerovány. V obou případech pak moje umělecká obsese spočívala především ve snaze zachytit co největší množství těchto míst.

JB: Mnoho let již pracuješ na tématech týkajících se paměti na historii. Máš pocit, že by to na tebe a na tvůj osobní život mělo nějaký vliv?

WW: Určitě. Je to doprovázeno pocitem, že tyto publikace nemají bohužel žádný vliv na tak zvaný běh událostí. Velký význam tedy má především samotné vytváření určitého druhu archivu, čili určité cílevědomé činnosti, na rozdíl od záplavy bezvýznamných obrázků. Kromě toho, pokud pracuješ na něčem, o čemž jsi přesvědčený, tak máš skvělou *flow* – satisfakci z toho, že můžeš vytvořit vizuální naraci, která je o něčem velmi konkrétním a důležitém. Teď zrovna dokončuji soubor o veřejných místech připomínajících zrušení poddanství v Polsku. Nacházejí se ve veřejném prostoru, ale ne vždy je jasně zřetelný důvod, který jejich vzniku předcházel. Jde hlavně o kamenné kříže a kapličky u cest. V případě publikace tohoto

materiálu opět uvažuji o formě slovníku-lexikonu, který by doprovázely texty komentující tento fenomén.

4.4.7. Další knihy fotografií věnující se tomuto tématu v Polsku i ve světě

K tématu heroismu, martyrologie, ale i historické paměti se vyjadřuje mnou popisovaná kniha *Historia Polski*.[218] Michał Sita podobně jako Wilczyk analyzuje otázky selektivního vnímání historie při vytváření pozitivního obrazu vlastního národa a budování jeho totožnosti.

Podobně jako již popisovaná Wilczykova publikace vznikla i kniha Zbigniewa Libery *Co robi łączniczka*[219](Co dělá spojka) díky existenci archivních snímků. Na rozdíl od Wilczyka, který ve *Słowniku polsko-polskim* dokumentoval přetváření archivních snímků do podoby vlasteneckých murálů, se Libera rozhodl ikonické snímky z Varšavského povstání přímo upravovat. Vytváří koláže, na nichž se hvězdy světové kinematografie převtělují do role členek odboje. V této činnosti je výchozí bod autora, který velkou část své tvorby věnoval právě otázkám historické paměti a roli archivních snímků, naprosto odlišný.[220] Vzniklé obrazy jsou kombinovány s texty Dariusze Fokse, z nichž se dovídáme, co spojovatelka dělá, když kluci (povstalci) zrovna dělají něco jiného. Tyto texty, stejně jako koláže vedle nich, jsou zasazené do reality Varšavského povstání. Namísto očekávaného patosu však přichází lehký text s erotickým podtextem, vytvářející napětí mezi titulní spojovatelkou a *chlapci*. Žádná z částí knihy, vizuální ani textová, tedy nic nedokumentuje. Autoři se věnují motivu Varšavského povstání a jeho snadně dostupné obrazové dokumentaci, ale mohli by se stejně tak věnovat jakékoli jiné události fungující v kolektivní paměti. Využívají pouze v naší kultuře dostupnou zásobárnu vzpomínek na tuto událost. Jejich přetváření a smíchání má za cíl zmatení diváka, a tím i obrácení pozornosti na procesy související s památkou na… paměť'.[221] Podle mého názoru jde tedy o vizi zlehčující veškeré pokusy o radikální interpretování historie, které obnažují mechanismy fungování paměti a vylučují jakékoli kategorické názory. V tomto smyslu jde o nesmírně kritickou knihu, obzvláště vůči současné historické politice, která mimo jiné mytologizuje právě hrdiny Varšavského povstání.[222]

[218] Sita, Michał: Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1. self publishing, Poznaň 2021.
[219] Foks, Darek; Libera, Zbigniew: Co robi łączniczka. op.cit.
[220] viz. č. 91.
[221] viz. kap. 2.1.
[222] viz. https://culture.pl/pl/dzielo/darek-foks-i-zbigniew-libera-co-robi-laczniczka. (online: 17.11.2022)

K formálně velmi podobnému kroku se rozhodl Piotr Ukłański v projektu *Naziści*[223] (Nacisté). Přestože se koláže týkaly postav z protější strany povstalecké barikády, tedy nacistů, sdělení je nakonec podobné, jelikož pracuje s fabularizací historie a jejího vyobrazení.

4.4.8. Pokusy o historickou revizi tématu v jiných médiích, probíhající ve veřejné diskusi, literatuře, umění apod. v Polsku po roce 1989.

Zmínit si zaslouží i sdružení dokumentující projevy rasismu v kulturním prostředí. Neznámější z nich je *Nigdy Więcej* (Nikdy více), které vede seznam *Brunatna księga* (Hnědá kniha), ve které jsou tyto případy popsány.[224]

Zajímavou polemikou k vlasteneckým murálům je jsou jiné murály, které se snaží prezentovat jiné okamžiky z dějin Polska. V tomto duchu vznikl v roce 2022 ve Varšavě murál připomínající památku Židů, kteří zahynuli během povstání ve varšavském ghettu.[225]

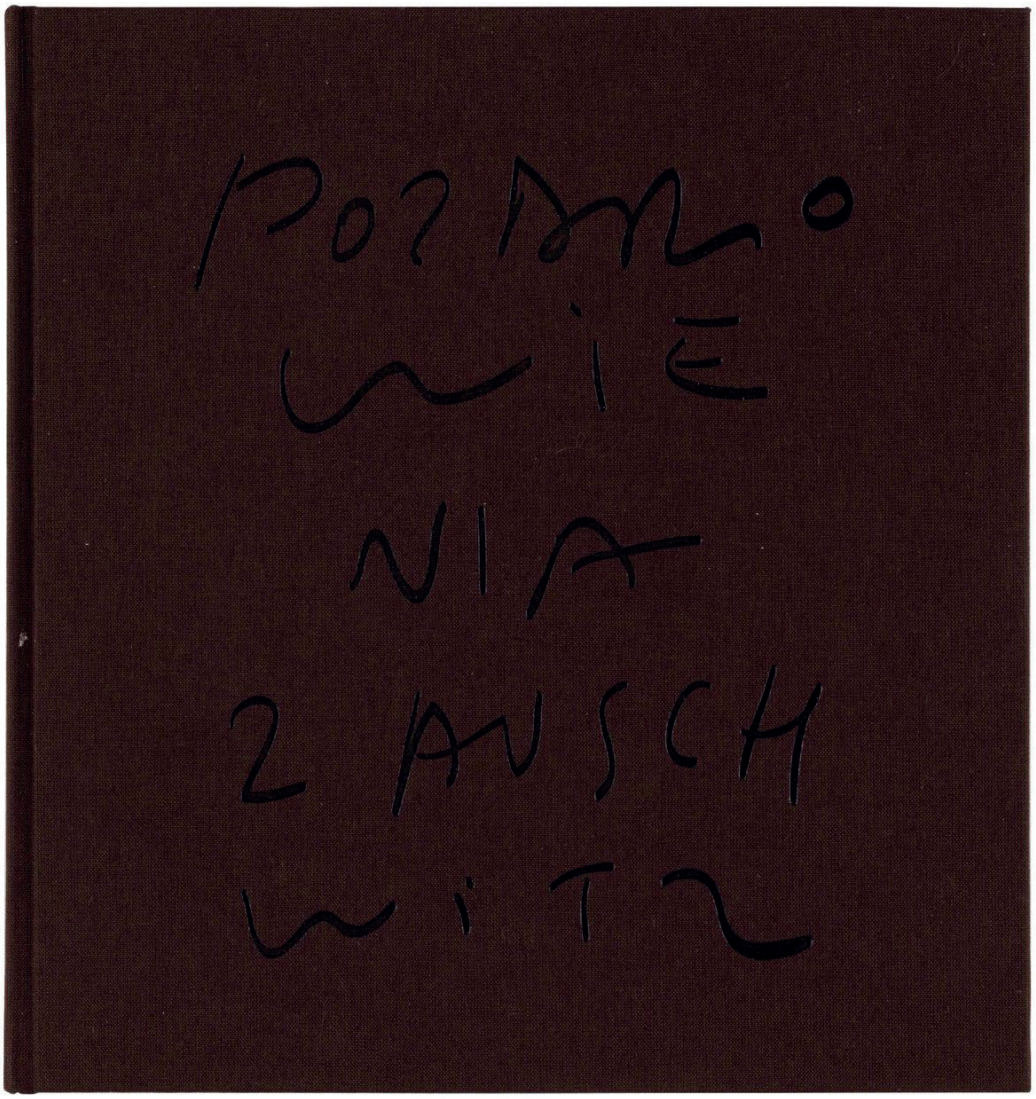
4.5. Paweł Szypulski *Pozdrowienia z Auschwitz* (Pozdravy z Osvětimi)

4.5.1. Představení autora, událostí popisovaných v knize a obecný popis konstrukce knihy.

Paweł Szypulski je vizuální tvůrce a kurátor působící v široké oblasti dokumentární fotografie a pracující s rozmanitými archivními materiály. Svým vzděláním je antropolog specializující se na kritickou analýzu psaných a fotografických osobních svědectví.[226] Szypulski je mimo jiné autorem koncepce projektu LTA kolektivu Sputnik Photos a kurátorem první části výstavy ve varšavské galerii CSW.[227] V současné době změnil oblast svého profesního zájmu a zaujímá vedoucí pozici v nadaci Greenpeace Polsko.

---

[223] https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/sarmata-kontra-nazisci--zniszczenie-wystawy-piotra-uklanskiego-nazisci-. (online: 21. 10. 2022)
[224] https://www.nigdywiecej.org/brunatna-ksiega. (online: 21. 10. 2022)
[225] viz. https://www.polin.pl/pl/aktualnosci/2022/04/14/poznaj-bohaterki-i-bohaterow-muralu. (online: 21. 10. 2022)
[226] https://polin.pl/pl/wydarzenie/pozdrowienia-z-auschwitz. (online: 21. 10. 2022)
[227] Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 21.10.2016—06.02.2017 https://ujazdowski.pl/program/wystawy/sputnik-photos. (online: 21.10.2022)



obr. 19. Obálka knihy Pawła Szypulského, *Pozdrowienia z Auschwitz.*

Paweł Szypulski *Pozdrowienia z Auschwitz*[228]

Fundacja Sztuk Wizualnych Krakov 2015

Edition Patrick Frey Curych 2015

Grafický návrh: Pilar Rojo

Náklad 300 kusů v polské verzi. Po dotisku společně s angl. verzí 2 000 ks,

88 stran, 75 barevných fotografií, vazba pevná potažená plátnem

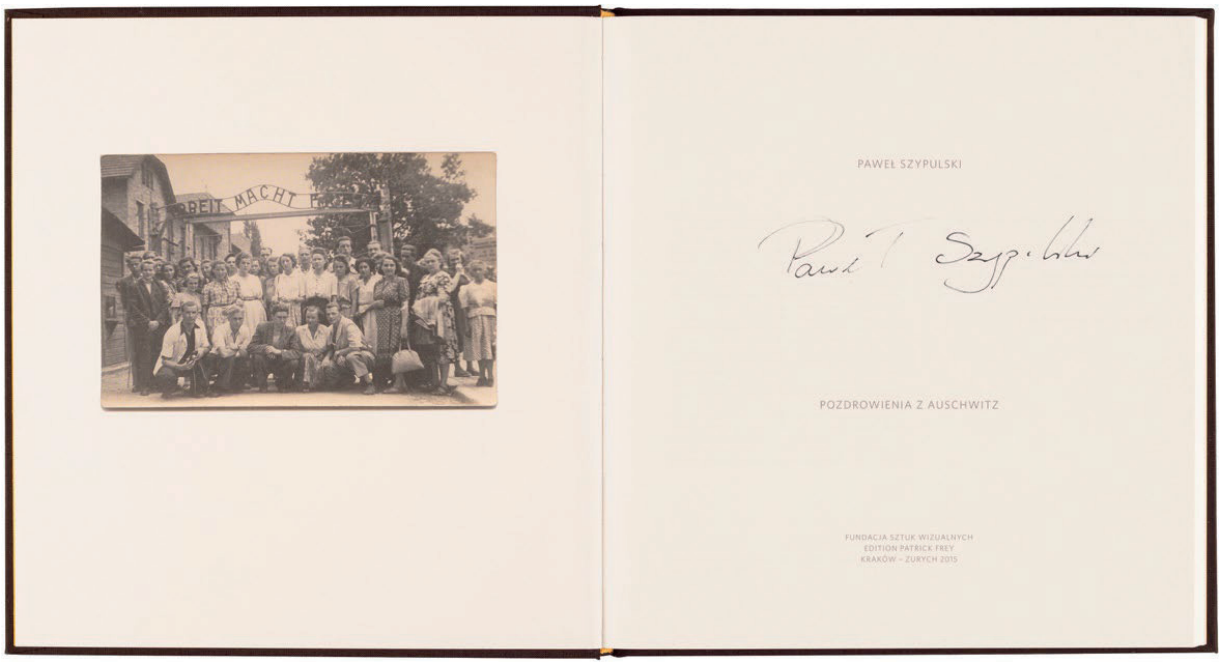
21,5 × 22,5 cm

[228] Szypulski, Paweł: Pozdrowienia z Auschwitz, Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2015, Edition Patrick Frey, Curych 2015.

ISBN 978-83-62978-23-6

V roce 2015 byl ve finále soutěže Paris Photo-Aperture Foundation PhotoBook Awards v kategorii První kniha.[229]
Získal ocenění fotografická publikace roku 2016 na Fotofestivalu v Lodži. [230]
V roce 2016 byl ve finále soutěže Rencontres d'Arles v kategorii Historická kniha.[231]

Kniha prezentuje sbírku pohlednic, které Paweł Szypulski během několika let nashromáždil. Získával je především nákupem na internetových aukcích.[232] Jde o oficiální pohlednice prodávané v muzeu koncentračního tábora v Osvětimi, které byly v poštovním oběhu, a mají tedy svého příjemce a adresu. Nejstarší prezentované pohlednice byly poslány již v roce 1947, tedy dva roky po osvobození tábora, nejmladší pak jsou z 90. let. Pohlednice z Osvětimi jsou v prodeji dodnes. Obrázky z nich byly v knize reprodukovány takovým způsobem, aby divák viděl jejich přední i zadní stranu.



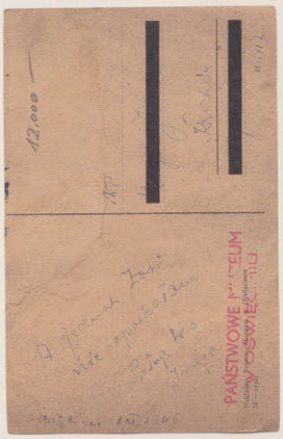
[229] https://aperture.org/editorial/announcing-2015-photobook-awards-shortlist/. (online: 21. 10. 2022)
[230] http://www.fotofestiwal.com/2016/wydarzenia/fotograficzna-publikacja-roku-2016/. (online: 21. 10. 2022)
[231] https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/139/les-prix-du-livre-2016. (online: 21. 10. 2022)
[232] viz. https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/bylem-w-strasznym-miejscu-pogoda-ladna/. (online: 21. 10. 2022)

Mój kolega fotograf, Eugeniusz Dembek, kochał, aby przed domem rosły kwiatki, i posadził pod naszymi oknami, przed blokiem 26, gdzie pracowaliśmy, kilka krzaczków, bodajże bratków, które przepięknie zakwitły. O dziwo, nawet *Lagerältester* Bruno nie miał nic przeciwko temu. Nawet esesmani, którzy tamtędy przechodzili, tolerowali te kilka kwiatków. Któregoś dnia, gdzieś w połowie 1943 roku, zauważyłem te kwiatki. Ogromnie mi się spodobały, bo byłem spragniony takiego widoku, ponieważ ja w zasadzie nigdzie nie wychodziłem z obozu, tylko stale pracowałem na miejscu w bloku 26. Parę tych kwiatuszków zerwałem, związałem kawałkiem źdźbła trawy i wstawiłem do kieliszka. Bardzo mi się ta kompozycja spodobała, zrobiłem zdjęcie wielkości pocztówki. Szef Walter to zdjęcie zauważył, oglądnął i powiedział: „Brasse, zrób z tego sto odbitek". Jak się później okazało, on to rozprowadził i sprzedał w kantynie SS. Bardzo szybko przyszło następne zamówienie. „Brasse, zrób trzysta odbitek". To były odbitki czarno-białe, a szef chciał mieć kolorowe, więc moi koledzy zaczęli te zdjęcia podmalowywać farbami kredkowymi. Ale to było nietrwałe i dawało nieładne efekty. Ja doskonale znałem technikę podkolorowywania zdjęć. Emulsja przyjmuje świetnie farby anilinowe, które się z nią łączą i są nie do zmycia. Więc powiedziałem szefowi, żeby skombinował takie farby anilinowe. Rzeczywiście za parę dni przyniósł farby i koledzy zaczęli kolorować te pocztówki. Szefowi bardzo się podobały i od tego momentu były na nie masowe zamówienia. Robiliśmy po tysiąc, a nawet po dwa tysiące odbitek. Te pocztówki w kantynie SS szły masowo. Szef Walter był ogromnie zadowolony, ponieważ jego szefowie byli zadowoleni, a oprócz tego przynosiło to zyski w markach dla naszej Służby Rozpoznawczej, dlatego że te zdjęcia były kupowane przez esesmanów. Byłem zdumiony i zdziwiony, że te skromne kwiatki miały takie wzięcie.

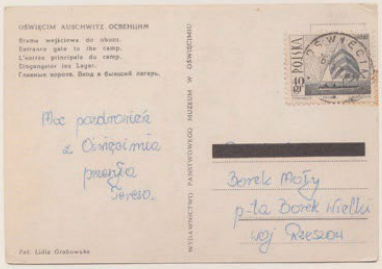
Wilhelm Brasse, fotograf, więzień KL Auschwitz*

* *Wilhelm Brasse. Fotograf. 3444. Auschwitz 1940-1945*, red. M.A. Potocki, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie/Rasotwór Publishing by VVV, Kraków 2011, s. 86-87.




PAŃSTWOWE MUZEUM
OŚWIĘCIM

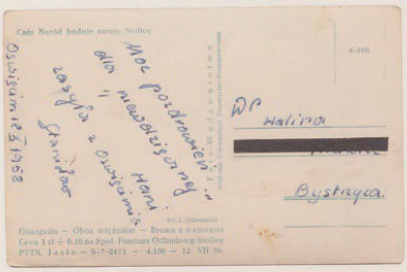

ARBEIT MACHT FREI


OŚWIĘCIM AUSCHWITZ OSWIĘCIM
Brama wejściowa do obozu.
Entrance gate to the camp.
L'entrée principale du camp.
Eingangstor des Lagers.
Главные ворота. Вход в бывший лагерь.
POLSKA
Moje pozdrowienia
z Oświęcimia
przesyła
Teresa.
Borek Mały
p-ta Borek Wielki
woj. Rzeszów
PAŃSTWOWEGO MUZEUM W OŚWIĘCIMIU
Fot. Lidia Grabowska

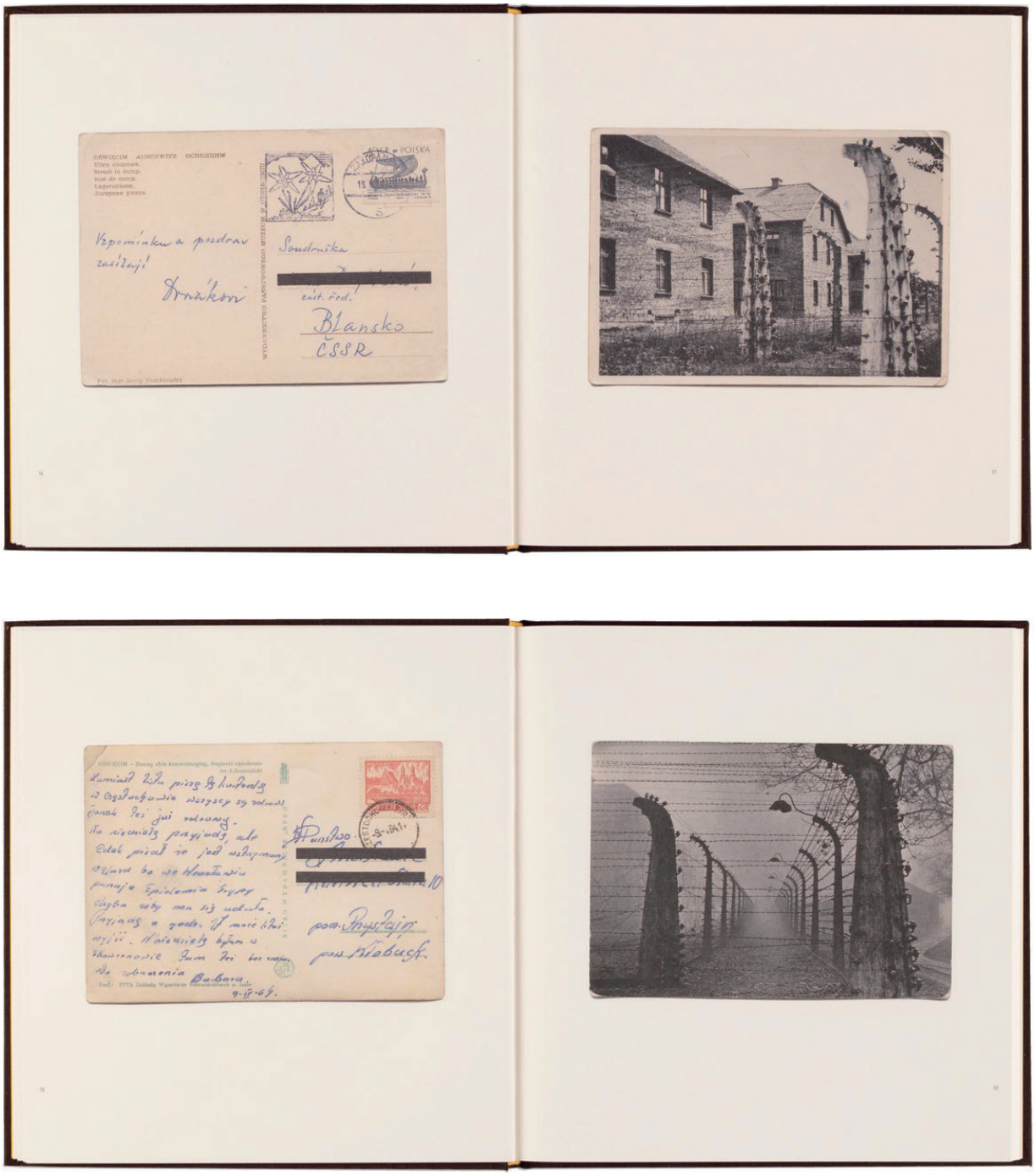

ARBEIT MACHT FREI











obr. 20. *Pozdrowienia z Auschwitz.* Prvních devět dvojstran knihy.

Přední strana

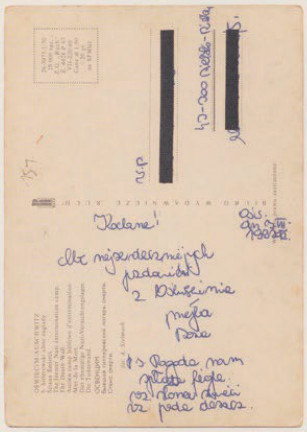
Na přední straně pohlednic je několik různých záběrů koncentračního tábora, vytvořených většinou po válce; od černobílých dokumentárních záběrů přes procítěné snímky ruin až po kýčovité interpretace místních fotografů.

Kniha začíná snímkem skupiny návštěvníků stojících před bránou tábora, na níž je nápis *Arbeit macht frei*.[233] Další snímky jsou poskládané do sekvence, která vytváří dojem procházky po táboře, již bychom absolvovali spolu se skupinkou před bránou ze snímku. Druhým snímkem je mapka tábora, kterou vydalo muzeum v Osvětimi. Další snímky pak zachycují již opuštěnou bránu, jež je prvním z několika známých symbolických míst – kulminačních bodů této knihy. Na každý z těchto bodů nás autor postupně připravuje prostřednictvím prezentace různých záběrů, jimiž se pomalu přibližuje k danému klíčovému místu. Prvním z nich je samotné překročení brány tábora, kterou vidíme na několika dalších pohlednicích zepředu i zezadu. Postupně vcházíme dovnitř tábora, vidíme první budovy, linie plotů ostnatého drátu, až dorazíme k popravčí zdi. [234] Za ní, po krátkém bloumání po táboře, přichází série snímků strážních věží a propojených drátěných plotů, za nimiž uvidíme první komín krematoria. Vstup do něj a pohled na kremační pece představují poslední pohled, který viděly miliony zavražděných vězňů. Náš výlet však na tomto místě nekončí, protože barevná pohlednice na další stránce nám připomíná celou řadu dalších zajímavých míst, z nichž se můžeme na tábor podívat, včetně jeho druhé části Březinky. Tam se vydáváme prostřednictvím různých záběrů na příjezdovou bránu tábora, jeho oplocení, budovy a nakonec až malebně vyfotografované ruiny baráků s komíny čnícími k nebi. Tento snímek by byl velmi lyrickým zakončením, kdyby nedošlo na poslední bod – jedinou pohlednici z tábora vytvořenou za války, ukazující vězně z tzv. sonderkommanda spalující hromady těl svých kamarádů.[235] Tato pohlednice pak také jako jediná z knihy nebyla poslána a její zadní strana není nadepsaná.

[233] viz. https://www.auschwitz.org/galeria/miejsce-pamieci/tereny-b-auschwitz-i/brama-arbeit-macht-frei,3.html. (online: 21. 10. 2022)

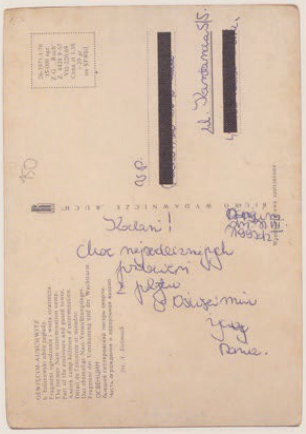
[234] https://www.auschwitz.org/zwiedzanie/wystawa-glowna/sciana-stracen/. (online: 23. 11. 2022) viz. č. 111.

[235] https://www.auschwitz.org/media/slownik-pojec/#Sonderkommando (online: 22. 11. 2022)

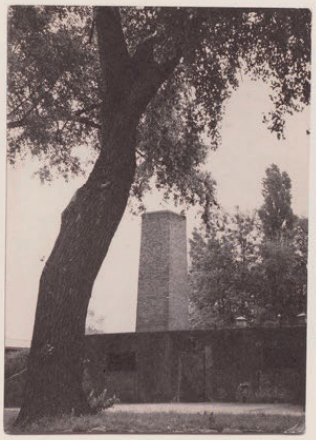


Kochani!
Dla najdroższych
pozdrawiam
z Oświęcimia
między
Bóg
Pan
to Pozdrawiam Was
Wszystkie Siostry
Was pozdrawiam.



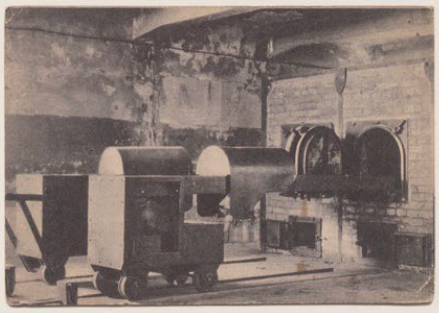


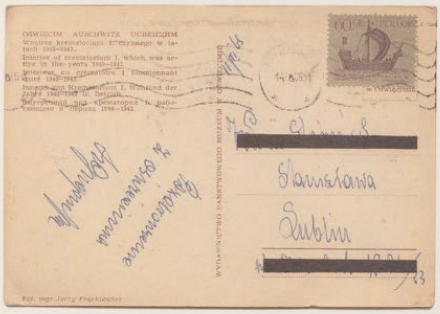
Kochani!
Dla najdroższych
pozdrawiam
z Oświęcimia
Bóg
Pan.





Serdeczne Pozdrowienia
z Oświęcimia
Zofia Sajewska



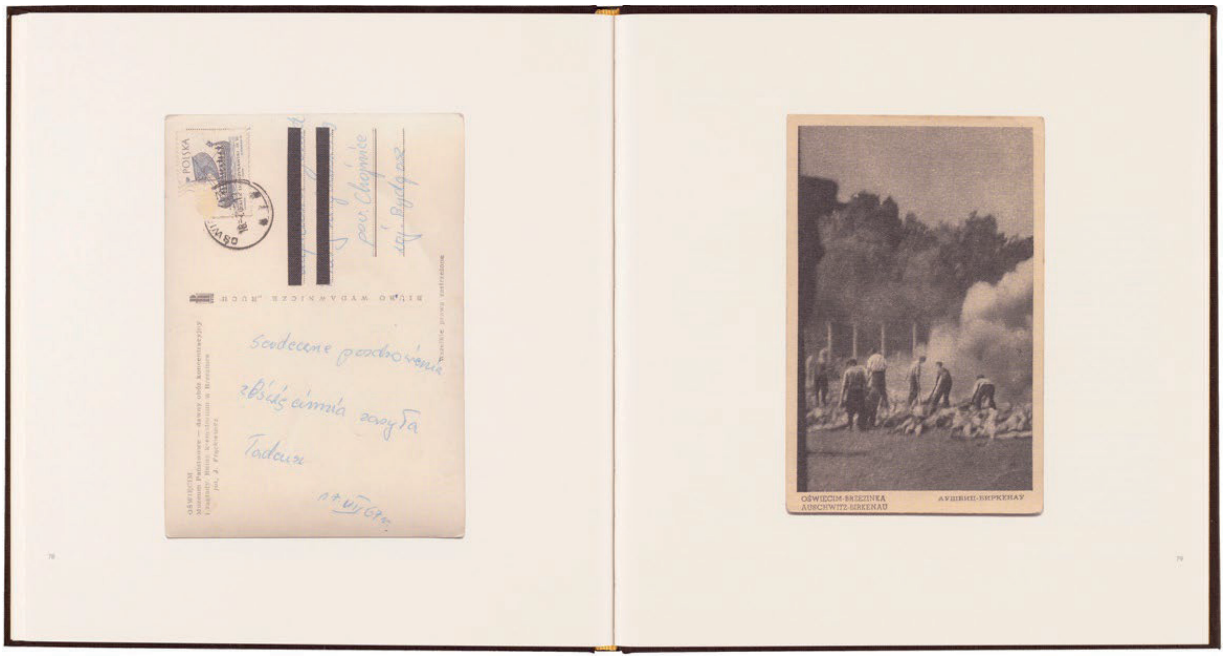


Stanisława
Sublin





obr. 21. *Pozdrowienia z Auschwitz.* Několik dalších kulminačních bodů knihy.





WIDOKÓWKI Z OŚWIĘCIMIA
Iwona Kurz

I.

We wspomnieniach z osadzenia w obozie KL Auschwitz Szymon Laks, polski kompozytor i muzyk pełniący funkcję szefa obozowej orkiestry, przywołuje kaprys *Lagerführera*, który zażyczył sobie wykonania utworu *Dyliżans pocztowy*. W dziele został wkomponowany efektowny zabieg, polegający na tym, że solo trąbki pocztyliona powinno się „odezwać z początku jakby z bardzo daleka, *pianissimo*, i przybierać na sile w miarę zbliżania się dyliżansu do miasteczka". Pożądany efekt artystyczny wymagał zatem zgody na wyjście trębacza – więźnia przecież – poza teren obozu. Cały czas pozostawał on oczywiście pod eskortą wartownika, który zbliżał się do „miasteczka" wraz z trębaczem i wygrywanymi przezeń dźwiękami, mijając kolejne strażnicze posterunki. Autor wspomnienia skupia się na paradoksie związanym z obecnością muzyki w obozie zagłady, z tym szczególnie dwuznacznym przywiązaniem do wysokiej kultury, które pozwala nawet na pozłowanie surowej dyscypliny więźniarskiej w miejscu masowego mordowania.

Laks wielokrotnie podkreśla, że w Oświęcimiu wszystko było inaczej, nastąpiło odwrócenie wartości uznawanych za istotne dla zachodniej cywilizacji – Oświęcim był „negatywem" świata. Opisane przez niego wydarzenie narzuca się również jako metafora komunikacji: oto kontakt ze światem zewnętrznym, wyjście do niego możliwe jest tylko pod ochroną straży, a „dyliżans pocztowy" pozostaje pod stałym nadzorem. Słowo „negatyw" nasuwa oczywiste, a zarazem niepokojące skojarzenie z fotograficzną ciemnią. W końcu to ten – odwrócony i negatywny – obraz świata pozwala wywołać „pozytyw", to zdjęcie, które zwykle traktujemy jako wierne, „realistyczne" odzwierciedlenie rzeczywistości. Działanie cenzury w obozie ograniczało komunikację i niemal nie dopuszczało w niej udziału obrazu. Więźniowie mieli niewielkie możliwości komunikowania się ze światem – uprawnienie do wysyłania i otrzymywania listów i paczek obejmowało, z pewnymi wyjątkami, o czym za chwilę, przede wszystkim więźniów nie-Żydów. Cała dozwolona korespondencja była, rzecz jasna, cenzurowana. Pisać poza obóz należało na specjalnych formularzach przypominających pierwsze kartki pocztowe; zgodnie z ich pierwszą polską nazwą – „odkrytka" – korespondencja prywatna przecież, a nawet intymna zostawała ujawniona. Kancelaria musiała wyrazić zgodę na dopuszczenie treści do publicznego obiegu. Kartka, w zasadzie „karta korespondencyjna" (by znów sięgnąć do początków pocztówki[1]), była pozbawiona elementów graficznych, poza miejscem na znaczek z główką Hitlera. W szablon należało po niemiecku wpisać szablonową treść. Właściwy adres pocztowy obozu brzmiał: *Arbeitslager Birkenau bei Neu Berun*; zatem nawet nazwa obozu nie była w pełni jawna i musiała zostać zapisana w określony sposób.

Niekiedy bardziej uprzywilejowani więźniowie z obozowego „Museum", czyli komando plastycznego, ozdabiali kartki – na przykład Bronisław Czech (nr 349) malował na nich, z pamięci oczywiście, pejzaże tatrzańskie. Były także pocztówki, które powstały i były dystrybuowane w obozie, ale wśród jego esesmańskiej załogi. Wśród kilkudziesięciu tysięcy fotografii, które zrobił w obozie Wilhelm Brasse (nr 3444), pracownik komórki zajmującej się identyfikacją więźniów (Erkennungsdienst) i jeden z wykonawców ich zdjęć identyfikacyjnych, była także

[1] Tamże, s. 19

[1] Por. P. Banaś, Oblicza/ćwiczenia. Świat dawnej karty pocztowej, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

obr. 22. *Pozdrowienia z Auschwitz.* Přední a zadní strana poslední pohlednice zachycující spalování mrtvol.

Zadní strana

Zadní strany pohlednic obsahují texty a adresy, které napsali pováleční návštěvníci Osvětimi, především Poláci. Nejsou nijak poskládané ani seřazené podle obsahu. Autor vybíral pohlednice především na základě vizuální narace, tedy podle obrázku na rubu. Většina z nich nakonec má podobné vyznění:

– Hodně nejsrdečnějších pozdravů z výletu z Osvětimi posílá Hanka

– Srdečné pozdravy z Osvětimi posílá Tadeusz

– Vzpomínku a pozdrav zasílají *(nečitelný podpis)*

Odlišují se ty, které se vztahují k osobnímu životu jejich autorů:

– Pozdravy z Osvětimi posílá Heniek

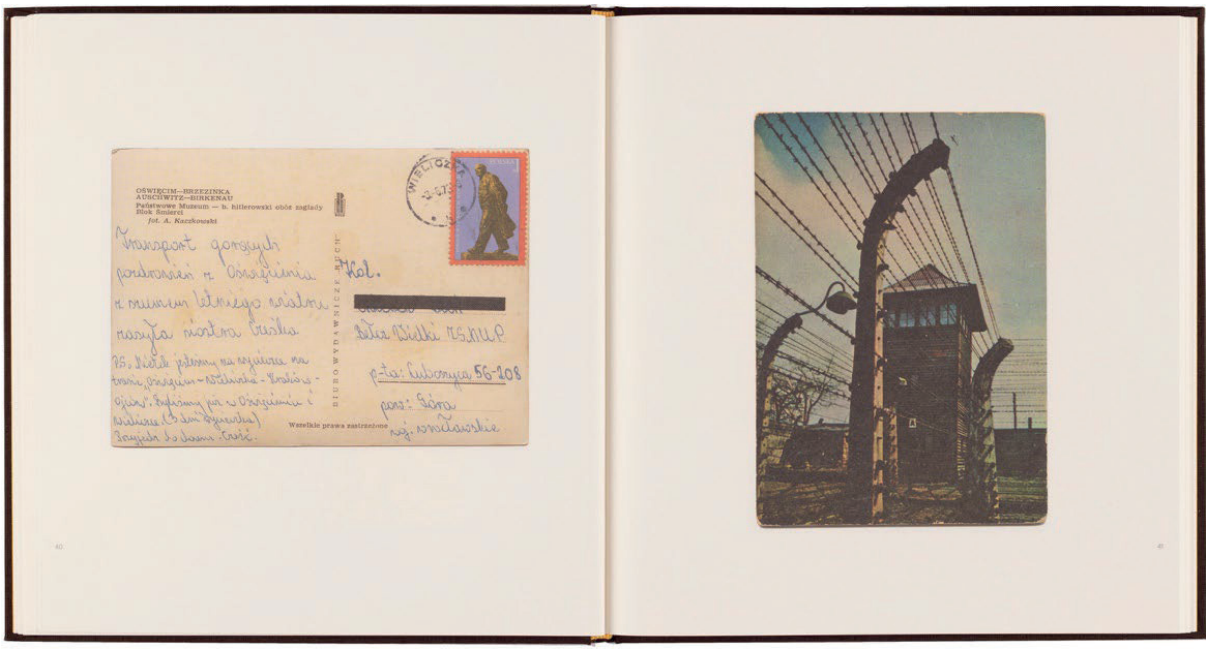
P.S. Všechno je v pořádku, chybíš mi jenom Ty a slunce.

– Jsem v Osvětimi. Spíme v koncentračním táboře, viz na snímku. Adresu neuvádím, protože zítra jedeme do Krakova. Všechny zdravím, Janek

– Jsem v Osvětimi. Je tu trochu zima.

– Transport hřejivých vzpomínek z Osvětimi s šumem letního větru posílá sestra Cześka[236]

[236] „Jakmile Polák uslyší vedle sebe slova „Osvětim" a „transport", proběhne mu před očima série určitých spojení. Pro anglicky mluvící osoby na tom není nic divného." https://www.dwutygodnik.com/artykul/6262-jestem-w-oswiecimiu-troche-zimno.html. (online: 22. 11. 2022)



obr. 23. *Pozdrowienia z Auschwitz.*

Pouze jeden text nějak odkazuje k tomu, co vidíme na přední straně pohlednice a co se na místě dělo:

– Pozdravy z Osvětimi zasílá Ala a Halina. Jsme s Beatou na výletě. Máme se skvěle. Osvětim však na nás působí depresivně. Počasí tomu ještě pomáhá (…)

Paweł Szypulski: *„Během několika posledních let sbírám pohlednice, ale nenarazil jsem na žádnou, která by jakkoli soucitně reagovala na to, co je na jejím rubu. První takovou pohlednici jsem našel až poté, co jsem již práci na knize ukončil. To jen dokazuje nepochopení událostí, na které vzkazy na zadních stranách pohlednic odkazují. Tyto pohlednice naplno ukazují, že neexistuje žádný dostatečně vhodný způsob, jak Osvětim prezentovat.“*[237]

Máme co do činění s kombinací obsahů, které jako by pocházely z odlišných a do sebe nezapadajících světů, které se normálně nepotkávají. Z jedné strany pohlednic jsou neobyčejně závažné a pro naši kulturu ikonické snímky Osvětimi nesoucí eschatologické konotace. Na jejich zadních stranách pak banální, lapidární vzkazy napsané podle kulturního schématu formálních pozdravů nebo rozhovorů o počasí, jež jsou nejpovrchnější formou

[237] https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/bylem-w-strasznym-miejscu-pogoda-ladna/. (online: 21. 10. 2022)

konverzace. Wojciech Wilczyk na svém blogu komentuje Szypulského knihu, o níž píše jako o kontrapunktu a disonanci.[238]

Právě zadní strany pohlednic s lapidárními prázdninovými vzkazy bez jakékoli návaznosti na místo a jeho tragickou historii vytvářejí neobvyklý a mimořádně převratný kontext tohoto příběhu. Autoři posílají pozdravy, píšou o počasí, o svých pocitech k adresátům lístků nebo o svých dalších plánech a cestách. Většina záznamů je polsky a adresátů v Polsku. Je zde však také lístek napsaný česky a poslaný do Československa, jeho obsah je však stejný. V anglickém vydání knihy jsou texty pohledů přeloženy, což umožňuje pochopit jejich obsah i čtenářům neznajícím polštinu. Čtenář z Polska navíc musí přečíst rukopis, který není vždy dobře čitelný, což vytváří další úroveň vnímání. Z tohoto pohledu se tyto dvě jazykové verze od sebe liší.

Texty

Hned za skupinovým snímkem je umístěna vzpomínka fotografa a osvětimského vězně oddělení K1 Wilhelma Bresse. Jde o vyprávění příběhu jedné fotografie z tábora, jež byla masově reprodukována a rozšiřována mezi příslušníky SS.[239] Na Bressově záběru je květinka, která zapůsobila na estetické cítění esesáků a ti ji pak kupovali a posílali svým rodinám do německé říše, její text odpovídá scéně z tábora, i dalšímu obrázku v knize.

Publikace končí textem *Widokówki z Oświęcimia* (Pohlednice z Osvětimi) od badatelky v oblasti vizuální kultury Iwony Kurz,[240] který je rozdělený do tří částí.

V první části Kurz píše o roli pohlednic posílaných táborovými vězni, o jejich cenzuře a kontrole, ale i jejich využití v propagandě při vytváření zdánlivé normálnosti za účelem umlčení zpráv o zabíjení.[241] Toto krátké historické nastínění účelu „pravých“ pohlednic z období fungování osvětimského tábora nám dává zajímavou možnost jejich srovnání s pohlednicemi posílanými po válce, již z osvětimského muzea. V obou případech totiž máme co do činění s lístky, které se svým obsahem vyhýbají skutečnému popisu toho, co se v Osvětimi dělo, přestože se jejich přední strany od sebe diametrálně liší.

[238] https://hiperrealizm.blogspot.com/2015/11/pozdrowienia-z-auschwitz.html. (online: 21. 10. 2022)
[239] https://www.auschwitz.org/muzeum/o-dostepnych-danych/cytaty/fotografie-wiezniarskie/. (online: 23. 11. 2022)
[240] https://ikp.uw.edu.pl/bio/dr-hab-iwona-kurz/. (online: 23. 11. 2022)
[241] viz. Szypulski, Paweł: Pozdrowienia z Auschwitz. op. cit., s. 81–82.

V další části autorka prezentuje reflexe na téma intence pisatelů pohlednic, ale i na téma estetiky samotných poštovních lístků.[242] Iwona Kurz velmi zajímavým způsobem ukazuje poválečné pohlednice reprezentující určitou zaběhlou komunikační šablonu. Snímky na pohlednicích byly nezřídka esteticky upravovány, záběry jsou snímané z podhledu, nebo mají široký krajinářský výřez, případně jde o nějaký zajímavý detail nebo květinu. Jak Iwona Kurz dále píše: *Obrázek na pohlednici je na rozdíl od obyčejné fotografie formou osvobozenou od tíhy reprezentovat, neskrývá v sobě významy ani nepotvrzuje žádnou existenci.*[243] Pokud je něčeho důkazem, pak pouze až po svém použití, kdy potvrzuje pobyt na turistickém místě odměněný krásnou podívanou. Komunikační konvence otevřené poštovní pohlednice však vybízejí k použití již hotových formulací. *Pohlednice přece vznikla jako forma snadné komunikace, vytvořila jazyk hotových pocitů, přestože ten měl za úkol představovat naopak pocity neopakovatelné.*[244] Iwona Kurz se nakonec odvolává na již klasické dílo Zbigniewa Libery, který v jedné inscenované scéně svého cyklu *Pozytywy* opakuje ikonický snímek z osvobození Osvětimi.[245]

[242] Ibidem, s. 83–85.
[243] Ibidem.
[244] Ibidem.
[245] https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/-pozytywy-zbigniewa-libery--stanislaw-ruksza (online: 11. 12. 2022)



obr. 24. Zbigniew Libera, *Mieszkańcy,* 2002–2003, ze souboru *Pozytywy*. http://www.zacheta.wroclaw.pl/

4.5.2 Historické a společenské souvislosti popisovaných událostí, jejich všeobecně přijatá interpretace.

Historie a muzeum

Pozdrowienia z Auschwitz souvisejí s největším nacistickým koncentračním vyhlazovacím táborem v Osvětimi, který fungoval v letech 1940–1945. V samotné Osvětimi bylo zavražděno více než milion vězňů, z nichž většina byli Židé, ale také mnoho Poláků, Romů, Bělorusů, Rusů a dalších evropských národností.[246] Odkazují tedy na genocidu, jež byla v Osvětimi a dalších koncentračních táborech poprvé v lidských dějinách zorganizována až na úroveň průmyslu a která dostala jméno – vyhlazení.[247] Tento projekt odkazuje na samotný holokaust – vyvraždění zhruba šesti milionů evropských Židů, k němuž došlo během 2. světové války. Osvětim byla jednou z částí této masové exterminace a po válce se stala jejím

[246] https://www.auschwitz.org/historia/zaglada/liczba-ofiar/ (online: 30. 10. 2022)
[247] https://www.auschwitz.org/historia/zaglada/ (online: 30. 10. 2022)

symbolem. Národní muzeum Osvětim-Březinka bylo otevřeno v roce 1947, už dva roky po osvobození tábora. Dnes toto muzeum navštěvují více než dva miliony návštěvníků ročně. Díky zachování velké části tábora se toto místo stalo jedním z nejcharakterističtějších symbolů holokaustu. Je to muzeum, místo památky, ale je i důkazem toho, k čemu vede rasismus.

Přijímaná interpretace

Osvětim v polské kultuře funguje ve dvou tragických souvislostech – v polské a v čistě židovské. V závislosti na jednom nebo druhém úhlu pohledu můžeme jinak vidět i význam osvětimské tragédie v Polsku. Poválečná vláda Polské lidové republiky odhaduje, že 2. světová válka připravila o život přibližně 22 procent předválečné populace Polska, což odpovídá více než šesti milionům lidí, z nichž převážná část zemřela právě v koncentračních táborech. Podle těchto odhadů více než tři miliony z nich bylo židovské národnosti.

Období německé (a také sovětské) okupace a genocida je na polských školách důležitou součástí historického vzdělávání a tato fakta nepodléhají žádným pochybnostem.[248] Podle polského práva je popírání holokaustu označováno jako tzv. osvětimská lež (angl. *Holocaust denial*), která je označována také jako revizionismus nebo popíračství, které je podle zákona trestné.[249]

Z užší perspektivy by se dalo předpokládat, že se Osvětim stala symbolem holokaustu. V této souvislosti by pak osoby píšící tyto pohlednice odkazovaly spíše na samotné vyhlazování Židů. Abychom tuto problematiku náležitě objasnili, je nezbytné se krátce zmínit o polsko-židovských vztazích, a tím i o vztahu Poláků k holokaustu.

Poláci jako oběti Hitlerovy agrese neměli během okupace na holokaust a jeho průběh na svém území žádný vliv. V obecně přijímané rovině dějin Polska[250] dominuje narace o bezpočtu skutečných hrdinských činů Poláků zachraňujících Židy, kteří za své jednání riskovali trest smrti.[251] Naopak případů spolupráce Poláků na exterminaci nebo prospěchářství z udávání Židů, označovaného jako „šmelinaření“, je jen několik, jsou ojedinělé a kategoricky odsuzované.[252] Případy pogromů, objevující se především na venkově, jsou připisovány

[248] https://www.auschwitz.org/muzeum/o-dostepnych-danych/cytaty/fotografie-wiezniarskie/. (online: 23. 11. 2022)
[249] http://orka.sejm.gov.pl/Druki7ka.nsf/0/07E0CC4FDB1987D3C1257A45003F73C0/%24File/602.pdf. (online: 30. 10. 2022)
[250] viz. č. 15.
[251] viz. https://sprawiedliwi.org.pl/pl/o-sprawiedliwych/kim-sa-sprawiedliwi. (online: 1. 12. 2022)
[252] viz. https://podstawaprogramowa.pl/Liceum-technikum/Historia. op. cit. (online: 30. 10. 2022)

německé inspiraci. Neobjevují se ani případy, kdy si obyvatelstvo ve městech a obcích přivlastňovalo majetek po Židech.

Pět století koexistence Poláků a Židů, kterých v okamžiku vypuknutí 2. světové války žilo v Polsku přibližně tři miliony, s sebou nese obrovské břemeno vztahů, závislostí a vzájemné nevraživosti mezi oběma kulturami a v různých obdobích narůstajícího antisemitismu.[253] K jeho vrcholům patří období bezprostředně před 2. světovou válkou, tedy meziválečné dvacetiletí.[254]

Na těchto základech se zrodil holokaust, jehož se Poláci chtě nechtě stali svědky. Jejich role a následky těchto událostí (včetně právě obohacování se na majetku po Židech) jsou jedním z nejtěžších a, jak se zdá, i nejméně propracovaných traumat polských dějin, které dodnes vyvolávají obrovské emoce a pocity viny.[255]

Historici, kteří zkoumají vztah Poláků k holokaustu, se snaží zjistit, jak často se předválečný antisemitismus proměnil během války na ambivalentní postoj vůči holokaustu a kdy už se změnil na aktivní zapojení do něj. Tyto výzkumy narážejí na obrovskou kritiku, jejímž příkladem je třeba polemika kolem výzkumu Barbary Engelking a Jana Grabowského.[256]

Od roku 2015 v Polsku vládnoucí strana PiS vede velmi aktivní historickou politiku poznamenanou silným nacionalismem. Pokusy o nápravu tohoto přístupu a ukázání reálného pohledu na dramatické události v dějinách Polska a roli Poláků, včetně holokaustu, byly označeny za „pedagogiku studu“[257]. Došlo dokonce k pokusu o schválení zákona zavádějícího tresty, včetně pro učitele, právě za kritiku role Poláků na holokaustu.[258]

Pohlednice prezentované v knize Pawła Szypulského pocházejí z období bezprostředně po skončení 2. světové války, kdy byly události ještě velmi čerstvé a všeobecně známé. Význam pohlednic a celé knihy je tedy nutno vnímat v širších souvislostech masového vyvražďování Poláků, ale i neobyčejně složitém kontextu vyhlazování samotných Židů.

---

[253] viz. https://www.polin.pl/pl/system/files/attachments/wstep_kontekst_historyczny_0.pdf. (online: 02.12.2022)
[254] viz. Brykczyński, Paweł: Gotowi na przemoc. op. cit.
[255] viz. Leder Andrzej: op. cit., s. 48–95.
[256] Engelking, Barbara; Grabowski, Jan: Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski, tom I i II. Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018.
[257] Mělo dramatickou odezvu u Svazu polských učitelů (Związek Nauczycielstwa Polskiego). https://znp.edu.pl/stanowisko-prezydium-zg-znp-ws-nauczania-o-holokauscie/. (online: 22. 10. 2022)
[258] viz. https://oko.press/nauczanie-o-jedwabnem-nauczycielom-grozi-trzech-lata-wiezienia-nowelizacja-ustawy-o-ipn/ (online: 22. 10. 2022)

4.5.3 Obsah knihy – jak prezentuje téma a jak ho interpretuje ve světle přijatých paradigmat a společenských souvislostí.

Obsahem knihy je nepochybně napětí mezi dvěma navzájem neslučitelnými skutečnostmi. Už samotný název naznačuje, že lapidární pozdrav naráží na významové břemeno Osvětimi. Toto napětí prochází celou knihou a vzniká mezi rubem a lícem, mezi obrázkem a textem.
Szypulski se alespoň zdánlivě snaží omezit svoji roli na sběratele pohlednic z Osvětimi a na jejich následnou prezentaci v knižní formě divákům. Obsah pohlednic nás však uvádí do rozpaků, ve kterých nás autor nechává osamocené. Proč se odesílatelé pohlednic, většinou Poláci, vůbec zmiňují o místech, která právě navštívili a odkud se rozhodli poslat pohlednici domů nebo svým známým a podělit se tak s jinými o fakt, že navštívili Osvětim? Szypulski nás s touto ožehavou a velice nepříjemnou otázkou nechává a nutí nás, abychom se alespoň pro sebe pokusili najít nějaké vysvětlení. Výsledkem je (alespoň pro mě osobně) pouze pokládání dalších otázek a hypotéz vedoucích k reflexi, což tuto knihu nakonec činí velice cennou.

Základní otázka, související s metodologií knihy, se týká Szypulského zaujatosti při jejich výběru pohlednic z velkého souboru, které možná v sobě neobsahovaly tak velký odstup. Autor se na tuto otázku odvolává v jednom rozhovoru, ve kterém říká, že v době publikace knihy nenarazil na pohlednice, jejichž text by přímo souvisel s obsahem, který měly na svém rubu.[259]

Nabízí se otázka, jestli to nebylo tak, že tyto pohlednice poslal jen malý počet lidí, kteří ignorovali vážnost tohoto místa, jež právě navštívili. Stejnou otázku Szypulski sám sobě položil v dalším rozhovoru a takto na ni odpověděl:
(...) Neměli bychom podlehnout pokušení jednoduchého zhodnocení této situace a vidět ji pouze v souvislostech současné turistiky. Lidé začali jezdit do Osvětimi hned po válce. Díky tomu, že měli obrovské povědomí o tom, co se tam dělo, a jelikož k tomu došlo za jejich života, byl status této návštěvy úplně jiný než, dejme tomu, třetí poválečné generace, která s tím nemá nic společného. Nemyslím si, že by všichni odesílatelé těchto pohlednic byli zbaveni všech

[259] viz. https://www.dwutygodnik.com/artykul/6262-jestem-w-oswiecimiu-troche-zimno.html. (online: 22. 11. 2022)

empatií (snímek před táborovou bránou je také pohlednice). Myslím si však, že ti, pro něž to byl opravdu otřesný zážitek, v naprosté většině jednoduše žádné pohlednice neposílali. [260]

V takovém případě můžeme tvrdit, že *Pozdrowienia z Auschwitz* je tendenční vizí, jelikož prezentuje výpověď pouze úzké skupiny návštěvníků. Dokonce i v případě, že kniha představuje reakce na návštěvu v táboře pouze malé části návštěvníků, jde o určitou část společnosti a určitou část ze spektra reakcí na holokaust. Szypulski dále uvádí, že takové reakce osob, které mají povědomí o tom, k čemu na tomto místě před časem došlo, jsou tak zarážející a nepochopitelné, že v lidech vyvolávají obrovské pobouření.
Texty o počasí v souvislosti s plynovými komorami vyznívají prostě nepatřičně a jsou naprosto nevhodné. Můžeme je vnímat jako klasické freudovské popření spočívající v odmítnutí nebo ignorování příliš složitých obsahů, s nimiž tyto osoby byly konfrontovány a jejichž přijetí by ohrozilo jejich ega.[261] Možná se tyto osoby prostě nebyly schopny s touto tragédií, s tímto zlem, které v člověku tkví, vyrovnat… Mějme také na paměti, že šlo o osoby, které trauma války mohly prožít osobně – možná i to ovlivnilo jejich schopnost vytěsnit obsahy, jež je příliš těžké pochopit. Třeba se konfrontaci s tímto zlem snažily vyhnout proto, že není snadné si přiznat, že v každém z nás tkví prvek zla, který by za patřičných okolností mohl vést k uvolnění zvráceností, k nimž v Osvětimi došlo. Szypulski nutí čtenáře k hlubší reflexi nad kolektivní pamětí na traumatické události, ale i nad kolektivní pamětí na tyto zločiny.

Odesílatelé pohlednic jsou ve většině případů právě Poláci – píšou polsky a lístky posílají na adresy v Polsku. Podívejme se nyní na další rovinu, kterou v souvislosti s Osvětimí popisuji, na téma holokaustu.[262] Autory pohlednic jsou Polky a Poláci, kteří se právě stali bezprostředními svědky holokaustu. Mohly snad všechny tyto skutečnosti ovlivnit to, že byl tento mechanismus potlačení silnější? Je možné, že tomu tak opravdu bylo, přestože v textech obsažených v knize žádné odkazy na tuto problematiku nenajdeme.[263] Mohlo by se tedy zdát, že se kniha záměrně soustřeďuje na samotný fakt genocidy, ale už se tolik nevěnuje

[260] https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/bylem-w-strasznym-miejscu-pogoda-ladna/. (online: 22. 10. 2022)
[261] viz. https://www.centrumdobrejterapii.pl/materialy/co-to-sa-psychologiczne-mechanizmy-obronne/. op. cit. (online: 22.10.2022)
[262] viz. č. 94.
[263] viz. Leder, Andrzej. op. cit., s. 48–95.

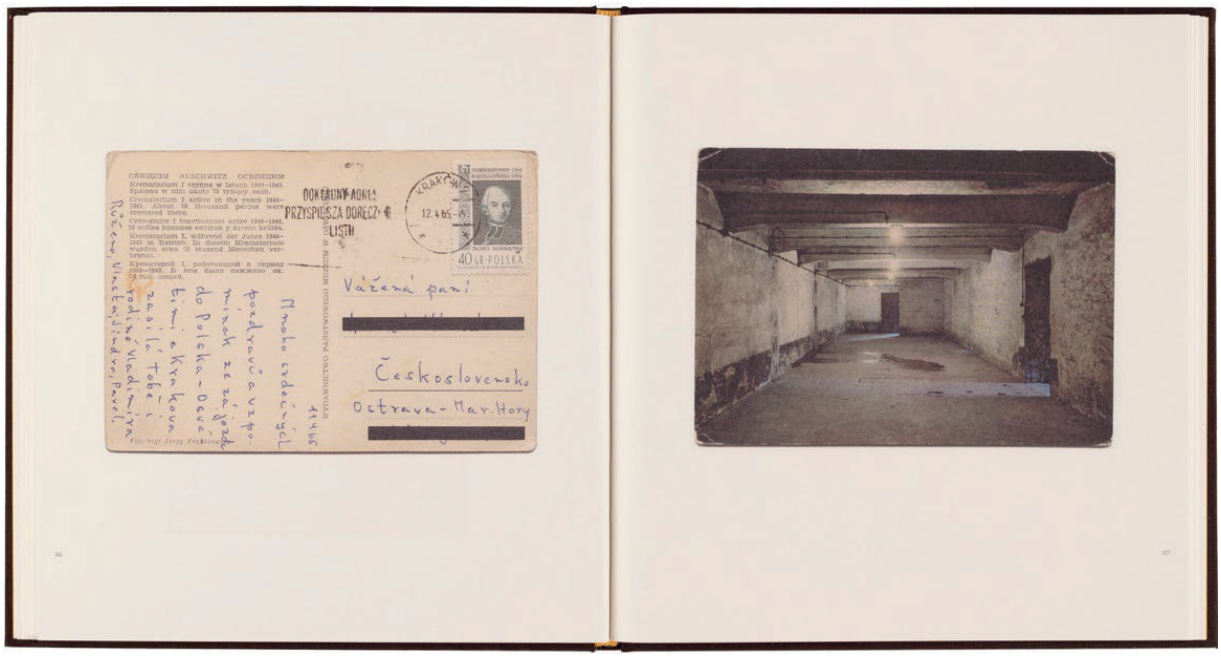
problematickým polským nebo židovským záležitostem souvisejícím s Osvětimí.[264] Szypulski si proto jako svědectví související s genocidou raději vybírá z širšího souboru pohlednic.

V souvislosti s anglickou verzí vydání knihy a jejím švýcarským vydavatelem zde můžeme uvést důležitou, ale i velmi citlivou otázku týkající se *polskosti* Osvětimi. Polská vláda se velmi usilovně snažila o „propagaci" polského aspektu tohoto koncentračního tábora, o čemž svědčí i odezvy na současných stránkách muzea.[265] Projevem těchto zásahů je i v jednom z rozhovorů se Szypulským zmíněný mechanismus výběru motivů pohlednic, zdůrazňujících především polský aspekt genocidy.[266] Zmínky o dalších aspektech boje o „polskou Osvětim" se pak objevují i v recenzích samotné Szypulského knihy.[267] Za hranicemi Polska, kde se pro Osvětim používá pojem Auschwitz, je toto jméno již symbolem pouze holokaustu. Szypulski si tento rozdíl uvědomuje velmi dobře a v rozhovorech pro polská média používá slovo vyhlazení, které můžeme chápat buď jako synonymum slova holokaust, nebo v širším významu, kdy podobně jako je uvedeno na stránkách osvětimského muzea, jde o likvidaci všech vězňů v táboře.[268] V zahraničním tisku se však používá slovo holokaust, které již Auschwitz jednoznačně identifikuje s vyhlazováním Židů.[269] Analogicky jsou tato slova používaná i v tiskových materiálech na stránkách polského a švýcarského vydavatele.

Podobně jako v případě ostatních knih zmíněných v této práci ovlivní přijetí knihy *Pozdrowienia z Auschwitz* vztah diváka k historii, v tomto případě k dějinám Polska. Ukazatelem tohoto vlivu by mohla být kritika knihy. Ve sféře předpokladů můžeme zanechat otázku reakce Poláků na obsah knihy, vycházející z toho, zda se soustředíme na první obecnou otázku, tedy jestli oběťmi byli Poláci, anebo okolnost, že v případě Osvětimi budeme mluvit spíše o obětech židovských. V každém případě, pokud je řeč o dnešních čtenářích knihy, hovoříme o třetí nebo čtvrté generaci po genocidě. Ve světle výzkumu dědičnosti traumat mají otázky týkající se událostí z 2. světové války rozhodně vliv i na celé další generace, takže i dnes mohou mít na vnímání této knihy polskými čtenáři zásadní vliv.[270] Tato

[264] viz. č.111.
[265] viz. https://www.auschwitz.org/media/podstawowe-informacje-o-auschwitz/. (online: 23. 11.2022)
[266] viz. https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/bylem-w-strasznym-miejscu-pogoda-ladna/. (online: 30. 10. 2022)
[267] viz. https://blog.photoeye.com/2016/01/book-review-greetings-from-auschwitz.html. (online: 30.10.2022)
[268] viz. https://www.auschwitz.org/historia/zaglada/. (online: 30.10.2022)
[269] viz. https://www.vice.com/en/article/zngage/greetings-from-auschwitz-holocaust-postcards. (online: 30. 10. 2022)
[270] viz. kap. 2.4.

otázka přidává další vrstvu k už tak širokým možnostem vnímání této knihy, což podle mého názoru svědčí o důležitosti této publikace.



obr. 25. *Pozdrowienia z Auschwitz.* Zadní strana pohlednice odeslané do Československa.

Ve sbírce pohlednic se objevila i jedna psaná česky, čímž autor možná ukazuje, že nejde pouze o polskou záležitost. Nefungují však podobné vytěsňovací mechanismy i v ostatních částech za války okupované Evropy, v níž žili Židé? A co svět, který na holokaust během války z většího odstupu jen pasivně přihlížel, nemá nějaký pocit viny, či alespoň rozpaky nad faktem, že jeho vlastní druh byl schopný dělat takové věci? Jak silně holokaust zastiňuje naši pozitivní vizi lidskosti, naši totožnost jakožto lidského druhu, který se chce vidět v pozitivním světle? Možná i odtud pochází rovněž ve světě stále existující trend denialismu holokaustu.

Autor nám totožnost odesílatelů neprozradí. Toto symbolické gesto vymazání jmen a příjmení, kdy vše cenzorsky zakryje černou linkou, je však také ochranou osobních údajů. Možná můžeme toto výrazné gesto vnímat i jako nezveřejnění dat o potenciálních vinících, kterým bychom chtěli vinu za ignorantství vyčítat. Ponechání adresy nebo názvu malého sídla a jména příjemce nám dává teoretickou možnost identifikace, takže autor zde připustil i tuto možnost.

Obsah knihy shrnují propagační materiály vydavatele takto:

Jednou z ústředních rolí v umění a vědecké diskusi související s holokaustem hraje mlčení. Dalším neobyčejně důležitým problémem je otázka vhodnosti. Turistické pohlednice vydané v knize Pozdrowienia z Auschwitz propagují naprosto odlišnou, „rozpovídanou" a krajně nevhodnou naraci. Szypulského publikace vypráví o společné paměti o vyhlazování, paměti naprosto odlišné od té, které má svůj odraz ve vysokém umění a akademických analýzách.[271]

4.5.4. Jakou strategii využití fotografií si autor knihy pro zpracování svého tématu vybral. Jakým způsobem byly využity narativní možnosti média knihy. Jak ovlivňují čtení a interpretaci knihy a kde přesně leží její kritický potenciál.



obr. 26. *Pozdrowienia z Auschwitz.* Poslední stránka knihy a předsádka.

Kniha *Pozdrowienia z Auschwitz* je menší, čtvercová, potažená hnědým plátnem s tmavým, téměř neviditelným titulem. Po otevření obálky bijí do očí intenzivní žluté nálepky, které pomáhají překonat počáteční efekt vyvolaný tmavou obálkou, která sugeruje spíše závažnost

[271] https://sklep.sztukawizualna.org/produkt/pawel-szypulski-pozdrowienia-z-auschwitz/. (online: 31. 10. 2022)

zpracovávaného tématu, přestože mají velmi konkrétní význam.[272] Podobnou odlehčující funkci obálky plní i ručně napsaný titul pravidelně opakující formuli ze stránek, v nichž autor místo Osvětim použil slovo Auschwitz.[273] Szypulski tímto dává kolekci mnohem současnější rozměr, protože se vztahuje k dnešnímu fungování tábora a kolektivní paměti.[274] Tato od počátku se objevující dvojakost a míšení vážnosti s lehkostí koresponduje s obsahem knihy i s obsahem samotných pohlednic.

Reprodukování pohlednic způsobem, který Szypulski použil, je dokonalým příkladem využití fyzických vlastností média fotografické knihy, po nichž často sahají i další současní tvůrci.[275] Autor totiž využil možnost zreprodukovat jeden poštovní lístek na obou stranách té samé stránky knihy. Pohlednice jsou díky tomu prezentovány i se zachováním jejich originální skladby averzu i reverzu. Text reverzu svislých pohlednic je pak umístěn zboku a pro přečtení od čtenáře vyžaduje, aby knihu otočil o devadesát stupňů. Při otáčení knihy máme pocit, že pohlednici opravdu fyzicky otáčíme na druhou stranu.

V knize pak máme dvě paralelní narace, obrazovou a textovou. Ta první je poskládaná do sekvence provádějící diváka po prostoru tábora podobně jako návštěvníka během prohlídky. Druhá narace je textová a vytváří kontext pro snímky, kdy při každém následujícím snímku na další etapě naší trasy říká, jak své pocity z prohlídky tábora popsali další návštěvníci. V tomto případě po sobě jdoucí texty pohlednic se trochu spojují a vytvářejí stále rozsáhlejší sbírku těchto názorů (významově nesouvisejících s obrázkem na rubu pohlednice). Tak jako ve sbírce typu kolekce, je každý další snímek obsahovým doplněním ostatních a další pohlednice prohlubuje odstup mezi jejich rubem a lícem.[276] Každý další vzkaz pak jen umocňuje dojem nesouznění s prohlíženými místy, tedy odcizení toho, co je na fotografiích a co na zadní straně lístků. Zadní strana předchozí pohlednice je navíc umístěna hned vedle přední stranu té následující. Tento postup, kterému by se dalo vyhnout vložením prázdné stránky mezi jednotlivé pohlednice, podle mého názoru v knize umocňuje roli zadních stran. Nemůžeme si totiž prohlížet snímky z rubů samostatně a jednoduše vstoupit do jejich nezřídka upravené estetiky. Místo toho je obrázek na pravé straně listu vždy doprovázen reverzem jiné pohlednice a jejím textem na levé straně. Tato skladba celkový dojem oslabuje a umožňuje na

[272] viz. https://sztetl.org.pl/pl/slownik/opaski-zydowskie. (online: 31. 10. 2022)
[273] viz. č.113.
[274] Název Auschwitz se začal používa poměrně nedávno, dříve se používal především název Osvětim.
[275] viz. Milach, Rafał: The Winners. op. cit.
[276] viz. kap. 3.3.

chvíli zapomenout na souvislost ze zadní strany, zdůrazňuje také roli sbírky pohlednic jako celku.[277]

K formálním zásahům v knize můžeme zařadit i výběr velmi teplého odstínu papíru, který spolu s hnědou obálkou a intenzivními žlutými předsádkami podle mého názoru zdůrazňuje archivní charakter celé sbírky. Tento efekt rovněž podporuje použití fotografií při reprodukování pohlednic. Ponechán zůstal lehký stín, který se promítá na pozadí, čímž zdůrazňuje pocit, že jde o fyzické objekty (a nikoli jako u plochých obrázků).

Autorka grafického návrhu knihy Pilar Rojo použila velmi úspornou typografii, a to ať už jde o celkově malou velikost fontu na titulní straně, ale i všech ostatních textů. Navíc pro jejich tisk použila šedou barvu. Tyto zásahy způsobují, že se texty poněkud ztrácejí a přenechávají prostor samotným pečlivě přetištěným pohlednicím. Pohlednice jsou reprodukovány v poměru 1 : 1 a vzhledem k jejich velikosti byly umístěny na poměrně velké bílé pozadí, které jim dává prostor umožňující jejich prohlížení s patřičným odstupem a klidem. Všechny tyto kroky spolu vytvářejí velmi „čisté“ pole pro prezentaci samotné kolekce, umožňující divákovi se nad knihou soustředit a maximálně přiblížit prohlížení této knihy k pocitu fyzického listování sbírkou pohlednic. Z mého pohledu tento pocit umocňuje i jejich autenticitu jakožto historického zdroje.


Mój kolega fotograf, Eugeniusz Dembek, kochał, aby przed domem rosły kwiatki, i posadził pod naszymi oknami, przed blokiem 26,, gdzie pracowaliśmy, kilka krzaczków, bodajże bratków, które przepięknie zakwitły. Odziwo, nawet Lagerältester Bruno nie miał nic przeciwko temu. Nawet esesmani, którzy tamtędy przechodzili, tolerowali te kilka kwiatków. Któregoś dnia, gdzieś w połowie 1943 roku, zauważyłem te kwiatki. Ogromnie mi się spodobały, bo byłem spragniony takiego widoku, ponieważ ja w zasadzie nigdzie nie wychodziłem z obozu, tylko stale pracowałem na miejscu w bloku 26. Parę tych kwiatuszków zerwałem, związałem kawałkiem zdźbła trawy i wstawiłem do kieliszka. Bardzo mi się ta kompozycja spodobała, zrobiłem zdjęcie wielkości pocztówki. Szef Walter to zdjęcie zauważył, oglądnął i powiedział: „Brasse, zrób z tego sto odbitek". Jak się później okazało, on to rozprowadził i sprzedał w kantynie SS. Bardzo szybko przyszło następne zamówienie. „Brasse, zrób trzysta odbitek". To były odbitki czarno-białe, a szef chciał mieć kolorowe, więc moi koledzy zaczęli te zdjęcia podmalowywać farbami kredkowymi. Ale to było nietrwałe i dawało nieładne efekty. Ja doskonale znałem technikę podkolorowywania zdjęć. Emulsja przyjmuje świetnie farby anilinowe, które się z nią łączą i są nie do zmycia. Więc, powiedziałem szefowi, żeby skombinował takie farby anilinowe. Rzeczywiście za parę dni przyniósł farby i koledzy zaczęli kolorować te pocztówki. Szefowi bardzo się podobały i od tego momentu były na nie masowe zamówienia. Robiliśmy po tysiąc, a nawet po dwa tysiące odbitek. Te pocztówki w kantynie SS szły masowo. Szef Walter był ogromnie zadowolony, ponieważ jego szefowie byli zadowoleni, a oprócz tego przynosiło to zyski w markach dla naszej Służby Rozpoznawczej, dlatego że te zdjęcia były kupowane przez esesmanów. Byłem zdumiony i zdziwiony, że te skromne kwiatki miały takie wzięcie.

Wilhelm Brasse, fotograf, więzień KL Auschwitz*

* Wilhelm Brasse, Fotograf, 3444. Auschwitz 1940-1945, red. M.A. Potocki, Muzeum Sztuki. Współczesnej w Krakowie/Rasotar Publishing by VVV, Kraków 2011, s. 86-87.

obr. 27. *Pozdrowienia z Auschwitz.*

[277] viz. č.113.

Role textu

Role textu na pohlednicích je v této knize rozhodující – právě tyto texty určují koncovou obrazově-textovou naraci knihy. Text však nehraje roli osnovy celého příběhu publikace, která by byla podřízená obrázkům na předních stranách pohlednic, fungujících na principu sbírky.[278]

Důležitou funkci má již zmíněný titul knihy. Titul *Pozdrowienia z Auschwitz* (Pozdravy z Osvětimi) v sobě obsahuje a naznačuje paradox, na který narazíme později. Na obálce se tak spolu setkávají slova ze dvou protikladů – života a smrti.

V textu Wilhelma Brasseho, umístěném v úvodu knihy, se setkáváme s první z celé řady disonancí, která tady balancuje na hraně krásy a pekla, dvou nesmiřitelných světů, jež však existují společně ve stejném místě a čase. Roli tohoto textu vnímám jako ukázku toho, že Osvětim lze vnímat jako převrácený svět, o němž na konci knihy píše Iwona Kurz. V knize uvedený příběh Brassovy fotografie, pocházející z doby fungování tábora, předcházejí pohlednice vytvořené až po válce, kde podle jejich popisu stále převládá již zmiňovaná disonance a nemožnost zkušenosti z Osvětimi jakkoli popsat.

Na konci umístěný text Iwony Kurz rozšiřuje naši reflexi o srovnání obsahu Brassových pohlednic odeslaných z Osvětimi ještě během fungování tábora s obsahem těch, které byly napsány až v době existence muzea. Jedni i druzí používají určitá opakující se schémata, i když to každý z nich dělá z úplně jiných důvodů.[279] Text nám pak vysvětluje mechanismus fungování samotných pohlednic, takže můžeme lépe pochopit, z čeho mohla forma právě prohlížené sbírky snímků vycházet. Podobně jako úryvek níže, který nám umožňuje podívat se na samotný tábor jinak.

(...) prostor tábora přitahoval návštěvníky už od prvních poválečných let. (...) Osvětim se pak zároveň neustále a nezastavitelně měnila na místo masových výletů a tábor se v celém tom procesu přepisování významů postupně měnil ve svůj obraz. Návštěvníci jsou součástí i vykonavateli určitého spektáklu. Je to opakující se spektákl prohlídek a dokumentování prohlídek, které je vlastní všem turistickým místům, tady je však o to zvláštnější, že banální turistické činnosti se tak stávají buď opakováním situace odehrávající se před léty, ale tentokrát v jiné souvislosti a bez břemene ohrožení smrtí, anebo jejich mimovolnou napodobeninou. Mohou také s ohledem na tyto nové souvislosti podléhat i novým interpretacím.[280]

---

[278] Ibidem.

[279] Přestože vězni chtěli, nemohli psát pravdu. Návštěvníci mohli napsat pravdu, ale nechtěli to udělat.

[280] viz. Szypulski, Paweł: Pozdrowienia z Auschwitz. op.cit., s. 83.

Tento závěrečný text nám tímto dává větší nadhled a možná i zmenšuje obrovský kognitivní rozpor, k němuž divák po zhlédnutí pohlednic dospěje. Tíha celé narace tak zůstává přesunuta z bezduchosti odesílatelů pohlednic na mechanismy paměti o historii a samotné fotografii.
Pozitiv pohlednice působí jinak – přetváří scénu v paměti do přijatelného estetizovaného pohledu. Jde o proces mající nečekaně dva významy. Hotové obrázky, zabalené do jazykového klišé, vložené do povrchní korespondence, vytvářejí paměťové ready-mades. Je to forma kýče, ve kterém minulost nevyvolává emoce, ale zůstává osvojena a zabalena do rozpoznatelné formy.[281]

4.5.5. Přijetí knihy ve společnosti

Z nemnoha kritických ohlasů na knihu vyčnívá text Wojciecha Albińského v magazínu *Kultura Liberalna*.[282] Jeho autor má připomínky nikoli k samotné knize fotografií, kterou považuje za potřebnou s ohledem na připomínání si historie, které je stejně důležité jako osvětimské muzeum a jeho pohlednice. Kritiku však směruje na emocionální postoj pobouření, vůči samotnému faktu existence pohlednic a jejich obsahu, který Szypulski v rozhovorech prezentuje. Albiński cítí povinnost postavit se na stranu autorů pohlednic a samotný fakt jejich odeslání vnímá jako pozitivní, jelikož přece jen souvisí s uchováním památky na holokaust. Albiński by jistě podobně vnímal i jiné pokusy o kritiku popkulturního světa a holokaustu, jako v případě projektu Shahaka Shapiry *Yolocaust*. [283]

Szypulski v jednom z rozhovorů popisuje reakci čtenářů na svoji knihu takto:
Pro mnohé jsou tyto pohlednice v prvním okamžiku naprosto šokující. Zajímavé však je, že se lidé často soustřeďují na dost neobvyklé věci, např. na stromy nebo na zelenou trávu. Všímají si, že se tábor změnil: z místa nepořádku a zmatku, který zde hned po válce zůstal, se změnil na strukturovaný parkový prostor. Některé diváky prohlížení knihy svádí k reflexi například o způsobech budování kolektivní paměti na Osvětim. U jiných je reakce velmi emocionální – mnoho osob vnitřně nesouhlasí s tím, že něco takového jako pohlednice z tábora vůbec vzniklo. Já mám někdy také vztek na to, že to je vůbec možné… (…) i nadále se mi stává, že

[281] Ibidem, s. 86.
[282] https://kulturaliberalna.pl/2016/01/12/pawel-szypulski-pozdrowienia-auschwitz-recenzja-wojciech-albinski/. (online: 2. 12. 2022)
[283] viz. https://www.newsweek.pl/kultura/wydarzenia/yolocaust-co-to-jest-selfie-w-miejscach-pamieci-zaglady/1we1mkr. (online: 2.12.2022)

přemýšlím o pohlednicích z Osvětimi jako o něčem naprosto skandálním. Dokonce ani jejich chladná inventarizační estetika fotografií na tom nic nezmění.[284]

Z mého osobního pohledu mohu dodat, že ve fotografickém prostředí je tato kniha známá, ceněná a vnímaná jako důležitá a potřebná publikace, která je příkladem, ale i potvrzením užitečnosti tohoto média, pokud se jedná o velmi důležité záležitosti.

4.5.6. Osobní perspektiva autora.

Mezi rozhovory, které Paweł Szypulski v roce 2015 v souvislosti s publikací své knihy poskytl, měl podle mě největší ohlas níže uvedený úryvek rozhovoru v magazínu *Krytyka Polityczna*, který naznačuje, že si je autor vědom závažnosti tématu a jeho význam v souvislosti s dějinami Polska.

Samotné pohlednice jsou hmatatelným důkazem nemožnosti cokoli dokázat, ale zároveň s tím nemají žádný problém. Dobře také ukazují, jak vypadá kolektivní nepaměť na holokaust. Jsou důkazem, že můžeme být v Osvětimi a přitom si neuvědomovat, kde vlastně jsme. Nevnímat to, co se tady stalo, nevidět stopy po vyhlazování. Materiál, ze kterého jsou Pozdrowienia… *vytvořena, nám ukazuje, že mnoho lidí, možná dokonce většina, žije ve světě bez Osvětimi. Nemají pocit, že by k něčemu mohlo dojít bez příčiny, k něčemu, co nedokážeme rozumem pochopit a ani slovy vyjádřit – pro ně tento problém neexistuje. „Byl jsem na strašlivém místě, posílám pohled, počasí je krásné.“ To je vše.*[285]

Szypulski zajímavě komentoval okolnosti související s jeho knihou v magazínu *Dwutygodnik*:

Redaktorka: ***Bylo by dnes, po všech historických a současných diskusích o paměti, možné poslat pohlednice z Osvětimi?***

Paweł Szypulski: *Určitě. Nevím, jestli lidé stále pohlednice posílají, ale určitě je kupují. Znám osoby, které byly na místě a takové pohlednice si koupily. Koneckonců lidé dnes posílají fotografie mobilními telefony, to je přece způsob vizuální komunikace velice příbuzný pohlednicím. Pokud budeme hledat jiné současné analogie – je přece zajímavé procházet*

[284] https://www.dwutygodnik.com/artykul/6262-jestem-w-oswiecimiu-troche-zimno.html. (online: 31. 10. 2022)
[285] https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/bylem-w-strasznym-miejscu-pogoda-ladna/. (online: 31.10.2022)

mraky tagů objevujících se kolem snímků z tábora na Instagramu. Děti z Izraele, Spojených států i z Polska navštěvují Treblinku a snímky vytvořené v táboře tagují. Máme tady vedle sebe tagy: „Treblinka“, „holokaust“ a „šoa“, ale také: „holky“ a „slunce“ – vyhlazování a každodenní realita náctiletých. V případě pohlednic je zajímavé, že se objevily okamžitě po válce, že již tehdy mezi lidmi takto jednoduché obrázky a vzkazy kolovaly. Jako by se vůbec nic nestalo. Přinejmenším z pohledu jazyka a obrazu.[286]

Szypulského úhel pohledu na fenomén pohlednic z Osvětimi je i přes mediálně často deklarované pobouření (zdroj Albińského kritiky) ve své podstatě plný pochopení pro jeho existenci. Sám přiznává, že bez vytěsnění tohoto masakru bychom nebyli schopní normálně fungovat a banální gesta, jako je zaslání pohlednice, mají funkci sebeobrany před složitými událostmi z minulosti.[287] Podle Szypulského bohužel žijeme ve světě bez Osvětimi, a nikoli po Osvětimi, a pokud se nevyrovnáme s pravdou o těchto událostech, souhlasíme s jejich potenciálním opakováním v budoucnosti.[288]
Neobvykle zajímavá je rovněž Szypulského široká perspektiva, která fenomén pohlednic vidí jako element modernosti.

Redaktorka: ***Iwona Kurz v doslovu k tvé knize píše, že jde o tutéž banální modernost, která umožnila existenci a fungování koncentračních táborů. Jsme zapleteni do téhož procesu, jehož produktem je jak zasílání pohlednic, tak i samotný tábor?***

Paweł Szypulski: *Ovšem. Posílají se pozdravy, vyrábějí se pohlednice, zabíjejí se lidé po milionech, tohle všechno pochází z toho samého řádu mechanické produkce, standardizace, formátování určitých činností, to ony se spolu s moderností stávají masovými procesy.*[289]
Autor uvádí, že ho nečekaně velký úspěch jeho knihy zaskočil, zejména v porovnání s jinými publikacemi knih fotografií.[290] *Měl jsem například pozitivní odezvu od jednoho z přeživších z Osvětimi. To byla asi nejvýznamnější věc, jaká se mi s touto publikací přihodila.*[291]
Popularitu mohl knize přinést i nezvyklý způsob vyprávění o tak dobře známém a výjimečně závažném tématu. Jak píše Michał Dąbrowski na stánkách Culture.pl: *Sbírka turistických*

[286] https://www.dwutygodnik.com/artykul/6262-jestem-w-oswiecimiu-troche-zimno.html. (online: 23. 11. 2022)
[287] viz. s. XX. https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-szypulski-pozdrowienia-z-auschwitz. (online: 20. 11. 2022)
[288] viz. https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,19162462,pocztowki-znad-krawedzi-auschwitz-nauczylo-nas-tylko-tego.html. (online: 20. 11. 2022)
[289] https://www.dwutygodnik.com/artykul/6262-jestem-w-oswiecimiu-troche-zimno.html (online: 20. 11. 2022)
[290] viz. kap. 3.1.
[291] https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/26879-pozdrowienia-z-auschwitz-wszystko-w-porzadku-brak-tylko-ciebie-i-slonca. op. cit. (online: 20. 11. 2022)

pohlednic v Szypulského knize vypráví o paměti ve verzi pop, která je úplně jiná než ta, kterou známe z vysokého umění a akademických publikací.[292]

Zároveň musíme poznamenat, že všechny kritiky se objevily v liberálních médiích. Jelikož na tuto publikaci nevidíme žádné kritické reakce, můžeme předpokládat, že se dostala do rukou osobám uvažujícím podobně jako autor.

Pokud se v Polsku věnujeme tématům souvisejícím s vyhlazováním, pak člověk musí očekávat i to, že se stane cílem útoku. Výhrady se nejčastěji objevují na autorských setkáních, jde především o námitky, že to, co dělá, je z nějakého důvodu nevhodné, že by to neměl dělat, že se to nesmí anebo že někoho očerňuje. To je běžná zkušenost každého, kdo se rozhodne takové téma zpracovávat. Pro mě bylo zajímavé, že Pozdrowienia z Auschwitz *se s něčím takovým nesetkala. Negativních reakcí bylo jen velmi málo.*[293]

Během varšavských veletrhů uměleckých knih Warsaw Art Book Fair 2015 se Szypulski zúčastnil setkání *Książka wobec traumy* (Kniha proti traumatu), během kterého reagoval i na komentáře (dnes již nedostupné) pod rozhovorem Łukasze Długowského v deníku *Gazeta Wyborcza*: *(...) dokonce i ty komentáře měly smysl, přestože byly kritické, protože to byla kritika, která měla smysl. Setkal jsem se s nějakými pochybnostmi například ohledně mojí strategie, vyjádřenými asi takto: jsi člověk, který má dost vysoké vzdělání a dobré zázemí, tedy pokud jde o estetické záležitosti, ale tady se posmíváš prostým lidem, kteří posílají pohlednice.*[294]

Na stejném setkání s varšavským publikem se Szypulski mnohem šířeji vyjádřil k nepřipravenosti a neadekvátnosti našeho jazyka, používaného při popisu traumatických událostí.[295] Porovnal snímky ze své publikace s ikonickou fotografií Thomase Hoepkera z 9. 11. 2001 s hořícími věžemi v New Yorku a lidmi odpočívajícími během obědové pauzy v popředí.[296]

[292] https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-szypulski-pozdrowienia-z-auschwitz. (online: 20. 11. 2022)
[293] https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/26879-pozdrowienia-z-auschwitz-wszystko-w-porzadku-brak-tylko-ciebie-i-slonca. (online: 20. 11. 2022)
[294] https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,19162462,pocztowki-znad-krawedzi-auschwitz-nauczylo-nas-tylko-tego.html?disableRedirects=true. (článek přístupný pouze po zaplacení poplatku, online: 20.11.2022)
[295] https://www.youtube.com/watch?v=a3pg99p4OrA&ab_channel=fotopolis. 6:07 min. (online: 22.11.2022)
[296] viz. https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/sep/02/911-photo-thomas-hoepker-meaning. (online: 20.11.2022)



obr. 28. Thomas Hoepker, New York 1. 9 .2001 / Magnum

Tento snímek nám ukazuje něco úplně jiného, než co bychom očekávali. On nám neukazuje, že tito lidé jsou bezstarostní (vůči dramatu v pozadí – pozn. red.)*, pouze nám říká, že nemáme žádný speciální způsob sezení vyhrazený pro případ katastrofy. Nemáme výrazy, které by byly vhodné pro takto specifické okamžiky, kdy vedle nás umírají tisíce lidí. (...) Pozdrowienia z Auschwitz jsou o něčem podobném, jsou o tom, jak nás tento svět přesahuje. Můj projekt* Pozdrowienia z Auschwitz *je o tom, jak my přetváříme místa po koncentračních táborech, místa vyhlazování, na obrazy, které popravdě o těchto místech nevyprávějí, pouze na obrazy, které nám začínají nahrazovat velmi nepohodlný pocit, jenž souvisí s pokusem proniknout k vědomostem o těchto zkušenostech, k vědomostem o těchto událostech. Že si pomocí našeho každodenního života děláme nějakou obranu, kterou zastíráme tu černou můru, k níž tam došlo. (...) O tom vyprávějí moje pohlednice. Můj projekt je o tom, že v Polsku máme Osvětim a k tomu takový obyčejný život, který si s tím, co přijde po Osvětimi, musí nějak poradit a poradí si s tím pro obyčejný život jediným možným způsobem, což znamená, že všechno začne zarůstat trávou a začnou přicházet lidé, kteří prostě mají svoje normální každodenní*

problémy. Wilczykův projekt (*Niewinne oko nie istnieje*[297] – pozn. red) *vypráví o tom, jak se podobná věc děje s budovami. Jak se ve městech, ve kterých žijeme, přijde na to, že tam jsou budovy a s těmi budovami je třeba něco udělat. A tak dojde k velmi rozmanitým rozhodnutím, opírajícím se o velmi různorodé motivace. (…) Jak ten každodenní život, jak ta tráva, o které jsem mluvil, prorůstá těmi budovami, jak ten život, který potom přichází, proniká do těch skulin ve zdech. A Łukaszův projekt* (*Macewy codziennego użytku*[298] Łukasze Baksika – pozn. red.)*, který vypráví, že… po Židech zbylo hodně kamenů a co teď s těmi kameny je. A jak je vidět, hodně z nás mělo potřebu s tím něco udělat a ta kniha vypráví o tom, co s těmi kameny děláme. (…)*

Moje kniha je především knihou zasazenou do paradigmatu toho, jak má vypadat umělecká kniha. V tom smyslu, že každý její malý fragment je promyšlený, že papír na předsádku jsme vybírali několik hodin, že jsme dělali různé pokusy s tím, jak má vypadat obálka, atd. A že všechna tato gesta související s fetišizováním knihy odehrávajícím se v okruhu lidí zabývajících se vizuálním uměním tam byla provedena. Krom toho si všechny tři knihy jsou velmi podobné. Všechny vyprávějí o holokaustu z podobné časové perspektivy. Vyprávějí o tom, co zbylo a co se s tím děje, z perspektivy třetího pokolení. (…)

Všechny tyto knihy vyprávějí z perspektivy hledání pozůstatků, sbírání drobků (…) Všechny tři knihy se opírají o perspektivu světa, který již nemá bezprostřední spojení s onou zkušeností a z nějakého důvodu má potřebu se k tomuto tématu vyjádřit. To, co se snažíme v těchto publikacích ukázat, není tady (Szypulski na Hoepkerově snímku ukazuje hořící věže – pozn. red.)*, ale tady* (Szypulski na snímku ukazuje mladé lidi v popředí – pozn. red)*. My se v těchto publikacích nesnažíme ukázat lidi, kteří mohou pochopit to, co se tam děje a jak na to mají reagovat. Mám dojem, že to je jediné ospravedlnění pro vytváření takovýchto knih.*

Szypulski se na stejném setkání vyjádřil k ohlasu na knihu a ke své strategii:

Pro mě zajímavý takový společensko-politický rozměr těchto publikací. To znamená, že samotná kniha promlouvá jen k velmi úzké skupině lidí. To je strašně elitární nástroj, elitární sdělení k elitární skupině odběratelů. Je to stejné, jako bych mluvil sám pro sebe. To období propagace knihy bylo velmi intenzivní a ten velký zájem médií pro mě byla taková lekce, kterou jsem během toho všeho získal. Celkově vzato to bylo podivné a naivní, že jsem na to dokázal nemyslet, protože se profesně pro Greenpeace zabývám věcmi, které jsou pro společnost spíše marginální, ale přesto upoutají pozornost médií a to mi umožní proniknout i

[297] op.cit.
[298] Baksik, Łukasz: Macewy codziennego użytku. Czarne, Wołowiec 2013.

k novinářům a hovořit s nimi o úplně jiných záležitostech – rozšířit celý kontext. Tak si vydělávám na živobytí. V této knize právě k tomu došlo. Tato publikace mi umožnila uskutečnit celou řadu rozhovorů, které dalece překročily hranice obyčejné propagace. Podařilo se mi poskytnout rozhovory (...), které byly vedeny moudrými lidmi. Například rozhovor pro víkendový magazín deníku Gazeta Wyborcza*. Łukasz Długowski (...) mě doslova vyzpovídal. Nakonec se ukázalo, že poté, co byl ten rozhovor otištěn, se můj projekt šíleně rozšířil. Ukázalo se, že jde o něco mnohem většího než jen o malý projekt. Že v podstatě v důsledku určité sekvence událostí není tento projekt jen tou knihou, těmi slovy, která obsahuje, ale je rozšířený o všechna ta slova, která se v jeho dosahu nacházejí, rozšířená o reakce lidí.*

Nakonec se Szypulski vrací k Hoepkerově snímku z New Yorku v době útoku na World Trade Center 1. 9. 2001 a přirovnává jej ke knižním publikacím o historii.

Pokud v dnešní době děláme takovéto knihy o válce nebo jiných traumatizujících událostech, je nutné hledat vztažné body v minulosti, protože v ní se můžeme naučit hodně zajímavých věcí, například jak udělat knihu, jakou je ta o varšavském ghettu, jak vytvořit knihu při pohledu právě na ty dvě hořící věže, a přitom se vůbec nedívat na vztah mezi lidmi sedícími na okraji a těmi dvěma věžemi.[299] *Protože pracovat s fotografií je velmi zákeřná věc. Kniha o ghettu se opírá o snímky ze Stroopovy zprávy, vypráví tedy o vyhlazování Židů, opakuje, ale nepodrobuje kritické analýze médium, jehož užití nám o tomto vyhlazení vypráví* (opakující perspektivu trýznitelů – pozn. red.). *To je velmi důležitá lekce, na kterou při práci s vizuálním materiálem nesmíme zapomenout. (...) Ta kniha prostě přichází v době specifického formování tohoto světa a je jako ty pohlednice* (je potvrzením toho, co už víme, třese se hrůzou, ale neklade žádné otázky – pozn. red.).

[299] Szarota, Tomasz: Getto Warszawskie 1943–1988. Interpress, Varšava 1988.

Rozhovor s Pawłem Szypulským, Varšava 2. 12. 2022

Jan Brykczyński: V jednom z rozhovoru uvádíš, že jelikož se tvoje publikace věnuje tématu židovského holokaustu, očekával jsi kritickou reakci, která je v Polsku určitým standardem. Máš nějakou teorii, proč se tak nestalo?

Paweł Szypulski: Důvody jsou dva. Prvním je okrajovost artbooků jako média. Druhým je fakt, že tato kniha měla na knihu fotografií v celostátních médiích hodně velký ohlas. Poskytl jsem několik rozhovorů, které měly obrovský úspěch, a z pohledu své současné práce vím, že kdyby šlo o něco hodně kontroverzního, tak by se určitě objevila nějaká reakce. Šlo však o jiný okamžik, kdy vyhasly emoce po velké vlně zájmu o holokaust a skončily primitivní útoky na Jana Grosse nebo Annu Bikont[300]. To bylo období, kdy tento konflikt nikomu politicky nevyhovoval a mnohem méně také bylo této vrozené nenávisti v politické sféře. Mám tedy dojem, že o tom rozhodla okrajovost tématu a správný okamžik.

JB: A nemáš pocit, že by tu knihu mohlo být těžké pochopit? Není moc jasné, co by se mělo s těmi pohlednicemi dělat.

PS: Ano, i to je důsledkem té okrajovosti. Příliš často bylo ještě před tou knihou v polské debatě napřímo řečeno: *Poláci zabíjeli Židy*. Židovská otázka pak byla vytahována na povrch, ale tehdy, před sedmi léty se nedělo nic, emoce vyhasly. Z mojí dnešní perspektivy my v té fotografii, která směřuje k vyzrálému odběrateli necháváme příliš hodně míst nedopovězených.
Prostřednictvím mojí současné greenpeacovské praxi, se setkávám se situacemi, ve kterých může fotografie mít při konfrontacích přímo fundamentální význam. Celá kampaň v Bělověžském pralese by neuspěla, kdyby nebylo fotografie. V tom spočívá aktivismus, musíš hodně nahlas a hodně jasně křičet.

JB: Proč jsi se vůbec začal o holokaust zabývat?

PS: Bez ohledu na původ existovaly v některých kruzích silné kritické a revizionistické tlaky působící na polskou historii. Já například nepocházím z pracující inteligence, ale s ohledem na

[300] Jan Gross a Anna Bikont napsali knihy o účasti Poláků na vraždění Židů.

to, že tento společenský postup byl v Polsku relativně snadný, podařilo se mi ve společenském žebříčku postoupit nahoru a dokonce jsem i vystudoval. Jelikož jsem celou tu dobu četl knihy a tisk, nebylo problémem nasáknout tím, že takové vyprávění hrdinské martyriologické historie je velmi problematické. Událostí, která mě asi nejvíce ovlivnila byla debata okolo díla *Sąsiedzi***.** [301] Pamatuji si článek Żakowského v deníku *Polityka* o počtu židovských obětí násilí na celém světě. Jelikož jsem na takové signály velmi citlivý neunikla tato zpráva mojí pozornosti. Když jsem byl ještě ve věku náctiletých, začala se témata o mrtvých Židech objevovat z různých koutů Polska. Bylo jich tolik, že jsem si v určitém okamžiku mého dospívání uvědomil, že je tady ještě něco jiného než ta krásná a jednoduchá historie.

JB: Je to fascinující, protože i když jsem ze stejné generace a studoval jsem ve stejnou dobu, tak jsem o tom nikdy neslyšel. Vyrostl jsem v prostředí se silnými vlasteneckými kořeny, kde se v podstatě celá tato heroicko-martyriologická historie akceptovala. Určité tření nastalo až teprve při otázce komunismu a sociální revoluce a to bylo místo, kde se tyto verze rozcházely.

PS: Pro moji rodinu nebyl komunismus obdobím vysídlení, ale společenského postupu, od bosých nohou k botám. Pro mého dědu byl tehdejší komunismus fantastickou změnou životních podmínek. Až na to, že po roce 1989, kde tyto vlastenecké narace nabíraly sílu, se tato pozitivní historie komunismu najednou stala tou alternativní. A když mi o tom vyprávěl, když se hádal se svým vnukem, který byl aktivním členem opozice, úplně mě konsternoval. (...) Od dětství mi říkali o velmi nebezpečné eskalaci vlastenectví, přes fašismus až k nacismu. Od útlého dětství jsem byl vychováván v přesvědčení, že netolerance znamená zlo. Takže já nepocházím z míst, která jsou zdrojem těchto mýtů, já ty mýty neznám.

JB: V rozhovorech se odvoláváš hlavně na nemožnost akceptovat Osvětim v obecné rovině, o jeho popírání a o světě bez Osvětimi. Vůbec nemluvíš o tom, že právě Poláci navštěvovali místo, ve kterém byli Židé vražděni.

PS: Kniha diváka provádí po různých místech tábora, včetně míst, která zavraždění Židé nikdy neviděli. Osvětim byl koncentrační tábor, ve kterém někteří vězni žili delší dobu, ale

[301] Gross, Jan Tomasz: Sąsiedzi. Pogranicze, Sejny 2000.

jiní byli okamžitě likvidováni. Kniha je vizuálně takovým katalogem různých druhů architektury všemožného utrpení, kterému tady byly vystaveny osoby různých národností. Já celou část týkající se polsko-židovských vztahů nechávám, protože kniha už není ani tak o tom, co je na snímcích, ale o tom, co je vzadu (na zadní straně pohlednice) a jak to souvisí se snímkem. Ona je o těch lidech, kteří sem přijížděli. Je o tom, co se může s námi stát tváří v tvář místu, které před chvíli bylo tím, čím bylo, a za okamžik se změní na svým způsobem turistickou atrakci. Na jedné z pohlednic vidíme věci po vězních, které neuklizené leží v táboře. Jde tedy o místo příjezdu na místo, ale již po strašlivých událostech a po tom všem, co bychom tam mohli vidět, ale vůbec neuvidíme, protože se nedíváme, nebo si před očima postavíme zeď.

JB: Já tu knihu vnímám stejně, ale ve své práci zkoumám kritický potenciál knih vzhledem k polským dějinám. V této souvislosti to, že jde o Poláky, kteří do Osvětimi přijeli a že tam většinou byli zavražděni Židé, může být vnímáno i jako ono popírání, o kterém tady mluvíme. Mezi návštěvníky muzea byli jistě i takoví, kteří se obohatili na požidovském majetku, anebo to byli jejich rodiče, anebo na vyhlazení Židu přiživili jinak. Může se tedy jednat právě o to konkrétní popírání Osvětimi, ve kterém byli vražděni Židé.

PS: Ty pohlednice pocházejí z různých období, takže Auschwitz, do kterého přijeli, není stejný.

JB: Nedávno ještě jezdili do Osvětimi.

PS: Do Auschwitz se začalo jezdit docela nedávno. Lidé však přijeli do koncentračního tábora, ve kterém byli zavření a vražděni Poláci. Tam je úroveň popírání, ve své podstatě ještě mnohem větší. Oni nepřijeli na místo, kde byli vražděni Židé. Oni přijeli na místo, kde byli prostě jen samí Poláci.[302]
To je právě důvod, pro který ta kniha není zas tolik kontroverzní. Je v ní příliš mnoho nedoslovností, příliš mnoho nejistoty, příliš málo snadno pochopitelné kritiky.

[302] Szypulski se odkazuje na to, jak koncentrační tábor fungoval v povědomí Poláků během různých obdobích. viz. č. 95.

JB: Nevnímáš pak tuto knihu jako revizi historie Polska, ale jako neschopnost se s touto tragédii smířit nebo ji alespoň pochopit? Možná se žádné kritické ohlasy neobjevily, protože není k Polákům vůbec kritická?

PS: Na těchto snímcích a v těchto textech není žádní kritika polskosti. Je tady ukázáno to, že historie v naší části Evropy je tak hardcorová a hrozná, že mezi námi a tím, co se stalo je taková hranice, přes kterou se nechceme dívat. Je to však něco, co by mohla použít osoba, která chce nějakou kritickou vizi historie Polska vyprávět. Nejde o to, že by ta kniha byla pouze o Polácích a není ani namířena proti onomu souhrnu v Polsku povinných naracím, ale už jen její samotná existence a její obsah to celé podkopává. To jen dokazuje, že osoby užívající polský jazyk nelze začlenit do vyprávění o tom, kým byli Poláci a Polky během války a po ní. Protože tady není žádný heroismus, není tady žádný patos související s vyhlazením. To jen obyčejný život, který svojí existencí rozbíjí štěrbiny této oficiální narace. Není to polemická kniha, která by cílila na onu problematickou naraci. Jsou lepší, mnohem masovější nástroje, kterými by tato narrace mohla být odzbrojena. A kromě toho je vyprávěná šeptem. Ony jsou takovými pozornými pohledy upírajícími se směrem k nějakému velkému komplexu vyprávění v historii. V mém případě s velmi lidským rozměrem. Mám dojem, že velmi podobně je to i v knize *Historia Polski* Michała Sity, kterou jsi mi ukázal. To jsou ty velké historické věci, jako ten snímek s popiskem *Zastřelení polských důstojníků příslušníky NKVD, Katyň 1940.* (řeč je o snímku z knihy Michała Sity, *Historia Polski*) jde o velmi podobný záběr jako ten z Osvětimi, ale ty hrané rituály jsou jiné. A aby to bylo vůbec možné, pak lidé, kteří ukazují prstem na jiné lidi a aby bylo možné poslat pozdrav z tábora, pak mezi nahou literárně chápanou pravdou o těchto událostech a nimi, musí být hranice velká jako zeď. Protože takto nejde rekonstruovat trauma z vraždy.[303]

JB: Proč jsi zvolil médium fotografické knihy? Bylo to z praktických důvodů – dosah publikace, dvoujazyčné vydání apod.? Bylo použití média knihy při prezentaci této sbírky pohlednic něčím zvlášť výhodným? Mohl jsi přece tuto sbírku prezentovat na výstavě.

PS: Kniha nabízí velmi praktický způsob kontaktu s jednou i druhou stránkou pohlednice a každá pohlednice v knize je i jedna stránka. Je to tak, jako bychom se pokoušeli vytvořit

[303] viz. kap. 4.6.

pohlednici uzavřenou v rámečku, které se můžeš dotýkat z obou stran. Velmi důležité bylo to, že jsou v knize prezentovány postupně jedna za druhou. Přestávají pak být samostatnými obrázky.

JB: Vlevo je vždycky líc předchozí pohlednice a vpravo rub následující.

PS: Ano a ony se tím mění do určitého vyprávění, do jistého flow. Přestává to být o samostatném objektu, ale prostřednictvím série objektů se to stává vyprávěním o určité zkušenosti nebo naopak o nedostatku zkušeností. Kniha pro mě byla ze všech médií nejoptimálnější, protože mi umožňuje textem na stránkách si volně hrát. Takže kniha byla tím vytouženým formátem a je veliké štěstí, že vysněným formátem může být i formát realizovaný.

JB: A kdy jsi přišel na název knihy a jakou roli plní, s ohledem na složitost tématu o kterém vyprávíš. Na pohlednicích lidé psali *pozdrowienia z Oświęcimia*, tak proč jsi se rozhodl pro název *Pozdrowieniach z Auschwitz*?

PS: Došlo k tomu velmi brzy při práci na projektu, protože je to kniha o Auschwitz – Birkenau. Bylo to moje vědomé rozhodnutí, protože v tom názvu je obsažená i jedna zúčastněná země... Je to určitý hold spravedlnosti. Já se necítím příliš dobře, když mluvím o táboře v Osvětimi, protože on je v Auschwitz – v nějakém odděleném prostoru, který pro něj byl vytvořený někde bokem.

JB: A co jiné knihy věnující se podobné tématice?

PS: *Co robi łączniczka* Zbigniewa Libery je velice zajímavá. Je to velmi dobrá kniha, ale vychází z jiné tradice a jiného chápání média knihy. Ve fotografii je ve srovnání se současným galerijním uměním hodně konzervatizmu, ale mám pocit, že v těch knihách (vycházejících z tradic fotografie, na rozdíl od současného umění) je více pochopení pro materiálnost knihy. Na knize *Co robi łączniczka* je zajímavé, jak ve světle všech dalších rozhodnutí a papírů, na které myslíme normální, i když si nejsem úplně jistý, jestli to byl záměr.[304]

[304] viz. č. 144.

4.5.7. Další knihy fotografií věnující se tomuto tématu v Polsku i ve světě.

Wojciech Wilczyk *Niewinne oko nie istnieje*[305]

Knihou, jež se věnuje holokaustu a která měla u publika velkou odezvu, je *Niewinne oko nie istnieje*[306] (Nevinné oko neexistuje) Wojciecha Wilczyka. Její autor se ujímá nekonečné práce dokumentování několika stovek synagog rozesetých po městečkách v celém Polsku. Tato kniha nás konfrontuje především s množstvím těchto objektů, tedy s měřítkem polsko-židovské koexistence, obzvláště právě v malých městech. Dalším neobyčejně zajímavým aspektem je, jakým způsobem byly znárodněné budovy synagog adaptovány na úřady, pošty nebo kina. Často jsme jen díky kontextu dřívějších snímků schopni odhadnout, kde se v dané budově tvar dávné synagogy ukrývá, protože tyto budovy jsou často kompletně přestavěny. Nebylo uděláno nic, aby byla uchována památka na dávné synagogy, ušetřena jejich originální architektura, označení nebo upravené okolí. Naopak můžeme nabýt dojmu, že bylo učiněno vše, aby tvar dávné svatyně zůstal před zraky obyvatel skrytý a zamaskovaný. Podobně jako v *Słowniku polsko-polskim*[307] (Polsko-polském slovníku) hraje při interpretaci tématu důležitou roli podobně chaotické širší okolí. Tentokrát však jde o texty – citáty z rozhovorů s obyvateli zaznamenané během fotografování –, které nejsilněji definují celou naraci a zároveň plní analogickou funkci k obsahům zadních stran pohlednic v knize *Pozdrowienia z Auschwitz*. Tyto názory velmi analogickým způsobem dávají snímkům neobyčejně silný a pro mě šokující kontext.[308] V obou případech si lidé volí raději přejít k dennímu pořádku než traumatu. Jít dál a neohlížet se do minulosti, zabývat se raději všednostmi a počasím. Tato kniha má obrovský potenciál především díky tomu, že reviduje polské dějiny. Právě v těchto městečkách, v nichž synagogy stojí, docházelo k přivlastňování si majetku a domů po Židech. Jejich noví vlastníci začali byty po Židech obývat, přičemž jejich rodiče a prarodiče byli svědky exterminace a vysídlení Židů. Fotografův zájem o synagogu vyvolává u obyvatel živou diskusi a vyřčená slova jsou důkazem napětí

[305] op.cit.
[306] op.cit.
[307] op.cit.
[308] „Jsou důkazem, že existuje paměť o synagogách a jejich majitelích, že tato část historie nebyla úplně zapomenuta. Je pouze vytlačovaná z povědomí, a to, že na ni fotograf upozornil spíše vyvolávalo negativní reakce, než přátelský zájem.: https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-wilczyk-niewinne-oko-nie-istnieje (online: 23. 11. 2022)

panujícího kolem tohoto tématu, které je tolik vzdálené vizi Poláků viděných pouze coby zachránců Židů.[309]

Podobnému tématu jako Wilczyk se věnuje i Joanna Szpak Ostachowska v neobyčejně zajímavém souboru *Miasteczko*[310](Městečko). Autorce se v různých polských městečkách daří vypozorovat a fotograficky zachytit charakteristická místa a „požidovskou" architekturu, svědčící o přítomnosti jejich dávných obyvatel.

Łukasz Baksik, z knihy *Macewy codziennego użytku*[311] (Macevy každodenního užitku)

Baksikova kniha pojednává o vztahu Poláků k holokaustu a kolektivní paměti o něm. Svojí metodou hledání stop po Židech je podobná knize *Niewinne oko*. Ukazuje nám, k čemu Polákům posloužily kamenné macevy ze židovských hřbitovů. V této publikaci je důraz kladen na působení odspodu, na jednání jednotlivých obyvatel bývalých židovských sídel, kteří se rozhodli využít dostupnou kamennou surovinu.[312]

Wojciech Wilczyk, *Święta Wojna*.[313]

Wilczyk více než pět let fotografoval fanouškovské graffiti v Krakově, na Horním Slezsku a v Lodži, čili tam kde dochází k největším střetům mezi příznivci konkurujících si fotbalových klubů. Kniha vydaná po knize *Niewinným okem* a před *Słownikem polsko-polským,*[314] pokračuje v rozvíjení tématiky antisemitismu v Polsku, který se objevuje v mnoha textech a symbolech jeho 391 nafotografovaných murálů. Wilczyk v knize vytváří rozsáhlou kolekci murálů, ve které používá pro svůj styl typickou metodu dokumentace, spočívající v zachycení širšího kontextu místa. Stejně jako v případě jeho dalších projektů, je tato metoda velmi úspěšná. Sbírka vedle sebe nashromážděných hesel a symbolů, včetně celého spektra *anti jude, aktonymů AJ, Jebat Židy mačetama, jebat Židy, smrt židovské kurvě, jude gang* a dalších, které velmi silně vyznívají v souvislostí s úvahami o vztahu Poláků k Židům ve světlě společné historie a holokaustu. Text přiložený ke knize umožňuje všechny symboly a zkratky

[309] viz. č. 15.
[310] https://joannaszpak.com/portfolio/miasteczka-towns-2/. (online: 23. 11. 2022)
[311] op.cit.
[312] viz. https://culture.pl/pl/dzielo/lukasz-baksik-z-ksiazki-macewy-codziennego-uzytku. (online: 23.11.2022)
[313] Wilczyk, Wojciech: Święta Wojna. op. cit.
[314] op. cit.

na murálech rozšifrovat. Nenechává tak žádné pochyby o jazyku nenávisti, navolávání k násilí a skutečném obsahu fašistických, rasistických a nejčastěji antisemitistických motivů.[315]

Níže uvádím rozsáhlý fragment rozhovoru text, který Wojciech Wilczyk poskytl měsíčníku *Press*, ve kterém je skvěle popsán autororův přístup ke pracování této problematiky.[316]

Redaktor: Co jsi viděl? (Během cestování po Polsku)

WW: *Jazyk nenávisti v nejrůznějších formách. Rozhodl jsem se, že se budu věnovat především antagonismem, který je ve fanouškovských skupinách, a tím, jak se vzájemně urážejí tím, že používají označení „Žid" psané malým písmenem. Jak používáním symboliky III. říše přímo navazují na nacimus.*

Redaktor: Protože se hodí k označování polské totožnosti?

WW*: Hodí se i jako označení něčeho cizího. Kdyz jsem fotografoval v Lodži, uvědomil jsem si, jak je silné je označit někoho za „Žida". Je to jako bychom někoho označili jako potenciální mrtvolu. Jedna z lodžských čtvrtí – Bałuty – je zodělena mezi ŁKS a Widzew, a tam na sebe fanoušci obou klubů pokřikují „ty Žide". Přičemž území klubu Widzew leží na místě bývalého ghetta.*

Redaktor: A dnešní antisemitismus si vysvětluješ čím?

WW: *Když jsem pracoval na projektu Święta wojna a uviděl ta hesla, došel jsem k závěru, že všechna tato stereotypní označení musela přežít v jazyce nejbližšího okolí. A proto ho mladí muži užívají. Nacházejí tato pojmenování nejen na internetu, ale slyší ho od známých a v rodině. Na projektu Święta wojna jsem začal pracovat v roce 2009, tedy ještě před druhou vlnou antisemitismu, která se objevila v době, kdy strana PiS bojovala o moc. Dnes tomu lze jen těžko uvěřit, ale před deseti lety se ještě na portálech otevřeně neobjevovaly antisemitské názory tak jako dneska. Tyto obsahy tedy musejí pocházet z domácího okruhu.*

[315] Do knihy byly zařazeny texty prof. Joanny Tokarskiej-Bakir a dr. Anny Zawadzkiej, které představují antropologicko-kulturní komentář k projektu a interpretují ho jako určitou analýzu aktuální kondice polské společnosti.

[316] Press č. 3–4/2020 s. 64–69.
https://otwarta.org/wp-content/uploads/2020/06/WilczykW-fotograf wywiad.pdf. (online: 23.11.2022)

Ed Jones, Timothy Prus, *Nein, Onkel*[317]

Kniha *Nein, Onkel (Né, strýčku)* popisuje německý oddíl během 2. světové války. Autoři čerpali z archivu Archive of Modern Conflict v Londýně, aby nám mohli prezentovat výběr 347 snímků zachycujících život vojáků wehrmachtu během jejich dovolené doma. Během toho, V době, kdy současná německá politika neslučuje obyčejné Němce s nacisty, nám autoři ukazují vojáky, jak si se svými rodinami hrají a užívají. Ve svém prostředí jsou takto přijímáni a vypadají jako obyčejní lidé, nikoli jako příslušníci SS v černých pláštích… Mohli bychom nabýt dojmu, že Ed Jones a Timothy Prus, podobně jako Szypulski, v knize prezentují snímky, které na kolektivní paměť o předmětných událostech působí obrazotvorně nebo ji zpochybňují.

Shahak Shapira, *Yolocaust*[318]

Tento zajímavý projekt spočíval v prezentaci snímků nalezených na internetu, na nichž jsou osoby fotografující sebe (selfie) s pozadím pomníku zavražděných evropských Židů v Berlíně.[319] Jako by nestačil samotný fakt hlavního motivu těchto snímků, umělec zaměňuje pomník v pozadí za skutečný archivní záběr zachycující oběti holokaustu. Nakonec oba snímky, originální selfie i ten upravený, prezentuje ve formě diptychu. Pomineme-li obrovskou doslovnost tohoto gesta, je tento projekt podle mého názoru podobný prezentaci pohlednic z projektu *Pozdrowienia z Auschwitz*. Zajímavé také je, že v rozhovorech se Paweł Szypulski dívá na selfie ze vzpomínkových míst, stejně jako současné pohlednice, totožné s těmi v jeho sbírce. Současní turisté v Berlíně vytvářejí svoje současné *pohlednice* s pomníkem v pozadí a naprosto opomíjejí souvislost s genocidou, kterou reprezentuje.

Libera, Uklański a jiní

Tematika holokaustu je velmi silně zastoupena i v dílech polských autorů kritického umění. Tito autoři vycházejí z jiného počátečního bodu a na rozdíl od většiny knih uvedených v této práci používají jinou metodologii, například inscenaci nebo fotomontáž. Těmito silnými

[317] Jones, Ed; Prus, Timothy: Nein, Onkel. AMC, Londýn 2007.
[318] viz. https://www.newsweek.pl/kultura/wydarzenia/yolocaust-co-to-jest-selfie-w-miejscach-pamieci-zaglady/1we1mkr. (online: 2. 12. 2022)
[319] https://www.museumsportal-berlin.de/pl/muzea/denkmal-fur-die-ermordeten-juden-europas-ort-der-information/. (online: 2. 12. 2022)

zásahy se však odtrhují od výchozího dokumentárního významu reprezentovaného snímky historických artefaktů, které jsou charakteristické pro Szypulského metodu v projektu *Pozdrowienia*. Úpravou záběrů historických traumat, jako třeba v případě Liberova souboru *Co robi Łączniczka*[320] (Co dělá spojka) nebo Uklańského *Nazisci*[321](Nacisté), je odtrhují od konkrétních událostí, k nimž se původně vztahovaly. Sugerují nám tím ještě silněji uvažování o mechanismech pamatování si traumat, stejně jako způsobu jakým funguje samotné fotografické médium.

4.5.8. Pokusy o historickou revizi tématu v jiných médiích, probíhající ve veřejné diskusi, literatuře, umění apod. v Polsku po roce 1989.

Samotný holokaust, ale i samotný fakt existence vyhlazovacích táborů včetně Osvětimi nejsou v Polsku zpochybňovány a nejsou předmětem významnějších diskusí. Je jím však vztah Poláků k holokaustu a míra jejich podílu na využití situace na úkor židovského obyvatelstva. Zvláštní otázkou, která je zároveň velmi silným tabu, je fakt obohacování se na majetku po Židech, ke kterému docházelo masově, obzvláště v malých městech.

Během posledních třiceti let vznikla díla historiků, která na tyto tragické události vrhají nové světlo. Především v posledních letech však narážejí na neobyčejně silnou kritiku a pokusy o diskreditaci.[322] Nedávno vydaná vědecká publikace *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski* (Stále je noc. Osudy Židů ve vybraných okresech Polska) díl I. a II. pod redakčním vedením Barbary Engelking a Jana Grabowského se v provládních médiích setkala s ostrou kritikou.[323] Tyto výzkumy ukazují rozsah zločinů provedených na Židech obyvateli polského venkova. Publikace je šokující, protože dokládá, že občané židovského původu neměli na venkově šanci holokaust přežít, jelikož byli dříve nebo později vydáni Němcům.[324]

[320] op.cit.
[321] op.cit.
[322] viz. č. 18.
[323] Engelking, Barbara; Grabowski, Jan: Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski. op. cit.
[324] viz. https://oko.press/atak-furii-prawicy-po-sadowej-wygranej-autorow-dalej-jest-noc/ (online: 2. 12. 2022)

Zajímavou perspektivu vzhledem k důsledkům holokaustu v Polsku představil Andrzej Leder ve své populárně-vědecké knize *Prześniona rewolucja* (Vysněná revoluce).[325] Autor v ní rozebírá, jak nezvládnutá společenská revoluce, degradace šlechty a vyhlazování Židů ovlivnily dnešní symbolickou rovinu polské společnosti. Leder analyzuje velmi hluboký mechanismus popírání a potlačení pocitu viny, jenž souvisí s pokračováním holokaustu spočívajícím v rozvinutí předválečného antisemitismusu. Podle názoru autora byly antisemitské fantazie, které někteří příslušníci polského lidu vymýšleli, ale jen zřídka realizovali, najednou navenek uskutečňovány někým jiným. Z psychologického hlediska to postavilo Poláky do zvláštní a složité situace. Navíc se polský národ stal tím, kdo měl z tohoto faktického zničení celé společenské třídy, jejíž místo zaujal, přímý prospěch. Důsledkem bylo obrovské trauma a následné psychické procesy, především potlačení, které jsou dalšími generacemi děděny dodnes.

S odstupem let nabýval na významu hlas spisovatelů, kteří se asi nejvíce zasloužili o vyrovnání se Poláků s tímto tématem. Mezi nimi byla v roce 1976 vydána kniha Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* (Stihnout před pánem Bohem) – jež se opírá o rozhovor s Markem Edelmanem obsahující vzpomínky na povstání ve varšavském ghettu a jeho práci kardiologa. [326] Kniha byla do roku 2015, tedy před převzetím vlády stranou PiS, na seznamu povinné literatury vyžadované při maturitě z polského jazyka. Mezi základní kameny literatury o antisemitismu v Polsku můžeme rovněž zmínit knihy *Sąsiedzi* Jana Grosse[327], *Księgi Jakubowe* (Knihy Jakubovy) Olgy Tokarczukové[328] nebo *Pod klątwą* (Pod kletbou) Joanny Tokarskiej-Bakir.[329]

Židovská tematika se objevuje i v celé řadě oblastí vyššího umění. Od polského vydání komiksu *Maus* Arta Spiegelmana*[330],* performance *Tęsknię za Tobą, Żydzie* (Toužím po tobě, Žide) Rafała Betlejewského[331], videosnímku *Pływalnia* (Plovárna) Rafała Jakubowicze[332]

[325] Leder, Andrzej: Prześniona rewolucja. op. cit.
[326] Krall, Hanna: Zdążyć przed Panem Bogiem. Odra, Vratislav 1976.
[327] Gross, Jan Tomasz: Sąsiedzi. op.cit.
viz. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/g/gross-neighbors.html. (online: 2.12.2022)
[328] Tokarczuk, Olga: Księgi Jakubowe. Wydawnictwo Literackie, Krakov 2014.
[329] Tokarska - Bakir, Joanna: Pod klątwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego, díl I. a II. Czarna Owca, Varšava 2018.
[330] Spiegelman, Art: Maus. Pantheon Books, New York 1991.
[331] viz. https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,95190,7468949,akcja-tesknie-za-toba-zydzie.html. (online: 2. 12. 2022)
[332] viz. https://chaim-zycie.pl/tworczosc-artystyczna/sztuki-wizualne/498-niewidzialna-synagoga-o-plywalni-rafala-jakubowicza (online: 2.12.2022)

a *Wszyscy jesteśmy kibolami* (Všichni jsme fandové) Wojciecha Wilczyka[333] nebo malířské výstavy *Taki pejzaż* (Taková krajina) Wilhelma Sasnala v galerii POLIN.[334]

Tématu polsko-židovských vztahů jsem se začal malířsky věnovat před dvaceti lety, poté co jsem si poprvé přečetl polské vydání Spiegelmanova Mause[335]. Kromě toho se mi do rukou dostala kniha Jana Tomasze Grosse Sąsiedzi *(Sousedé). Zhlédl jsem také film* Šoa *Clauda Lanzmanna; byla to shoda okolností, že k tomu v Polsku došlo v jednom okamžiku. Vidět tato tři zmíněná díla představovalo absolutní revizi, a to možná nikoli revizi celé perspektivy, jelikož si nedělám iluze ohledně toho, že Poláci jsou jen národem hrdinů a obětí. Nakonec se však ukázalo, že jde o nesrovnatelně větší škody, než jaké způsobila jiná část polských obyvatel.[336]*

S ohledem na svůj obrovský dosah a vliv jsou z tohoto pohledu stejně důležitá i díla filmových tvůrců. Filmy *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowského[337] a *Ida* (2013) Pawła Pawlikowského[338], vytvořené rovněž před převzetím vlády stranou PiS, udělaly velice mnoho pro detabuizaci tematiky holokaustu, postavení Poláků a kolektivní paměti o těchto událostech.

[333] Wilczyk nahrává scénu davu před Rakowickým hřbitovem v Krakově v den svátku Všech svatých. v pozadí je na zdi vidět nápis „Jebat Židy mačetama".
[334] https://polin.pl/pl/wilhelm-sasnal. (online: 2. 12. 2022)
[335] op. cit.
[336] https://www.youtube.com/watch?v=DvXShJtYUCI&ab_channel=MuzeumPOLIN. 5:54 min - 6 min.
[337] https://www.filmweb.pl/film/Pok%C5%82osie-2012-624892. (online: 2. 12. 2022)
[338] https://www.filmweb.pl/film/Ida-2013-546529. (online: 2. 12. 2022)

4.6. Michał Sita *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1*

4.6.1 Autor, obsah knihy – události, o kterých mluví a obecný popis konstrukce knihy

Michał Sita je fotograf, kurátor a student doktorského studia na Institutu antropologie a etnologie Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani a studentem Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.[339] Za svoji předchozí knihu *Củ Chi Tunnels Restoration Report* [340](Zpráva o obnově tunelů Củ Chi) získal ocenění fotografická publikace roku 2020 na festivalu v Lodži.[341] Ve své doktorské práci se věnuje analýze způsobů, jakými může společnost využívat minulost. Jak se na jeho internetových stránkách můžeme dočíst, provádí pomocí fotografie etnografické výzkumy, přičemž kniha popisovaná v této kapitole představuje vizuální komentář k těmto výzkumům, probíhajícím v obci Murowana Goślina u Poznaně. Práce vyústila v roce 2021 ve vydání knihy *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1* (Historie Polska: sešit cvičení č. 1).

[339] https://michalsita.com/pl/. (online: 10. 11. 2022)
[340] op. cit.
[341] https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/publikacje/34768-fotograficzna-publikacja-roku-2020-2021-poznalismy-finalistow. (online: 10. 11. 2022)



obr. 29. Obálka knihy Michała Sity *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.*

Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1[342]
fotografie: Michał Sita
grafický návrh: dobosz.studio
vydavatel: Michał Sita, Poznaň 2021
ISBN: 978-83-961683-0-6
partner vydavatele: PIX.HOUSE Poznaň
náklad: 100 kusů + 30 AP
formát: A5, 32 listů
font: Brygada 1918
jazyk: polský
spolupráce: PIX.HOUSE, Měsíc fotografie v Krakově
Institut antropologie a etnologie UAM, sdružení Dzieje
realizováno v rámci stipendia ministra kultury, národního dědictví a sportu
Kniha se probojovala do finále soutěže Photo Book of the Year 2021 měsíčníku *Press*.

Kniha byla zpracována ve formě, která by nám měla připomínat školní sešit s cvičeními. Sugeruje nám to jak její titul *Historia Polski* (Historie Polska), tak i podtitul *zeszyt ćwiczeń vol. 1* (sešit cvičení 1. díl), ale také vybraný font a jeho červená barva, měkká sešitová vazba a umělohmotný přebal, připomínající školní učebnice. Dokonce i viditelné logo s orlem a nápisem ministerstva kultury na obálce tuto verzi podporuje. Na počátku knihy najdeme obsah uvádějící šest historických období, kterých se budou cvičení týkat. Jednotlivé snímky odkazují na těchto šest kapitol, ale v knize není zachována chronologie a jednotlivá období se spolu prolínají. Styl sešitu s cvičeními je zachován i v layoutu knihy, kde je levá strana každé dvojstrany linkovaná, ale až na dva případy prázdná, čímž nám sugeruje místo na vytvoření dalších cvičení, napravo pak jsou snímky. Prezentované fotografie jsou v různých formátech, od snímků na spad až po malé fotografie s velkým prostorem okolo.

[342] Sita, Michał: Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1. vlastní náklad, Poznaň 2021. op.cit.



obr. 30. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.* Czasy legendarne. Uczta Popiela. (Legendární doba / Hostina u Popielů), (vit tabulka níže, kategorie 4. Legendy a kultura).

Na snímcích vidíme osoby různého věku, které v běžném letním oblečení předvádějí v plenéru různé činnosti, pravděpodobně nějaké performance. Některé aktivity těchto lidí jsme schopni hlavně díky používaným rekvizitám rozeznat, jako např. boj nebo modlitbu. Vidíme také asistenty nebo techniky, kteří připravují různé rekvizity pro větší scénografie. Na části snímků však nejsou scény, situace či jednotlivá gesta dobře čitelné a není snadné je rozeznat. Objevuje se také snímek, na němž vidíme stejně oblečené osoby, které tyto činnosti pravděpodobně organizují. Kniha končí fotografií, jež zdálky zachycuje scénická světla a kousek velké tribuny plné lidí během večerního představení v plenéru.

Na poslední straně publikace se můžeme dočíst: *Próby widowisk „Orzeł i Krzyż"* (Scénické zkoušky „Orel a kříž"), členové sdružení *Dzieje* ve spolupráci se skupinou *Pasterski Poznań* a kaskadérů *Apolinarski Group*. Murowana Goślina 2018–2020.

Michał Sita na svých stránkách ještě dodává: *do hraných scén v Murowané Goślině jsou zapojení obyvatelé z okolí. Společně interpretují vybrané historické okamžiky polských dějin – od počátku křesťanství přes obranu Jasné Hory až po epizody ze života Jana Pavla II.*

Participační představení hrají společně čtyři stovky dobrovolníků, kteří ztvárňují okolo 1 500 postav.[343] Na jiných místech se můžeme dočíst, že jde o největší dobrovolnické historické představení v Polsku.[344]

4.6.2. Historický a společenský kontext popisovaných událostí a jejich všeobecně přijímaná interpretace

Události zařazené do této knihy a vyjmenované v obsahu odkazují na legendární období[345] z počátku křesťanství[346], republiku obou národů[347], rozdělení Polska, meziválečné dvacetiletí až po 2. světovou válku. Záběry cvičení v sešitu pak svým rozsahem vystihují události v rozmezí více než deseti století dějin polské státnosti (včetně jedné dodatečné biblické scény). Časově je pokryto období okolo pěti století, pro jejichž inscenaci byly vybrány a scenáristicky upraveny určité samostatné události.

Události, k nimž se scény prezentované v knize vztahují, se týkají konkrétních opakujících se postav nebo významných okamžiků, při nichž sehráli nějakou roli Poláci. Vidíme je buď v boji s nepřítelem, nebo jsou tímto nepřítelem poraženi, ale vystupují také v souvislosti s křesťanstvím a široce chápanou polskou kulturou. V této souvislosti jsem je pro potřeby analýzy rozdělil na několik hlavních typů, určujících charakter a kulturně-historický význam, ke kterému se vztahují. Vymezil jsem čtyři kategorie: *martyrologie*, *heroismus*, *křesťanství* a *legendy a kultura*. Tabulka níže ukazuje jednotlivé kategorie spolu s konkrétními událostmi, které jsem k nim doplnil, a čísla snímků podle pořadí, v němž jsou v knize prezentovány. Pro pořádek je každá událost uvedena pouze jednou a do jedné hlavní kategorie, a to s ohledem na její dominující vizuální vyznění a význam komentáře v popisu snímku. Mnoho z nich by však mohlo být zařazeno i do několika kategorií najednou.

[343] https://michalsita.com/pl/historia-polski/. (online: 10.11.2022)
[344] https://wbp.poznan.pl/fotografia/aktualnosci/historia-polski-zeszyt-cwiczen-vol-1/.
[345] Události z 10. století, z počátků polského státu, o kterých máme omezené informace.
[346] Počínaje křestem Mieszka I. v roce 966.
[347] Rzeczpospolita Obojga Narodów (łac. Res Publica Utriusque Nationis, Republika obou národů), hovorově: Polsko[12] – stát skládající se z Koruny polského království a Velkého litevského knížectví založený v roce 1569 z moci lubelské unie, přestalo existovat v důsledků traktátů záborů v roce 1795. https://pl.wikipedia.org/wiki/Rzeczpospolita_Obojga_Narododów (online: 11. 11. 2022)

KATEGORIE	UDÁLOST	ČÍSLO SNÍMKU
MARTYROLOGIE	Zavraždění polských důstojníků v roce 1940 v Katyni Zábor území Polska 2. světová válka Zázrak na Visle	9, 13, 20, 24
HEROISMUS	Obránci Varšavy 1920 Bitva o Vídeň Stávka dětí ve Wrześni[348] Polská města; Lvov	6, 12, 14, 15, 16, 17, 26
KŘESŤANSTVÍ	Křest Polska Křest Mieszka I Požehnání tří králů	5, 10, 11, 19, 21, 22, 23
LEGENDY I KULTURA	Wawelský drak Hostina u Popielů[349] Roční období, jaro, podzim	7, 8, 18, 25, 27

To, co všechny tyto události charakterizuje, je pozitivní role polských postav. Hrdinové těchto událostí jsou vždy skuteční, odvážní a připravení se obětovat. Jsou součástí krásné legendy a skvěle zapadají do křesťanské kultury. Jsou to postavy, s nimiž se bez problému identifikujeme a během představení spolu s nimi prožíváme další tragické nebo slavné osudy polského národa. Jedním slovem jde o pozitivní hrdiny, které dobře známe ze stránek učebnic dějepisu.

[348] Stávka žáku ve školách ve Wrześni zaměřená proti výuce v němčině probíhající v letech 1901–1902.
[349] Legenda o zlém vládci Popielovi, jehož zákeřná žena proměnila na hostině všechny jeho příbuzné v myši, které pak vládce i jeho ženu sežraly.



obr. 31. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.* II Wojna Światowa.
Zastřelení polských důstojníků příslušníky NKWD, Katyň 1940. (viz tabulka výše, kategorie 1. Martyrologie)



obr 32. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.* Zábor území.
Stávka dětí ve Wrześni, 1901–1902. (vit tabulka výše, kategorie 2. Heroismus)



obr. 33. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.* Počátky křesťanství.
Křest Polska, rok 966. (viz tabulka výše, kategorie 3. Křesťanství)



obr. 34. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.* Legendární doba.
Polské obyčeje. Čtyři roční období: Jaro. (viz tabulka výše, kategorie 4. Legendy a kultura)

Svým výběrem konkrétních událostí a scén tvůrci zároveň určují i interpretaci dějin Polska. Představení nebylo doplněno komentářem vysvětlujícím klíč tohoto výběru ani jeho subjektivnosti. Jeho tvůrci, včetně předsedy sdružení *Dzieje* a tvůrce myšlenky produkce Tomasze Łęckého, o představení veřejně mluví jako o ztvárnění pro Poláky klíčových událostí.[350] Michał Sita pak říká, že organizátoři se inspirovali mimo jiné národními mýty ztvárněnými malířem Janem Matejkou na jeho historických velkorozměrných malbách, z nichž zopakovali esenciální koncepci národa, kterou následně interpretovali do podoby participačního představení. Všechny prezentované události a postavy můžeme najít podrobně popsány v programových osnovách dějepisu pro střední školy. [351] Většina scén pocházejících z polského historického malířství 19. století také představuje kánon edukace v Polsku, kde fungují jako národní mýty. Jejich využití jako podkladů pro popis dějin Polska se pak

[350] viz. Reportaż. Wystarczy tylko (i aż) po prostu chcieć, Telewizja Trwam, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=GJw-S0a8_6g. (online: 26.11.2022)
[351] viz. https://podstawaprogramowa.pl/Liceum-technikum/Historia. op. cit. (online: 30. 10. 2022)

odvolává na obecné historické povědomí. Nejdůležitější však je, že hodnocení těchto postav a událostí prezentovaných ve škole i kultuře se shoduje s tím, které prezentuje představení, ale také s tím, které svými snímky představil Michał Sita. Jinak řečeno, představení *Orzeł i Krzyż* (Orel a kříž) a *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1* představují v interpretaci polských dějin stejný trend, který obsahují i školní učebnice.

4.6.3 Obsah knihy – jak je téma prezentováno a jak je interpretováno v kontextu přijatého paradigmatu a společenských souvislostí

Výběr scén

Zásadní otázkou v souvislosti s interpretací tématu je autorův výběr scén z představení *Orzeł i Krzyż* pro prezentaci ve své knize.

Zeptal jsem se na to Michała Sity a ten říká:

Výběr není kompletní, ale pokud jde o obsah představených událostí, nejsem tendenční – ztvárnění je komponováno na pozadí křesťansko-národních dějin, propleteno scénami týkajícími se kultury a tradic, které realizují stejnou esenciální koncepci národa. A tato koncepce je podle mého názoru mnohem podstatnější a adekvátnější než jednotlivé události, které ji ilustrují. Z roku na rok se představení mění, objevují se nové scény a staré jsou upravovány. To, jestli se na snímcích objevil Jan Pavel II., nebo ne, snad nemá na celkové vyznění nějaký zásadnější vliv.

Mohlo by se tedy zdát, že v knize prezentované snímky korespondují s obecným poselstvím hry, a můžeme předpokládat, že se nejedná o autorovu interpretaci.

Forma snímků

Jedním z klíčových rozhodnutí a na něj navazující interpretace autora je podle mého názoru výběr etap zkoušek k představením. Sita nefotografuje velké kostýmní scény, prostřednictvím kterých je nakonec představení *Orzeł a Krzyż* ztvárněno. Místo toho si vybírá velmi ranou fázi

zkoušek s jen malým počtem rekvizit, kde herci hrají většinou bez kostýmů. V důsledku toho pak hrdinové zachycení na snímcích někdy připomínají chodce, kteří se náhodně zapojili do hrané scény, a nikoli herce připravující se na představení. Jelikož však nejsme schopni význam těchto situací snadno rozklíčovat, vyznívají některé scény surrealisticky. Jakmile se zorientujeme, že tyto snímky souvisejí k dějinami Polska, o čemž nás informují popisky snímků, vzniká určitý kontrast mezi dramaturgií sehraných scén a všedním oblečením těchto lidí. V některých případech se to vybraným událostem velmi přibližuje a zároveň jim dává současný a lidský rozměr. Cyklus snímků, který takto vznikl, může být dále vnímán jako shodný s duchem představení.



obr. 35. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.* Republika dvou národů.
Polská města: Lvov. (viz tabulka výše, kategorie 2. Heroismus)

Layout knihy a texty

Autor pro knihu vybral formu učebnice polského dějepisu (v tomto případě cvičení, která jsou obvykle doplňkem samotné učebnice). Tím také zdůrazňuje sdělení, které v tomto představení není řečeno přímo a které zní – takové jsou polské dějiny. Díky tomuto závěru se pak Sita posouvá o krok dále než tvůrci představení, a jak se zdá, i v plné shodě s jejich způsobem uvažování a záměry.

Z mého pohledu až teprve tento krok, úzce související s koncepcí a grafickým návrhem publikace, prozrazuje kritický potenciál Sitovy knihy. Dochází k určité interpretaci, která umožňuje divákům (a tím i mně) uvědomit si širší souvislosti celého představení a všimnout si jednostrannosti a idealizace této vize. Opravdu se deset století národních dějin může skládat jen z takto slavných událostí a existuje snad národ, skládající se výlučně ze šlechetných a statečných lidí? Negativní odpověď na tyto otázky vede k reflexi nad tím, co v této vizi polských dějin chybí – co nám autoři představeni neukázali?[352]

Nezbytnou podmínkou k existenci této reflexe je (podobně jako v případě jiných knih) schopnost příjemce kriticky uvažovat. Vnímání kritického potenciálu této knihy může dodatečně ovlivnit i kontext její prezentace, jako tomu bylo v případě připravované, ale nezahájené výstavy *Powaga Sytuacji* (Povaha situace) v roce 2021 v galerii Cricoteka. Kniha *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1* byla na tuto výstavu také zařazena, stejně jako díla Krzysztofa Powierżyho, ve kterých se odvolával na protivládní společenské protesty.[353] V důsledku autocenzury vedení galerie a nesouhlasu autorů s politicky motivovanými zásahy do jejich tvorby nakonec nebyla výstava zahájena.

Revizionistický potenciál této knihy se nachází mimo ni. Týká se toho, co chybí v prezentované idealizované vizi polských dějin. Kritické vnímání publikace závisí na místě, souvislostech prezentace nebo otevřenosti autora k jejímu kritickému potenciálu. Toto dílo je kritické, pokud ho takto budeme chtít vidět, v tom spatřuji jeho obrovskou sílu. Způsob komunikace pak leží na opačné straně propagandy a pokusu nás přesvědčit. Sita nás nechce o ničem přesvědčovat, pokud si sami nechceme klást otázky, které nám kniha *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1* podsouvá. Autor na této hraně s plným vědomím balancuje. Získává tím

[352] Těmito chybějícími elementy budou otázky týkající se antisemitismu, agrární reformy, nacionalismu a vztahu k národním menšinám. Tyto náměty jsou blíže zpracovávány v kapitolach 2.1 a 2.2. Na mnohé z nich se odkazují i autoři ostatních knih zmíněných v této práci.

[353] viz. https://photomonth.com/pl/2021/05/28/oswiadczenie-w-sprawie-wystawy-powaga-sytuacji/. (online: 26.11.2022)

možnost rozdat část nákladu knihy jako určitou památku účastníkům představení a zároveň tuto publikaci prodávat jako kritický artbook.

Vize prezentovaná v knize se evidentním způsobem vyhýbá událostem, které jsou pro budování národní totožnosti méně vhodné. Přičemž ať už to tak chceme, nebo ne, tyto události mají obrovský vliv na naši totožnost a na její prožívání, obzvláště tehdy, pokud jsou ukrývané či nevědomé. [354] Těmto otázkám, jež jsou v naší kultuře určitým tabu, jsou v této práci věnovány další tři knihy.

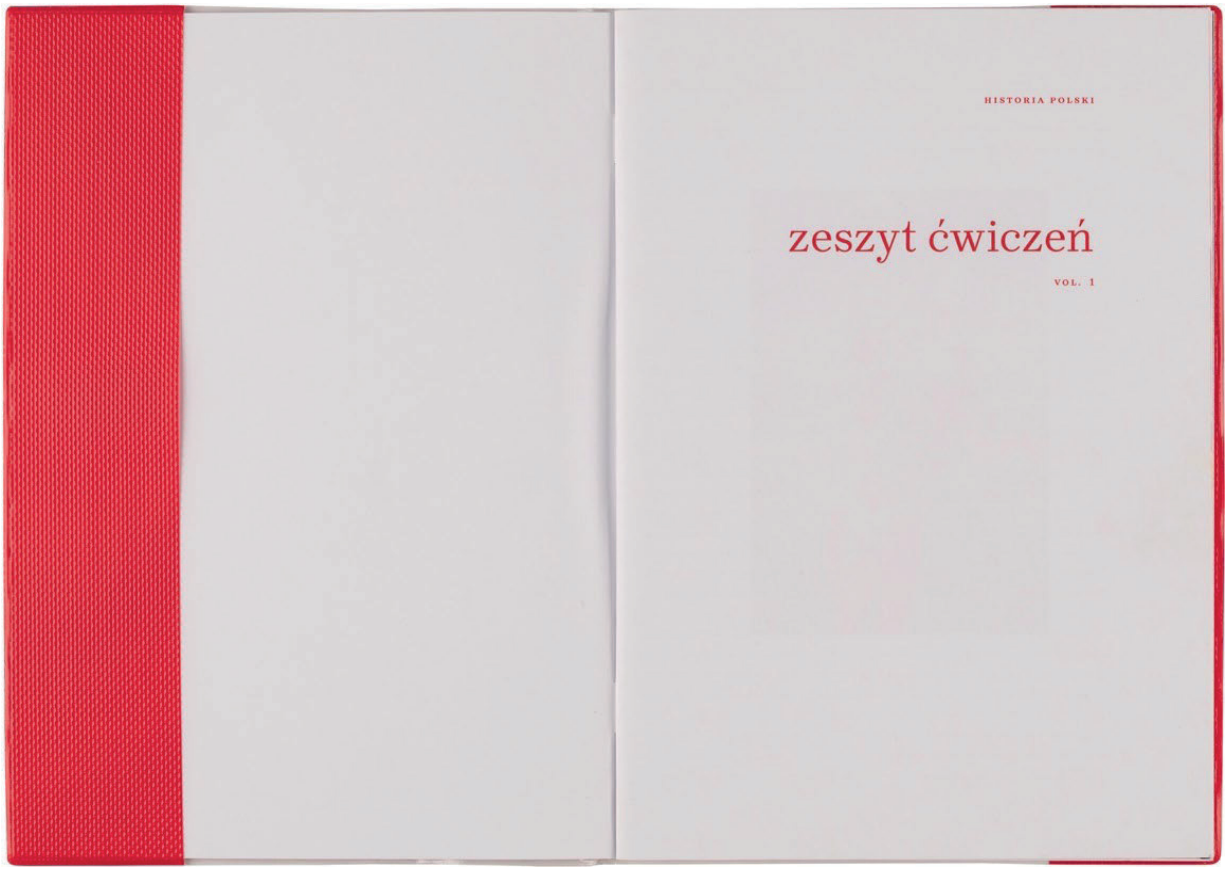
4.6.4 Jakou strategii využití fotografií si autor knihy pro zpracování svého tématu vybral. Jakým způsobem byly využity narativní možnosti média knihy. Jak ovlivňují čtení a interpretaci knihy a kde přesně leží její kritický potenciál.

Koncept knihy *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1* je zajímavým příkladem využití citlivosti snímků, ale i celých fotografických cyklů pro změnu souvislostí jejich prezentace.[355] Sita užívá způsob vyprávění, který bychom označili jako *konceptuální narace*.[356] Autor se rozhodl použít velmi osobitou formu školního sešitu s cvičením a podřizuje tomu celý projekt, včetně edice a sekvence snímků. Při realizaci tohoto záměru pak autor spolu s grafikem využili grafické prvky charakteristické právě pro školní učebnice. Jedním z klíčových zásahů je použití historického fontu Brygada 1918.[357]

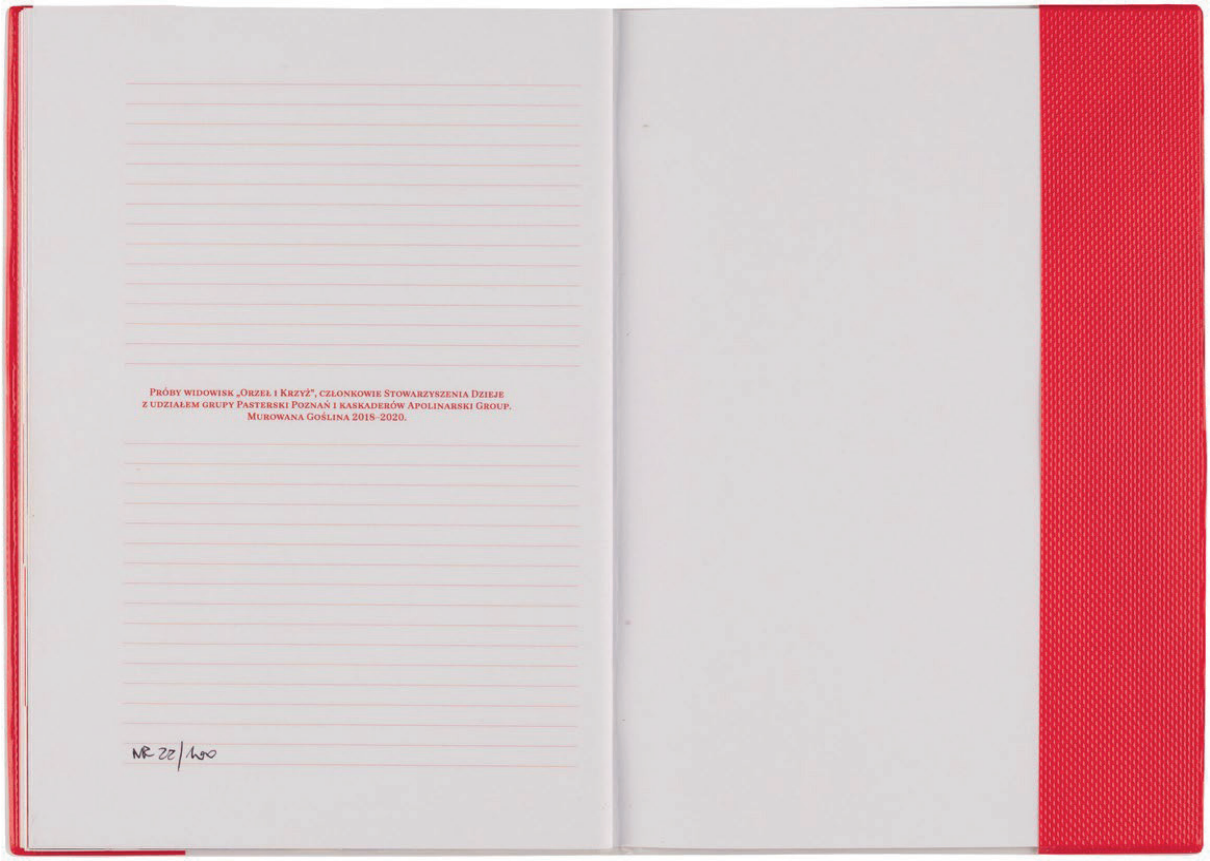
Díky použití červenobílé národní koloristiky je výsledkem specifický vzhled, který nám připomíná učebnici. Červená barva byla použita i k vytvoření linií na okrajích stránek cvičení, sloužících *k doplnění* a poznámkám k textu. Výsledkem tohoto zásahu je, že téměř každý snímek v knize je kombinován s červeno-bílými polskými národními barvami, které silně podporují vlastenecký charakter celé publikace.

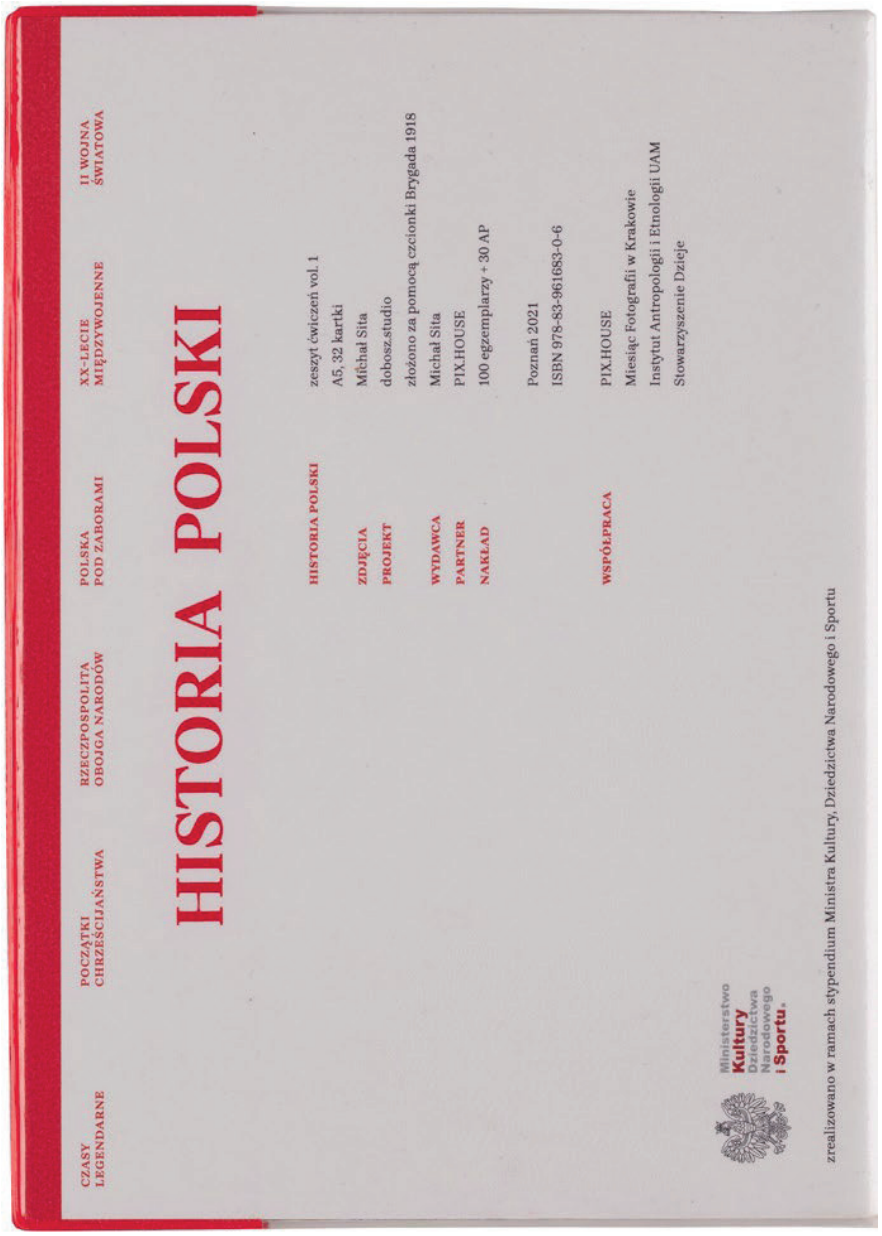
[354] viz. kap. 2.4.
viz. č. 148.
[355] viz. kap. 3.2.
[356] viz. kap. 3.3.
[357] viz. https://brygada1918.eu. (online: 10. 11. 2022)


HISTORIA POLSKI
1
zeszyt ćwiczeń


HISTORIA POLSKI
zeszyt ćwiczeń
VOL. 1


HISTORIA POLSKI
CZASY LEGENDARNE
POCZĄTKI CHRZEŚCIJAŃSTWA
RZECZPOSPOLITA OBOJGA NARODÓW
POLSKA POD ZABORAMI
XX-LECIE MIĘDZYWOJENNE
II WOJNA ŚWIATOWA


Próby widowisk „Orzeł i Krzyż", członkowie Stowarzyszenia Dzieje
z udziałem grupy Pasterski Poznań i kaskaderów Apolinarski Group.
Murowana Goślina 2018–2020.
MR 22/100



obr. 36. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.*

Na vzniku těchto cvičení měla podíl i řada cílevědomých knihařských rozhodnutí. Kniha má měkkou vazbu s umělohmotnou průhlednou a opět červenou obálkou. Vazba knihy je provedená sešitím velmi jednoduchým a levným způsobem pomocí dvojice sponek. Podobně tenký je papír použitý uvnitř knihy, který je také bez povrchové úpravy, pouze snímky jsou pokryty ochranným nátěrem. Celkový layout knihy díky použitým materiálům navozuje dojem nižší úrovně grafického zpracování, potažmo se blíží i málo estetickým školním učebnicím.

Klíčovou roli při vytváření tohoto konceptu mají texty, počínaje titulem přes názvy kapitol až po popisky pod snímky. Ty jsou velmi důležité, protože díky nim můžeme jednotlivé scény přiřadit ke konkrétním historickým událostem a lépe pochopit jejich význam. Tyto snímky tak plní funkci ilustrací, které neodmyslitelně souvisejí s textem – popiskem, dominujícím nad jejich původním abstraktním významem. Zajímavou roli hraje sedm snímků umístěných na první a poslední stránce knihy, které jsou však bez jasného přiřazení ke kapitolám a bez popisků. Vidíme na nich organizační pozadí přípravy představení jako pokyny koordinátorů, stavbu prvků scénografie a na posledním snímku i osvětlenou tribunu s diváky během představení. Fotografie v knize mají roli svérázných vysvětlivek, poznámek a doslovů k obsahu, stejně jako postava s kašpárkovskou čepicí na první stránce.













obr. 37. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1.* Sedm snímků, které jsou před a za hlavní částí knihy, a které nesouvisejí s žádným obdobím dějin Polska.

Možné je i druhé, mnohem více symbolicko-magické vnímání těchto několika úvodních obrázků, včetně snímku na obálce. Můžeme v nich vidět formu uctívání modly – výzvy k určitému rituálu. Tato provizorní struktura v pozadí pak může sugerovat, že jsme se ocitli v procesu stavby nějaké, prozatím provizorní budovy. První snímek kašpárka můžeme vnímat jako pozvánku k nějakému mystickému obřadu, uctívání starých příběhů nebo legend. Další snímky jako pokus o symboliku polské vlajky a vyrovnání se s polskostí. Třetí snímek pak jako nějaký nesrozumitelný skupinový rituál. Čtvrtý nám připomíná, že jsme přece jen součástí režírované a kontrolované scény.

Podobně můžeme číst i význam podtitulu *Zeszyt ćwiczeń* (Sešit cvičení), tedy jako sugesci, že od nás vyžaduje nějaké úsilí nebo cvičení (na rozdíl od knihy, kterou bychom měli jen přečíst). Tento význam zdůrazňuje prázdné místo na levé straně dvojstránek, které je ponecháno pro naše poznámky nebo pro vytvoření onoho *cvičení*, odkazujícího k ilustraci napravo. Snímky v kapitolách autor popsal, takže nemusíme hádat, co na nich je, a můžeme se

věnovat jejich interpretaci, psaní různých poznámek, nápadů nebo jiným činnostem, které se ve *cvičeních* dělají.[358]

Z pohledu historických událostí je důležité i nechronologické pořadí snímků. Jde o velmi silný prvek narušující dojem, že jde o učebnici dějepisu (kromě samotného charakteru snímků). Nejdůležitější vlastností učebnic dějepisu je prezentování posloupnosti a jejích důsledků, tedy jednoduše chronologie. V Sitově knize jsou snímky z různých období pomíchané, což působí dojmem, že je autor špatně seřadil. Nepomáhá přitom ani to, že chybí číslování stránek. Jedním slovem máme v ruce nefunkční cvičení, tedy takové, ze kterého se dějiny Polska nejsme schopni vůbec učit. Snad jedině v případě, že bychom je rozstříhali a znovu poskládali, tedy že sami najdeme jejich skrytý smysl, což právě může být úkolem našeho cvičení. Zeptal jsem se na to autora, který, jak se ukázalo, vnímal pomíchání kapitol jako gesto hovořící o tom, že všechny tyto události mají společný totožnostní charakter a že v této souvislosti není důležitá ani jejich posloupnost, ani dodržení jejich pečlivého výběrů.

4.6.5 Přijetí knihy ve společnosti.

Ve srovnání s ostatními popisovanými publikacemi je zastoupení knihy *Historia Polski* na internetu jen velmi malé. Michał Sita vnímá svoji uměleckou činnost, včetně vydání sešitu *Zeszyt ćwiczeń*, jako část antropologického výzkumu a experimentálního prostoru pro vizuální projev, který je možná důvodem menšího tlaku na propagaci této publikace. Pomineme-li osobní marketingové schopnosti nebo známost autora (přestože poté, co se svojí předchozí publikací zvítězil v nejvýznamnější polské knižní soutěži, by tomu tak nemělo být), vidíme několik důvodů, kvůli kterým by tato publikace nemusela uspět. Kniha totiž úzce souvisí s dějinami Polska, a tak zájem o ni v zahraničí bude přirozeně velmi omezený. Navíc i její provedení, vycházející z dříve uvedeného autorského konceptu, je už ve svém principu těžké pochopit. Její analýza vyžaduje nemálo úsilí, protože nám autor nenabízí hotové řešení, ale klade nám otázky, které nakonec mohou být i nepříjemné. Je docela dobře možné, že jejich pochopení nám usnadní až kontext dalších publikací ze série *Zeszyty ćwiczeń*, které Sita ohlásil.

[358] viz. č. 150.

To, čím se Michał Sita od jiných tvůrců zcela jistě odlišuje, je právě jeho spojování společenských věd s uměleckými projekty, které vnímá jako element antropologického výzkumu. Mluví o nich s ohledem na ohlášení své přednášky *O fotografii ve výzkumu společenských způsobů využití dějin*:

Budu vyprávět o jedné velmi důležité situaci – práci mezi dobrovolníky, kteří připravují představení v plenéru Orzeł i Krzyż *v Murowané Goślině. Antropologický výzkum je další etapou přípravy představení, která pokračuje tam, kde skončil umělecký projekt, pro jehož potřeby jsem přípravu představení fotografoval. Vyčerpává se tím i jeho kritický potenciál.*

Otázky, které se tohoto procesu týkají, vyžadují antropologickou analýzu: Jaké je společenské pozadí a lokální paměť podléhající nové vizi historie obsažené v popisovaných performancích? Jaký je smysl a konstrukce těchto participačních situací? Jakou obřadnost a přehnaně patriotické rituály opravdu zastupují? A nakonec – opravdu zde dochází ke změnám ve ztvárnění motivu postoje vůči minulosti, či změnám režimu historičnosti? Není snad rozsah těchto transformací omezený a jejich obsah vnímán s rezervou? [359]
Těmto otázkám se autor věnuje v rozhovoru na portálu *Czas kultury*, kde podrobněji popisuje svoji práci, pohybující se na pomezí umění, vědy a spolupráce s vědeckými institucemi.[360] Ve stejném rozhovoru pak Sita popisuje i svůj zájem o dějiny.

Czas kultury: Pojďme se pokusit podívat na tvoji strategii činnosti z ptačí perspektivy. Co mají tvoje realizace společného?

Michał Sita: *Tematicky: určitě půjde o problémy oscilující kolem společenských způsobů využívání dějin. Vracím se k nim neustále. Fascinuje mě plasticita dějin v jejich společenském převtělení a tvůrčí možnosti, které nabízí: manipulace, nedoslovnost a někdy i celkově nespoutaná fantazie, která je doprovází.*

Kromě probojování se do finále soutěže Grand Press Photo se Sitův projekt objevil i na cenzurované výstavě v galerii Cricoteka, během Měsíce fotografie v Krakově, která se

[359] https://www.facebook.com/pixhousepoznan/posts/2847202792193077/. (online: 20. 11. 2022)
[360] https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosci-o-ksiazkach-artystycznych-odklejeniach-i-miedzyinstytucjonalnych-slalomach/. (online: 20. 11. 2022)

nakonec nekonala, přestože jeho projekt na rozdíl od jiných nebyl označen jako politický.[361] Kromě knižního vydání měla být dalším významným bodem také prezentace projektu jakožto hlavní výstava na Měsíci fotografie v Krakově, jejíž kurátorkou byla Agnieszka Rayss. Účast na výstavě, obzvláště po jejím cenzurování a v konečném důsledku i úplném odřeknutí účasti všech autorů, naplno odhalila kritický potenciál projektu *Historia Polski*. Tak jako v případě většiny artbooků je rozsah jejího působení a společenské diskuse téměř mizivý, ale chybějící reakce ze strany uměleckého prostředí celkově prospívá úrovni kritické diskuse v Polsku, ale také již zmiňované úrovni komplikovanosti a neurčitosti vnímání konceptu *Zeszyt ćwiczeń*.

4.6.6 Osobní perspektiva autora.

Rozhovor s Michałem Sitou, Opava 8. 10. 2022

Níže uvádím rozhovor, který jsem provedl s Michałem Sitou. Věnujeme se v něm problematice aktuálního konstruování totožnostní historické narace, která je neobyčejně důležitá a vztahuje se na všechny v této práci analyzované publikace.

Jan Brykczyński: Pověz mi to od počátku?

Michał Sita: Velmi se mi líbí manipulace minulostí, ale i vytváření svébytných příběhů stojících na jejich základech. V roce 2013 jsem kurátoroval knihu týkající se zoologických fotografických archivů pocházejících z muzea přírody v Poznani. Ty snímky už neměly žádné souvislosti. Ty fotografie původně dokumentovaly přírodní výzkumy, ale jakmile jsme je v krabici našli bez širších komentářů, tak už žádná vědecká fakta neilustrovaly. Zůstal jen obraz, se kterým jsme si mohli dělat vlastně úplně všechno. To byl pro mě důležitý okamžik, který ovlivnil moje další fotografické práce související s historií. I po vydání tohoto zpracování stále pracuji s tématy oscilujícími okolo minulosti a její interpretace.

Později jsem společně s Annou Pilawskou-Sitovou pracoval na tématu tunelů Ců Chi. Nedaleko Ho Či Minova města se nachází neobyčejná památka, v podobě hluboko v zemi ležící sítě okolo 250 km tunelů používaných partyzány v době války ve Vietnamu. Zajímal

[361] viz. č. 148.

nás proces rozvíjení se příběhů souvisejících s vyobrazením těchto tunelů. Zajímala nás kolektivní paměť obyvatel Ců Chi a nesouvislé způsoby, jakými připisovali smysl těmto architektonickým památkám.
Bylo nutné vystudovat humanistický obor, aby si to člověk uspořádal v hlavě a zamyslel se nad tím, jak užíváme historii a k čemu nám slouží? Jak odlišujeme minulost od vyprávění o minulosti a jestli si mezi tím ještě uvědomujeme hranici, a pokud ne, pak jakými způsoby tato vyprávění vytváříme, aby pro nás byly užitečné?

V Murowané Goślině jsem našel specifický polygon, na kterém jsem na takovém tématu mohl pracovat. Je tam menší skupina lidí, která interpretuje polskou národně-katolickou historii. Hrají si s dějinami a vytvářejí z ní participované veselé situace.

JB: Oni si však hrají s tou verzí historie, kterou získali během vzdělávání a vychovávání.

MS: Ano, ona je zjednodušená až na samou hranici slušnosti, jsou z ní odstraněny možnosti kritického uvažování, je kýčovitá a pomocí určitých logických důsledků nás vede k myšlence, abychom podřídili obsah historie našemu dobrému pocitu. Pokud jde estetiku, obsah a kontext celé události, je to čistě efemérní historie. Našel jsem prostředí, které je ve svém posouvání historie efemérním směrem přímo extrémní. David Lowenthal velmi správně zjistil, že se v těchto situacích často chytáme za hlavu a říkáme – to přece není pravda! Takhle minulost nevypadala! Toto vyprávění je selektivní a ideologicky překroucené, je špatné! V tom však spočívá rozdíl mezi dědictvím a historií. Dědictví není špatná historie, to není historie vůbec – říká Lowenthal. Náš problém spočívá v tom, že pro naše aktivity v oblasti dědictví bychom i nadále chtěli přikládat stejná kritéria „pravdy“, jako to dělá historik. Ale dědictví si klade jiné cíle, než zjišťování pravdy o minulosti – podřizuje ji totožnostním a politickým potřebám. Mám dojem, že historie v Murowané Goślině, kterou známe ze školy, a kterou máme dosud spojenou s fakty a událostmi se mění v dědictví a hranice mezi nimi mizí. A já ten proces pozoruji.

JB: Jsou si však vědomí toho, jak jednostrannou verzi historie prosazují?

MS: Ano, ale jde pouze o čtyři osoby – o úzké vedení celé této situace. Uvědomuji si to stále více a stále více si jsem jistý, že mezi herci nejsou žádné jasné nacionalistické úmysly (což by se dalo očekávat, pokud bychom k této situaci přistupovali z pohledu obsahu představení).

MS: Hodně dlouho jsem si myslel, že se nebudu vůbec muset zabývat analýzou obsahu historického poselství tohoto představení, abych si mohl odpovědět na otázku: čím je historie ve svém společenském užití a jak je vybudován její smysl, jak si v této situaci máme představit minulost?

JB: **A teď?**

MS: Letos jsem si v představeni i zahrál. Pro jednu z rolí jsem dostal zvláštní kostým (pruhovaný stejnokroj ušitý v osvětimském muzeu z originální látky, který je zapůjčován do filmů a představení). Oblékl jsem si ho a skončil jsem v nemocnici. Dostal jsem alergickou reakci. Historie, o které mluvíš, mě jednoduše dostihla a dala o sobě vědět – tělo i mysl začaly protestovat nezávisle na mojí vůli. Existuje však určitá hranice toho, na co jsme schopni při hře s fakty přistoupit.

JB: Takže existuje nějaká etická hranice, do které si můžeme historii volně interpretovat?

MS: Teď, díky zkušenosti se stejnokrojem už vím, že se nedokážu soustředit pouze na techniku vytváření tohoto emocionálního sdělení a analýze jejího působení. Nedokážu zamést pod koberec historický obsah a fakta, která jsou milníky celého příběhu.
Ukázalo se, že se nemohu tak úplně vyhnout problémům, které jsou v mých dílech stěžejní, jako v případě Szypulského nebo Orłowské.[362] U nich je hlavní motivací neshoda s národním mytologizovaným obsahem historie a jejího kolektivního využití. U mě ta se neshoda objeví později a ve velmi omezeném rozsahu.

JB: Ale proč se dějinami vůbec zabýváš? Jak to souvisí s tvojí vizí ze školy, k tomu co jsme si z ní všichni odnesli?

MS: Obsah školní výuky podřízený národní mytologii, o kterém mluvíš, mi velmi brzy přestal vadit, rychle jsem si uvědomil, že mě nezajímá. Při mém studiu antropologie po ukončení lycea jsem začal uvažovat spíše o historii z druhé strany, přičemž jsem si myslel, že každá

[362] viz. kap. 4.5 a 4.7.

historie je vytvořená k nějakému účelu. Zajímalo mě spíše to, jak historii vytváříme a jak ji používáme, než jaký je její obsah. Zajímalo mě, jak na základě minulosti, která zmizela, a kterou si můžeme jen lépe nebo hůře představit vytváříme fungující totožnosti. V Murowané Goślině jsem si všiml, že ten proces předávání hodnot a slepování totožnosti probíhá trochu jinak než ten, který jsem zažil na základní škole.

JB: Proč? Jaký je v tom rozdíl?

MS: Asi takový, že efemérní narace, přesouvající historii do oblasti dědictví a mytologie nebyla nikdy příliš zpracovaná ani důsledná. Dokonce i školní představení mi připadala mnohem méně ideologicky jasná, jednoduchá a srozumitelná. To co jsem viděl v Murowané Goślině a co jsem viděl na vystoupeních během zahradních slavností na vesnicích a malých městech, pro mě bylo nové. Na dožínkách nebo na místních vesnických zábavách se kromě regionálních specialit objevují i rekonstrukce epizod z národních dějin. Totožnost už nehledáme v lokálnosti, ale v národním mýtu. Nepamatuji se ze školy, že by takto vnímána historie byla obsahem populární kultury. Došlo k určitému zvratu.

Změnil se také přístup k revizi polských dějin, což v případě venkova a místních historických adaptací je velmi patrné. Ještě před několika léty jsme měli co do činění s jinou skutečností, kdy vznikaly například díla Joanny Tokarské-Bakir[363] nebo Tomasze Grosse[364], zpochybňující národnostní mýtus dobrého sebevědomí. Ony veřejnou debatu fakticky ovlivňovaly. Najednou se ukázalo, že dostáváme shora souhlas k tomu, abychom naše malé utopie začali opět vytvářet. Tento zvrat se mi jeví jako hodně důležitý. V Murované Goślině se dovíš, že historie má jinou alternativní funkci a že by se měla zaměřit na hrdiny a epizody, které nás povznášejí na duchu a že můžeme jít dál. Na konci představení v Murované Goślině mává veřejnosti celá plejáda herců, včetně těch ve stejnokrojích – mávají a recitují: „A čemu věříš ty? Věřím v Polsko!“ Takto byl zpochybněn celý směr revize polské historie z počátku tisíciletí. Nikoho už nezajímá, k čemu v té stodole došlo.[365]

Mohlo by se zdát, že jsme se ocitli v době, ve které si potřebujeme být jisti tím, čemu věříme, a že celý zbytek přestává mít význam. A do tohoto národního příběhu jsme dokonce schopni

[363] op.cit.
[364] op.cit.
[365] Autor se odkazuje na pogrom v Jedwabném 10. července 1941, při kterém Poláci upálili ve stodole několik stovek Židů. por.: Gross, Jan Tomasz: Sąsiedzi. op.cit.

zakomponovat i holokaust. Takto vzniká vyobrazení, které by ve své podstatě mělo mít začleňující moc a mělo by umožnit vtáhnout dovnitř všechny, abychom se spolu cítili, že jsme Poláci.[366]

JB: Tím, že jsi pro cyklus *Historia Polski* vybral podobu sešitu, vnímám jako určité znamení nebo potvrzení toho, že tohle je naše historie, kterou se učíme. To je naše učebnice současných dějin.

MS: Ano. Je to kánon, akorát že tady ho nezískáváme z učebnice, ale ze zkušeností lidí, kteří žijí tady a teď a jsou to oni, kdo prostřednictvím svých aktivit definují smysl historie. Těch 400 lidí, kteří rozhodli, že tak vypadá historie Polska, nyní tvoří naší společnou totožnost.

JB: A ty je nehodnotíš?

MS: Ano. Chtěl bych konečně vyprávět o situaci kolem představení tak, jak ho chápou diváci. To je primárně úkol pro antropologa. Zároveň pak taková knížečka jako „Zeszyt ćwiczeń" může všechno uvolnit – mohu se díky ní podělit o pochybnosti, osvojit si je pomocí humoru. Mohu trochu dál posunout estetické a významové předpoklady předávané divákům, trochu je upravit, vstoupit do dialogu s Janem Matejkou[367] podle vlastních pravidel. Ty snímky mohou být velmi kritické, pokud je, tak jako to udělala Rayss**,** pověsíme vedle Libery, ale mohou také být skvělou vzpomínkou pro účastníky představení.

JB: Ale pokud se shodneme v tom, že z pohledu psychologie se to tak nedá pochovat, ty traumata budou muset někde vyplavat, my jenom nevíme kde.

MS: Samozřejmě, v Murowané Goślině vzniká mýtus, který redukuje, zjednodušuje, esencializuje a úplně vymazává jakýkoliv obtěžující nebo diskutabilní aspekt „skutečné" historie. Užívá se tam historie k budování totožnosti, se kterou je nám dobře. Podobně jako na jiných v Polsku ve vědomí a ikonografii dominují obrazy husarů a scény z obrazů malíře Wojciecha Kossaka.

[366] viz. kap. 2.3.
[367] Jan Matejka, malíř historických výjevů z polských dějin.

JB: A jak probíhala práce na knize? Jaké byly předchozí etapy, než jsi se rozhodl pro koncept *ćwiczeń,* který celou naraci velmi konkrétním způsobem ovlivňuje.

MS: Podle určité intuice, která mi napovídala význam představení, jsem si nejdříve představoval mystérium národní historie. Přemýšlel jsem nad malou knížečkou, která by měla blízko spíše náboženským publikacím. Později se objevil nápad týkající se určité performance – napadl mě formát sešitu skládajícího se z pokynů pro fyzické cvičení: dřep, klik, výskok, či výmyk, jako na tělesné výchově. Ve zdravém těle zdravý duch – cvičíš národní totožnost pomocí konkrétních fyzických cviků. Přemýšlel jsem nad takovou sportovní povídkou. To byly různé pracovní nápady a slepé uličky.

Zároveň jsem fotografoval i jiné snímky, zachycující každodenní kulisy, herce během přestávek, celý reportážní kontext, ve kterém se hrdinové stávali mnohem trojrozměrnější. Hodně mi pomohl rozhovor s Rafałem Milachem. Upozornil mě na to, že kdybych se omezil na tyto ploché, komiksové a z papíru vystřižené scénické postavy, nedal bych divákům jasnou odpověď na to, s kým mají co do činění: s rolí, s hrdinou, nebo s konvenční hrou? A ta změna by byla hodně důležitá, protože už jsem se začínal bát, že se pohybuji na hranici ironie. Scéna omezuje jednoznačnost – můžeme tu situaci číst jako hru s nádechem vlastenectví, nebo něco hrozivého, ale to už záleží jenom na nás.

JB: A samotný název *Historia Polski*?

MS: Nápad s historií Polska se objevil velmi brzy, dokonce ještě než jsem se dostal do Murowané Gośliny, zajímal mě aspekt interpretace minulosti amatérskými skupinami, které jsou rozesety po celém Polsku. To co jsem fotografoval dlouhodobě, to byla právě „cvičení z historie Polska".
Samotná forma sešitu je snad dost jasná. Z jedné strany je edukace a formátování požadovaných postav jako ve škole, z druhé strany pak úsilí, které musíme vynaložit, abychom se do těchto připravených rámců vešli – abychom se naučili a internalizovali určité hodnoty. V situaci, kdy historická politika prosakuje do způsobů výuky a ideologicky chápaná historie formuje programový základ, se sešit jevil jako přirozené médium pro tento druh obsahu.

JB: Gestem spočívajícím v názvu *Historia Polski* a jejím vložením do těchto cvičení tento projekt posouváš do kritické roviny. Je to tvoje pozvánka k diskuzi nebo je to historie Polska? Podle mě je to otázka týkající se hlavně toho, co tam chybí.

MS: Každá učebnice polských dějin určuje svůj kánon a říká: to je důležité, zbytek můžete vynechat, to ti k tomu, abys byl Polákem, bude stačit. Musíš vědět to a to, musíš se umět skrčit jako voják bitvě o Varšavu, nebo padnout v bitvě o Vídeň.

JB: A na úrovni rodinných příběhů identifikuješ nějaké náměty, které by mohly tvůj vztah k historii ovlivnit?

MS: Pokud jde o moje rodinné zázemí a historky zametené pod koberec, pak ty u nás pocházejí ze strany babiččiny rodiny. Přibližně před dvaceti léty moje teta objevila v této části rodiny židovské kořeny, které byly po celou dobu války pečlivě utajovány. Je to však věc, která se odrazila spíše na generaci mojí matky a na její sestřenice.

JB: Je to pro mě velice zajímavé, také v souvislostí s tím, že se zabýváš právě naracemi vylučujícími tuto komplikovanou a mnohokulturní historii Polska. Co vlastně vnímáš jako klíčový element, který tě nejvíce ovlivnil?

Můj otec byl sochař a přednášel na Akademii krásných umění v Poznani. Vyrůstal jsem ve velmi otevřeném prostředí, bez žádného nuceného formování osobnosti, které bych dnes dokázal popsat. Vlastenecké večery s povstaleckými písničkami mi byly cizí. Možná proto když dneska vidím okolní realitu, pozastavuji se nad mechanismy, pomocí kterých ta nová, poněkud absurdní definice patriotismu a s ní související chápání historie se stávají přirozené, jako nějaký standart, který přestáváme vnímat.

4.6.7 Další knihy fotografií věnující se tomuto tématu v Polsku i ve světě.

Agnieszka Rayss se ve svém cyklu *A więc wojnai*[368] (Takže válka) také věnuje tématu současné interpretace událostí z polských dějin. Autorka dokumentuje ukázky rekonstrukcí

[368] https://www.agnieszkarayss.com/this_means_war. (online: 16. 11. 2022)

historických událostí připravených skupinami nadšenců, ztvárňující především událostí z 2. světové války. Rayss však dokumentuje až samotné ukázky, kdy jsou vystoupení vyobrazena v širokých záběrech připomínajících batalistické[369] malířské scény. Pomocí této estetizace se autorka snaží soustředit naši pozornost na to, jak se s postupem času a s generační výměnou mění i vnímání války. Smrt a krutost, tedy zkušenosti očitých svědků, v dalších generacích přenechávají svoje místo fascinaci a idealizované vizi války.
Otázka využívání dějin v rozvoji národní totožnosti je podrobněji rozebírána v kapitole 4.4. Wojciech Wilczyk *Słownik polsko-polski*.
V souvislostí s touto tématikou využívá kniha Eda Jonese a Timothyho Pruse *Nein, Onkel*[370] (Ne, strýčku) (popisovaná v kapitole 4.5.) metodu analogickou k Sitovu řešení. Autoři nám ukazují pohodový život důstojníků SS během svých dovolených doma. Divák však zároveň ví, jak strašné věci po svém návratu v okupované Evropě dělali. Autoři knihy nám stejně jako v projektu *Zeszyt ćwiczeń* ukazují vizi dějin jednostranně. Rozdíl je v tom, že s ohledem na obrovskou krutost a fakt, že hitlerovské Německo válku prohrálo, můžeme říci, že o této *nezveřejňované* části historie v *Nein, Onkel* hodně víme a naše odmítnutí přichází ihned. V případě projektu *Historia Polski* tato temná stránka (*toute proportion gardée*) do naší mysli nepronikla nikdy, takže nejsme tak citliví a nevšimneme si, pokud bude chybět.

Úplně opačným směrem jdou současní autoři jako Christoph Bangert s knihou *War Porn* (Válečné porno) a Laia Abril s knihou *On Abortion*[371] (Potrat), kterými nám odhodlaně vyprávějí nepříjemnou a pro publikum nechtěnou část historie z naší každodennosti. Dělají to velice bezprostředním způsobem a divákovi přitom nenechávají žádný prostor pro domýšlení a toulání se v myšlenkách. Oba, především však Bangert, konfrontují čtenáře s drastickými válečnými výjevy – nepříjemnými až hrůznými, které jsou v naší kultuře přísně cenzurovány. Abril se věnuje tématu znásilnění, které je kulturním tabu a jednou z mála, ale nejdrastičtějších oblastí mizogynie.

[369] Obrazy s bojovými scénami.
[370] op. cit.
[371] Abril, Laia: On Abortion. Dewi Lewis Publishing, Stockport 2018.

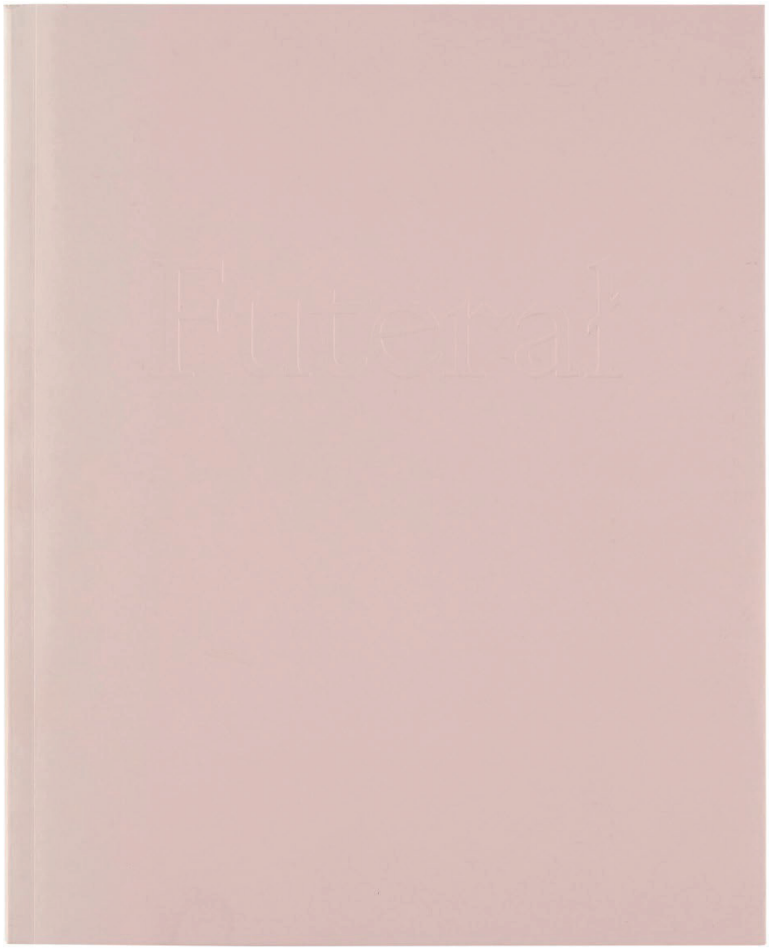
4.6.8 Pokusy o historickou revizi tématu v jiných médiích, probíhající ve veřejné diskusi, literatuře, umění apod. v Polsku po roce 1989.

Tématem knihy Michała Sity je obecně zpracovaná totožnostní historie Polska. O pokusech revize tabuizovaných oblastí v polských dějinách a kultuře, kterým se kniha vyhnula, píšu v kapitole 2.1. a 2.2. Analýzy jednotlivých knih ostatních autorů, které uvádím v této práci, se také vztahují k celé řadě v knize opomenutých a chybějících událostí.

4.7. Anna Orłowska *Futerał* (Futrál)

4.7.1 Představení autorky, událostí popisovaných v knize a obecný popis konstrukce knihy.

Anna Orłowska, absolventka Filmové školy v Lodži a Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, je umělkyní, která při práci s médiem fotografie dalece přesahuje jeho dokumentární charakter.[372] Ve svých posledních projektech používá fotografii k výzkumu dějin, viděných z vlastní, často překvapivé perspektivy. Kniha *Futerał* se týká bývalých sídel aristokracie, v nichž se dnes nacházejí muzea, hotely, veřejné instituce a část z nich je v soukromých rukou. Autorka průběžně navštěvuje deset zámku a hradů, rozesetých po celém Polsku.



obr. 38. Obálka knihy *Futerał.*

[372] annaorlowska.com. (online: 1.12.2022) https://culture.pl/pl/tworca/anna-orlowska. (online: 1. 12. 2022)

Anna Orłowska *Futerał*[373]
Wschód Gallery, Varšava a Filmová škola v Lodži, Lodž 2018
Grafický návrh: Jerzy Gruchot, Wojciech Koss, Full Metal Jacket
Edice: Krzysztof Pijarski, Anna Orłowska
Náklad: 500 ks
120 stran, měkká vazba s obálkou
ISBN 978-83-949900-0-8
978-83-65501-39-4

Kniha je rozdělena do tří velmi odlišných kapitol. Na počátku první, černobílé části vidíme ve stěnách zámeckých interiérů zamaskované vchody pro služebnictvo. Postupně se posouváme do této části zámku vyhrazené pouze pro služebnictvo (v minulosti i současnosti), které těmito několika úzkými průchody a schodišti může projít do podkroví nebo do sklepa a pak se opět vrátit do salonů.
Druhá, barevná část knihy a jediná, v níž jsou snímky umístěny na spad, se odehrává v reprezentativních interiérech vybavených nábytkem a určených pro návštěvníky zámeckých muzeí rodů Lubomirských a Potockých v Łańcutu. Na snímcích vidíme soubor pečlivě komponovaných sušených květin stojících na historickém nábytku. Jejich snímky se prolínají s detaily ornamentů a rostlinnými motivy zdobícími zámecké stěny, nábytek a vybavení.
Ve třetí, rovněž barevné části jsme přeneseni na hrady a zámky, které nejsou muzei, ale jsou adaptovány pro běžné potřeby. Vnitřek budov je zbaven originálního nábytku i nástěnné výzdoby, přesto si však snadno všimneme výrazně vyšších stropů zámeckých komnat, širokých průchodů, tloušťky zdí, kamenných sklepení a ocelových kování oken. Tato místa, někdy silně poškozená, jsou nyní adekvátně adaptována pro jejich novou funkci, jsou to například hotely, posilovny, kostely, odborné školy a jídelny.
Na začátku a na konci knihy najdeme i jiné snímky, které nepocházejí z výše zmíněných tří kapitol. Souvisejí s architekturou, nábytkem, vybavením zámků a postavením služebnictva. Představují doplňkový komentář k hlavní části knihy. Zároveň jde o vyobrazení, která autorka různými úpravami zbavila jejich dokumentárního charakteru, jenž je charakteristický pro hlavní kapitoly knihy, a kterými se tedy od hlavní části odlišují. Publikace je doplněna rovněž

[373] Orłowska, Anna: Futerał. Galerie Wschód, Filmová škola v Lodži, Varšava / Lodž 2018.

několika texty od autorky Agnieszky Tarasiuk, kurátorky Katarzyny Wąs i samotné Anny Orłowské a také obsáhlým dodatkem s informacemi o jednotlivých historických budovách. Kniha je vydána v měkké vazbě, v poměrně velkém formátu a vybavena zvláštní brožurou s překladem anglických textů do polštiny.

4.7.2 Historické a společenské souvislosti popisovaných událostí a jejich všeobecně přijímaná interpretace[374]

Většina v knize popisovaných hradů a zámků byla do vypuknutí 2. světové války v rukou polských aristokratických rodů. Po jejich obsazení během okupace v letech 1939–1945 byly využívány Němci. Po osvobození byly jejich vlastníkům zabaveny prostřednictvím agrární reformy z roku 1945. Výjimku představují dva původně německé zámky v Dolním Slezsku, které byly již před válkou prodány státu. Všechny byly postaveny zámožnými rody a předurčeny jako jejich rodinná sídla. Událostí, která rozhodla o osudech těchto rezidencí, byl konec jejich existence v původní funkci soukromých domů a počátek jejich využívání v nových rolích. Tato změna rozhodla také o jejich dnešním vzhledu, zachyceném autorkou projektu *Futerał*. V září roku 1944, po osvobození Polska Rudou armádou, byl během ústavních změn vyvolaných komunistickou vládou zaveden dekret o agrární reformě.[375] Tímto dekretem byl veškerý majetek přesahující určitou hodnotu znárodněn. V důsledku toho byla celá společenská třída, tedy šlechta a aristokracie, zbavena pozemků, domů i s vybavením a většiny osobních věcí. Jejich vlastnictví bylo převedeno do majetku státu. Zabavené pozemky byly následně v letech 1945–1956 rozděleny mezi místní obyvatelstvo a některé si ponechal stát. Samotné budovy většinou přešly do majetku obcí, které pro ně podle potřeby našly nové uplatnění (často v nich vznikaly školy), případně zůstaly ležet ladem a podléhaly devastaci. Po roce 1989 se ve veřejné debatě neustále vracelo téma zákonem dané restituce, která by měla původním vlastníkům majetek vrátit nebo za něj zajistit kompenzaci. Takový zákon o restitucích nebyl nikdy schválen, o čemž podle mého názoru rozhodl především vztah demokratické polské vlády k důsledkům vládnutí v době Polské lidové republiky a uznání tehdejších zákonů. Velký vliv mělo i nastavení společnosti vůči bývalým elitám, které se formovalo do jisté míry revolučním způsobem podobným nacionalizaci a

[374] Moje chápání publikace, popisované v této kapitole, může být ovlivněno faktem, že *Futerał* se týká i historie mojí rodiny. por.: kap. 1.3.
[375] https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19440040017. (online: 1. 12. 2022)

historickým politickým měřítkem PLR, jímž bylo na šlechtu nahlíženo. V Polsku bylo možné získat zpět celou usedlost i s parkem pouze v případě, že bývalý vlastník prokázal, že vláda PLR během procesu nacionalizace porušila vlastní zákony.

Agrární reforma představuje jednu z klíčových událostí v dějinách Polska 20. století. Zakončila anachronismus společenských vztahů a státního systému, který v Polsku trval déle než v okolních zemích. V jejím důsledku proběhla sociální revoluce znárodňující majetek (bez jakékoli kompenzace), a tím i zrušení společenského postavení pro celou třídu vlastníků pozemků. Pozemky nyní získali rolníci bez půdy, dělníci na statcích i přímo panské služebnictvo, ale i nově se rodící elita stranických funkcionářů, stejně jako obecně polský stát. Šlo o realizaci předpokladů marxistické revoluce proletariátu v Polsku,[376] probíhající především zničením vlastníků půdy – starých elit – a na jejich troskách vybudování elit nových.

Tato revoluční změna společenských vztahů a majetkového uspořádání měla dalekosáhlé důsledky pro všechny zúčastněné strany. Pro šlechtu představovala zhroucení světa, který doposud znala, ztrátu domů, zdrojů příjmů a životního stylu. Z předválečné privilegované třídy se po válce stala šikanovanou kategorií lidí žijících na okraji společnosti.[377] Pro rolníky bez půdy bylo získání půdy obrovskou změnou a šancí na lepší život. Bohužel nepořádek a absurdity provázející nový řád, nutnost získanou půdu dlouhodobě splácet, nedostatek strojů a zvířat v mnoha případech tyto šance zmařily.[378] Pro vztahy uvnitř vesnic byla reforma obrovskou změnou dlouhodobě zavedeného pořádku. Celou řadu antagonistických reakcí vyvolal také způsob přidělování půdy. Dlouho se udrželo i rozdělení na staré a nové rolníky. Takovému novému rolníkovi se v Polsku dodnes říká „dvorus“.[379]

Z mého pohledu se jako nejzajímavější jeví vliv, který tyto události měly na psychiku jejich účastníků. Traumatizující prožitky vlastníků půdy jsou zjevné a nezpochybnitelné. Nejednou se objevily i v bezpočtu deníků popisujících předválečný život a jeho náhlý konec. Dominuje v nich nostalgie po ztraceném ráji z dětství a zpravidla také nedostatek reflexe nad jejími společenskými aspekty. Vzhledem k velkým předválečným sociálním rozdílům a anachronickým společenským strukturám se reforma jeví jako sociálně spravedlivá. Její radikální průběh, který fakticky představoval opravdovou sociální revoluci, byl nařízen a vykonán komunistickou stranou. Půda, kterou rolníci získávali, patřila konkrétním

[376] viz. https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/marksizm;3937974.html. (online: 1. 12. 2022)
[377] viz. Wylegała, Anna: *Był dwór nie ma dworu, Reforma rolna w Polsce*. op. cit. s. 204–214.
[378] Ibidem, s. 140–163.
[379] Ibidem, s. 278–290.

statkářům, s nimiž se po celé generace znali a se kterými je často pojily silné vazby. Běžné také bylo rozkrádání panských dvorů a paláců bývalými zaměstnanci, kdy příkladem šli přímo členové nové komunistické garnitury.[380] Následky těchto činů byly velmi vážné. Jednak svým způsobem způsobovaly trauma související s přivlastněním si cizího majetku, které si později muselo najít své uvolnění v různých mechanismech racionalizace a které zůstalo dědictvím dalších generací. Příjemci reformovaných majetků byli označováni za spolupachatele loupeže, což podle předpokladu mělo mezi těmito dvěma společenskými skupinami navždy vytvořit hlubokou propast. Podle názoru autorů, jako je Andrzej Leder, můžeme tyto důsledky vidět dodnes.[381] Události, které představovaly základy vlastnické struktury dnešní společnosti, jsou natolik zatížené emocemi, že se nemohly stát součástí historické totožnosti sedláků a jejich potomků. Teprve sedmdesát let po těchto událostech, kdy jejich poslední očití svědci nadobro mizí, dochází k jejich novému otevření, které je demonstrováno v celé řadě publikací.[382] Musí se vyrovnat s lidovými dějinami – s rolnickým původem na jedné a s panským původem na straně druhé.[383] Zatím však jde především o intelektuální diskusi ve velkých městech, neboť podobné záležitosti jsou v procesu historického vzdělávání v Polsku úplně opomíjeny. Ze své osobní zkušenosti však mohu říci, že z celé řady mých letošních návštěv Kroužku venkovských hospodyněk (*Kolo gospodyń wiejskich*) vyplývá, že v nejmladší generaci se rodí hrdost na venkovský rolnický původ a roste chuť poznávat a kultivovat vesnické kořeny.

Z nabídky vydavatelů jsou ve větším nákladu na výběr pouze albová zpracování těch nejzachovalejších památkových paláců a zámků, ale i dochované paměti bývalých statkářů, plné předválečných snímků. Citovaná kniha Anny Wylegały *Był dwór, nie ma dworu* je prvním dílem popisujícím sociální důsledky agrární reformy. Vyplývá z ní, že vztah městského obyvatelstva k bývalým vlastníkům a k budovám, které po nich zůstaly, je v podstatě pozitivní. Budovy stojící na vesnicích jsou považovány za společné dědictví, jsou ceněny, a pokud jsou v dobrém stavu, představují důvod k hrdosti. Také co se týče samotných sedláků, pokud byl předválečný vztah mezi jejich statkem a vesnicí dobrý, jsou vzpomínáni se sympatiemi a v dobrém.

Pokusy statkářů, aristokracie a buržoazie získat zpátky svůj majetek nemá ve společnosti velkou podporu.[384]

---

[380] Ibidem, s. 54–68.
[381] Leder, Andrzej: Prześniona rewolucja. op. cit.
[382] viz. kap. 4.7.8.
[383] viz. Smoczyński, Rafał; Zarycki, Tomasz: Totem inteligencki. Wydawnictwo Naukowe Scholar 2017.
[384] viz. https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1677996,1,henryk-grocholski--wladca-kawalka-polski.read. (online: 7.11.2022)

Další otázkou je vztah k někdejšímu životnímu stylu samotné aristokracie. Tato vrstva je na jednu stranu vnímána jako prázdná třída, degenerovaní zrádci a spoluviníci úpadku druhé Polské republiky. Jejich dřívější životní styl, včetně paláců, jejich vybavení, strojů a tradic, představuje zásadní odkaz pro dnešní elity a k nim vzhlížející společnosti. Je to také patrné jak v magazínech zaměřených na vybavení interiérů domácností, tak i na bulvárním zájmu o evropské královské rodiny a popularitě seriálů ze života aristokracie.
Jak bylo uvedeno výše, paměť společnosti na předmětné otázky je velmi komplikovaná, nejednoznačná a někdy přímo sporná. Paláce a životní styl jejich bývalých vlastníků i nadále provází velký zájem, zvědavost, ale i silné emoce. Některá z těchto témat, jako například paměť na rozkrádání statků nebo společenské rozdíly, jsou problematická, citlivá nebo rovnou tabu. Jiná témata, týkající se paláců jako určitého vzoru k následování, pak představují přesný opak.

4.7.3 Obsah knihy – jak prezentuje téma a jak ho interpretuje ve světle přijatých paradigmat a společenských souvislostí.

Orłowska nám ve třech po sobě jdoucích kapitolách nabízí různé pohledy na paláce a jejich prostory.
V první z nich můžeme nahlédnout do prostor určených služebnictvu ve čtyřech zámcích přestavěných na muzea. Už samotné namíření objektivu na dveře ukryté ve stěnách salonů a na vchody do světa, který je návštěvníkům obvykle uzavřen, na mě osobně udělalo obrovský dojem. Autorka si zde podle všeho klade velice zajímavou otázku: Proč bylo po odebrání paláců majitelům rozhodnuto přestavět pouze reprezentativní prostory, bez těch určených pro služebnictvo? Zajímavé je to o to více, jelikož marxistická ideologie sugerovala přímo opačný přístup. Proč bylo rozhodnuto ukazovat, jak si žilo parazitující panstvo, ale ne jak žil a pracoval *pracující lid*? Bylo přece možné přinejmenším postavit vedle sebe tyto dvě odlišné skutečnosti a doplnit je vhodným komentářem pro návštěvníky.
To, co považujeme za vhodné vystavit v muzeu, je fakticky ukazatelem toho, co uznáváme za naše dědictví a s čím se ztotožňujeme nebo na co se chceme odvolávat. Orłowska naši pozornost směruje k významu tohoto výběru a podle mého názoru i k určité nedůslednosti komunistické ideologie. Komunisté namísto opovrhovaných elit vytvářeli vlastní elity, odvolávající se stylem života na ty minulé a užívající k tomuto účelu i tytéž paláce



15



16



17



18



19



36



37



obr. 39. První kapitola knihy *Futerał*.

Druhá kapitola je v podstatě výběrem zámeckých prostor prezentovaných v muzeích a popsaných v předchozím odstavci. V salonu vidíme květiny, kterými zaměstnanci muzea na zámku v Łańcutu vyzdobili i další sály. Pravděpodobně bylo rozhodnuto, že původní, často přehnaná výzdoba vyžaduje ještě další přizdobení. I přesto můžeme v tomto gestu najít potřebu se zabydlet nebo vyplnit prázdnotu po soukromém životě, který tam bývalí vlastníci žili. Výmluvný je navíc i fakt, že tyto kytice jsou svázané ze suchých květin, na rozdíl od květin živých, které si vystavíme doma, kde probíhá normální život. Kytice jsou projevem něčí současné vize toho, jak tento prostor vypadal kdysi. Jsou potřebou reagovat na estetiku nebo funkci těchto míst, a tím jsou pro mě neobyčejně zajímavé.[385]

Tyto kompozice svojí koloristikou a někdy i výběrem květin a rostlin navazují na barvy a ornamenty okolí, v němž jsou prezentovány. Orłowska tento dojem ještě zdůrazňuje, když mezi snímky květin umisťuje i fotografie ornamentů rostlin vyobrazených na zámeckých předmětech. Moji pozornost zaujaly dva z nich, postel s nebesy a vana, což jsou vybavení přímo související s domáckým soukromým charakterem těchto interiérů. Všechny snímky v této kapitole kromě jednoho jsou úzkými výřezy zdůrazňujícími podle mého názoru právě

[385] viz. č. 182.

intimitu a soukromý charakter těchto interiérů, přestože víme, že se nacházíme ve velkých zámeckých komnatách. Snímky prezentované v této kapitole jsou v knize jediné, které jsou vytištěny na spad. Tento zákrok ještě zmenšuje náš odstup od nich, a tím působí mnohem současnějším dojmem. Celou kapitolu vnímám právě jako snahu soustředit naši pozornost na tento současný pokus o navázání na dávnou soukromou funkci těchto domů.









obr. 40. Druhá kapitola knihy *Futerał.*

Ve třetí kapitole knihy se přesuneme do poněkud převrácené skutečnosti, přesněji tam, kde je soukromá funkce těchto paláců a zámků velmi potlačená nebo již žádnou nemají. Vidíme různé adaptace bývalých zámeckých interiérů upravených pro jejich dnešní roli. K využívání prostor je přistupováno velice prakticky, bez snahy zachovat, nebo alespoň navázat na původní funkci nebo vybavení. Naznačuje to chybějící pocit návaznosti nebo spojení s původním určením budov. Obsah této kapitoly knihy je tak v naprostém protikladu k prvním dvěma částem.





70



71



73



obr. 41. Třetí kapitola knihy *Futerał.*

Tyto tři různé pohledy na paláce se ve své podstatě soustřeďují na vztah nových vlastníků k převzatému majetku. Díky tomu můžeme v jedné knize vidět jak ambivalentní nebo krajně odlišné tyto přístupy mohou být. Knihu *Futerał* pak odkládáme s pocitem, že máme více otázek a méně odpovědí než před jejím otevřením a že dané téma je velmi komplikované. Je to také důkaz velké síly této publikace a toho, že se autorka nebála položit nepříjemné otázky ohledně integrálnosti naší vize dějin a názoru na společenskou revoluci. Otázka po vztahu k bývalým elitám souvisí s kulturní totožností Poláků. Naše kultura se silně odvolává na šlechtické tradice, zároveň si však nevšímá tématu společenské revoluce a jejích fyzických i psychických následků

Texty

Přejdeme-li k obsahu textů v knize, můžeme si povšimnout neurčitosti a otevřenosti různých interpretací samotného titulu. *Futerał* (Futrál) zní velmi archaicky, ale jsme schopni ho ještě zařadit do konkrétní doby nebo skutečnosti. V prvním z textů na samém začátku knihy upozorňuje Agnieszka Tarasiuk na širší význam tohoto slova v angličtině, kde slovo *the case* může znamenat skříň, obal, nádobu nebo krabici, ale také náhodu nebo případ. Polský *futerał* se vztahuje již pouze na nádobu, která je navíc ještě historická nebo nadčasová jako například ta na housle. Nesmíme zapomenout, že Orłowska nechala tento titul polsky, přestože jsou všechny texty v knize anglicky.[386]

Text Agnieszky Tarasiuk nazvaný „Futerał / The case“ je analýzou jejího teoretického projektu a pracovní metody. Ukazuje nám, jak komplikované oblasti se autorka ve své knize dotýká. Můžeme se mimo jiné dočíst:

Anna Orłowska se ve svých vědecko-výtvarných projektech věnuje nejen historii, ale i současným imaginacím, kterými se stala zemědělská usedlost. Jde o výtvor představivosti, ve kterém byla potlačena paměť o nespravedlnosti bývalého třídního systému, ale i povědomí o vojensko-revoluční krutosti, která tento systém ukončila.

Druhý text Anny Orłowské, nazvaný „Pałac“ (Palác), je umístěn na konci knihy a jsou do něj zasazeny i snímky autorky. Týká se fascinace předválečným stylem života aristokracie a rozdílem mezi významem zámku v západní Evropě a v Polsku, obzvláště v Polské lidové republice.

[386] viz. č. 183.

Nový lidový stát si přivlastnil i symbolický význam paláce a vybudoval si na něm obraz své prestiže. Na jednu stranu v nich byla zakládána zmiňovaná muzea a rezidence, na straně druhé od nich byly přebírány určité formy a obsahy, které byly následně přenášeny do nově vzniklých veřejných objektů, jako byly paláce kultury a domy mládeže.

Autorka dále popisuje složitý dvojitý krevní oběh paláce, tedy svět vrchnosti a svět služebnictva, nacházející svůj odraz v samotné konstrukci budovy. Orłowska také píše, jak došlo k tomu, že vzrostl zájem o části určené pro služebnictvo, kterým se doposud prohlídkové trasy na zámcích vyhýbaly. Orłowska vidí dávný životní styl aristokracie pracující na své podobě, o kterou se opíralo i společenské postavení, jako neobyčejně aktuální model i v dnešní době:

Palác nás obklopuje ze všech stran, je v našich domech a bytech, v našich skříních a našich telefonech. Palác, to není budova, palác je hra dojmů a gest, kreace podoby, divadla, ale také svět rozdílů, zabavení majetku a vykořisťování. Palác je obraz, který o sobě vytváříme pro jiné, pro své okolí.

Tento široký úhel pohledu na současný význam paláce je podle mého názoru jednou z nejvíce novátorských, nebo přímo obrazotvorných tezí. Autorka dohromady napřímo skládá aristokratickou kreaci svého okolí, včetně paláce, se současnými způsoby kreování vlastního společenského postavení. Orłowska tuto myšlenku dále rozvíjí v poskytnutých rozhovorech i ve své autorské práci:

V určitém okamžiku jsem pochopila, že dnes všichni žijeme tak, že si sami vytváříme nějaký obraz svého života. Všechno začalo právě tam, v palácích, to byl první model současného života. Dnes si můžeme vybrat. Jedni více a druzí méně, ale dělají to všichni. Alespoň prostřednictvím toho, jaké obrázky ze své skutečnosti vypouštějí na Instagram – který je ze sociálních médií nejdepresivnější, protože je velice selektivní a ukazuje pouze vyhlazené a upravené záběry. Stejně tak i tyto interiéry paláců byly navrhovány jako vystylizované záběry určené k prohlížení. A za kyticemi stojícími na stolech je snaha o zvěrohodnění zdání toho, že to, co tady vidíme, je opravdové.[387]

Palác (...) je naše okolí přenesené do reality mobilních aplikací a internetu Této hře nejsme schopni utéct. Můžeme však rozeznat její pravidla a genezi a využít ji jako nástroj k vědomému vytváření, kreování a rozvíjení skutečnosti, ve které fungujeme. Podmínkou toho

[387] https://www.vogue.pl/a/o-czym-szumiapalace. (online: 9. 11. 2022)

však je, abychom si uvědomili aristokratický rodokmen tohoto mechanismu, jehož emblémem je palác.[388]

Poslední text napsala Katarzyna Wąs a je relací návštěvy paláce v Łańcutu, z výletu, který podle všeho absolvovala spolu s Orłowskou, jež ve stejnou dobu fotografovala. Trasa jejich prohlídky probíhá přes místnosti pro služebnictvo až do salonů.

Seznam fotografií v knize poskytuje informace o historii těchto objektů, jejich současné funkci a stavu a také o jejich vlastnících.

Revize

Ve světle ambivalence týkající se tématu bývalé privilegované třídy a usedlostí, které po sobě zanechala, charakterizuje knihu Anny Orłowské neobyčejně chladný analyticko-výzkumný přístup. Nevíme, jaký má autorka k prezentovanému tématu vztah, ale místo toho jsme pozváni ke společnému sledování zkoumaného jevu, a to z různých úhlů pohledu. V projektu Orłowské je nejvíce „revizionistické" nasměrování objektivu na prostory pro služebnictvo, které se doposud nacházely mimo okruh zájmu většiny autorů a autorek. Zámrem bylo položení těchto dvou *krevních oběhů* vedle sebe jako společenského rozdělení na panstvo a služebnictvo. Pohled na dnešní kulturní význam paláce je demonstrován v kapitole s kyticemi, ale také v textech. Jde o pokus ukázat současný velmi rozdílný vztah k palácům, a to bez používání k tomuto účelu snadných a v kultuře hodně zastoupených kognitivních skriptů.[389]

Po vydání knihy *Futerał* Orłowska pokračuje ve zkoumání rozsahu vlivu životního stylu v paláci v Polsku po roce 1945. Tématem jejího dalšího cyklu *Pompier, błoto, socrokoko* je architektura socialistického realismu, která plnými hrstmi čerpá ze symboliky a stylů palácu.[390]

[388] Orłowska, Anna: Ukryty krwiobieg domu. Styl życia jako problem nowoczesny. Teoretická příloha k doktorské práci na fakultě režie a produkce Vysoké státní filmové, televizní a divadelní školy Leona Schillera, Varšava 2019. s. 14.

[389] viz. č. 183.

[390] https://www.mocak.pl/pompier-bloto-socrokoko. (online: 10. 11. 2022)

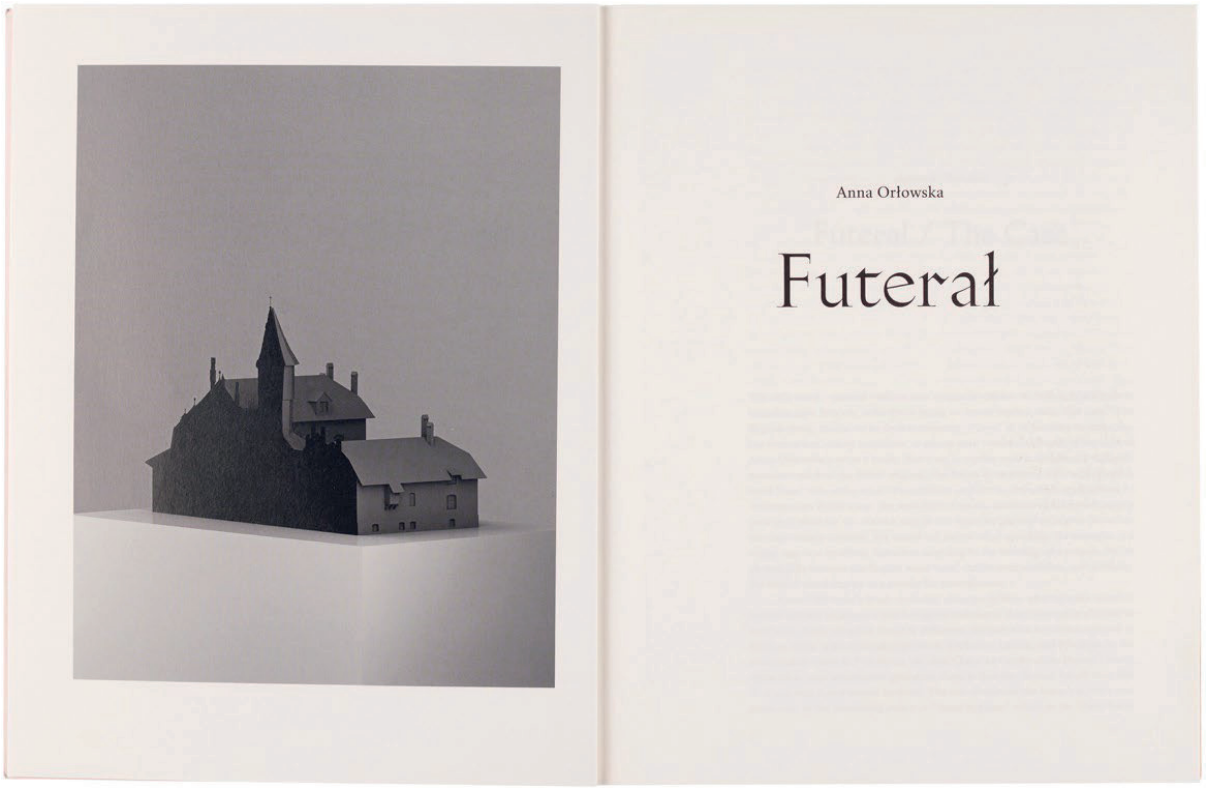
4.7.4 Jakou strategii využití fotografií si autor knihy pro zpracování svého tématu vybral. Jakým způsobem byly využity narativní možnosti média knihy. Jak ovlivňují čtení a interpretaci knihy a kde přesně leží její kritický potenciál.

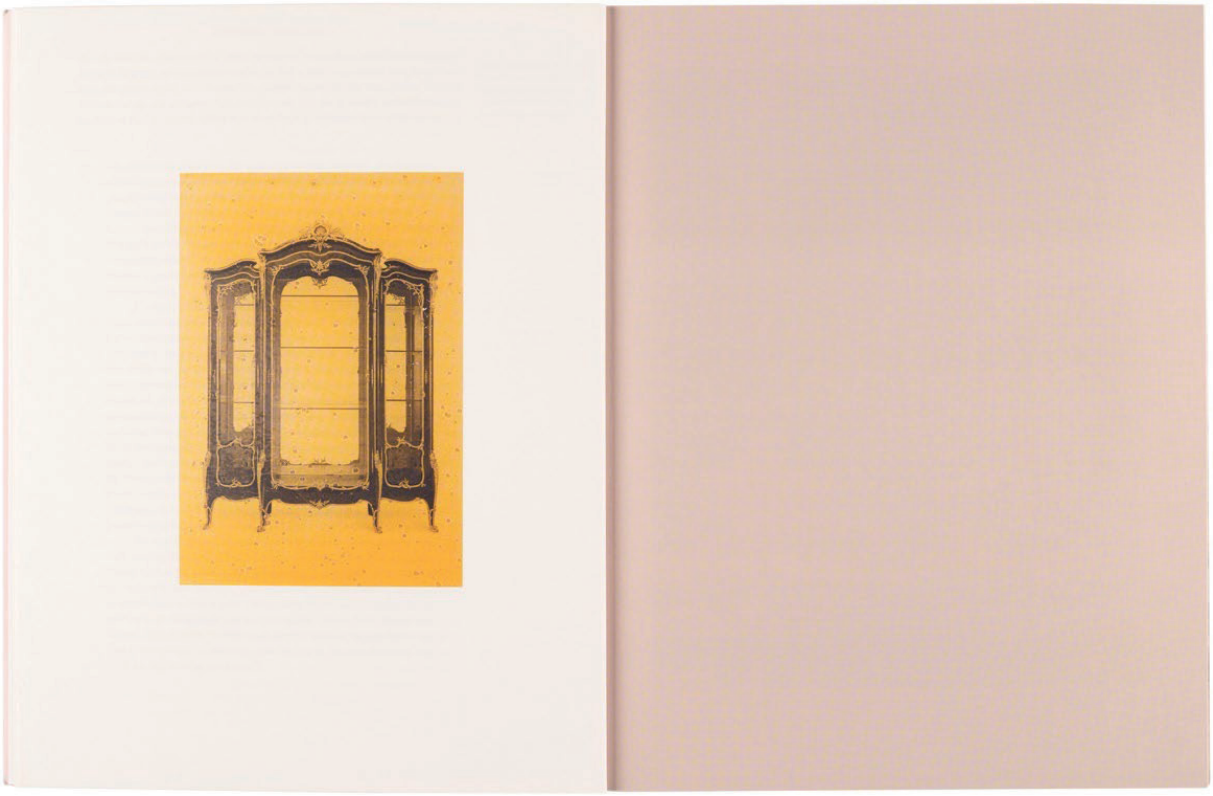
Autorka velmi šikovně využívá narativního nástroje v podobě rozdělení na kapitoly. Každá z nich představuje oddělený a odlišný pohled, vytvářející kontext pro ostatní dvě kapitoly. A právě kontext a napětí mezi těmito dvěma pohledy vytváří výjimečně živou naraci povzbuzující představivost. První i poslední kapitola jsou svým způsobem nastaveny proti sobě – prozrazují dva úplně odlišné osudy paláce a s nimi související přístupy nových vlastníků. Umožňuje to ukázat ambivalenci charakterizující polskou aristokracii, obzvláště tu, o níž psali komunisté, ale i tu současnou. Díky prostřední kapitole se nám podaří vyhnout jednoduché dichotomii. Zachovalý palác, jenž funguje jako muzeum, stojí proti zdevastovanému paláci. Tato kapitola dodává další nuance, které nacházíme i v jiných snímcích v knize, a orientuje celou naraci na stranu současného vztahu k minulosti. Tento efekt ještě zdůrazňují doplňující texty – každý z nich přidává svoji perspektivu, která ovlivňuje percepci i význam všech ostatních.

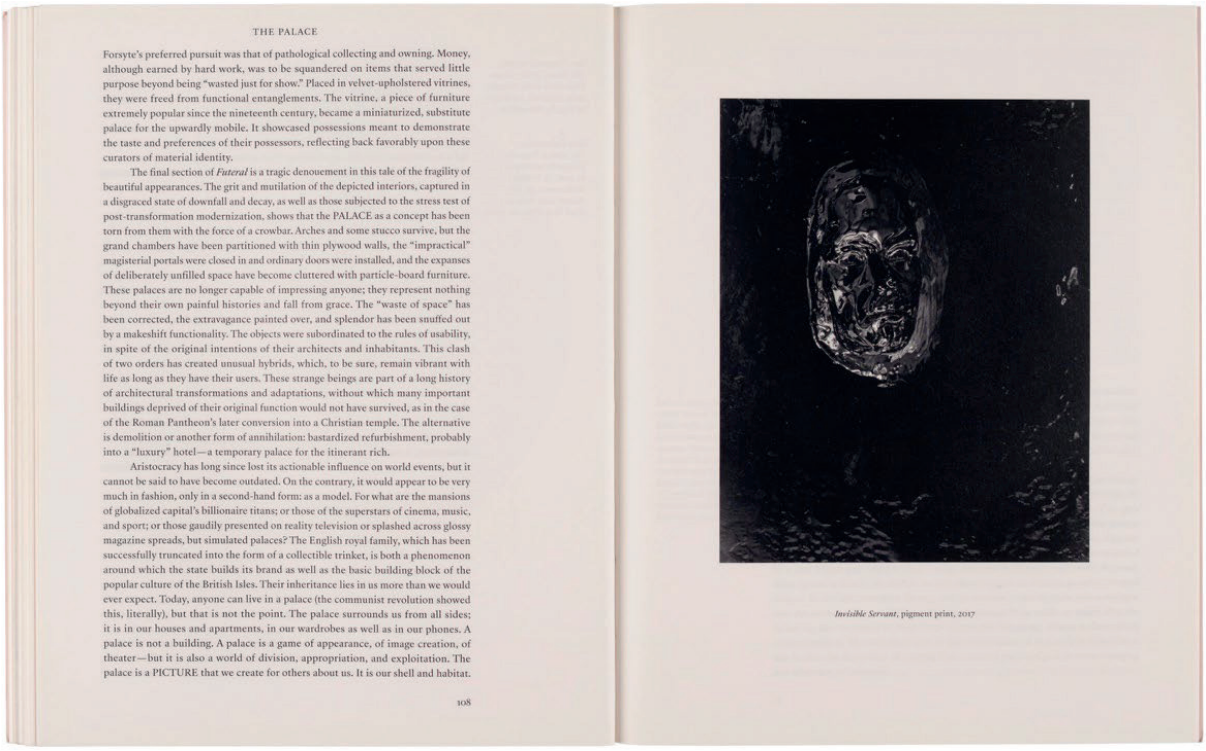
Konstrukci knihy pak můžeme označit za patchworkovou.[391] Místo toho, aby se Orłowska soustředila na jeden přístup a rozvinula ho do spojité, například typologické výpovědi, jak to dělá například Šturdíková,[392] ale i většina ostatních v knize zmíněných autorů a autorek, vědomě ho rozbíjí na zmíněné kapitoly s odlišnou tematikou i estetikou. Toto rozhodnutí již v sobě nese obrovský potenciál možné interpretace, který právě Orłowska záměrně využívá, ale o tom bude napsáno později. Autorka však u toho nezůstává a na začátek i konec přidává snímky pocházející z tak odlišných estetických a formálních uspořádání, jak je to jen možné. Knihu zahajuje 3D renderovaný snímek představující tvar, který jednoznačně můžeme identifikovat jako budovu zámku. Podle mého názoru nám ukazuje současný význam paláce, který se získáním známého vzhledu a snadno identifikovatelného tvaru je zárukou i obrovského množství kulturních konotací.[393] Dále najdeme první ze dvou snímků, které jako

[391] viz. kap. 3.3.
[392] Šturdíková, Jana: Châteaux po našom. Self published, Bratislava 2021.
viz. č. 184.
[393] Takové zachycení zámku působí podobně jako v dilé „Pozytywy“ Zbigniewa Libery – již z dálky poznáváme co je na snímku a tím se nám spouští naše identifikační skripty.
viz. č. 171.

kolíčky zavírají hlavní kapitoly knihy. Jsou na nich dvě prosklené skříňky zámeckého nábytku, které bychom dnes nazvali vitrínami. Jsou zachycené na bílém pozadí, ale přikryté silnou vrstvou žluté barvy, na níž vidíme i nepravidelné bublinky, které mohou připomínat bublinky vzduchu. Na konci knihy najdeme analogickou vitrínu a také mnoho dalších samostatných snímků, například kruhový snímek stropního světla nebo obrázek nazvaný *Invisible servant*, zachycující neobyčejně výtvarný odlitek lidské tváře v poloprůhledné hmotě. Další snímky menší velikosti prezentují širokou škálu úzkých schodišť pro služebnictvo, která jsou na posledních dvou snímcích již značně zašlá, stejně jako velmi staré fotografie.







obr. 42. První a poslední stránky knihy *Futerał.*

Všechny další, většinou velmi kreativní snímky, jež mají v knize důležitou roli, vytvořila Orłowska pomocí různých technik. Představují svébytnou protiváhu velmi dokumentárních technických snímků interiérů a architektury, z nichž se skládá hlavní část knihy. Proměny, které nám autorka nabízí, mají potenciál naši představivost ještě více povzbudit. Především však sugerují, že se zpracovávané téma vztahuje k oblasti představivosti, vzpomínek a fantazie. Jako takové je autorka může podle potřeby celé vytvořit znovu, anebo podrobit různým úpravám, které pak kreaci definují jako zásadní element fungování a konstruování vzpomínky.

Všechny tyto upravované obrázky jsou dalšími prvky již zmíněné patchworkové konstrukce. Kromě nich knihu tvoří i tři hlavní kapitoly se snímky, tři texty a seznam zámků a paláců i s jejich krátkou historií a nakonec i tenký sešit s polským překladem textů. Tohle všechno obsahuje *Futerał* Anny Orłowské, z něhož si můžeme velké množství těchto pečlivě vybraných prvků rozložit a pokusit se z nich poskládat vlastní vizi popisované historie. Jde o svébytnou studii případu, nebo spíše více různých studií zdokumentovaných a uzavřených do jednoho souboru, podobně jako složka dokumentů k nějakému vědeckému procesu.

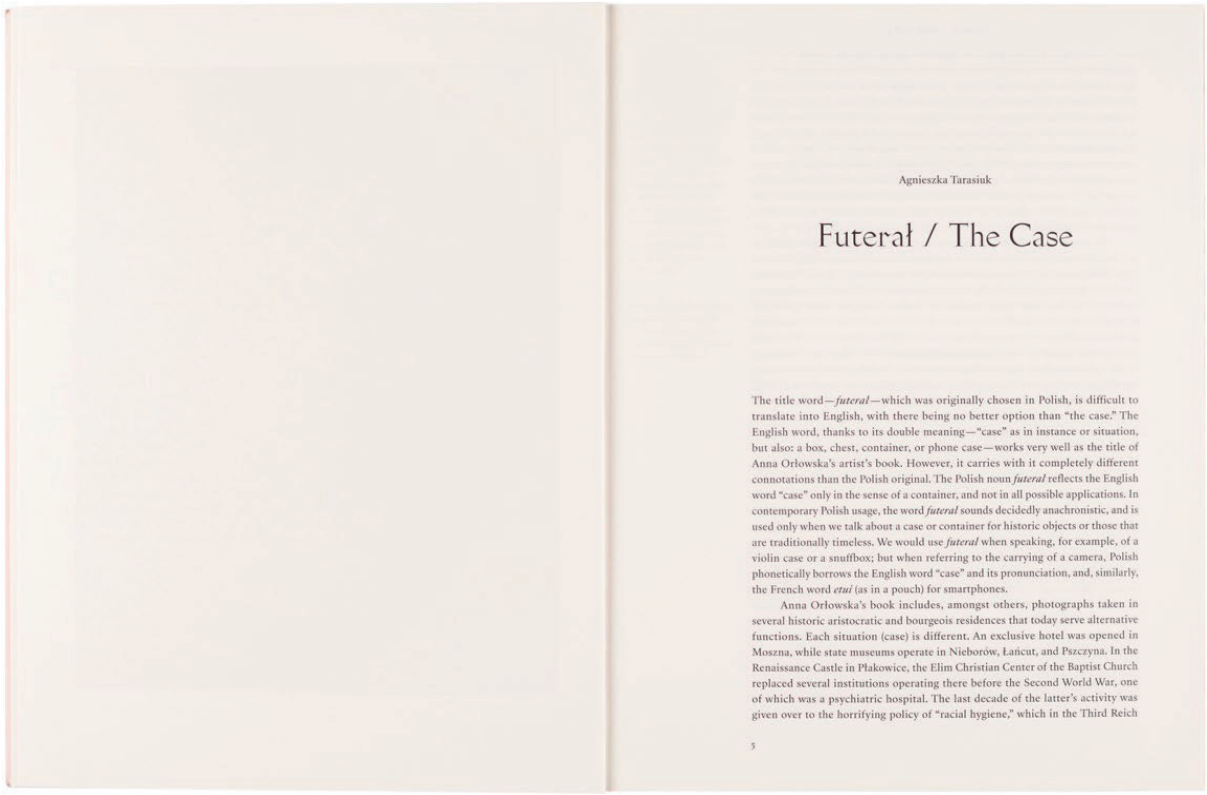
Mám pocit, že si Orłowska zvolila formu a konstrukci knihy způsobem velmi adekvátním ke sdělovanému obsahu. V literatuře by šlo o ekvivalent dílu, v měkké vazbě svázaných příběhů, a v kinematografii pak o film skládající se z pásma několika zdánlivě samostatných příběhů od jednoho režiséra.

Zásadní roli závěrečné narace pak hraje velmi elegantní forma vydání celé knihy. Klíčový je vybraný font, kterým je na obálce plasticky vytlačený titul a názvy kapitol. Už jen samotný řez písma nás přenáší do vysoké kultury a do historie elit, podobně jako elegantní papír a velikost formátu. Zajímavé je, že se autorka rozhodla pro měkkou vazbu knihy, což můžeme chápat jako navázání na určitou pružnost tématu, a dokonce i v textech sugerovaného chápání vlastního „futrálu“ jako elastického obalu, který se díky své pružnosti přizpůsobuje tvaru svého obsahu.[394]

Anna Orłowska na tuto problematiku odkazuje v popisu projektu umístěném v teoretické příloze své doktorské práce.[395]

[394] viz. https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/palac-jako-futeral. (online: 7. 11. 2022)
[395] op. cit., s. 72.

Kniha má velmi nenápadnou, lehce stylizovanou, ale klasickou grafickou úpravu a jednoduchou, měkkou vazbu. Spolu s Jurkem Gruchotou jsme hledali formu, která nebude konkurovat obsahu knihy – která má jasné sdělení a vyvolává mnoho souvislostí –, bude však jejím diskrétním médiem. Vědomě jsme se rozhodli rezignovat na editorské zásahy, které knihám dávají charakter objektů (různý formát vnitřních stránek, různé druhy papíru, nevšední materiál na obálce, atypická vazba apod.). Knižní forma připomíná něco jako složku, obálku na dokumenty nebo akty, které nám mohou připomínat složky v archivu nebo jiné databázi. Toto křehké zdůraznění dokumentární hodnoty tohoto projektu pro mě bylo velmi důležité, protože jsem chtěla zdůraznit, že Futerał *je i zkoumáním vizuálnosti a určitý soubor vizuálních dat, jejichž význam nám pro tento pojem určuje vizuální sociologie.*



Agnieszka Tarasiuk

Futerał / The Case

The title word—*futerał*—which was originally chosen in Polish, is difficult to translate into English, with there being no better option than "the case." The English word, thanks to its double meaning—"case" as in instance or situation, but also: a box, chest, container, or phone case—works very well as the title of Anna Orłowska's artist's book. However, it carries with it completely different connotations than the Polish original. The Polish noun *futerał* reflects the English word "case" only in the sense of a container, and not in all possible applications. In contemporary Polish usage, the word *futerał* sounds decidedly anachronistic, and is used only when we talk about a case or container for historic objects or those that are traditionally timeless. We would use *futerał* when speaking, for example, of a violin case or a snuffbox; but when referring to the carrying of a camera, Polish phonetically borrows the English word "case" and its pronunciation, and, similarly, the French word *etui* (as in a pouch) for smartphones.

Anna Orłowska's book includes, amongst others, photographs taken in several historic aristocratic and bourgeois residences that today serve alternative functions. Each situation (case) is different. An exclusive hotel was opened in Moszna, while state museums operate in Nieborów, Łańcut, and Pszczyna. In the Renaissance Castle in Pławkowice, the Elim Christian Center of the Baptist Church replaced several institutions operating there before the Second World War, one of which was a psychiatric hospital. The last decade of the latter's activity was given over to the horrifying policy of "racial hygiene," which in the Third Reich

5

obr. 43. První strana textů Agnieszky Tarasiuk v knize *Futerał.*

Role textů

Texty obsažené v knize zdůrazňují vědecko-výtvarný charakter výzkumů prezentovaných v knize. Zásadně rozšiřují spektrum vnímání snímků zařazených do knihy i ucelenost této

publikace. Jejich různorodost umožňuje zároveň sdělení faktografických dat, odkazů na vědecké a společenské teorie, kulturního kontextu fungování paláce, kritického pohledu na tvorbu Anny Orłowské i celkový dojem z prohlídky zámku. Bez textů by kniha byla mnohem heretičtější a rozhodně méně vrstevnatá. Rozdílnost textů koresponduje s různorodostí fotografií obsažených v knize, což ještě více zdůrazňuje a zesiluje pocit skládačky, mnohorozměrnost a okolnost možného vnímání a interpretace celku.

Finální narace v podobě patchworku, který nám Orłowska předkládá, je svým způsobem zprávou z poněkud širokého výzkumu nad sémantickým polem paláce.[396] Metodologie použitá k tomuto účelu by nám měla tento jev co nejlépe přiblížit. Ve výsledku pak místo spojité vize, mající diváka uvést do určité nálady a vytvořit u něj určitý dojem nebo představit typologický katalog, získáme soubor různých návrhů, které se svým poskládáním do jedné knihy spolu setkají a prolnou. Tyto návrhy v nás vyvolávají pochybnosti o účinnosti každého z nich a zároveň nám ukazují komplexnost tématu. Toto téma se nakonec rozvíjí až v naší kolektivní paměti a jako elastická hmota podléhá neustálým změnám a transformacím. Přirovnáním *Futerału* k jiným projektům Anny Orłowské, jako například *Niewidzialność – studium przypadku* (Neviditelnost – studie náhody), si můžeme povšimnout, že jde o metodu, v níž se autorka dobře orientuje a ke které se v dalších projektech ráda vrací.[397]

Musíme s autorkou souhlasit, že konečný dojem po přečtení knihy je takový, že nám palác svým způsobem připadá právě jako takový *futerał* (futrál). Může mít různé tvary podle toho, jak budeme palác právě vnímat. Orłowska jej vnímá jako společenskou konstrukci nebo formu společenského divadla, které bez přerušení trvá dodnes.

Orłowska svoji dosavadní uměleckou tvorbu prezentovala především formou fotografických výstav. Umělkyně snímky velmi často upravuje a vytváří z nich objekty a instalace typu *site-specific*. Její snímky jsou prezentovány ve známých fotografických a uměleckých galeriích, ale objevují se i na sběratelském trhu a na aukcích umění.

Je to stejné i v případě *Futerału*, ale tentokrát autorka poprvé sáhla po knize. Projekt *Futerał*, se stejně jako předchozí projekty skládá ze silně upravených snímků[398] a je poskládán

[396] viz. kap. 3.3.
[397] https://magazynszum.pl/chodzi-o-obraz-rozmowa-z-anna-orlowska/. (online: 7. 11. 2022)
[398] viz. https://u-jazdowski.pl/program/project-room/anna-orlowska. (online: 10. 11. 2022)

ze stylově odlišných částí, které jsou na výstavách podle možností, které galerijní prostor nabízí rozděleny.[399] Autorka přenáší víceméně stejný princip i do své knihy, rozděluje ji na různé kapitoly, podkapitoly a snímky, které jsou do sebe oddělené texty. Mezi umělci, kteří začínali s pracovat s fotografií, a kteří ji spolu s fotografickou knihou považují za své hlavní médium, jde o velmi výjimečný přístup. Dominují svým stylem spojité narace, které se spíše snaží ubírat divákovi možnosti interpretace, čili k větší kontrole nad konečnou naraci. Orłowska se podle všeho snaží ubírat opačným směrem, jakoby ji zajímalo především znejistění diváka a jeho zanechání i s jeho otázkami. Orłowska má tímto mnohem blíže ke kritickému umění než tradiční fotografii.[400]

4.7.5 Přijetí knihy ve společnosti.

Kniha Anny Orłowské získala velký ohlas jak ve světě fotografie, tak i uměleckých periodikách. Recenze a rozhovory s autorkou se objevily mimo jiné v magazínu *Przekrój* a *Vogue Polska*. Téma paláců rezonovalo, přestože jen zřídka někoho přimělo k hlubší reflexi o jejich dnešním významu v polském společenském kontextu. Nečekanou výjimkou byl článek publikovaný ve *Vogue Polska*, naznačující velmi silný kritický potenciál knihy:

Dvůr byl světem panstva a jako svou vlastní šlechticko-národní památku jej převzali dnešní potomci rolníků, kteří chtějí své předky vidět raději jako vítěze než utlačované. Je snad těžké se jim divit? Vidíme, jak snadné je určité smysly posunout, jedny věci ukrýt anebo jim dát jiný význam, jiné postavit na piedestal – všechno jen pro vlastní dobrý pocit.[401]

Projekt svůj kritický potenciál odhaluje nejlépe v souvislosti s místem, ve kterém je prezentován. V katalogu k výstavě *Futerał* v galerii Bałucka v Lodži rezonovala historie výrazně vyprofilovaných společenských tříd tovární Lodži z přelomu 19. a 20. století, která se promítá do současnosti projektu.

(...) Okamžik zamyšlení a reflexe pomáhá k uvědomění si, že třídní společnost bude existovat tak dlouho, jak dlouho budou udržovány nerovnosti ve vlastnictví ekonomických zdrojů, které

viz. č. 180.
[399] viz. https://galeriawschod.com/exhibitions/futeral/. (online: 10. 11. 2022)
[400] viz. kap. 4.1.
[401] https://www.vogue.pl/a/o-czym-szumiapalace. (online: 10. 11. 2022)

ovlivňují životní podmínky. Třídní pořádek se v dnešní době projevuje prostřednictvím výběru a konzumu, a to dokonce i tak prozaických věcí jako oblečení, jídla či fyzických aktivit, pomocí nichž komunikujeme s jinými o tom, kdo jsme. To ony představují základ sociálních inkluzí a vyloučení a nositele symbolického násilí. Nejdůležitější aspekt projektu Orłowské – palác jako model současnosti, hierarchického vztahu mezi lidmi – je stále aktuální. Třídní různorodost je velmi dobře patrná v románu Władysława Reymonta Zaslíbená země. *Je symptomatické, že vlastníci paláců byli od cihlových továren a dělníků v nich pracujících odděleni zdí. Společenskou hierarchii můžeme vidět na dodnes existujících budovách Lodže, s obrovskými, od počátku století v neporušeném stavu stojícími paláci, reprezentativními budovami, s fabrikami tvořícími celé komplexy obehnané zdmi.*

Funkce objektů prošly v dnešní době transformací. Nezměněné však zůstalo třídní rozdělení na zámožné a chudé, kteří fungují vedle sebe. Současné paláce slouží velkým korporacím, mezinárodní síti hotelů a těm, kteří si mohou dovolit zaplatit několik milionů za bydlení v apartmánu. Z těchto důvodů má prezentace fotografií z cyklu Futerał *pravě v galerii Bałucka zvláštní vypovídací hodnotu, protože leží uvnitř historického paláce, jenž byl kdysi majetkem nejbohatších továrníků. Reprezentuje také přechod mezi historickým objektem a současným, striktně metaforickým smyslem chápání paláce. Cyklus snímků Anny Orłowské je nejen dokumentací palácových interiérů, jejich proměn, adaptací na nové funkce, prezentací prvků do dnešního dne dochovaného vybavení, ale je především vyprávěním o potřebě dominovat, o třídních rozdílech, o konfliktech a o měnící se společnosti.*[402]

Myšlenka Orłowské spočívající ve vnímání paláce jako metafory dnešního světa – světa hry zdání, rozvíjení svého obrazu a statusu, jehož nejoblíbenějším projevem je dnes Instagram, nebyla kromě několika pozvánek na výstavu, které své informace čerpaly z tiskových materiálů, dále nijak rozvíjena. Tato myšlenka se může jevit příliš abstraktní, anebo je příliš těžké ji akceptovat.

Malé množství kritiky k publikaci může mít několik příčin. Kniha *Futerał* používá jazyk knižní publikace opírající se o fotografie. Její pochopení a nalezení jejího kritického potenciálu vyžaduje značnou průpravu a erudici. Jazyk výpovědi Orłowské je neuvěřitelně subtilní a metaforický, zároveň nechává divákovi hodně prostoru pro interpretaci. Napětí vznikající mezi jeho jednotlivými částmi si nemusíme všimnout a můžeme zůstat u vizuálnosti a estetiky projektu. Chybějící širší diskuse či rozruch, který by publikace mohla

[402] http://www.mgslodz.pl/wystawy/anna-orlowska-394.html. (online: 10. 11. 2022)

vyvolat, je situace takřka typická pro většinu prezentovaných knih z okraje zájmu knižního trhu, svou roli však hraje i nedostatek prostoru vhodného pro výměnu názorů, včetně toho na internetu. Možný vliv má i elitářství vysokého umění. Kniha Orłowské v nákladu 500 kusů, stejně jako většina zmíněných publikací, neopustila oběh uměleckých kruhů. Zmiňované odezvy v tisku vycházející ze zájmu polských médií o dané téma, zajistily publikaci asi největší pokrytí. O propagaci knihy se velmi zasloužila i výstava projektu *Futerał*, která byla několikrát opakována i na dalších místech v Polsku.[403] Výstava ve svém principu odráží charakter knihy, obsahuje snímky ze všech jejích kapitol a uchovává si i její patchworkový charakter. Pokud to architektura výstavních prostor galerie dovolí, je i výstava rozdělena na jednotlivé kapitoly. Samotná kniha se prosadila i do finále soutěže Fotografická publikace roku 2019 na Fotofestiwalu v Lodži.

Na vnímání takto významově rozsáhlých děl, která jsou hluboko ponořená do historie, má výjimečný vliv již zmíněný subjektivismus jejich percepce a břemeno rodinných zkušeností. Stejnou měrou se to týká v této kapitole mojí autorské interpretace knihy *Futerał*. [404]

4.7.6 Osobní perspektiva autorky

Rozhovor s Annou Orłowskou Varšava 3 .12. 2022

Jan Brykczyński: Kde se vzal tvůj velký zájem o život aristokracie a paláce?

Anna Orłowska: Ty budovy mě vždy fascinovaly, vzrušovaly a kdekoli jsme byla, vždycky jsem ráda všechny ruiny prozkoumávala. Měla jsem pro tato místa slabost, ale nikdy jsem nepřemýšlela proč. Bod zvratu přišel až s mým zájmem o interiéry a technické prostory určené pro personál, které nebylo možné normálně vidět, a které byly vyjmuty z historie těchto míst. Tehdy jsem již delší dobu pracovala s historií paláců, zajímalo mě, co je možné vidět v muzeích a co ne, co se konzervuje a co ne, a to je také obsahem celé širší diskuze o muzeích. V této souvislosti se mi zdálo zajímavé, že bych mohla ukázat ta místa, která byla navržená tak, aby byla neviditelná, aby ukrývala práci lidi takovým způsobem, který by nenarušoval reprezentativní funkci a krásný životní styl. Mnohem zajímavější mi pak

[403] Projekt *Futerał* byl vystaven v galerii Wschód ve Varšavě, v galerii Miejsce przy Miejscu ve Vratislavi a v galerii Bałucka v Lodži.
[404] viz. č. 10.

připadalo, že tato místa byla ukryta ještě jednou, a to po válce při adaptaci těchto míst na muzea. Na ně jsem se v jedné části projektu zaměřila. Tato místa by měly představovat co nejširší verzi historie, ale první co komunisté udělali bylo, že všechny tyto služební vchody uzavřeli, ale ony si tu svoji funkci ponechaly, byly tam zařízené kanceláře, sklady a smetáky. Nic se nezměnilo a lidem byly prezentovány pouze reprezentativní části paláce.

JB: Pamatuji si, že jsi mi kdysi vyprávěla o zámku, ležícím blízko místa kde jsi bydlela.

AO: My jsme v rodině žádný zámek neměli, pouze mlýn, takže nejde o nějaký sentiment po něčem ztraceném. Ale je takový jeden zámek, který jsem umístila v projektu o neviditelnosti, je ve formě renderovaného objektu, vytvořeného na základě mých snímků. Nakonec se objevil i ve *Futerału*, protože vypadá jako nádoba na ten zámek a přitom to byl vlastně zárodek toho projektu. Je to maličký zámek v loveckém stylu, stojící v lesích. To co mi tehdy připadalo zajímavé bylo to, že je skrytý, a že leží šest kilometrů od místa, ze kterého v Zawadzkém pocházím. Jako děti jsme tam jezdili na kolech na výpravy a byla to taková naše malá základna.
Také jsem vždycky byla fanouškem seriálů a kostýmních filmů. Milovala jsem estetiku a anglický styl *upstairs* a *downstairs*. Jako dítě jsem navštívila Itálii, kde pro mě bylo všechno staré a krásné. Fascinovalo mě to tam asi na více úrovních. Byl tu i zámek v Moszné, kde bylo v 19. století zřízeno sanatorium s restaurací, do které jsme s rodinou jezdili.

JB: Jak vypadal celý proces, který tě přivedl k vydání knihy *Futerał*?

AO: Začalo to ještě před knihou, od mojí první trochu výtvarnější výstavy v galerii Project Room v CSW, která se jmenovala *Sunday Night Drama.* Byla to výstava věnovaná službě a zámku, ale z pohledu všech těchto opomíjených motivů. Předchozí projekt o nedospělosti se toho také trochu týkal. Úplně mě fascinovalo, jak nás to všechny nakonec kulturně ovlivnilo. Udělala se mi taková velká smyčka od motivu služebnictva, jeho neviditelnosti, až k tomu, že se zámek pro mě stal figurou v jistém smyslu očišťující svět. A logika ukrývat tyto funkce k tomu také patří. Výstava v Project Roomu byla etapou, ale tehdy jsem ještě nevěděla, že se mi ten projekt tak rozroste.

JB: A jak to bylo s tou kapitolou, ve které se vracíš do těch zámků, kde jsou dnes školy nebo centra sociální pomoci, tak jako tomu bylo ve tvé rodné vesnici.

AO: Zaujala mě modifikace té původní reprezentativní funkce těchto zámků na tu užitkovou. Tyto přestavby, proměny, transformace a nabalované vrstvy, které tam bylo nutné zařídit, aby ze zámku vznikla školka nebo škola. Začala jsem je fotografovat souběžně se snímáním prostor pro službu. Později, když už jsem pracovala přímo na přípravě knihy, tak jsem přišla na to, že bych z toho mohla být třetí kapitola této historie, kterou by bylo připojit.

JB: Kde se vzal tvůj badatelský neutrální vztah k tématu nezatížený žádnými skripty, ať už pozitivními, nebo negativními, které jsou v naší kultuře tak snadno dostupné. Zajímáš se o skutečnost, přitom se na ni díváš zeširoka a chladně.

AO: Během práce na tomto projektu, se mi zalíbila koncepce, kdy je fotograf osobou, která se podle toho, o jaký projekt jde, převtěluje do různých rolí. V jednom projektu je dokumentaristou, jindy detektivem a v dalším může něco vytvářet a navrhovat, může se hrát na floristu, novináře nebo vědce. Měla jsem také navíc pocit, že fotografie je nedoceněná a že dokument jako umění není brán v úvahu. Tyto fotografické projekty jsou nezřídka mnohem zajímavější, než většina prezentovaného současného umění, přičemž kurátoři se o něj nezajímají pouze pro to, že vychází z tohoto směru fotografie.
Myslela jsem si, že pokud vyrobím obyčejné snímky, prostě takový klasický dokument, tak že musí vypadat tak, aby na lidi dělal dojem a oni se na něj dívali jako na umění.

JB: Proto ten velkoformátovy fotoaparát?

AO: Ano, a já jsem se v tom projektu převtělila do takového Atgeta[405]. Chodila jsem s tím velkým fotoaparátem 4×5“, což na všech těch úzkých schodištích a v průchodech pro služebnictvo bylo strašně nepohodlné.

JB: Dříve jsi dělala pouze výstavy, které byly i patchworkové, podobně jako ta kniha. Proč jsi se tentokrát rozhodla pro médium knihy?

AO: Když jsem se v roce 2018 připravovala na výstavu v galerii Wschód, uvažovala jsem pouze o výstavě. Měla jsem už černobílé snímky prostor pro služebnictvo, ale stále mi tam

[405] Eugène Atget, francouzský fotograf 1857–1927.

něco chybělo. Během práce na této části obsahu jsem uviděla ty květiny, které mě tehdy ohromily, a já si je dobře zapamatovala. Líbilo se mi, že z jedné strany jde o květiny, které jsou spektakulární a krásné a z druhé strany jsou mrtvé. Jsou tedy tím samým, čím je celý zámek, ve kterém není žádný život. Teprve pak se mi to všechno spojilo, že budu mít ty dva okruhy, ten oficiální, který máme obdivovat a ten ukrývaný. Podobné rozdělení kapitol bylo použito i v případě výstavy *Futerał*. Zázemí galerie jsme využili k prezentaci tohoto ukrývaného okruhu. Jsem za to velice vděčná, protože přišlo hodně lidí a mnoho z nich si mě díky ní i zapamatovalo. Především však díky tomu, že jsem si splnila svůj cíl, že jsem vytvořila takovou přísně dokumentární výstavu, ale *art world* z ní byl nadšený. To pro mě bylo *mega* zadostiučiněním.
Během přípravy výstavy jsem souběžně pracovala i na knize. Tehdy jsem ještě nic nevěděla o výrobě knihy, proto mi s tím pomáhal Łukasz Rusznica. Ze začátku jsme se pokoušeli snímky z různých kapitol míchat spolu, ale to moc nefungovalo. Nakonec jsme zjistili, že to musíme udělat co nejvíce klasicky, s rozdělením na tři kapitoly, tedy stejně jako výstavu. Vyrobit prostě takovou vědeckou složku.

JB: A jaký význam pro tebe mají ty květiny? Pro mě, ze všech tří kapitol, právě ony nabízejí nejširší možnosti interpretace.

AO: Jak jsem naznačila, ta muzea mi připadala skvělá, na rozdíl od těch škol a institucí, kde bylo zničeno všechno, co kdysi bylo krásné. Během práce na projektu se to však úplně změnilo. Začala jsem si vážit míst, která samozřejmě nejsou pěkná, ale je v nich nějaký život. To co bylo s těmi zámky provedeno, se stalo za strašných okolností, vlastníci byli vyhnání a pak vyškrtnutí z dějin a nakonec bylo špatně zacházeno i s celým komplexem těchto míst. Prostě sem přišel život. Paradoxně se zachovala právě jen ty místa, které měly novou funkci, ty které ji neměly, skončily v troskách.
Tehdy jsem začala ta muzea vnímat jinak. Takový Łańcut – co to vůbec je? Ta muzea jsou taková divná stvoření, zakonzervovaná v nějaké podivné době, ve kterých se už nic nezmění. Ty květiny jsou právě o tom, plní svoji funkci, jsou ozdobou, ale zároveň jsou mrtvé, jsou takové skořápky, jako celý koncept těch muzeí.
Pro mě to je o chuti vytvořit ještě lepší iluzi minulosti. Ty zámky byly postaveny takovým způsobem, aby jednotlivé interiéry a enfilády vypadaly jako obrazy určené k prohlížení. Ty květiny přesně zapadají do stejné logiky prostoru, k obdivování a okázalosti. Jsou prodloužením té myšlenky, ale tentokrát trochu jinak, protože jsou vysušené a mrtvé. Tak

jako jiné předměty v těch pokojích, knihy zabezpečené drátkem, aby je nikdo nevzal, pohovky a křesla oddělená provázkem, aby na ně nikdo nesedal – jasně je vidět, jak je ta iluze ušitá. Celé je to i o těch muzeích a o tom, co konzervujeme, co ukazujeme a co ne. Tady máš ten ukrývaný okruh, to co ti v takovém muzeu neukazujeme a tady je oficiální turistický okruh, kterým máš jít a ty květiny vyznačují právě ta místa, která stojí za to vidět a obdivovat.

JB: Jak vnímáš svoji knihu, myslíš si, že by mohla být vnímána jako revizionistická vůči polské totožnostní verzi historie?

AO: Ano, jsem o tom přesvědčená. Můj projekt jde tímto směrem vytahování na světlo nechtěných, zapomenutých a promlčených příběhů. Začalo to přesně takhle, že se někde něco nepovedlo, protože ty zámky byly takové složité organismy s dvěma návštěvními okruhy, přičemž do historie přešel jen jeden z nich.

JB: Setkala jsi se s nějakými kritickými názory?

AO: Dostaly se ke mně námitky ohledně sentimentalismu, což je opakováním povrchní nostalgie po starých dobrých časech, které popravdě řečeno byly hrozné a plné útlaku. Kromě toho jsem měla velmi pozitivní odezvu. Kdykoli jsem ji pak vystavila, měli diváci vždy co říci, něco jim to připomínalo, něco je pobavilo, něčím to k lidem na více úrovních promlouvalo. Bylo to sílou dokumentu, že ty snímky nesou určitá fakta – takhle to tam vypadalo, takže není o čem diskutovat – je to určitá podpora pro tu čistou dokumentaci. Nevím, jestli to působilo věrohodně a pokud bych to sama vytvořila já, už by to tak silné určitě nebylo. Na snímku jsou reálné důkazy toho, že k něčemu došlo, protože ukazují, že tam něco je, nebo už tam není. Takže to médium bylo vzhledem k tomuto obsahu[406] vybrané správně.

JB: A co samotný název *Futerał*. Všechny texty v knize máš anglicky, ale titul jsi nechala polsky. Je pro to nějaký důvod?

[406] viz. č. 24.

AO: Nenašla jsem žádný vhodný anglický výraz pro futerał. *The Case* je příliš obecný a mnohoznačný a není tak anachronický jako *Futerał*. Nebyla jsem si jistá, že je to vhodný název pro knihu a pro výstavu, ale nakonec je hodně dobrý.
JB: A jak to bylo s distribucí?

AO: Ona se prodává hodně špatně, mám doma v krabicích ještě 200 kusů. Problém je v tom, že hodně lidí té knize říká katalog, protože má takovou měkkou vazbu. Já jsem věděla, že chci mít něco podobného složce, co by připomínalo svazek dokumentů, to byl můj záměr. Zdá se mi, že moje kniha je prostě mnohem složitější, než vizuálně atraktivní a působivá fotografická kniha. Dlouho jsem měla pocit, že se ta kniha nepovedla.

4.7.7 Další knihy fotografií věnující se této problematice v Polsku, v regionu a ve světě

Jana Šturdíková *Châteaux po našom*[407]

Kniha *Châteaux po našom* Jany Šturdíkové se věnuje analogickému tématu zámků a paláců – pozůstalosti po někdejší třídě vlastníků půdy. Autorka této monumentální publikace dokumentuje bezpočet těchto objektů na Slovensku. Na rozdíl od Orłowské se však Šturdíková zaměřuje pouze na vnější podobu budov a jejich bezprostřednímu okolí. Vidíme tedy jak jejich devastaci, tak i jejich okolí, které je často úplně změněné a nehodí se k nim. Tato jednoduchá typologická prezentace je podobná popisované knize *Niewinne oko nie istnieje*,[408] kdy stejně jako v případě Wojciecha Wilczyka je to zdánlivě objektivní oko, které není bez viny. Z mého pohledu nám kniha hodně řekne o vztahu bývalých vlastníků usedlostí, kterým byly jejich domovy zabaveny, ale i o vztahu státu a současných uživatelů k samotným budovám. V převážné většině špatný stav paláců spolu s naprosto zdevastovaným okolím ukazuje, že jde o objekty, které ztratily svoji dávnou funkci a o něž jejich noví majitelé už nehodlají pečovat. *Châteaux po našom* nám ukazuje míru zničení a degradace objektů, jejichž existence se pojí s bývalou vládnoucí třídou a jako symbol minulého poraženého režimu i s jejich systémovým odsouzením ke zkáze (tady se projeví vybrané měřítko Šturdíkové), realizovaného prostřednictvím jejich přímo ostentativního zanedbávání. V této souvislosti je

[407] op.cit. Jana Šturdíková, Châteaux po našom, self published, Bratislava 2021.
[408] op. cit.

velmi výmluvný titul knihy, který klade důraz na jejich kolektivního vlastníka, ale nikoli na stát, ale na kolektiv. Ukazuje na společnost jako na viníka, který je zodpovědný za stav, ve kterém se tento společný majetek ocitl. Reflexe, nebo hledání odpovědí na otázky, jak a proč k tomu došlo, je cíl, k němuž nás autorka patrně vede.

Šturdíková význam celé knihy zdůrazňuje velmi zásadním rozdělením na podkapitoly, rozdělující sídla podle funkce, kterou nově mají. Kategorie jako školy, diskotéky, fitness centra anebo policejní stanice nám říkají, jak administrativa nebo soukromé iniciativy tyto budovy adaptovaly podle potřeby místní společnosti. Velmi podobný význam má i třetí kapitola knihy *Futerał*, přestože Orłowska k němu dospěje prostřednictvím úplně jiných prostředků, jelikož se zaměřila pouze na interiéry paláců.

Indrė Šerpytytė *(1944–1991) Former NKVD – MVD – MGB – KGB Buildings*[409]

Knihou zabývající se budovami, jež slouží jako pozůstalosti a historická svědectví a s jejichž pomocí se snažíme upozornit na nedávnou historii, je *(1944–1991) Former NKVD – MVD – MGB – KGB Buildings* Indrė Šerpytytė. Metoda práce, kterou si autorka zvolila, je velmi charakteristická a na rozdíl od dvou předešlých knih není příliš dokumentární (přestože dokumentace je také součástí tohoto projektu). Šerpytytė totiž vytvořila dřevěné makety budov, které byly následně vystaveny jako objekty. Tyto objekty zdokumentovala a v této podobě pak prezentovala v knize. Typologie a různorodost samotných objektů kontrastuje s faktem, že šlo o stanice jednotek tvrdě prosazujících v celé zemi útlak a o místa, kde byli lidé vězněni. Autorka nás nutí se na ně dívat a povzbuzuje naši představivost, abychom se přinutili k reflexi nad příběhy odehrávajícími se v těchto nenápadných strukturách.[410]

[409] Šerpytytė, Indrė: (1944-1991) Former NKVD – MVD – MGB – KGB Buildings. Kauno fotografijos galerija, Kauno 2021.
[410] viz. https://news.artnet.com/art-world/moma-indrc4-a0erpytytc4-points-torture-sites-411152. (dostęp na dzień 12.12.2022)

4.7.8 Pokusy o historickou revizi tématu v jiných médiích, probíhající ve veřejné diskusi, literatuře, umění apod. v Polsku po roce 1989.

O podivném vztahu dnešní popkultury k dějinám zajímavě píše filmový kritik Bartosz Staszczyszyn.

Je charakteristickou vlastností naší popkultury, že téměř všechny historické romány se odehrávají ve smyšlené realitě. Není zde proto místo pro obyčejný lid – jeho místo zaujímají nejrůznější představitelé vyšší třídy – aristokrati, šlechtici a inteligence. (...) Dokonce i ve filmových telenovelách se svět vrací k představám o minulosti, v níž není místo pro třídní rozdíly a všichni se pak jako diváci stáváme dědici této šlechty a inteligence (přestože většina společnosti je rolnického původu). Podle „Zlatopolských"[411] naše šlechtické tradice zastupuje statek patřící rodu v titulním názvu a v „Klanu"[412] pak městský dům s lékárnou na varšavské Sadybě, symbolu tradic a hojnosti. [413]

V tomto vyobrazení někdejších zemanských elit tedy existuje něco velmi komplikovaného. V naší kultuře je běžné rozvíjet svoje dědictví a hlásit se ke šlechtickému původu. Málo se však už mluví o osudech jeho představitelů, o rozdělení jeho dědictví a o zániku onoho světa (se kterým se jako společnost ztotožňujeme). Tak jako ve *Futerału* stále stojí v místnostech pro služebnictvo smetáky a tyto místnosti stále nejsou zařazeny do návštěvnických tras muzeí. Dříve zmiňovaná sociální revoluce, téměř padesát let komunismu a třicet let svobodného Polska z nějakého důvodu způsobily, že se lidé za své rolnické kořeny začali stydět. Odpověď na tuto situaci se snaží najít historici jako Andrzej Leder, který v úvodu ke knize *Prześniona rewolucja*[414] (Vysněná revoluce) napsal:

V Polsku v letech 1939–1956 probíhala sociální revoluce. Krutá, brutální, vynucená zvenčí, ale přece jen revoluce.[415] *Až nečekaně do hloubky převrátila buňky polské společnosti a vytvořila podmínky pro dnešní expanzi střední třídy, tedy jednoduše měšťanstva. To zase znamená, že možná na celá staletí vydláždila cestu k nejhlubším změnám mentality Poláků. Jejich odchýlení se od vesnické a rolnické mentality až po její determinaci ve městech a městský způsob života. (...) Odkud se vzala, nevíme, ale můžeme mít černé svědomí*

[411] *Złotopolscy* – telenovela o dvou větvích rodiny Złotopolských.
[412] *Klan* – telenovela o třech rodinách Lubiczů.
[413] https://culture.pl/pl/artykul/piekne-klamstewka-czyli-dlaczego-polska-popkultura-boi-sie-klasowosci. (online: 1. 12. 2022)
[414] op. cit.
[415] Leder se odkazuje na agrární reformu a na holokaustu, kdy obě události vnímá jako klíčové pro popisované společenské strukturní změny.

v souvislosti s vybledlou vzpomínkou na násilí, kterému vděčí za svůj vznik. Tato nová ukrutná síla se úspěšně vyhýbá jasnému určení své totožnosti. Unáší se v nostalgickém rojení na téma své pseudošlechtické minulosti, na téma statků a hektarů. (...)

Již několik let máme také co do činění se stále větším počtem publikací věnujících se otázkám, které se jeví jako počátek nového trendu souvisejícího s rostoucím pocitem hrdosti na svůj vesnický původ.

K publikacím vydaným v poslední době patří *Ludowa historia Polski* (Lidové dějiny Polska) Adama Leszczyńského[416], *Fantomowe ciało króla* (Přízračné tělo krále) Jana Sowy[417], *Chamstwo* (Sobectví) Kacpera Pobłockého[418] nebo již zmíněná kniha *Był dwór, nie ma dworu* (Byl zámeček, není zámeček) Anny Wylegały[419]. Dalším příkladem je text Szczepana Twardocha s hodně prozrazujícím názvem *Jestem potomkiem niewolników*[420] (Jsem potomek otroků), v němž se autor vyrovnává se svým vesnickým původem a jmenovitě líčí historii vykořisťování rolníků a z něho vycházející a dodnes existující společenské rozdíly. Diskuse, které se pod tímto textem rozhořela, je důkazem, že toto téma je stále živé a že i nadále dokáže vyvolávat krajní emoce.[421]

Na straně někdejších změn se objevuje rovněž i znamení odstupu a rezignace z idealizace a romantizace minulosti vlastní rodiny. Příkladem může být kniha *Portret rodziny z czasów wielkości* (Portrét rodiny v době její největší slávy) Macieje Łubieńského, ve které se autor bez sentimentu a s odstupem vyrovnává se šlechtickým původem vlastní rodiny.[422]

[416] Leszczyński, Adam: Ludowa historia Polski. Wydawnictwo W.A.B., Varšava 2020.
[417] Sowa, Jan: Fantomowe Ciało Króla. Universitas, Krakov 2011.
[418] Pobłocki, Kacper: Hamstwo. Czarne, Wołowiec 2022.
[419] op. cit.
[420] https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26826334,jestem-potomkiem-niewolnikow-twardoch.html. (online: 7. 11. 2022)
[421] viz. Wylegała Anna: Był dwór nie ma dworu. op. cit. s. 334-335
[422] Łubieński, Maciej: Portret rodzinny z czasów wielkości. W.A.B, Varšava 2021.

5. Shrnutí

5.1. Historický a společenský kontext

Události, pojmy a mýty z polských dějin, na které se autoři vybraných knih soustřeďují, se točí především kolem období 2. světové války a jejích přímých následků – holokaustu v *Pozdrowieniach z Auschwitz*, společenské revoluce v roce 1945 ve *Futerału*, protikomunistického odboje v letech 1945–1956 ve *Słowniku polsko-polském* a ozbrojeného boje Poláků v období 1939–1945 v *Historii Polski*. Poslední dvě knihy ve svých totožnostních otázkách zasahují až do počátku dějin polského státu. Motivy zpracovávané ve všech čtyřech knihách zároveň přirozeným způsobem odkazují na předchozí dějiny, které vedly k popisovaným kulminačním okamžikům 20. století. Anna Orłowska se věnuje tématu společenské revoluce v roce 1945, ale její práce se týká i vztahů ve společnosti formujících se dlouhá léta. V případě knihy Pawła Szypulského nemůžeme vynechat zmínku o období polsko-židovského soužití. Mýtus křesťanského Polska vylíčený v publikaci Michała Sity byl i přes svoji manifestaci v současnosti vytvářen více než deset století. Formování patriotismu opírajícího se o heroismus a martyrologii, reprezentovaný Wilczykovými murály, a postoje Poláků, které z něj vynikají, by neexistovaly bez multigenerační vlastenecké edukace. Obsah všech čtyř publikací však odkazuje především na následky těchto dramatických událostí a na současný postoj k jejich připomínání.

Ve verzi dějin, která je dnes vyučována ve školách a využívána pro utváření aktuální historické politiky, najdeme všechny motivy popisované v analyzovaných publikacích. Z pohledu pozornosti, která jim bude věnována, se však budou zásadně lišit. Hodně prostoru je věnováno událostem odkazujícím na historické inscenace v Murowané Goślině a na vlastenecké murály. Motivy týkající se společenských revolucí, kterým se věnovala Orłowska a Szypulski, jsou pak marginalizovány do pozitivní totožnostní verze historie.[423]

[423] viz. https://podstawaprogramowa.pl/Liceum-technikum/Historia (online: 12. 12. 2022)

5.2. Obsah

Autoři popisovaných knih si jako objekt svého zájmu a následného díla vybrali historii. Museli se tedy utkat i se stejnými mechanismy a problémy jako její badatelé.[424] Soustředili se však nikoli na samotné události (ke kterým nemáme žádný přístup), ale na kolektivní historickou paměť. Její imanentní vlastností je proměnlivost a náchylnost k různým interpretacím podle toho, jakým současným potřebám má vyhovovat.[425] Analyzované knihy nám pak ve výsledku prezentují různé společenské strategie smíření se s dějinami, ale také jejich využívání v současnosti: Orłowska zkoumá, jakým způsobem se vyrovnáváme s historií aristokracie a jak jsou v tomto směru využívána muzea. Szypulski nás konfrontuje s památkou na Osvětim, jejíž muzeum navštěvují formou organizovaných výletů současné generace, a proměnami zdejšího muzea v čase. Sita a Wilczyk ukazují, jak je vzpomínání na historii přímo před našima očima formováno, jak jsou záměrně vybírány pouze určité prvky a jiné vymazávány a jak se takto vytváří verze historie, která je v danou chvíli potřebná. Otázka vynechávání a zamlčování určitých spojení v kolektivní paměti o historii se však týká všech publikací. Orłowska ve *Futerału* velmi široce rozvádí, jakým zásahům a deformacím musí paměť o palácích čelit, počínaje vyloučením z prohlídky prostorů pro služebnictvo až po změny dekorace reprezentativních interiérů. Opomíjení původní role paláců během jejich adaptací na nové využití jde často až k nezáměrné inspiraci vzory, estetickými motivy a architektonickými řešeními odvozovanými přímo z funkce paláce, které jsou použity v současných moderních interiérech. Potlačení historie dosáhlo nejvyšší úrovně patrně v Szypulského sbírce pohlednic. Přestože nám kontrast mezi rubem a lícem pohlednic v knize *Pozdrowienia…* neumožňuje je minout bez povšimnutí, není tato kniha podle imaginární škály opomíjení příliš vzdálená publikaci Michała Sity. Stejně jako je možné přivírat oči nad holokaustem, můžeme je dokonce i úplně zavřít, abychom neviděli žádné šrámy na představě vlastního národa, idealizované až za hranici slušnosti. Autoři se tedy věnují různým fragmentům historie, které spolu vytvářejí obraz národního popření.[426] Chtělo by se říci, že *jak nás naučily dějiny*, tyto mechanismy se podílejí na podpoře mimo jiné i nacionalismu, který pak žene národy do války. Autoři se však spíše snaží naznačit, že historie nás nic nenaučí, protože společnost jí nechce naslouchat. Společnou vlastností popisovaných publikací je revize pouze aktuální zažité verze historie, čehož jsou si autoři dobře vědomi.

[424] viz. kap. 2.1.
[425] Ibidem.
[426] viz. kap. 2.
viz. Leder, Andrzej: Prześniona rewolucja. op. cit.

Společný popis těchto publikací v jedné práci ukazuje dvě strany mechanismu popření společenských traumat. Jak nám Orłowska a Szypulski ukazují, otázky společenské revoluce (agrární reforma a holokaust) jsou zatížené silnými emocemi a nakonec jsou i tabuizovány. Podle autorů, jako je Andrzej Leder, vytěsnění událostí z povědomí, které jsou základními kameny vlastnické struktury dnešní společnosti, neumožňuje lidem vžít se do historické příslušnosti k rolnickému stavu a jeho potomků, tedy převážné většiny společnosti.[427] Jaké nové historické narace tento prázdný prostor v symbolickém poli obrovské části národa vyplní? Jaké obsahy budou tvořit národní totožnost nového Polska? Na tyto otázky podle mého názoru odpovídají právě knihy Sity a Wilczyka. V důsledku kompenzačních mechanismů se ve veřejném prostoru a na murálech objevují bandité, kteří vraždili civilní obyvatelstvo.[428] Židé vyobrazení v osvětimské pruhované uniformě na otázku *A v co věříš?* odpovídají *Věřím v Polsko!*[429] Otázka týkající se toho, jak nacionalistické vyznění těchto nových totožnostních historických narací ovlivní osobnost dalších generací Polek a Poláků, zůstává i nadále otevřená. Kdybychom se však chtěli učit z dějin, mohli bychom v nafoukaném vlastenectví nebo přímo zjevném nacionalismu vidět velmi zneklidňující signály.

5.3. Umělecké strategie

Publikace analyzované v této práci se od sebe liší uměleckými strategiemi, které si autoři zvolí. Skládají se mimo jiné z konceptu celé práce, způsobu účelového využití fotografií, konceptu jejich prezentace v knize, použití textů, narativní konstrukce publikace a nakonec i samotné formy knihy.

Část autorů hledá stopy dávných událostí v prostoru a předmětech. *Futerał* a *Pozdrowienia z Auschwitz* využívají snímky historických artefaktů, které bezprostředně souvisejí s tématem, o němž vyprávějí: interiéry paláců zastavené v čase – muzejní a táborové budovy v osvětimském muzeu. Avšak dokonce i tyto v obou publikacích představená muzea procházejí změnami, které je izolují od původní podoby i samotné historie.[430] Obě publikace čerpají také z obrazů (a textů) vyprávějících o vztahu dalších generací k minulosti: jak jsou

[427] Ibidem.
[428] viz. č. 74.
[429] viz. č. 147.
[430] Muzeum v Auschwitz mění svůj název, je opraveno a osazeno zelení. Vybrané interiéry paláců jsou prezentovány a dekorovány sušenými květinami.

funkce bývalých paláců modifikovány[431], jak jsou používány původní záběry z Osvětimi na pohlednice, které jsou následně posílány i s pozdravy rodině napsanými na jejich líci.

Zcela odlišnou strategii si vybrali Wilczyk a Sita. Oba autoři se zaměřili na současné nahlížení historických událostí. Stejně se přímo ptají na působení kolektivní paměti na historii a ukazují na její podléhání různým interpretacím a manipulaci.

Autoři knih využívají subjektivnosti fotografie, vybírají si motivy, výřezy, osvětlení… až na Pawła Szypulského, který při reprodukování cizích fotografií tyto možnosti interpretace nevyužívá. Anna Orłowska si záměrně vybírá technickou dokumentaci interiérů. Michał Sita si už během úprav vybírá z široké palety dokumentace pouze snímky samotných scénických zkoušek. Wojciech Wilczyk se ve snaze upoutat divákovu pozornost snaží záběry murálů zatraktivnit tím, že je umisťuje do širokého současného kontextu místa, ve kterém se nacházejí. Velký význam má také fakt, že skoro všechny snímky v popisovaných knihách jsou dokumentární fotografie. Mohlo by se zdát, že si autoři tento koncept vybrali záměrně, protože jim dává stabilní, obtížně zpochybnitelný základ pro vyprávění těchto nesnadných příběhů.[432]

Kreativní možnosti, které nám fotografické médium v úzkém slova smyslu nabízí, využívá pouze Orłowska. Objekty, renderované modely a sochy umístěné v knize jsou svým způsobem dialogem s celým významovým polem, kterým byl mýtus paláce postupem času pokryt. Tyto práce jsou svým uvolněním od dokumentárního aspektu schopny povzbudit představivost a fantazii diváka a obrátit ji směrem, který autor požaduje.

Texty

Všechny popisované knihy jsou doplněné texty a komentáři prezentujícími vlastní rozsáhlý výzkum, eseji různých uznávaných vědců a popiskami snímků. Tyto texty významně rozšiřují kontext vizuální výpovědi a umožňují autorům ukázat různé možnosti interpretace vybraných snímků.[433] Současně také posilují kritický potenciál těchto publikací.[434] Přestože tyto knihy promlouvají *šeptem*, svými texty často umožňují vůbec postřehnout kritický potenciál celého projektu, což je snad i jejich role. Podle mého názoru to vyplývá z faktu, že témata těchto artbooků jsou natolik komplikovaná a utopená v dějinách, že jejich plné pochopení není bez vysvětlujících, komentujících nebo doplňujících textů možné.

[431] Anna Orłowska je blíže popisuje ve třetí kapitoleknihy *Futerał*.
[432] viz. kap. 3.2.
[433] Ania Orłowska to využívá hlavně v projektu Futerał.
[434] Především Wojciech Wilczyk a Ania Orłowska.

Forma a koncept

V další etapě byly fotografie vytvořené během práce na projektu zpracovány do podoby konceptu fotografické knihy. Wilczyk a Sita pro tento účel používají podobu slovníku a školní učebnice. V obou případech jsou prezentované cykly zpracovány do podoby konceptu, který do značné míry předurčuje, ale i mění význam těchto cyklů. Ve Wilczykově *Słowniku polsko-polskim* se stávají kompendiem vlasteneckých murálů. Kniha *Historia Polski* Michała Sity zase aspiruje na oficiální školní učebnici, ale podle mého názoru tato koncepce velmi snižuje její kritický potenciál. Szypulski využívá svůj artbook k vytvoření esteticky dokonalé a vyšperkované prezentace svého souboru. Orłowska svoji knihu rozdělila do tří kapitol – prolog, epilog a apendixy –, čímž vytvořila svérázný *badatelský adresář*.

Aby dosáhli kýženého efektu, rozhodli se autoři využít celé spektrum prostředků nabízených knihami. Kromě zdánlivých omezení, které formát bloku sešitých stránek umístěných mezi dvě desky obálky přináší, je takto možné díky promyšleným a zásadním rozhodnutím vytvořit narace s velmi konkrétním významem. Většinou se tedy nejednalo o rozhodnutí estetické, ale související spíše se strategií a do značné míry ovlivňující výsledný kritický potenciál knih, jako v případě způsobu prezentace snímků u Szypulského a Wilczyka, rozdělení na kapitoly ve *Futerału* nebo design obálky Orłowské, Wilczyka a Sity.

Ve své práci jsem poměrně málo prostoru věnoval spolupráci s grafiky, která je při přípravě knihy vždy klíčovou součástí celé práce. Podle mého názoru měli autoři publikací svá očekávání a řešení publikace již do značné míry předem připravená. Mohlo by se zdát, že žádná z popisovaných knih není ovlivněna přemírou iniciativy grafika, který by práci na artbooku zásadním způsobem ovlivnil, což se někdy děje. Zároveň musím zdůraznit význam této spolupráce při vzniku každého artbooku. V souvislosti s obrovským množstvím otázek týkajících se analýzy každé knihy jsem byl nucen tento důležitý aspekt vynechat a popis jejich vzniku ponechat na samotných autorech. Spolupráce autorů s grafiky by si však zasloužila samostatné zpracování. K nejvíce radikálním rozhodnutím bych zařadil umělohmotný přebal knihy *Historia Polski*, který spolu s jejím layoutem a písmem odpovídá stylu školních učebnic. Toto gesto rozhodně nasměrovalo celý materiál k diskusi o současných totožnostních historických naracích a jejich výběrovém zacházení s historií. Obrovská bílá pasparta, perfektní reprodukce pohlednic a elegantní layout s malým šedým fontem tvoří velmi promyšlený vzhled, který nebude ničím narušovat kontemplaci hrůzné sbírky pohlednic v *Pozdrowieniach z Auschwitz*. Anna Orłowska, která pro svůj badatelský projekt chtěla dosáhnout efektu složky s dokumenty, se rozhodla pro poměrně velký formát a měkkou

vazbu. Velké fotografie, klidný elegantní layout, růžová předsádka spolu se správně zvoleným fontem tvoří přímo výběrovou publikaci. Na druhém konci je z estetického pohledu *Słownik polsko-polski*. Aby se přiblížil formě slovníku, zredukoval autor layout knihy formálně i esteticky jen na nezbytné minimum.

Narace

Knihy analyzované v této práci využívají různé způsoby vedení narace.[435] Jejich důležitou společnou vlastností je fakt, že žádná z nich nebyla narací dojmovou, která je mezi současnými tvůrci velmi populární.[436] Podle mého názoru to vyplynulo z charakteru vybraných témat. Divák by měl na základě snímků pochopit určitý obsah, a nikoli mít pouze estetický nebo emocionální dojem.[437] V souvislosti s tím se autoři při rozvíjení sekvence opírali hlavně o významový prvek snímků.
Vrátím se na chvíli k textům. Ve většině publikací byly texty významnou součástí závěrečné narace, ale také elementem pomáhajícím ji vybudovat. Mám na mysli především *Słownik polsko-polski*, v němž jsou snímky seřazeny abecedně podle jmen měst a obcí. V knize *Historia Polski* jsou názvy jednotlivých kapitol (kterými zároveň byla i konkrétní historická období) spolu promíchané, což má podle mého názoru posílit význam zmatku v prezentované vizi a nedokonalost celého sešitu. Z pohledu způsobu vedení narace je zajímavé srovnání *Słowniku* a *Pozdrowienia*. Oba tyto soubory z určitého pohledu fungují podobně, a to na principu sbírky.[438] Zajímavé je, že namísto již zmiňovaného abecedního pořádku u Wilczyka ukládá Szypulski snímky jako nějaký druh road tripu, kterým nás po koncentračním táboře provází.[439]

Kritický potenciál

Prezentované knihy podle mého názoru nechávají divákovi velký prostor pro vlastní interpretaci a možné přečtení jejich kritického potenciálu. Pokud vezmeme v úvahu i otázku komunikace s divákem, můžeme dokonce seřadit popisované knihy na určité časové ose. *Pozdrowienia z Auschwitz* se nacházejí na straně knih hovořících nejvíce zpříma, především

[435] viz. kap. 3.3.
[436] Ibidem.
[437] viz. Rigamonti, Maksymilian: Echo. op.cit.
[438] viz. kap. 3.3
[439] Ibidem.

s ohledem na charakter prezentovaných artefaktů. Není možné si nevšimnout kontrastu mezi rubem a lícem pohlednic, přestože mnoho dalších rovin této knihy je již před divákem více skrytých. Doplňující texty v knize pak pomáhají uvědomit si další souvislosti. Druhým na této ose je *Słownik polsko-polski*, který nás překvapí rozsahem nashromážděného materiálu. Přestože nám samotné snímky ukazují známou polskou současnost, nutí nás jeho rozsah ke srovnávání a reflexi. Autor již v samotném obraze pomocí širokých záběrů zachytí svoje kritické hodnocení murálů, které následně doplňuje i kritickými texty. Autorka *Futerału* je zase tím, že se ujala role badatelky, mnohem dál od jednoznačných názorů. Nabízí nám několik naznačených možností interpretace, které sami můžeme dál zkoumat. Zobrazením tolika různých přístupů ke zpracování témat vedle sebe nutí diváka k reflexi nad jejich složitostí. Texty obsažené v knize tento obraz ještě doplňují a upozorňují na kulturní a významový rozsah paláců, který má přesah až do současnosti. Na konec této imaginární osy bych umístil knihu *Historia Polski*. Její autor Michał Sita nám poskytuje poměrně málo informací, jelikož jako jediný nedoplnil svoji knihu komentářem ani žádným publicistickým textem. S určitou naivitou bychom na první pohled mohli autorovi uvěřit, že jde o sešit cvičení do školního předmětu o historii Polska. V další kroku bychom mohli rovněž uznat, že jde o určité kompendium znalostí z polských dějin, nebo je brát jako neutrální památku účastníků společných participačních aktivit. Popisky snímků použité v knize a tituly mohou do jisté míry tuto interpretaci podporovat. Podobně jako v knize Anny Orłowské je k přečtení revize historie naznačené v této knize nutná určitá úroveň znalostí a povědomí. Texty pak získají kritické vyznění, protože prozradí jednostrannost prezentovaných událostí a jejich chronologický zmatek. Stejně jako v případě *Futerału* může mít kontext její prezentace velký vliv na čtení jejího kritického potenciálu.[440]

5.4. Společenská percepce

V případě každé knihy jsem hodně místa věnoval jejímu přijetí veřejností. Většině knih se podařilo proniknout k širšímu publiku, většinou díky rozhovorům s autory anebo mnohem méně často prostřednictvím kritických textů. Jejich skutečný dosah však byl přece jen omezen jejich nevelkým nákladem. Autoři v rozhovorech prozradili, že si uvědomují okrajovost svého média, ale i způsob, jak se jeho prostřednictvím komunikuje. Patrně nejlépe to vystihl Paweł

[440] viz. č. 178.

Szypulski, který řekl, že tyto knihy *mluví šeptem*.[441] Všichni autoři zmiňují také velkou vzácnost recenzí i kritických reakcí na své publikace. Jelikož jsou všechny prezentované knihy ve své podstatě artbooky, věnují se tématům blízkým kritickému umění, ale neužívají jeho výpovědní jazyk. Ve výsledku, přestože mluví o společensky závažných a potenciálně kontroverzních věcech, nemají možnost se s tímto poselstvím prosadit jinde než v malém okruhu odběratelů, kteří uvažují podobně jako autoři.

Zásadní je, že všichni autoři si velmi dobře uvědomovali kritický potenciál a revizi historie, kterou ve svých knihách provádějí. Kromě výše zmíněných úvah všichni viděli uměleckou knihu, která je i přes všechna svoje omezení velmi důležitým médiem pro jejich profesní kariéru, pro níž neexistuje příliš mnoho alternativ. Vše dokonale shrnul opět Paweł Szypulski, jenž o aktivistické fotografii řekl, že křičí. Prezentovaní tvůrci si však dobře uvědomují, že si vybrali uměleckou fotografii, která komunikuje mnohem *tišeji*, spějí totiž k jinému cíli než aktivisté.

5.5. Osobní perspektiva

Na počátku své práce jsem předpokládal, že za výběrem témat stojících v protikladu k všeobecně přijímaným interpretacím teoreticky mohou stát konkrétní společenské zkušenosti a prožitky, jež mění pohled autorů na historii. Zaskočilo mě však, že se moje teze potvrdila v případě všech zpovídaných autorů. Rodinné příběhy, společenský původ, záhady z dětství, způsob výchovy, prostředí dospívání, ale i další naznačené, ale ne zcela odhalené příčiny – to jsou aspekty, které autoři zmiňují jako potenciální důvody svého zájmu a kritické interpretace zpracovávaných témat.

Prezentované knihy nám nabízejí širší, inkluzivní pohled na historii Polska, který oponuje totožnostním naracím prezentujícím historii jako národní monolit. V této souvislosti se jako velmi zajímavý ukázal i původ autorů, kteří jsou jiných národností i z jiného prostředí. Anna Orłowska pochází ze Slezska a má německý pas. Rodina Michała Sity nedávno odhalila svoje židovské kořeny. Předkové Pawła Szypulského pocházejí z rolnické třídy, ale jeho rodiče i on sám jsou příkladem bleskového sociálního vzestupu. Wojciech Wilczyk vyrostl v sociálně slabší postžidovské části Krakova. Autor *Słowniku* také přiznává, že existují i další, hlubší osobní důvody, kvůli nimž se svým tématům věnuje, ale nechce je blíže specifikovat. Pokud

[441] viz. č. 112.

ještě dodáme, že autor této práce pochází z rodiny vlastníků pozemků, dostaneme zajímavý patchwork, který dobře odráží právě komplexnost a složitost polské historie. Je jasné, že na tak malém vzorku nejsme schopni říct, že autorství takových knih je podmíněno odlišným původem autora, nebo zda by jím mohl být i kteréhokoli jiný Polák. Bez ohledu na to se osobní historie autorů určitým způsobem překrývají a zvěrohodňují jím svoji revizi zavedeného paradigmatu.

5.6. Další fotografické knihy

V kapitole 4.2 prezentuji knihy polských autorů věnujících se historickým tématům, jež jsou blízká i těm, která popisuji, ale nezpochybňující přijímaná paradigmata.
V závěru každé kapitoly jsem se snažil prezentovaný photobook zasadit do širších souvislostí. Pro tento účel jsem zmínil další fotografické knihy zabývající se podobnou tematikou nebo k vyprávění alternativní historie využívají podobnou strategii jako vybraní autoři. Mým závěrem je, že v poměru k obrovskému množství každoročně vydávaných knih je těch kritických a týkajících se historie poměrně málo, přestože jich začíná přibývat. Týká se to jak polské, tak i mezinárodní artbookové scény.

5.7. Širší pohled

Na konci každé analýzy jsem se snažil přiblížit širší kulturní pozadí popisovaných publikací. Vycházel jsem totiž z předpokladu, že pokud se fotografické knihy věnují určitému historickému tématu, pronikají do širší společenské diskuse, s níž pak udržují dialog. V prostředí takto široce chápané současné kultury dospívají a žijí jak autoři vybraných knih, tak i polští odběratelé knih. Čím méně bylo dané téma kulturně propracované, jako v případě knih Wilczyka, Sity a Orłowské, tím více se tito autoři pohybovali po *terra incognita* a byli vystaveni potenciálnímu kulturnímu tabu. Nakonec se i tak široce a kriticky zpracované téma holokaustu jeví ve světle Szypulského díla, týkajícího se paměti na vyhlazování Židů, jako prozkoumané velmi málo.
Otázky zpracované ve čtyřech popisovaných publikacích byly nepochybně důležité i pro samotné autory. Témata z polské historie, která by ještě mohla být revidována, však

nevyčerpávají zcela. Musejí však potkat takového tvůrce, který k nim bude mít osobní, až přímo obsesní vztah.[442] Dramatické události 20. století se postupně přesouvají v čase a jejich historii píšou znova další generace, které již bezprostřední svědky těchto událostí neznají. Nabízí se tak prostor pro další interpretace, které jsou od jednostranného vnímání historické paměti teoreticky mnohem vzdálenější. Nakonec i další generace využívají a přizpůsobují si historii pro své účely. A čím je tato historie časově odlehlejší od současnosti, tím snazší je s ní manipulovat. Tyto nové interpretace historie se stávají součástí národní totožnosti, která zároveň omezuje možnost podrobit je opětovnému zkoumání.

Cílem mé práce bylo na vybraných příkladech ukázat, jakým způsobem mohou fotografické knihy vstupovat do dialogu s historií. Jaký potenciál mají samotné fotografie, ale i média fotografické knihy na vytvoření komplexní a kritické výpovědi o závažných společenských tématech. Množství různých perspektiv a interpretací, které jsem musel při analyzování každé knihy zvážit jak po stránce jejího obsahu, tak i formy, ukazuje, o jak neobvykle náročný úkol jde. Vybraní autoři s využitím různých uměleckých strategií zpracovali témata, která jsou pro jejich společnost velmi těžká. Do debaty vnesli svoje kritické pohledy a přidali i svoji cihličku k budování společnosti, která o své minulosti uvažuje otevřeně.

[442] viz. č. 71.

6. Seznam literatury

Abril, Laia: On Abortion. Dewi Lewis Publishing, Stockport 2018.

Astrid, Erll: Kultura pamięci. Wprowadzenie. Uniwersytet Warszawski, Varšava 2018.

Badger, Gary: It's Narrative, But Not as We Know It… Sequencing the Photobook. Aperture, Photo Book Reviev 002, spring 2012.

Baksik, Łukasz: Macewy codziennego użytku. Czarne, Wołowiec 2013.

Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz: How to look natural in photos. Ośrodek Postaw Twórczych / Palm Studios, Wrocław / Londýn 2021.

Barthes, Roland: Światło obrazu. Aletheia, Varšava 1996.

Benjamin, Walter: Mała historia fotografii. (w:) Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty. Wydawnictwo Poznańskie, Poznaň 1996.

Berger, John: Mohr Jean: Another Way of Telling. A possible theory of photography. Bloomsbury, Londýn, New York, 2016.

Berger, John: O patrzeniu. Aletheia. Varšava 1999.

Bogdańska, Marta: Shifters. Foundation for Visual Arts & Landskrona Foto, Landskrona 2021.

Bojarska, Katarzyna: Zawieszenie (w) historii. Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2013 č. 2.

Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Ghetto, Trolley Books, Londýn 2003.

Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Chicago. Steidl / MACK, Göttingen 2006.

Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Fig, Steidl/Photoworks, Göttingen 2007.

Broomberg, Adam; Chanarin Oliver: Holy Bible, MACK / Archive of Modern Conflict, Londýn 2013.

Broomberg, Adam; Chanarin, Oliver: War Primer 2. MACK, Londýn 2011.

Brykczyński, Jan: Boiko. self published, Varšava 2014.

Brykczyński, Jan: Současné trendy ve fotografických knihách. Diplomová teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2015.

Brykczyński, Paweł: Gotowi na przemoc. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2017.

Ceschel, Bruno: Self Publish, Be Happy: A DIY Photobook Manual and Manifesto. Aperture, New York 2015.

Colberg, Jorg: Understanding Photobooks: The Form and Content of Photographic Book. Routledge, New York 2016.

Cotton, Charlotte: Fotografia Jako Sztuka Współczesna. Universitas, Krakov 2010.
Davies, Norman: Boże igrzysko, díl II. Znak, Krakov 1996.
De Middel, Cristina: The Afronauts. self-published, Madrid 2012.
Engelking, Barbara; Grabowski, Jan: Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski, díl I. a II. Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Varšava 2018.
Frank, Robert: The Americans. Ed. Robert Delpire, Paříž 1958.
Frąckowiak, Maciej: Kruche medium. Rozmowy o fotografii. PIX.HOUSE, Poznaň 2017.
Foks, Darek; Libera, Zbigniew: Co robi łączniczka. Ars Cameralis Sileslae Superioris, Katovice 2005.
Fontcuberta, Joan; Formiguera, Pere: Fauna. PhotoVision, Sevilla 1999.
Forecki, Mariusz: Kurz. FUNDACJA PIX.HOUSE, Poznań 2022.
Forecki, Mariusz: Mechanizm. PIX.HOUSE, Poznaň 2019.
Fulford, Jason; Shopsin Tamara: This equals that. Aperture, New York 2014.
Goldin, Nan: The Ballad of Sexual Dependency. Aperture, New York 1986.
Gross, Jan Tomasz: Sąsiedzi. Pogranicze, Sejny 2000.
Halbwachs Maurice: Społeczne ramy pamięci. Aletheia, Varšava 2008.
Hübl, Thomas: Healing Collective Trauma. Sounds True, Colorado 2020.
Janion, Maria: Niesamowita Słowiańszczyzna. Wydawnictwo Literackie, Krakov 2016.
Jones, Ed; Prus, Timothy: Nein Onkel. AMC, Londýn 2007.
Kalsched, Donald: Wewnętrzny świat traumy. Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznaň 2015.
Krall, Hanna: Zdążyć przed Panem Bogiem. Odra, Wrocław 1976.
Król, Marcin: Patriotyzm przyszłości. Szklane domy. Varšava 2004.
Kuhn, Thomas Samuel: The Structure of Scientific Revolutions. University of Chicago Press, Chicago 1962.
Lechowicz, Lech: Fotoeseje teksty o fotografii polskiej. Fundacja Archeologii Fotografii, Varšava 2010.
Leszczyński, Adam: Ludowa historia Polski. Wydawnictwo W.A.B., Varšava 2020.
Leder, Andrzej: Prześniona rewolucja. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2014.
Lowenthal, David: The past is a foreign country. Cambridge University Press, Cambridge 1985.
Łubieński, Maciej: Portret rodzinny z czasów wielkości. W.A.B, Varšava 2021.
Łuczak, Michał: Fotografie a narrace, mají fotografie schopnost vyprávět? Disertační teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2018.

Martin A., Lesley: Invitation to a Taxonomy of the Contemporary Photobooks. (w:) Photobook Phenomenon, Foto Colectania, Editorial RM, Barcelona 2017.
Mazur, Adam; Gorczyca, Łukasz: Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych. Międzynarodowe Centrum Kultury, Krakov 2019.
Mazur, Adam: Historie Fotografii w Polsce 1839-2009. Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2009.
Mazur, Adam: Wojciech Wilczyk. [v:] Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku, red. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Varšava 2007.
Milach, Rafał: Black Sea of Concrete. self published, Varšava 2009.
Milach, Rafał: In the car with R. Czytelnia Sztuki Museum in Gliwice, Gliwice 2011.
Milach, Rafał: 7 Rooms. Kehrer Verlag, Heidelberg 2011.
Milach, Rafał; Szymańska, Marta: WIDZI MI SIĘ. Fundacja Archeologia Fotografii. Varšava 2017.
Milach, Rafał: The Winners. GOST, Londýn 2014.
Nabrdalik, Agnieszka; Nabrdalik, Maciek: Nieodwracalne. Exit Zero Publishing, Varšava 2013.
Nowicki, Wojciech: Dno oka. Eseje o fotografii. Czarne, Wołowiec 2010.
Orłowska, Anna: Futerał. Galeria Wschód, Szkoła Filmowa w Łodzi, Varšava / Lodž 2018.
Orłowska, Anna: Ukryty krwiobieg domu. Styl życia jako problem nowoczesny. Aneks teoretyczny do pracy doktorskiej zrealizowanej na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera, Varšava 2019. Orłowski, Krzysztof: North America. PIX.HOUSE, Poznaň 2018.
Pańczuk, Adam: Karczeby. Self published, Varšava 2013.
Parr, Martin; Badger, Gerry: The photobook: A history vol. I, II, III. Phaidon, Londýn 2004, 2006, 2014.
Patterson, Christian: Redheaded Peckerwood. MACK, Londýn 2011.
Peukert, Katarzyna: Fotografické projekty polských studentek a studentů Institutu tvůrčí fotografie plnící autoterapeutickou funkci. Bakalářská teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2022.
Pijarski, Krzysztof: Allan Sekula i fotografia na skrzyżowaniu dyskursów. [v:] Allan Sekula: Společné využití fotografie. s red. ved Karoliny Lewandowskiej. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Varšava 2010.
Piotrowska, Joanna: Frowst. MACK, Londýn 2014.
Pobłocki, Kacper: Hamstwo. Czarne, Wołowiec 2022.

Rata, Kaja: Kajnikaj. 8991 publishing, Wrocław 2019.
Rigamonti, Maksymilian: Echo. Press Club Polska, Varšava 2018.
Roth, Andrew: The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century. PPP Editions, New York 2001.
Roth, Andrew (ed.): The Open Book. A history of the photographic book from 1878 to the present. Hasselblad Center, Göteborg 2004.
Ruscha, Ed: Twenty six gasoline stations. National Excelsior Press, Los Angeles 1963.
Sarello, Mateusz: Swell. Instytut Kultury Wizualnej, Varšava 2014.
Schmid, Joachim: Other People's Photographs. Self published**,** Berlín 2011.
Sejud, Agnieszka: HOAX. self publishing, Wrocław 2020.
Šerpytytė, Indrė: (1944-1991) Former NKVD – MVD – MGB – KGB Buildings. Kauno fotografijos galerija, Kauno 2021.
Šturdíková, Jana: Châteaux po našom. Self published, Bratislava 2021.
Sita, Michał: Củ Chi Tunnels Restoration Report. PIX.HOUSE, Poznaň 2019.
Sita, Michał: Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1. self publishing, Poznaň 2021.
Smoczyński, Rafał; Zarycki, Tomasz: Totem inteligencki. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Varšava 2017.
Sontag, Susan: O fotografii. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Varšava 1986.
Spiegelman, Art: Maus. Pantheon Books, New York 1991.
Sputnik Photos: Distant Place. Centrum Nauki Kopernik, Varšava 2012.
Sputnik Photos: IS(not). Self published, Varšava 2011.
Sputnik Photos: Fruit Garden. Self published, Varšava 2016.
Sputnik Photos: Wordbook. Self published Varšava 2016.
Soth, Alec: From here to there: Alec Soth‘s America. Walker Art Center, Minneapolis, 2011.
Soth, Alec: Sleeping by the Mississippi. Steidl, Göttingen 2004.
Sowa, Jan: Fantomowe Ciało Króla. Universitas, Krakov 2011.
Starzec, Paweł: Krajina jako vypravěč. Bakalářská teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2018.
Starzec, Paweł: Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii. Diplomová teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2022.
Šturdíková, Jana: Châteaux po našom. self published, Bratislava 2021.
Sultan, Larry; Mandel, Mike: Evidence. Clatworthy Colorvues, Santa Cruz 1977.
Szarota, Tomasz: Getto Warszawskie 1943-1988. Interpress, Varšava 1988.
Szlaga, Michał: Stocznia. Instytut Fotografii Fort, Varšava 2021.

Szweda, Katarzyna: Bosorka. Biuro Literackie, Kołobrzeg 2020.
Szypulski, Paweł: Pozdrowienia z Auschwitz, Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2015, Edition Patrick Frey, Zürich 2015.
Tobis, Andrzej: A-Z. Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego. Fundacja Bęc Zmiana, Varšava 2014.
Tokarczuk, Olga: Księgi Jakubowe. Wydawnictwo Literackie, Krakov 2014.
Tokarska-Bakir, Joanna: Pod klątwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego, díl 1 a 2. Czarna Owca, Varšava 2018.
White, Hayden: Metahistory, the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore, Londýn, 1975.
White, Hayden: Przedmowa do wydania polskiego, [v:] Poetyka pisarstwa historycznego, przeł. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak, Universitas, Krakov 2000.
Wilczyk, Wojciech: Niewinne oko nie istnieje. Atlas Sztuki, korporacja ha!art, Lodž, Krakov 2007.
Wilczyk, Wojciech: Słownik polsko-polski. Karakter, Krakov 2019.
Wilczyk, Wojciech: Święta Wojna. Karakter, Krakov 2014.
Wolf, Michael: A series of unfortunate events. Peperoni, Berlín 2010.
Wylegała, Anna: Był dwór nie ma dworu, Reforma rolna w Polsce. Czarne, Wołowiec 2021.
Ziębińska-Lewandowska, Karolina: Między dokumentalnością a eksperymentem: krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989. Nadace nové kultury Bęc Zmiana, Nadace Archeologie Fotografie, Varšava, 2014.

7. Jmenný rejstřík

A

Abril Laia 151

Albiński Wojciech 69, 102, 104

Atget Eugène 181

B

Badger Gary 30

Baksik Łukasz 107, 115

Bangert Christoph 151

Bartecka Beata 37

Berger John 24

Betlejewski Rafał 119

Bikont Anna 16, 109

Bogdańska Marta 22, 23

Bojarska Katarzyna 11, 16

Brasse Wilhelm 101

Broomberg Adam 26

Bułhak Jan 20

C

Chanarin Oliver 26

D

Dąbrowski Michał 105

Dębowski Przemysław 42, 73

Dłubak Zbigniew 21

Długowski Łukasz 105, 108

Dmowski Roman 43

Domańska Ewa 12

Durkheim Émile 11

E

Engelking Barbara 16, 93, 118

F

Foks Dariusz 75

Forecki Mariusz 22, 37

Foucault Michel 12

Frey Patrick 77

G

Gorczyca Łukasz 20

Grabowski Jan 16, 93, 118,

Gross Jan T. 16, 109, 110, 119, 120, 147

Gruchot Jerzy 154, 175

H

Halbwachs Maurice 11, 12

Hellinger Bert 38

Hoepker Thomas 105, 106

J

Jakubowicz Rafał 119

Jan Paweł II 131

Jones Edward 117, 151

K

Koss Wojciech 154
Kossak Wojciech 148
Kossakowski Eustachy 20
Krall Hanna 119
Kurz Iwona 89, 90, 101, 104

L

Lach-Lachowicz Natalia 21
Leder Andrzej 119, 157, 186, 190
Leszczyński Adam 187
Libera Zbigniew 29, 75, 90, 113, 117, 118, 148
Lowenthal David 145

Ł

Łęcki Tomasz 130
Łubieński Maciej 187

M

Mazur Adam 5
Mickiewicz Adam 121
Mieszko I 43, 126
Międlar Jacek 64
Milach Rafał 22, 30, 149

N

Nabrdalik Agnieszka 36
Nabrdalik Maciek 22, 36
Nałęcka-Milach Anna 22

O

Orłowska Anna 4, 5, 6, 146, 153-155, 158, 161, 168, 169, 170, 171, 174, 176-179, 184, 185, 188-194, 196
Orłowski Krzysztof 22, 26

P

Pańczuk Adam 22
Pasikowski Władysław 120
Pawlikowski Paweł 120
Peukert Katarzyna 33
Pijarski Krzysztof 5, 10, 154
Pilawska Sita Anna 144
Pilecki Witold 43, 54, 64
Piłsudski Józef 43
Piotrowska Joanna 38
Pobłocki Kacper 187
Popiełuszko Jerzy 51
Poprzęcka Maria 72
Powierża Krzysztof 133
Prus Timothy 117, 151

R

Rajs Romuald 54
Rayss Agnieszka 144, 148, 150, 151
Rigamonti Magdalena 36
Rigamonti Maksymilian 36
Robakowski Józef 21
Rojo Pilar 77, 100
Rolke Tadeusz 20
Ruscha Ed 17

Rusznica Łukasz 22, 37, 182
Rydet Zofia 21

S

Sarełło Mateusz 22
Sowa Jan 187
Sasnal Wilhelm 120
Sejud Agnieszka 23
Šerpytytė-Roberts Indrė 185
Shapira Shahak 102, 117
Siedzikówna Danuta 44
Sita Michał 4, 6, 18, 75, 121, 123, 124, 130, 131, 133, 134, 142-144, 189, 191, 192, 194
Skłodowska-Curie Maria 44
Smith W. Eugen 31
Sobieski Jan III 43
Soth Alec 25, 29
Spiegelman Art 119, 120
Staszczyszyn Bartosz 186
Šturdíková Jana 171, 184, 185
Szlaga Michał 37
Szpak Ostachowska Joanna 115
Szwagrzyk Krzysztof 64
Szweda Katarzyna 38, 39
Szypulski Paweł 4-6, 76-78, 88, 89, 93-96, 98, 99, 102-105, 107-109, 117, 146, 188-193, 195-197

T

Tarasiuk Agnieszka 155, 168, 175
Tokarczuk Olga 16, 119
Tokarska-Bakir Joanna 119, 147
Twardoch Szczepan 187

U

Uklański Piotr 117, 118

W

Wall Jeff 28
Wąs Katarzyna 155, 170
White Hayden 11, 12, 16
Wilczyk Wojciech 4-6, 41, 42-44, 55, 56, 57-60, 63-66, 68-71, 75, 89, 107, 114-116, 120, 151, 184, 188-193, 196
Wykrota Adrian 22
Wylegała Anna 157, 187
Wyszyński Stefan 51