Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Rodina v polské dokumentární fotografii od roku 2000

MgA. Rafał Siderski

Disertační práce

Opava 2023

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Rodina v polské dokumentární fotografii od roku 2000

The family in Polish documentary photography after year 2000

MgA. Rafał Siderski

Disertační práce

Opava 2023

Abstrakt

Cílem předkládané disertační práce je prozkoumat a analyzovat fenomén v polské dokumentární fotografii po roce 2000 spočívající ve stavbě fotografických kulis vyprá- vějících příběh prizmatem autorovy rodiny. Hermeneutické analýze bylo podrobeno sedmnáct fotografických souborů z daného tématu, rozdělených do kategorií: naro- zení; každodenní život; smrt a nouzové situace; Vyhledávání. Celek doplňuje shrnutí a rozbor toho, jak skutečnost, že se rodina stala hlavní postavou, ovlivňuje vnímání děl.

klíčová slova: dokumentární fotografie, polská fotografie, rodina, fotograf, umění, fotokniha, narození, smrt, nemoc, každodenní život, fotoblog, deník, děti

Abstract

The aim of the presented dissertation is to investigate and analyze the phenomenon in Polish documentary photography after 2000 consisting in the construction of photographic backdrops telling a story through the prism of the author's family. Seventeen photographic sets from the given topic were subjected to a hermeneutic analysis, divided into categories: birth; everyday life; death and emergencies; Search. The whole is complemented by a summary and analysis of how the fact that the family has become the main character affects the perception of the works.

keywords: documentary photography, polish photography, family, photographer, art, photo book, birth, death, illness, everyday life, photoblog, diary, children

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	MgA. Rafał Siderski
UČO:	27062
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	Rodina v polské dokumentární fotografii od roku 2000
Téma práce anglicky:	Family in Polish documentary photography after year 2000.
Zadání:	Cílem předkládané disertační práce je prozkoumat a analyzovat fenomén v polské dokumentární fotografii po roce 2000 spočívající ve stavbě fotografických kulis vyprávějících příběh prizmatem autorovy rodiny. Hermeneutické analýze bylo podrobeno sedmnáct fotografických souborů z daného tématu, rozdělených do kategorií: narození; každodenní život; smrt a nouzové situace; Vyhledávání. Celek doplňuje shrnutí a rozbor toho, jak skutečnost, že se rodina stala hlavní postavou, ovlivňuje vnímání děl.
Literatura:	BERGER, J., O patrzeniu, Warszawa 1999 SULTAN, L., Pictures from home, Londyn 2021 ŚLESZYŃSCY, U. i K., Prolog , Białystok 2020 ZAWADA, F., Drewniane gody, Wrocław 2011 ADAMSKI M., Nie mogę przebrnąć przez chaos, Poznań 2015, DĘBIŃSKI G., List do chłopca z latarką, Poznań 2020, LACZNY T., Erna Helena Ania, Warszawa 2021,
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	11. 1. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila.

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

Rafał Siderski

© 2023 Rafał Siderski, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování náleží

Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za jeho pomoc s přípravou práce, konzultace, nesmírnou laskavost a podporu.

Všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, kamarádům a kamarádkám, které jsem zde poznala - za podporu a inspiraci.

Rád bych poděkoval Małgosi, své partnerce, která mě podporovala při psaní této práce.

Obsah

ÚVOD 17

1. RODINA V SOCIOLOGICKÉM POJETÍ 19

2. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE – DEFINICE 22

3. NAROZENÍ 27

3.1 KAMA ROKICKA A MONIKA KOTECKA – MEMORY STICK 28

3.2 ANNA OSETEK – DZIENNIK (DENÍK) 37

3.3 ANNA GRZELEWSKA – JULIA WANNABE 41

3.4 KARO ĆWIK – DON'T LOOK AT ME 46

3.5 KAMIL A URSZULA ŚLESZYŇŠTÍ – PROLOG 54

3.6 SHRNUTÍ 61

4. KAŽDODENNÍ ŽIVOT 65

4.1 KUBA DĄBROWSKI – BLOG 66

4.2 FILIP ZAWADA – DREWNIANE GODY (DŘEVĚNÁ SVATBA) 76

4.3 BART POGODA - BLOG 82

4.4 SHRNUTÍ 91

5. SMRT A MIMOŘÁDNÉ SITUACE 93

5.1 MICHAŁ ADAMSKI – NIE MOGĘ PRZEBRNĄĆ PRZEZ CHAOS (NEMOHU SE PROBOJOVAT CHAOSEM) 94

5.2 STASZEK HEYDA – BLISKO (BLÍZKO) 100

5.3 GRZEGORZ DĘBIŃSKI – LIST DO CHŁOPCA Z LATARKĄ (DOPIS CHLAPCI SE SVÍTILNOU) 105

5.4 MONIKA ORPIK – PLEASE DON'T TELL MY FATHER THAT LIFE ISN'T A COMEDY 112

5.5 MATEUSZ KOWALIK — STEPS 117

5.6 MAGDALENA WDOWICZ–WIERZBOWSKA – TATA (TÁTA) 123

5.7 SHRNUTÍ 129

6 HLEDÁNÍ 133

6.1 KAROLINA JONDERKO - AUTOPORTRET Z MATKĄ (AUTOPORTRÉT S MATKOU) 134

6.2 TOMASZ LACZNY – ERNA HELENA ANIA 138

6.3 ANNA BEDYŃSKA – WIELE MATEK (MNOHO MATEK) 143

6.4 SHRNUTÍ 149

ZÁVĚR 151

POUŽITÁ LITERATURA 154

JMENNÝ REJSTŘÍK 157

ÚVOD

Ve své disertační práci se věnuji pro mě důležitému tématu rodiny v polské dokumentární fotografii po roce 2000. Toto téma je pro mě o to zajímavější, že jsem sám realizoval dva fotografické soubory založené na rodině, z nichž jeden byl mou diplomovou prací na Institutu tvůrčí fotografievyšel knižní formou.

V této práci se soustředím na díla umělců, kteří hrdiny svých fotografií učinili jim nejbližšífotografují je v duchu široce chápané dokumentární fotografie. Soustředím se na to, co způsobilo takovýto přístup,jak finální výsledek ovlivňuje příbuzenství s hrdiny. Práce má charakter hermeneutické analýzy fotografických materiálů,jako materiál k analýze chápe především knižní publikaceautorské stránky fotografů, přičemž vycházím z předpokladu, že jde o úmyslům umělců nejvíc odpovídající formy představení jejich prací.

Celá práce začíná úvodemkrátkým historickým náčrtem ohledně dokumentární fotografienástinem pojmu rodinu v sociologickém chápání. Tematicky jsem ji rozdělil na čtyři kapitoly: Narození; Každodenní život; Smrtmimořádné situace; Hledání. V kapitole „Narození“ jsem analyzoval projekty inspirované nebo vyprávějící o příchodu dítěte fotografky na svět. Nacházejí se v ní jak materiály s blogovou, památeční formou, tak i ty více narativní, vyprávějící příběh v delším časovém období. Tematicky půjde o vyprávění o mateřství v pojetí euforienadšení, které přináší, ale i o často zamlčovaných potížích, s nimiž se potýkají rodiče,o tom, jak život rodičů ovlivňuje změna způsobená příchodem dítěte.

Kapitola „Každodenní život“ se soustředí na vyprávění o každodennosti života v rodině. I v tomto případě jsou analyzovány jak památníky, tak narativní materiály. Část materiálů bude mít formu uzavřených projektů, věnuji se ale i těm stále trvajícím. Rodinný život se představuje prizmatem rodičů, ale vždy osciluje kolem rodiny.

Následující část, „Smrtmimořádné situace“, se zaměří na situace, jako jsou psychické problémy, nemoc, odcházení, smrtztráta. Jde o nejobsáhlejší kapitolu, protože právě z této kategorie pochází nejbohatší výzkumný materiál. Nacházejí se zde materiály, v nichž autoři sledují odcházení blízkých, zvládají pocit ztráty, představují život s nemocí blízkého člověka nebo vyprávějí o vlivu nemoci blízkých na rodinu. Jde o již ukončené materiály, především narativní, v nichž se autoři vypořádávají s těmito emocionálně náročnými tématy.

Poslední kapitola, „Hledání“, se vztahuje jak k formálním, tak tematickým hledáním. Nacházejí se v ní materiály, v nichž autoři hledají ztracené lidi, ale také hledají formy vyprávění o něčem, co už pominulo, nebo ještě nenastalo. Najdeme tu analýzu prací z pomezí performance, eklektické hledání způsobů využití vizuálních materiálů knižní formou, stejně jako předání kreativního procesuinterpretace do rukou jiných fotografů. Tato kapitola se silně vzdaluje od tradice dokumentární fotografie, ale s ohledem na obří rozvojrozšiřování hranic chápání tohoto pojmu jsem uznal za nezbytné umístit ji zde na jedné straně jako zajímavost, na straně druhé jako možnost směru vývoje, jímž se může vydat fotografie založená na rodinných vztazích.

Poslední kapitolou je závěr, kde souhrnnou formou představuji závěry plynoucí z mnou provedené analýzy fotografických materiálů.

V práci jsem po hlubokém zamyšlení pominul v posledních letech tolik oblíbené téma rodinných fotografování „unposed“, tedy taková, kde najatý fotograf pořizuje nearanžované snímky konkrétní rodiny v dokumentárně reportážním stylu. Přestože jde o zajímavýoptimistický trend ve fotografii, neodpovídá mnou přijatému kritériu prací autorského, tvůrčíhodokumentárního charakteru.

1. RODINA V SOCIOLOGICKÉM POJETÍ

Pro upřesnění tématu své práce musím upřesnit, co v jejím kontextu chápu pod pojmem rodina. Na začátku je nutno zmínit, že neexistuje jedna, všeobecně platná definice rodiny. Tento pojem lze chápat jako rodičeděti, ale také jako osoby spojené krevními pouty, pocházející od společného předka, nebo spojené bydlenímspolečným životem „pod jednou střechou“[1]. Při systematizaci těchto pojmů vzniklo v sociologii rozdělení na dva druhy rodiny: nukleární, nebo také atomární, rodinu, v níž se rodina omezuje jen na rodiče společně s dětmi,velkou rodinu, v níž se okruh rodiny rozšiřuje o prarodičedalší příbuzné[2].

Sociologické definice rodiny zdůrazňují úkoly, které má rodina plnit. Nejdůležitějším z nich je prokreační formapředávání kulturního dědictví následujícím generacím. MacIver tvrdí, že rodina je „skupina definovaná sexuálními vztahy, příslušně normovanýmitrvalými, aby mohla zajistit rozenívýchovu dětí“[3] a Kirkpatrick používá rozšířenou definici rodiny, v níž rodinu uznává za „instituci zahrnující dané kultuře vlastní normy upravující sexuální chování, reprodukci druhu, výchovu dětívzájemné vztahy různých skupin rozlišených podle věku, pohlaví a vzájemné pomoci“[4].

Další podmínkou nezbytnou pro splnění podmínek, abychom sociální skupinu označili jako rodinu, je ekonomická komunita, která se také chápe jako komunita bydliště. Szczepański uvedl definici rodiny jako „skupinu složenou z osob spojených manželským svazkemvztahem rodiče-děti. Jde o dva základní vztahy existující v rodině – manželstvípokrevenství nebo adopce. Členové rodiny žijí obvykle pod jednou střechoutvoří jednu domácnost, která může zahrnovat dvě, ale často i tři generace.“[5]

Ve větší míře precizovali definici rodiny MacIverPage, když uvedli podmínky požadované pro pojmenování sociálních skupin jako rodina. Dle jejich definice je rodina skupina, která:

1 SMYCZYŃSKI, T.: *Prawo rodzinne i opiekuńcze*, Beck, Warszawa 2005.
2 ADAMSKI, F.: *Socjologia małżeństwa i rodziny*. *Wprowadzenie*, PWN, Warszawa 1982.
3 SZCZEPŃASKI, J.: *Elementarne pojęcia socjologii*, PWN, Warszawa 1963.
4 Ibidem.
5 Ibidem.

- zahrnuje společensky uznávaný typ trvalého pohlavního styku;
- zahrnuje institucionální formu manželství;
- obsahuje jistý systém pojmosloví vyjadřující příbuzenskédědické vztahy;
- je ekonomickou jednotkou, což znamená, že zajišťuje svým členům živobytí a péči;
- uspokojuje materiální potřebypřipravuje na samostatný život;
- je to skupina žijící společně, tvořící jednu domácnost.[6]

Z výše uvedeného vyplývá, že rodina v sociologickém pojetí nezahrnuje jen krevní pouta, ale také svého druhu sociální instituci. V tomto chápání se k rodině přistupuje jako k místu, kde jsou naplňovány společensky nezbytné funkce. Zaborowski použil popis, že rodina je „výchovná skupina, rodiče jsou spojeni definovanými vzájemnými vazbamivztahy s dětmi, mají definované pozicerole k realizování noremhodnot, které uznávají.“[7]

Rodina je také pojímána jako způsob organizace společnosti. Jednu z definic uvádí Maria Przetacznikowa, jejíž slova cituje Józef Rembowski: „Rodina je jednou z nejdůležitějších primárních skupin, to znamená takových, které se vyznačují úzkým a přímým kontaktem jejich členů: navazují se sebou blízké emocionální vztahy, pojí je trvaléosobní vazby založené na kooperacisolidaritě.[8]“ Tuto definici rozšiřuje M. Ziemska, která se domnívá, že „rodina je malá sociální skupina skládající se především z manželůjejich dětí. Představuje celek podléhající dynamickým transformacím spojeným s průběhem života jednotlivců, kteří ji tvoří. Opírá se o panující společenské tradicerozvíjí vlastní.“[9]

Jinou zajímavou definici rodiny představil Maria Jurczak, podle nějž je „rodina základní výchovná buňka složená z manželů nebo manželůdětí,také všech příbuzných obou manželů. Rodina ve společnosti sehrává důležitou roli. V rodině platí naprostá rovnoprávnost obou manželů. Ti jsou povinni společně jednat pro její dobro

6 SZCZEPŃASKI, J.: *Elementarne pojęcia socjologii*, PWN, Warszawa 1963.
7 Ibidem.
8 REMBOWSKI, J.:*Rodzina w świetle psychologii*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
9 ZIEMSKA, M.: *Rodzina a osobowość,* Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

a uspokojení jejích potřeb. Obzvláště důležitou povinností manželů je péče o děti a jejich správnou výchovu.“[10]

Nutno rovněž zmínit, že mnou uvedené definice rodiny pocházejí z druhé poloviny 20. stoletímohou být v současnosti nejen archaické, ale přímo nedostatečné. Měl by zde být doplněn systémový přístup k rodině, který rodinu posuzuje jako propojený systém[11]. To znamená, že změny v jedné části sytému ovlivňují jeho zbývající části.

Důležitý je dnes i názor hovořící o kohabitaci, tedy svazcích, které nejsou formalizovány státem, výrazu pocházejícím z latinského slova cohabitare, což znamená bydlet spolu[12].

Přehled definic výševlastností rodiny není kompletní, ani téma nevyčerpává. Ukazuje ovšem složitostpotíže při definování této základní sociální buňky. Obzvláště v situaci, kdy je dynamika proměn společnosti natolik velká, bychom těžko nalezli jednu vyčerpávající definici rodiny. Cílem této práce není nalézt sociologickou definici rodiny, ale hovořit o ní v kontextu fotografických projektů, které vyprávějí o ní v Polsku po roce 2000.

Proto jsem také pro potřeby této práce přijal, že rodina je soubor osob spojených krevními pouty nebo sňatkem, které spojují společné zkušenosti nebo vedení společné domácnosti. Pro zamezení příliš širokému chápání tématu jsem do ní nezařadil fotografické projekty založené na společenských skupinách,to ani v případě, že v nich panují velice intenzivní psychologické vazby. Tento krok mi umožnil vyloučit projekty, v nichž jsou takovéto vztahy, i přes svou intenzitu, dočasné nebo těžko hodnotitelné z delší časové perspektivy.

10 JURCZAK, M.: *Leksykon. Wyrazy trudne, ważne i ciekawe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

11 JAKUBIEC, S.: *Mediacje, jako metoda pracy z rodziną*, WSFP Ignatianum, Kraków 2011.

12 SLANY, K.:, *Alternatywne formy życia małżeńsko- rodzinnego w ponowoczesnym świecie,* Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2002.

2. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE – DEFINICE

Dalším pojmem vyžadujícím upřesnění pro úplné pochopení této práce je dokumentární fotografie. Zbytečně bychom hledali jednukonkrétní definici fotografického dokumentu. Už na začátku své existence byla fotografie považována za věrný odraz reality, kvůli čemuž nevyžadovalo upřesnění, jestli jde o dokument nebo ne. Rád bych zde doplnil své stanovisko, že v obecném chápání je každá čistá, neupravená fotografie dokument. Je tomu tak z důvodu jejího charakteru založeného na skutečnosti. Na rozdíl od malířství nebo sochařství, kde o tvaru díla rozhoduje představivost autora, ve fotografii není možné vytvořit snímek něčeho, co neexistuje. Samozřejmě existuje kreativní fotografie, v níž autoři popouštějí uzdu představivosti a vytvářejí vlastní světy, což nemění nic na skutečnosti, že pokud je chtějí zvěčnit v duchu tzv. čisté fotografie, musí tyto světy nastat v reálném světě, i když třeba jen jako model nebo scénografie. To, že každá fotografie je dokument, neznamená, že všechny fotografie spadají do tzv. dokumentární fotografie.

Přijímá se, že dokumentární fotografie je odvětví fotografie, s jehož pomocí se vypráví o pravdivých příbězích. Jedním z prvních fotografů využívajících médium tímto způsobemza tímto účelem byl Lewis W. Hine. Americký fotograf, který na začátku 20. stol. fotografoval dělnickou třídu v USAsoustředil se přitom především na zneužívání dětí[13]. Jeho práce byly natolik působivé, že se zasadily o změnu zákona ve Spojených státech.

Dalším známým jménem spojovaným s dokumentární fotografií byl Walker Evans. Jeho úžasné materiály z newyorského metra dodnes uchvacují upřímností a autentičností. Byl také členem skupiny působící v rámci tzv. Farm Security Administration, kde společně např. s Dorothe Lange, Gordonem Parksem pod dohledem Roye Strykera fotografovali následky velké hospodářské krize ve Spojených státech.

V Evropě musíme zmínit Eugena Atgeta, který fotografoval čtvrtě Paříže těsně před její přestavbou[14]. Sám svou práci označoval jako „dokument pro umělce“, což vypovídá nejen o dokumentárnosti jeho práce, ale také o sporu, který v Polsku trvá

13 BRAUCHITSCH VON, BORIS.: *Mała Historia Fotografii,* Cyklady, Warszawa 2004.
14 Ibidem.

dodnes, jestli je dokumentární fotografie umění? Ambicí této práce není spor vyřešit, proto se do něj nebudu nořit.

Dalším evropským fotografem, kterého řadíme do proudu dokumentární fotografie, je August Sander[15]. Tento německý umělec si kladl za cíl vytvořit svého druhu atlas německé společnosti prvních desetiletí 20. stol. Portrétoval zástupce různých profesítříd,jeho práce jsou dodnes považovány za jeden z nejlepších příkladů typologické fotografie.

Pokud hovoříme o dokumentární fotografii, nelze opomenout jméno Henri Cartier-Bressons ním spojeného Roberta Capu, Davida Seymoura, George Rogera[16]. Styl nenápadných snímků z proudu humanistické fotografie, v němž fotografovali členové agentury Magnum, se stal determinantem toho, co je dokumentární fotografie, na následující desetiletí.

Když postoupíme dále, nemůžeme vynechat Roberta Franka, který dokumentární fotografie přenesl spíše k lyrice než reportáži. Jeho kniha „The Americans" přináší subjektivní záznam obrazu společnosti Spojených států přelomu 40.50. let[17]. Frank se ve svých snímcích nevyhýbal osobnímu pohleduvícevýznamovosti ve fotografiích.

V podobném období jako Frank tvořil William Klein. I jeho přínos zůstává nedocenitelný. Na rozdíl od Franka, kterému se říkalo fotograf nerozhodujícího okamžiku, se Kleinova tvorba vyznačovala expresíkypícím životem[18]. Na tomto místě bych měl zmínit i jiné umělce pracující v proudu pouliční fotografie, jako jsou Garry Winogrand nebo Lee Friedlander.

Odlišný přístup k fotografii měla Diane Arbus[19]. Tato žena pocházející z dobře situované rodiny neusilovala o to, aby se stala fotografkou. Zájem o médium, konkrétně o možnosti vyprávět příběhy, které přináší, se objevil v dospělém životě díky jejímu manželovi, Alanovi. Pole jejího zájmu tvořili vyloučeníza okraj oficiálního společenského života ve Spojených státech vysunutí lidé. Upřímnéemocionální portréty hraničící se sociologickou fotografií představující transvestity, cirkusové umělce nebo

15 ROSENBLUM, N.: *Historia Fotografii Światowej,* Wydawnictwo Baturo, Bielsko – Biała 2005.
16 Ibidem.
17 FRANK, R.: *The Americans,* Stiedl Verlag, Getynga 2008.
18 ROSENBLUM, N.: *Historia Fotografii Światowej,* Wydawnictwo Baturo, Bielsko – Biała 2005.
19 Ibidem.

tzv. „freaky“, třeba člověka obra, jí přinesly zasloužené místo mezi nejvýznamnějšími uměleckými fotografy 20. století.

O Spojených státech vyprávěl i Stephen Shore, který ve své úžasné práci „Uncommon Places”[20] nejen vnesl barvu do fotografie považované za umění, ale také vytvořil obraz USA 70. let 20. stol. s využitím estetiky tzv. nové topografie. Jeho způsob dívání sevyprávění příběhu prizmatem velkoformátových snímků prostoru a architektury inspiroval další generace fotografů, jako byli Andreas Gursky nebo Alec Soth.

Velkou změnu v dokumentární fotografii přinesly práce Martina Parra[21]. Tento britský fotograf ve svých fotografiích plných ironiecynismu komentoval současný konzumní svět. Jeho práce se vyznačovaly využíváním formálních postupů známých z amatérskéreklamní fotografie,soubory jako „Last resort“ nebo „Small world“ byly vizionářskéobjevitelské, což mu přineslo označení za jednoho z nejvýznamnějších fotografů konce 20. stol.

Stejně objevné byly práce jiného Brita, Richarda Billinghama. Během studia malířství se rozhodl začít věnovat fotografii,objektiv zamířil na své nejbližší. Šlo o začátek materiálu později publikovaný jako kniha „Ray’s Laugh”[22]. Jeho práce se vyznačovaly nekompromisností při zachycování tématu, jímž byl život otce alkoholikapatologicky obézní matky. Forma snímků odkazující na amatérskourodinnou fotografii jim poskytla nejen svěží estetický vzhled, ale také zvýšila důvěryhodnost vyprávěného příběhu.

Už z těchto několika příkladů je zřejmé, jak různorodáproměnlivá dokumentární fotografie je. Ukazuje to také její složitost a, což vzájemně souvisí, problém s vytvořením jedné konkrétní definice. Mohli bychom zde ještě uvést umělce jako Nan Goldin, Chris Killip, Paul Graham, Harry Gruyaert, BerndHilla Becherovi, Robert Adamsmnoho, mnoho dalších. Tato práce si ovšem neklade ambice hledat definici dokumentární fotografie, ani představit její historii v průběhu času.

20 SHORE, S.: *Uncommon Places,* Aperture, Nowy Jork2015.
21 VON BRAUCHITSCH, BORIS.: *Mała Historia Fotografii,* Cyklady, Warszawa 2004.
22 COTTON, C.: *Fotografia jako sztuka współczesna,* Universitas, Kraków 2010.

Pro potřeby této práce jsem přijal, že dokumentární fotografie je fotografie vyprávějící pravdivé příběhy. Ocitnou se tu jak projekty v tzv. první osobě založené na prožitcích samotného autora, klasický humanistický dokument věrný zásadám zakladatelů agentury Magnum, tak i projekty vycházející z reprodukování nastalých situací, práce s archivem nebo portrétní fotografie. Takováto definice okamžitě vyvolává otázky po ověření pravdivosti příběhu. Jsem si vědom tohoto rizika, ale uplatňuji zásadu presumpce neviny, která říká, že dokud není dokázána vina, jste nevinní. V kontextu této práce to pro mě znamená, že dokud někdo umělci nedokáže, že se příběh, který vydává za dokumentární, neodehrál, do té doby věřím v pravdivost vyprávění.

3. NAROZENÍ

Jedním z nejčastějších důvodů, proč se fotografové pouštějí do tématu vlastní rodiny, je narození dítěte. Příchod nového člena rodiny, změna dosavadního života, nové povinnosti, emoce, radostistarosti, to vše se skrývá za tím, že většina lidí tento okamžik ve svém životě chápe jako přelom. Mnozí čerství rodiče začínají dokumentovat vše spojené s potomkem s doposud nevídanou frekvencí. Podobně to vypadá u fotografů. Něco, co u lidí, kteří se fotografii profesně nevěnují, velice často nabírá podobu památečních snímků, vizuální tvůrci využívají jako téma jejich dalšího projektu.

Těmto materiálům dávají různou formu. Nejčastěji jde o jakýsi druh památníku, nebo jeho internetovou formu, které se výrazem z angličtiny říká blog. Někdy v projektu vystupuje i autor v podobě rodičesehrává vedlejší roli ve vyprávěném příběhu, jindy se tématem příběhu stávají potížeméně pozitivní stránky rodičovství a dětijejich narození ustupují do pozadí.

V této kapitole bych rád analyzoval dle mého soudu nejzajímavější fotografické projekty, u nichž impuls k jejich vzniku poskytlo narození dítěte. Při výběru materiálů jsem zvolil kritérium různorodosti. Každý z mnou popisovaných souborů je jiný z hlediska formy nebo přístupu k tématu. Mým úmyslem bylo, aby šlo o reprezentaci jednotlivých typů přístupů k zobrazování projektů založených na narození dítěte.

3.1 KAMA ROKICKA A MONIKA KOTECKA – MEMORY STICK

Projektem striktně propojeným s příchodem dítěte na svět je „Memory stick" Kamy RokickéMoniky Kotecké. Dvě přítelkyně vedly společný deník, k čemuž využívaly médium současnosti – internetový blog. Celek je, jak píšou samy autorky, věnován Pole, Kamině dceři. V okamžiku vzniku nápadu Kama čekala Polu, díky čemuž máme náhled do jejího života od okamžiku narození. Blog je dostupný na webové adrese http://memory---stick.blogspot.com/[23]. V této analýze se budu věnovat vizuálnímu materiálu shromážděnému na této adrese.

Jako první upoutá pozornost nevšední přístup obou autorek k tématu. V historii fotografie známe spoustu projektů založených především na změnách, k nimž dochází po narození dítěte, ovšem většina z nich soustředí pozornost příjemce na rodinný život chápaný jako závislosti rodič – rodič – dítě. V popisovaném projektu je z důvodu spoluautorství tato rovnováha přenesena ze vztahu mezi rodiči na dvě přítelkyně. Otec Poly se na fotografiích vyskytuje, ale s ohledem na autorkami použitý postup se nezdá, že by byl zcela vědomým hrdinou příběhu ani prvkem spoluutvářejícím rodinu. Vyvolává také otázky po smysluúčelnosti účasti Kotecké v celém projektu, protože co může do soukromého rodinného příběhu – jímž narozenívýchova dítěte nepochybně jsou – vnést třetí osoba. Odpověď na tuto otázku má více vrstev.

Především musíme zohlednit vztah, který panuje mezi dvěma přítelkyněmi. Často se stává, že si jsou bližší než členové biologické rodinymají v našem životě mnohem větší vlivnáhled do něj. Obvykle jde o lidi natolik blízké, že necítíme zábrany se jim svěřovathovořit s nimi o velice osobních záležitostech. Bylo tomu tak v případě projektu „Memory stick"? Odpověď na tuto otázku už zaplouvá do sociologicko-psychologické tématikypřesahuje rozsahproblematiku této práce.

Druhou vrstvou, jíž se je třeba věnovat, je mnohonásobnost pohledů, kterou nám zajišťuje připuštění druhého autora. S ohledem na to, že je jak matkouúčastnicí, tak i autorkou projektu, by nás Rokicka odsoudila k monotématickému vyprávění o tom, jak matka vidí svůj životzměny, které se v něm odehrávají po příchodu dcery.

23 ROKICKA K, KOTECKA, M.: *_MEMORYSTICK_,* www.memory---stick.blogspot.com, online: 23.02.2021.

Připuštěním druhé osoby, která nás pozoruje zvenčí, jsme nejen svědky něčího života, ale díváme se i na jeho interpretaci třetí osobou – Koteckou. To nám jako divákům umožňuje komplexnější náhledpozorování změn probíhajících v životě mladé matkyjejí rodiny. Zároveň díky tomu, že je spoluautorka blízkým člověkem Rokické, nevzniká mezi nimi bariéra studupřetvařování se, jejíž absence je asi největší hodnotou dokumentárních projektů založených na rodině.



Ze série "Memory - Stick", foto: Kama Rokicka, s laskavým svolením autora

Další vrstva, kterou nesmíme opomenout, je už striktně tematická. Uvedení další osoby jako autora vnáší také další osobu jako hrdinu a, což vzájemně souvisí, i její příběh. Získáváme tak nejen popis vlivu dítěte na rodinuv ní panující vztahy, na život mladé ženy na to, jak se mění po narození dítěte, ale také vliv celé situace na třetí, ale stále blízkou osobu – její přítelkyni. Ke společné práci lze zároveň přistupovat jako k preventivnímu opatření – vědomému nebo ne – proti potencionálnímu rozvolnění pout mezi ženami.

První snímky, které na blogu vidíme, nesou označení datem 5. dubna 2009. Jde o sérii čtyř diptychů. Portrét muže před zeleným pozadím byl spojen s pohledem

na dodávku s nalepeným obrazem motýla. Podobný motýl zdobí botu na chodidle, která byla schválně umístěna v záběru pro porovnání obou motýlů. Tato bota je pak na noze se zelenou ponožkou, což představuje výrazný barevný akcent korespondující s pozadím levé strany diptychu. Vše je opatřeno popiskem „something began to put together.... winter '08 – k" („něco se chystá... zima '08 – k").

Druhý diptych – modré boty neuspořádaně rozhozené na asfaltu spolu s kouskem nohy, která se vkradla do záběru, spojené s pohledem na luxferyu při nich stojící květinu. Další kombinace. Pes s otevřenou mordouzávěs v podobné barvě, za nímž vidíme dvě ruce, které ho roztahují. Tvar výrazně koresponduje s psí tlamou vedle. Poslední z diptychů, pohled na moře, oblaka, kus vodypláž. Spousta tónů, především šedých. Jsou spojeny s fotografií, na níž vidíme část nahé ženy na neutrálním pozadí, výrazný barevný akcent představuje červený balónek ve tvaru srdce zakrývající ženské lůno. Popisek „I did the test. positive! spring '08 – k" („udělala jsem si test. Pozitivní! Jaro ‚08 – k"). Už podle první příspěvku poznáváme klíč, který bude této práci dominovat, barvu. Autorky nekladou zvláštní důraz na záběr. Ten na první pohled působí dosti chaoticky. Odvážné řezy si lze snadno splést s neuspořádaností a nedbalostí. Na části fotografií se zdá, že je zaostřen prvek, který by být neměl,na jiných je kvůli volbě příliš dlouhé doby ostření snímek neostrý kvůli pohybu. Amatérskostnepropracovanost jsou pouhou iluzí, o čemž svědčí dva rysy projektu.

První je čistě formálnípojí se s barvou na fotografiích. Téměř u každé kombinace vidíme výrazný barevný společný prvek. Podobné barvy na dvou fotografiích z diptychů způsobují, že na sebe čím dál více působívytvářejí tak nový obsah, který by žádná z nich samostatně neměla. Analogicky, tam, kde nenajdeme barevná spojení, autorky rozehrávají propojení dvou snímků pomocí foremtvarů, které na fotografii najdeme.

Příspěvek z 24. dubna 2009 nazvaný „now and ever and ever and…" („teď a navždynavždy a...") nám představuje dvě zdánlivě navzájem neladící fotografie. Vlevo máme fotografii pořízenou během koupele. Červené kachličky koupelny zaplňují téměř celý záběr. Nad linii vany vystupuje jen část rukouhlavyčlověk, kterého tak úplně nevidíme, sfoukává pěnu z dlaní. Na pravém snímku je téměř jenom černá, do objektivu vpadá jen několik nepočetných záblesků světlatvoří optické jevy charakteristické pro fotografii, tzv. odlesky. Okamžitě si všímáme podobnosti mezi tvarem

odleskůsfouknuté pěny. Takových příkladů najdeme více. Šachovnice, obdélníky, čáry mřížekkruhy. Barevné zpracovánípodobnost forem svědčí o vizuální citlivostivědomí formy. Důležité je, že se tyto schopnosti neomezují jen na jeden záběr, ale umožňují autorkám, prostřednictvím vizuálního spojování snímků, tvořit vizuálně konzistentní vyprávěnízdůraznit obsah, který se vynořuje ze zkombinování dvou nebo více fotografií. Díky tomu divák jasně vidí, že tyto snímky nejsou vedle sebe náhodou, ale mají za úkol působit na sebe. Rodí se tak otázka, proč autorky s takovým vizuálním citem tento cit nepoužijí, aby si záběr lépe naplánovaly a realizovaly ho? Odpověď na ni musíme hledat ve formě prezentace projektu.



Ze série "Memory - Stick", foto: Kama Rokicka, s laskavým svolením autora

Autorky svou práci umístily na internetové platformě k vedení deníků, čímž se samy zařadily právě do takovéto formy vyprávění příběhu. Na rozdíl od psané formy mají fotografické deníky spíše formu poznámek pořizovaných během čekání, během události, než později sepsaných zpráv. Proto také zdánlivá nedbalost ve formě snímku plyne ze dvou příčin souvisejících s touto formou prezentace. Fotografie, které se mají ocitnout ve fotografickém deníku, jsou obvykle pořizovány dosti spontánně. Často pod

vlivem emocináhlých událostí. Proto je také většina projektů realizovaných v tzv. „první osobě“ pořizována amatérskými fotoaparáty typu point and shot a, což s tím souvisí, technická stránka fotografií je kontrolována automatikou přístrojene fotografem. Spěch, aby se podařilo zachytit právě tento konkrétní okamžik, si také vynucuje nedůkladnou kontrolu nad záběremtím, co se v konečném výsledku na fotografii ocitne. Vede to k tomu, že snímky zdánlivě vypadají nedbaleamatérsky. Zároveň jsou autorky pro zachování vizuální konzistentnosti celého projektu přinuceny pokračovat v tomto stylu dokonce i u snímků, kde by se o záběr mohly postarat mnohem lépe.

Druhým důvodem ospravedlňujícím tento přístup k zabírání je důvěryhodnost celého projektu. Ateliérové záběry, péče o každý detailformální stránku fotografií by vedle k pocitu inscenace situací. V projektech založených na formě deníku se diváci zajímají o přirozenostmožnost nahlédnout do skutečné každodennosti. Snímky vypadající jako pořízené ve spěchu, lehce nedbale, s prvky, které by se v záběru úplně nemusely ocitnout, svědčí jen o tom, že pozorujeme skutečný, neobroušenýnehraný život.

Kromě samotné formy snímků je nutné analyzovat, co je jejich obsahem. V historii fotografie bychom našli mnoho projektů začínajících narozením dítěte, a dovolím si konstatovat, že většina současných fotografů po narození dítěte s takovýmto projektem začíná. Čím se tedy odlišuje projekt RokickéKotecké? Máme zde již zmíněnou vrstvu spoluautorství, která nám poskytuje širší náhled do situace, ale to není všechno. Samotné autorky píšou, že projekt je věnován Kamině dceři – Pole, příliš často ji ovšem nevidíme. Většina fotografií na první pohled působí, jako že absolutně nekorespondují s tématem rodičovstvís ním spojených změn. Kočka, okno, zeď s odrazy světla, snímky z dovolené s letadlem v popředí. Na první pohled by se mohlo zdát, že jde o soubor náhodných fotografií, zdánlivě nepropojených. K projektu Rokické Kotecké nelze přistupovat v kategoriích klasického dokumentu. Zbytečně bychom zde hledali vyprávění založené na klasické naraci nebo sekvencování snímků, kvůli čemuž se i obsah odlišuje od klasického přístupu k líčení příběhů s pomocí fotografií. Místo to se Rokicka s Koteckou soustředí na imprese, jimž dodávají větší sílu pomocí spojování snímků do diptychů. Tak spojováním figurativních zachycení osoby se zdánlivě nic neznamenající fotografií zátiší nebo krajiny, včetně městské, vytvářejí novou kvalituobsah. Využitím společných prvků ve formě obou

snímků mezi nimi navazují dialog, protože každá fotografie přestává být pouhým představením toho, co bylo vyfotografováno,stává se expresivním projevem emocí a stavu, v němž se nacházela autorka fotografií. Tak se ze zdánlivě obyčejného deníku tvořeného dvojicí přítelkyň stává osobní výprava po událostech, pocitech a emocionálních stavech. Uprostřed spousty fotografických blogůdeníků, kde náhodnost formyobsahu tvoří nečitelné sdělení, jde o rys, jímž se, jak se zdá, práce RokickéKotecké odlišuje. Po vizuální stránce jde o propracovanékonzistentní vyprávění, které nás vede pociťováním změn, k nimž dochází společně s objevením se nového člověka v už známémprověřeném systému.



Ze série "Memory - Stick", foto: Kama Rokicka, s laskavým svolením autora

Posuzování projektu z čistě fotografické stránky by nám neposkytlo úplný obraz. Každý příspěvek je opatřen názvemčasto také komentářem. V některých případech má toto opatření nasměrovat k interpretaci daného snímku, ale obvykle klade více otázek než přináší odpovědí. Příspěvek z 6. listopadu 2009, pět fotografií, monitor s výrobní linkou, žena s fotoaparátem vedle sebe s podobiznou Marilyn Monroe, která zůstala na zdi,pátý snímek – modrý prázdný bazén s titulkem „enjoy the silence! Before tomorrow. -m. lodz 2009" („užívej si ticho, před zítřkem. -m Lodž 2009"). Předchozí

snímky jsou poměrně čitelnénavzájem propojené. Montáž, žena s kamerou, Marilyn Monroe. Teprve ostatní, uzavírající fotografie přináší otázky. Už samotný obsah snímku se odlišuje od ostatních. Zdá se být prvkem, který se k celku nehodí. A k tomu ten popisek. Proč si užívat ticho? A co bude zítra? Divák při pozorování fotografiíjejich spojování s popisky začíná analyzovatvymýšlet si své odpovědi. Autorky nás nasměrovávají na svou interpretaci, ale nevnucují ji. Umožňují nám zamyslet sedotvořit si vlastní příběh k tomu, který nám představují umělkyně. To vede k intelektuálnímu zapojení divákapocitu jeho spoluúčasti na celém příběhu, díky čemuž ho raději sledujesnaží se najít odpovědi na otázky, které mu vrtají hlavou.

Prostřednictvím názvupopisků se dozvídáme ještě jednu důležitou věc. Data v popiscích jsou často velice vzdálená od data příspěvku. To vyvolává celou řadu otázek na autentičnostdeníkový charakter práce. Když je projekt ze své podstaty druhem vizuálního deníku, o čemž svědčí platforma, kde byl umístěn, publikování příspěvků ve spojení s datemdatování fotografií v jejich popiscích, proč se autorky rozhodly pro tolik odkazů do minulosti? Často máme i přes hledání smyslujisté návaznosti na současnost dojem, že jsou tyto reminiscence prvkem nehodícím se k celému příběhu. Když jsou snímky z tzv. archivu fotografa spojovány se současnými za účelem změny jejich kontextu nebo zdůraznění obsahu, necítíme s tím spojenou disonanci. Ovšem když se celý příspěvek skládá z archivních fotografií, zdá se, že jsou v celém příběhu jen výplní. Zároveň využívání archivních snímků diváka zbavuje dojmu průběžné účasti na něčím životě. Chtě nechtě nám tak autorky připomínají možnost manipulace s využitím fotografií. Když si podle potřeby vybírají snímky z archivu, dávají nám najevo, jak dalece lze měnit význam fotografií pomocí jejich odtržení od kontextuzasazení do nového. Z perspektivy celého, ukončeného (nebo opuštěného) projektu to nepůsobí až tak viditelně, ale během pozorování tvorby příběhu autorkami to diváka připravovalo o část potěšení z průběžného kontaktu s něčím životem.

Když se na „Memory stick" podíváme jako na již ukončený projekt, nelze si nepoložit otázku ´, jakou roli v celém projektu sehrála rodina. Jako rodinu zde musíme přijmout nejen partnerský vztah Rokickéjejich dítě, ale také přátelství mezi oběma autorkami. O vztahuroli přátelství autorek v projektu jsem již psal. Vraťme se k tématu Poly – Kaminy dcera, které autorky tento projekt věnovaly. Ovšem copak si už samotné věnování vynucuje, aby byla hlavní hrdinkoutématem fotografií? Pokud



Ze série "Memory - Stick", foto: Kama Rokicka, s laskavým svolením autora

si prohlížíme příspěvek ze tří let vedení blogu, se tam dcera Rokické příliš často neobjevuje. Na mnoha snímcích ji vidíme v prvním, druhém nebo dalším plánu, nebo když je s rodiči, především s matkou, občas s otcem. Odtud se berou další otázky po smysluobsahu, který přináší projekt dvou umělkyň. Prostřednictvím útěku od známých schémat fotografování rodiny po narození dítěte nás, jak se zdá, nutí dívat se na celou situaci ze širší perspektivy. Opravdu dítějeho objevení se všechno mění? Možná jde o prvek, který k sobě soustředí spoustu pozornosti, ale ne všechnu. Tento projekt působí, jako by říkal, že se v životě ne vše mění společně s objevením se dítěte. Dítě je příčinou mnoha změn v životě rodičůjejich okolí, ale existují i prvky, které zůstávají neměnné. Přátelství, naplnění v profesním životě, blízcívzdálenější známí. Výlety, návratyběžné každodenní situace. To vše vidíme na fotografiích bez Poly. Můžeme je interpretovat jako neměnnost jistých situacízároveň se zamýšlet, jestli nejde o formu méně nebo více uvědomělého odporu před podřizováním svého života jiné osobě, dokonce, i když je touto osobou vlastní dcera. Právě tento prvek celého vyprávění se zdá být jeho největší neznámouzároveň největší hodnotou. To projektu RokickéKotecké umožňuje odlišit se od jiných, více nebo méně vydařených deníků, jejichž narace se opírá o narození dítěte. Bohužel prvkem, který vrhá silný stín

na celkový pohled na projekt „Memory stick", je jeho závěr. Poslední příspěvek je ze 17. května 2011říká, že fotografie z projektu si bude možné prohlédnout na výstavě Blogspot, o níž se kurátorsky starala Maga Sokalska[24]. Mohlo by se zdát, že je to zakončeníshrnutí projektu, ale může být kolektivní výstava soustředící se kolem jevu fotoblogů chápána jako zakončení emocionálního vyprávění o vlastním životězměnách, které v něm proběhly? Pravděpodobnější se tak jeví to, že z nějakých nám neznámým příčin autorky prostě práci na svém projektu přerušily. Zároveň takováto situace opět snižuje důvěryhodnost projektu jako promyšlené umělecké akcezpochybňuje pro diváka tak cenné zapojeníjeho připuštění k situacímemocím, které autorky provázaly.

24 GRABOWIECKI, M.: *Wystawa "BLOGSPOT" w Gliwicach,* https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/11318-wystawa-blogspot-w-gliwicach, online: 4.03.2021.

3.2 ANNA OSETEK – DZIENNIK (DENÍK)

Dalším deníkem založeným na rodinném životě je práce Anny Osetek, umělkyně narozené v roce 1970. Žije v Krakově, kde v 90. letech minulého století pracovala jako fotoreportérka v Gazetě Krakowské. Od roku 2008 vede svůj soukromý projekt „Życie rodzinne" (Rodinný život), který si můžeme prohlédnout na jejím blogu „Dzień jak co dzień" (Den jako každý jiný) na internetové adrese http://annaosetek.blogspot.com/[25].

Umělkyně si, analogicky jako duo Rokicka, Kotecka, za platformu pro svou práci zvolila blogový portál blogspot. Díky tomuto kroku zapadá do ještě před několika lety nesmírně oblíbené tendence k vedení fotodeníků. Dokonce i forma jednotlivých záběrů odpovídá tzv. estetice snapshotu. Fotografie často působí jako nedbalé záběry zachycené během čekání. Tak umělkyně pracuje. Průběžně zachycuje situaceudálosti, které se tak nějak odehrávají před jejím objektivem. Co tedy její práce odlišuje od těch mnoha dalších, které můžeme najít na polském internetu?

Nejčerstvější příspěvek na blogu (ke dni 28. července 2017). Dětské tričko visící na zdi pokryté obložením. Nohy se stopami pokousánípískem z pláže. Rozevláté blond vlasy dítěte, hry na pískovišti, boty, lehátko, dracilopatky na písek. Hned za nimi pole, loukaděti dobře trávící čas. Následně se situace mění, bílé košile, černá kravata, interiér třídy, vysvědčení. A opět změna, hry, bezzubý dětský úsměv, díry na punčocháčích. Nelze zde popisovat všechny snímky, protože autorka k dokumentaci přistupuje téměř totálně. Obrazy na nás přímo útočí. Zátiší, pohledy, portréty, detaily. Osetek fotografování vrátila funkci paměti. Zdá se, že fotografováním chce zastavitzachovat všechny okamžiky, které prožívá se svými dětmi, Jak ty dobré, tak i ty špatné.

Zároveň ale část snímků působí, jako že do deníku každodennosti nezapadají. Pokřivené stromy, pochmurné nebe, pohledy z okna vlaku. Teprve v kombinacijejich spojení s rodinnými fotografiemi můžeme přečíst jejich význam. Přestaneme je pak chápat doslovně,mění se v metaforuzáznam emočního stavu umělkyně v daný okamžik. Ztracení se, stres, bezmoc, radosteuforie, Umělkyně tyto stavy interpretuje pomocí fotografií.

25 OSETEK, A.: *Dzień jak co dzień,* http://annaosetek.blogspot.com/, online: 25.03.2021.

Charakteristickým prvkem bijícím během prohlížení prací Osetek do očí je to, koho na snímcích vidíme. Jsou to především její děti, KubaKasia. Jsou fotografováni vlastně za všech možných situací. U jídla, během hry, ve školena prázdninách. Nejsme ovšem pouze svědky pozitivních okamžiků ze života této rodiny. Jednou z odlišujících se fotografií je přiblížení na hlavu malého Kuby připojeného k zdravotnickým přístrojům s pomocí spousty různobarevných kabelů. Snímek, který je nereálnýsmutný zároveň. Domýšlíme se, že jde o nějaké vyšetření,zároveň nás vizuální abstraktnost jakoby přenáší do scenérie téměř z filmu science – fiction.

Občas se na fotografiích objevuje samotná autorka, jako stín nebo odraz v zrcadle. Je postavou dohlížející nad hramiaktivitami svých dětí. Jako anděl strážný, který se z dálky dívá na to, co se děje,zároveň je připraven zasáhnout, kdyby to bylo nutné.



Foto: Anna Osetek, s laskavým svolením autora

Osobou, kterou na snímcích nikdy nevidíme, je otec dětí. Nezdá se, že by to bylo cílené opatření pro vytvoření narace o samotném objevování různorodých aspektů

života dětmi, jako to dělá např. Joakim Eskildsen ve svém materiálu Home Works[26], kde se promyšleně vyhýbá zobrazování dospělýchutkává pohádkové vyprávění, založené na pravdivých záběrech, o objevování světa dětmi. Kdyby se Osetek chtěla vydat touto cestou, měl by být z materiálu odstraněn i její obraz. Situace tohoto typu nás vede k jedinému závěru – otec není. Nevíme, co se s ním stalo, ale určitě se neúčastní života rodiny. Ve světle těchto konkluzí získávají ještě větší síluvýznam fotografie ilustrující emoční stav autorky. Prázdné prostory, rozvětvené stromy, fólie zamotané do keřů podél cesty. Metaforicky to popisuje psychologické stavy, které musí doprovázet matku osaměle vychovávající děti.

Na tomto místě dospíváme k hlavnímu tématu fotografií skrytému za zdánlivě jedním z mnoha materiálů o každodennosti. Osetek před námi otevírá svůj životukazuje nám, jaké to je být matkou samoživitelkou. Na fotografiích nenajdeme patos ani velkou euforii. Místo toho se nám dostává obrazu každodenního života, kde rodinná situace ustupuje do pozadí. Umělkyně neočekává soucit ani si nestěžuje na stav, v němž se ocitla. Ukazuje nám prostě svůj životzve k jeho sledování,tím i k účasti na něm společně s nijejími dětmi.

Tím, co ještě přitahuje pozornost, je nevšední využití možností uspořádání internetové platformy. Snímky nejsou uspořádány tak, jako tomu obvykle bývá u internetových prezentací. Místo toho Osetek dráždí pozornost diváka s pomocí velkých fotografiíjejich umístění do internetového prohlížeče. Jedny snímky jsou velképřitahují naši pozornost, jiné menšínutí diváka, aby si pozorněji prohlédl jejich obsah. Umělkyně vědomě využívá všechny možnosti, které ji poskytuje zvolená forma prezentace,okno prohlížeče ji slouží spíše jako galerijní zeď než jako „okno do světa“.

Anna Osetek nám ukazuje průběžně se odehrávající příběh svého života. Ona, dětijejich výchova jako samoživitelka. Díky tomu, že mohla být přítomna tak blízkozároveň nepřetržitě po mnoho let, dokumentuje svou rodinu s každodenní systematičností, tvoří vyprávění s univerzálním sdělením. Divák se při prohlížení těchto fotografií zamýšlí nad vlastním dětstvím, nad tím, jaké bylo,nad současným nebo budoucím rodičovstvím. Mezi řádky se objevují otázky na nepřítomnost otce v rodině. Jakjestli tato situace ovlivňuje jejich způsob trávení volného času, výchovurozvoj dětí.

26 ESKILDSEN, J.: Web autora, https://joakimeskildsen.com/projects1/home-works, online: 30.03.2021.



Foto: Anna Osetek, s laskavým svolením autora

Bohužel, stejně jako dříve zmíněné Kama RokickaMonika Kotecka i Osetek svůj projekt nedokončila. Blog zůstává neaktualizovaný minimálně od roku 2019. To představuje největší problém projektů k tématu spojeným s rodinou využívajícím formu deníku, že je umělci nedokončujímateriály jsou useknuty v neočekávaný okamžik. Jako protipříklad bych zde rád uvedl blog Kuby Dąbrowského. Protože k tématu narození se vztahuje pouze jeho poslední část, napíši o něm více v další kapitole této práce. Na tomto místě bych jen chtěl upozornit, že i přes vydání čtyř knih s fotografiemi z blogu, celé řady výstav, včetně výstavy v prestižní národní umělecké galerii „Zachęta", Dąbrowski svůj blog vede nepřetržitě od konce roku 2005. Díky tomu je jeho projekt trvající již skoro 12 let tak cennýmhodnotným záznamem všedního dne. Zároveň může divák pozorovat proces vyrůstánízměn, které proběhlystále probíhají v životě rodiny jak před, tak i po narození jejich dítěte. Možnost průběžné účasti na životě nejdříve samotného Dąbrowskéhopak celé jeho rodiny divákům dovoluje zapojit se do jejich života, díky čemuž má blog stále mnoho návštěvníkůpatří mezi nejoblíbenější blogy na polském internetu.

3.3 ANNA GRZELEWSKA – JULIA WANNABE

Ve světě uznávaným projektem, který je očividně založen na rodině, je „Julia Wannabe" Anny Grzelewské, umělkyně narozené v roce 1976 ve Varšavě, doktorandky Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Jde o dlouhodobý projekt, který nepřetržitě probíhá od roku 2011. Během té doby byl materiál s tím, jak fotografie přibývají, mnohokráte znovu editovánjeho současná podoba pravděpodobně není konečná. Pro potřeby této analýzy za situace, kdy umělkyně nemá vlastní stránky, využívám materiál umístěný na portálu Lens Culture[27].

Přiblížení na obličej ležící dívky. Pihy na tváři, palec přiložený na rtyslza vytékající z jejího oka. Tento snímek popisuje jedno slovo – smutek. Na následujícím vidíme tu samou hrdinku, také leží, ale tentokrát nepláče. Je oblečená do županu, pod nímž vidíme část plavek. V ruce drží krabičku čokoládekjejí zrak se upírá někam do stropu. Charakteristické světlo, téměř filmové, mísí chlad modré barvy s teplem oranžových žárovek. Jako by se hrdinka nacházela mezi těmito dvěma emočními stavy. Na další fotografii se objevuje jiný osoba, muž převlečený za ženu, v podprsence, v objetí drží nám už známou hrdinku, ale jakoby jinou, mladší, než tu, kterou známe z předchozích snímků. Touto hrdinkou je Julia z názvu, dcera Grzelewské,mužem na fotografii je její otec, herec. Jde o jeden z klíčových snímků v projektuto hned ze dvou důvodů. Vidíme na něm běh času. To, že se hlavní hrdinka mění. Na této fotografii je to ještě dítěna předchozích už dívka na kraji dospělosti. Právě tato tenká hranice je předmětem zájmu Grzelewské, který z ní činila hlavní téma práce. Symbolický je na tomto snímku i otec. Herec převlečený za ženu. Zdánlivě fotografie vypovídající o lásce dcery k otci odhaluje svou druhou tvář. Při pohledu na ní si klademe otázku, co ovlivňuje formování ženství, jaký podíl na tom má otecjeho mužnost,jaký matka. Všechny tyto otázky zůstávají bez odpovědikaždý z diváků si na ně musí odpovědět sám.

Na jednom z dalších snímků vidíme Julii uprostřed obřích rostlin připomínajících kopr. Usmívá se, drží se těchto rostlinpózuje pro fotografii s pohledem zahleděným do nebe. Je oblečená do kalhotobyčejného trička bez rukávů. Téměř pohádková scenérie,

27 GRZELEWSKA A.: *Julia Wannabee,* https://www.lensculture.com/articles/anna-grzelewska-julia-wannabe, online: 11.04.2021.

jako z příběhu pro děti. Na této fotografie je Julia dítětem, které si užívá svého životatoho, že se nachází v scenérii jako z pohádky.

Když přejdeme k dalšímu snímku, situace se otáčí. Julia sedí téměř nahá. Vidíme ji zezadu, shora, díky čemuž před námi odhaluje jen část zad. Mokré vlasy naznačují, že je po koupeli,ručník, jímž se zakrývá, nás v tomto přesvědčení jen utvrzuje. Čte si knihují přitom chipsy. Srážka dvou stavů zralosti, na jedné straně dívka, která si čte knížkupojídá snack, na druhé studzahalování vlastního těla. Na této fotografii vidíme dívku ve stavu přechodu.



Ze série "Julia wannabe", foto: Anna Grzelewska, s laskavým svolením umělce

Další fotografieopět změna. Julia leží na posteliprvní věc, která přitahuje pozornost, je obvaz na obličeji. Zdá se, že je to maska,teprve po chvíli si divák uvědomí, že se Julii něco stalo s nosem. Má otevřená ústa, pravděpodobně může dýchat pouze nimi. Ovšem nejde o pro snímek klíčový prvek. Nejdůležitější je Juliina pózaoblečení. Dívčí tričko je lehce povytažené, hrdinka se škrábe na břiše, k tomu

obyčejné bavlněné spodní prádlo. Julia se dívá do objektivunevidíme tu už stopy studu, přestože tělo už prozrazuje známky ženskosti.

Když přejdeme dále, vidíme dvě provázané fotografie. První je jediným snímkem v celém cyklu, na němž nevidíme hlavní hrdinku. Vidíme pootevřené dveřena něm nápis stop zhotovený z barevných náplastí. Opět z této fotografie cítíme disonanci. Na jedné straně nápis říká, abychom se zastavili, ale pootevřené dveře nás vybízejí, abychom nahlédli do soukromého prostorunásledující snímek nás tam zavede. Nejde ovšem o obraz interiéru pokojezbytečně bychom tu hledali detaily vybavení, jako jsou plakáty, knihy, plyšákyvšechny ty věci, které se tak často objevují na fotografiích v typologicko-sociologických projektech. Místo toho jsme svědky zastižené situace mezi dvěma kamarádkami. Obě leží v posteli, v pyžamech, chystají se spát. Julia kontroluje něco na počítačijejí kamarádka si hraje s mobilem, který ji zároveň zakrývá obličej. Díky tomuto opatření Grzelewska specificky depersonifikuje kamarádku své dcery. Ta přestává být konkrétní osoboustává se symbolem přátel, známých nebo jiných dívek v jejím věku. Po formální stránce se tento snímek odlišuje především barvou. V monochromatickém pokoji se do popředí vysouvá jedna barva – růžová. Růžový je notebook, mobilní telefon, prvky na pyžamech kamarádek. Všechny tyto věci ve spojení se situací přespávání u kamarádky vyvolávají v mysli v poslední době tolik oblíbený pojem – dívkovství. Na této fotografii jsou hrdinkajejí kamarádka ještě na straně dětství. V okamžiku, kdy jsou ještě dívkami, ale pomalu se už blíží k té hranici, jejíž zachycení je hlavním cílem projektu Grzelewské.

Další fotografie. Julia zamaskovaná v oděvu brankáře. Klečí u branky s vysoce nahoru zakloněnou hlavou skrytou pod sportovní maskou. Na jedné straně dívka, skoro žena známá z předchozích snímků, na druhé mužský, brutální sport. Srážka ženskostidívkovství s mužským světem. A opět otázka na další hranice. Mužskostženskost. Styčné plochy, protínající se prvkyabsolutně vylučující tyto dva pojmy. A to, co ovlivňuje formu, chováníVzhled budoucí ženy.

Poslední snímek uzavírající cyklus. Usměvavá Julia zakrytá přikrývkou stojí na stromě pokrytém bílými květy. Jednou rukou se drží stromuzároveň téměř nonšalantně udržuje tíhu těla jen na jedné noze. Má zavřené oči, klidný obličejlehce zakloněnou hlavu. Je to póza dobyvatelky. Člověka, kterému se něco podařilo. Je tím,

co dobyla, její ženství rozkvétající jako ty symbolické květy na stromě? A možná je to jen dočasné vzedmutízačátek proměn. To nevíme.

Zajímavé je, že fotografie u tohoto stromu se v celém bohatém souboru Grzelewské objevují několikrát. Pokaždé je fotografie pořízena v jiném období života Julie. Můžeme v tom spatřovat symboliku stromu, který stejně jako Julia dozráváneustále se mění.



Ze série "Julia rádoby", foto: Anna Grzelewska, s laskavým svolením umělce

Z formálního hlediska je celý projekt nesmírně konzistentní. Jemné záběry bez lovu bressonovského rozhodujícího okamžiku. Místo toho se autorka soustředí na detaily, jednotlivé prvkyemoce prožívané Julií. Grzelewska velmi vědomě operuje i s barvousvětlem, čímž v diváku vyvolává jednou vřelé, jindy chladné emoce. Tím, co spojuje všechny fotografie, je blízkostpocit intimity. Podařilo se jí toho dosáhnout jen díky poutudůvěře, kterou dítě obdařuje rodiče. V jakémkoliv jiném případě,dokonce

i v případě vztahu otec – dcera, by dosažení tohoto druhu blízkosti nebylo možné. Díky tomu, že se Grzelewska rozhodla fotografovat svou dceru, získáváme náhled do jejího soukromého světa plného štěstí, smutku, vzestupůpádůvůbec všeho, čím je zaplněno období dospívání.

Zbývá ještě otázka názvu. „Julia wanabee" navazuje na popkulturní fenomén „Madonna Wanabee". Spočíval v tom, že se fanoušci hvězdy popkultury, Madonny, oblékalichovali jako ona, když napodobovali její styl. Do určité míry předstírali, že jsou Madonna. Stejně tak Julia je někdy sama sebouněkdy předstírá. Na části fotografií její dívčí podstata předstírá ženstvína jiných je ženskost zakrývána chutí zůstat dítětemdívkou. Grzelewska se zároveň ptá, co ovlivňuje pocit ženskosti v současném světě. To z jejího projektu činí nejen esteticky důmyslné vyprávění o dceřině dospívání, ale také to vede k tomu, že si každý z diváků začíná klást otázky univerzálního charakteru, v čemž spočívá největší síla těchto snímků.

3.4 KARO ĆWIK – DON'T LOOK AT ME

Jednou z nejoriginálnějších umělkyň posledních let pracujících na pomezí dokumentu a kreace je Karo Ćwik. Tato umělkyně pocházející z Vratislavi, studentka ITF v Opavě, se v roce 2021 proslavila prací „Dont' look at me", která vypráví o mateřství a jeho vnímání společností a o jeho volbě autorkou. Na tento cyklus bych se chtěl soustředit v této práci. Vycházím z materiálu umístěného na autorské stránce umělkyně[28], protože jsem přes spoustu publikací dospěl k závěru, že na internetové adrese umělkyně najdu představenou nejreprezentativnější verzi.



Ze série "Don't look at me", foto: Karo Ćwik, s laskavým svolením umělce

První fotografií v cyklu je žena zahleděná do dáli. Krásné světlo a barevnost zachycené v záběru s proporcemi 4x5, který celou scénou ještě více uklidňuje.

28 ĆWIK, K.: *Web autora,* https://www.karocwik.com, online: 11.08.2021.

V popředí ale panuje chaos. Tvář dítěte částečně osvětlená stejným světlem jako matka, a zadní část hlavy druhého. Žena vůči dětem působí apaticky, vzdáleně, uzavřená ve vlastním světě. Možná je to způsobené její únavou, přepracováním a absencí času pro sebe. Děti si ovšem, jak se zdá, stavu svojí matky nevšímají a dál si jakoby nic vedou svoje životy. Kontrast jak na významové, tak na estetické úrovni stimuluje zvídavost a vybízí k pokračování v příběhu.

Druhý snímek, šmouha světla osvětlující pleny na dřevěné podlaze. Umělkyně opět kombinuje krásu formy s obyčejným, pro některé přímo ordinérním světem každodenního života. Tento postup lze také číst jako povýšení významu obyčejných chvilek, situací a věcí. Jejich fotografováním v takovémto konkrétním světle k nim přitahuje pozornost a tímto gestem zvyšuje jejich význam a možná i hodnotu.

Když pokračujeme dále, opět vidíme dvě děti a část matky. Jedno dítě pláče, je pobouřené, druhé se schovává za nohami dospělého a i přes částečně zakrytý obličej také dokážeme vyčíst, že i ono pláče. Celý záběr je krásně zkomponovaný na půdorysu trojúhelníku s využitím bodového, zacíleného světla. Opět se nám dostává obrazu využití matky, tentokráte jako štítu, obránkyně a zároveň bezpečného místa. Ćwik nám na této fotografii ukazuje své mateřství jako oběť, neustálé bytí s dětmi a možná dokonce dočasné zřeknutí se sama sebe.

Další fotografie a další zátiší. Citron, pastelky, dětské lahvičky, lego panáčci a starý snímek mladé ženy pokreslený pastelkami. Fotografie přitahuje pozornost a provokuje otázky na identitu osoby na snímku, jestli je to matka umělkyně nebo aluze toho, že se mateřství předává z generace na generaci. Zároveň zarážejí kresby na fotografii. Růžová linie vinoucí se po tváři ženy na snímku obsaženém na fotografii. Autorka i v tomto případě úžasně využívá zacílené, bodové světlo, které soustředí pozornost diváka na mnou uvedených součástech záběru, a stejně jako u snímku s plenkou tento zásah zdůrazňuje význam obyčejných, každodenních věcí.

Další fotografie zachycuje ženské tělo. Osvětlené podobným světlem, jako to, které známe z předchozích snímků. Žena je, pokud nepočítáme kalhotky, nahá. Nevidíme její obličej a prsa se skrývají ve stínu. I přes návaznost na akt se u této fotografie nesoustředíme na tělesnou krásu. Hlavním prvkem přitahujícím pohledy příjemců jsou barevné linie a tvary, asi od fixů, které zdobí její tělo. Umělkyně tak

ukazuje svou oddanost dětem a jejich potřebám. Do jisté míry lze tento snímek číst jako obraz objektivizace matky, která toho dětem dovolí hodně, dokonce i to, aby ji využili jako list papíru na kreslení. Z fotografie můžeme vyčíst i něco na způsob známek kmenových rituálů, které mají za cíl označení území. Jenom úplně nevíme, jestli děti obsadily území těla své matky, nebo jestli jim bylo předáno a gesto umělkyně to pouze potvrzuje. Nelze se tu také nevyjádřit k prvku z předchozího snímku, portrétu mladé ženy, který někdo pomaloval pastelkami. Je tělo umělkyně na této fotografii novým vtělením gesta z předchozího? Nebo samotná umělkyně pomalovala obličej své matky stejně, jako to její děti dělají s ní? Sekvence těchto dvou snímků fantasticky provokuje příjemce k zamyšlení a interpretaci.



Ze série "Don't look at me", foto: Karo Ćwik, s laskavým svolením umělce

Další snímek a další zátiší. Bílá tekutina rozlitá na podlaze, u branky zabraňující dětem jít na schodiště. Opět tu máme směrové, jasné, bodové světlo. Zdůrazňuje hlavní

prvek fotografie a přitahuje k němu pozornost příjemce. Snímek je založen na neodpovídajícím prvku. Na jedné straně krásně osvětlený domácí výjev prezentující krásu domu a na druhé skvrna, která tento téměř dokonalý obraz narušuje. I na této fotografii umělkyně ukazuje, že mateřství to není jen selanka a úžasné okamžiky, ale může být také vnímáno jako součást neladící s krásným obrázkem života.

Následný snímek je portrét v koupelně. Matka se koupe společně s dětmi. Ona uprostřed, klidná, zamyšlená, lehce nepřítomná. Děti vedle ní si hrají. Jedno sotva vyčuhuje zpoza okraje vany, druhé stojí téměř přitulené k matce a polévá ji a sebe vodou z lahve. Matka na této fotografii se zdá být nepřítomná a zamyšlená, jako tomu bylo u prvního snímku z cyklu. S přihlédnutím k uvědomělému přístupu umělkyně to spíše nebude zachycený okamžik zamyšlení, ale promyšleně zvolený, nebo sehraný, postoj matky. Opět tu nacházíme odkazy na mateřství ne jako dar, ale také jako těžkou práci a povinnost. Jde o první fotografie a jednu z mála, kde jasné a bodové světlo nahradilo to přirozené a rozptýlené.

Další snímek a opět zátiší. Rozbitý talíř, části rostliny a figurka dinosaura. Všechno na dřevěné podlaze „vytažené“ ze stínu s pomocí ostrého a směrového světla.

Při přepínání na další fotografii se dostaneme k portrétu matky objímající dítě. Obě ruce spočívají na malé hlavě v gestu péče nebo utěšování. Celá scéna vyvolává asociace se sakrálním malířstvím a spojujeme si ji s pietou. Čtu to jako vědomý krok umělkyně a navázání na historická vyobrazení matky jako té, která trpí za své dítě.

Další snímek a znovu světlo. Balónky rozházené pravděpodobně na posteli. Přípravy před nebo zbytky po oslavě. Zajímavé je, že se na této fotografii autorka rozhodla ponechat také přeexponovanou, možná utrženou část filmu. Na levé straně záběru světlo přímo vtrhává do obrazu a vymazává jeho obsah kromě malého pruhu roztřepených okrajů.

Následující fotografie se od předchozích odlišuje. Jde o jediný snímek v celém materiálu, na němž není vidět přítomnost dětí. Místo toho vidíme fotografii páru, pravděpodobně nahého, ležícího na posteli. Muž na ženě, jejíž obličej vidíme, přivřené oči, lehce otevřená ústa nenechávají pochybnosti, že snímek představuje dvojici věnující se sexu. Nedbalý záběr připomíná práci Nan Goldin a estetiku snapshotu. Ćwik tím také

vnáší prvky běžného života do mateřství a představuje se nejen jako osobu naplňující roli matky, ale také manžely a milenky. Příjemci dává jasně na vědomí, že mateřství neznamená jen život pro děti, ale pojí se i s potřebnou mít vlastní život společně s jeho radostmi a povinnostmi.

Následující fotografie znamená návrat k již známým scénám z mateřství. Žena se opírá o matraci opřenou o zeď. Nohy má složené pod sebe a na jejích ramenou sedí dítě a malou dlaní jí zakrývá oči. Záběr končí na pažích dítěte tak, že nevidíme jeho obličej. Veškerá pozornost se soustředí na postavu matky a okolí. Rychle zachycujeme souvislosti mezi skvrnami na matraci a modřinami na matčiných nohou. Analogicky jako stopy pastelek připomínají předchozí snímek, protože stopy těch samých pastelek jsme viděli na těle ženy. Symbolické se zdá být i to, že nemůžeme vidět obličej jak dítěte, tak matky. Díky tomuto kroku obraz získává univerzální význam a je vztažen k rodičovství jako takovému, a ne jen k prožitkům autorky.

Následující fotografie, reprodukce kresby přilepené na zdi. Schématický a v kresbě jednoduchý obrázek ženy, který pracuje každou končetinou svého těla. Uklízí, myje, krmí a zametá. Čtu to jako symbolický obraz vnímání role matky v polské společnosti.

Cyklus uzavírá fotografie, na níž vidíme detail ženského trupu, opět v zacíleném a bodovém světle. Záběr začíná lehce pod prsy a končí na krku. Na pozadí nahého ženského těla vidíme tři páry rukou. Dětské ruce hrdinku objímají shora, a ve výši prsou ji zbývající dvě přitahují ke svému tělu. Spojení, symbióza, opora, interpretace tohoto snímku můžeme rozšiřovat, ale nelze se v nich vyhnout pojmu blízkost.

Celý cyklus formou připomíná „Pictures from home"[29] Larryho Sultana, kde fotografoval své rodiče trávící důchod na Floridě. Už zmíněné proporce záběru 4x5, charakteristické pro středo a velkoformátovou fotografii, umožňují spojovat statické a dynamické snímky do jednoho konzistentního materiálu. Analogicky nám Sultan ve své knize ukázal jak úžasné portréty, tak i situační fotografie, aby představil úplné spektrum pozorovaných situací a emocí. Podobné je i využití světla, které je u většiny snímků ostré a zacílené, a zároveň podtrhuje některé součásti záběru a skrývá ostatní. Úžasné je jeho využití na fotografii, kterou jsem připodobnil k sakrálnímu malířství.

29 SULTAN, L.: *Pictures from home,* MACK, Londyn 2021.

Světlo se tam zdá být něčím, co odhaluje obraz, ale zároveň matka dítě před tímto světlem chrání a zdá se, že se mu sama vyhýbá.



Ze série "Don't look at me", foto: Karo Ćwik, s laskavým svolením umělce

To, čím se projekt Karo Ćwik odlišuje od jiných projektů o mateřství, je bytí autorem a tvůrčím materiálem najednou. Nemůžu opominout způsob, jak autorka fotografovala. V pořadu Nowonce Radio u Filipa Skrońce vyprávěla o procesu tvorby, kdy scény nearanžovala, ale maximálně zastavovala nebo reprodukovala. Pomáhal jí nejen stativ a samospoušť, ale také partner, který občas zastával funkci kameramana[30]. Čtu to jako vícevýznamové gesto. Na jedné straně velice praktické a čistě technické, na druhé svědčící o partnerství a podpoře v tom, co prožívají společně. Samozřejmě jde o vedlejší téma celého materiálu, ale dle mého soudu natolik důležité, že ho je nutné zmínit.

30 SKROŃC, F.: *Fotografka. Kobieta. Mama*. https://newonce.net/epizod/fotografka-kobieta-mama-karo-cwik, online: 23.08.2021.

Soubor také doprovází krátký text, kde autorka píše: „Nejsem si jistá, kde končí moje ženství a začíná mateřství. (…) V mateřství existuje tenká hranice mezi naplněním a obětí, mezi nekonečnou láskou a bolestí.”. Tato slova působí jako velice dobrý interpretační klíč ke snímkům Karo Ćwik. Na rozdíl od mnoha fotografických materiálů, jejichž tématem je mateřství nebo otcovství autora, se v cyklu „Nie patrz na mnie” řeší náročná témata, společností, kde dominuje narace o mateřství jako daru a něčem skládajícím se ze samých krásných chvilek, potlačovaná.



Ze série "Don't look at me", foto: Karo Ćwik, s laskavým svolením umělce

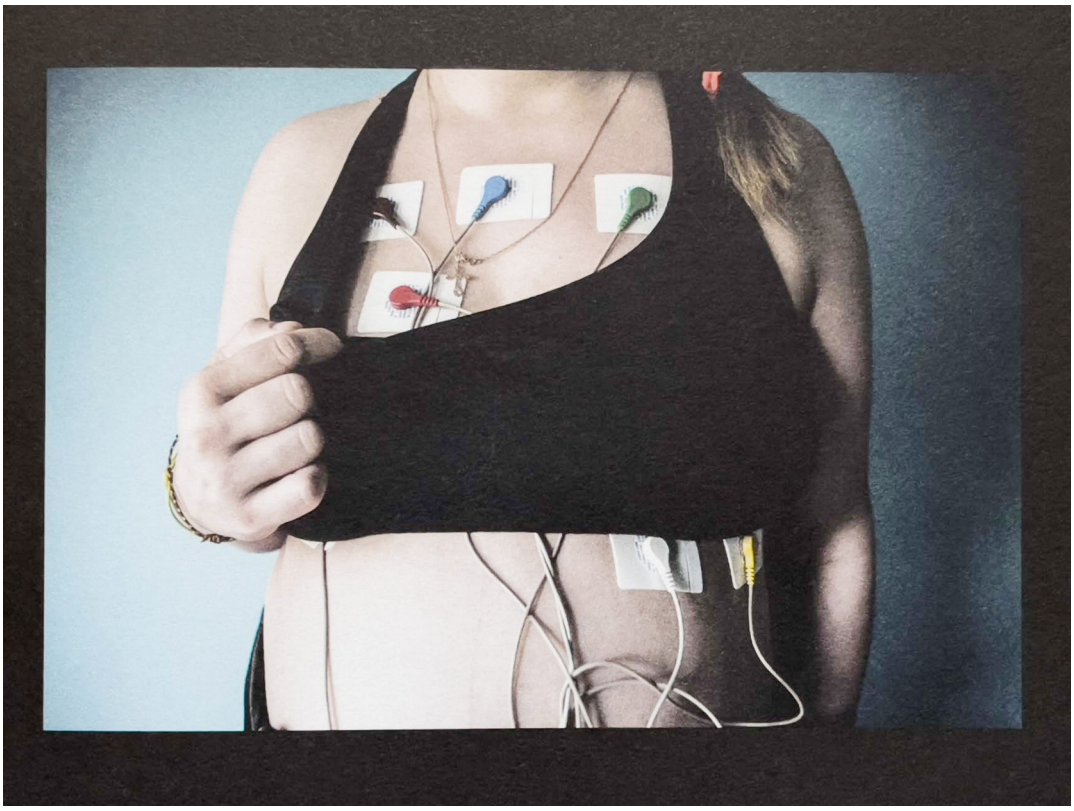
Karo Ćwik se nejen nebojí tento přístup zpochybňovat, ale také s ním hlasitě nesouhlasit. V mnou zmíněném rozhlasovém rozhovoru vypráví o vlně hatu, která se na ni vyvalila poté, co se práce kvalifikovaly do programu Belfast Photo Festival. Pod odkazem na článek na Facebookovém profilu novin začali uživatelé psát komentáře, v nichž ji hodnotili jako špatnou matku, člověka, který nikdy neměl mít děti,

a vyčítali jí, že je porodila pouze proto, aby měla materiál pro svou práci[31]. Tato reakce velice silně vypovídá o tom, o jak důležitý a potřebný soubor jde. Zároveň bychom si měli položit otázku, jestli by se nemělo objevit více materiálů pojednávajících právě o tomto aspektu rodičovství.

31 SKROŃC, F.: *Fotografka. Kobieta. Mama*. https://newonce.net/epizod/fotografka-kobieta-mama-karo-cwik, online: 23.08.2021.

3.5 KAMIL A URSZULA ŚLESZYŇŠTÍ – PROLOG

Autorem, jenž se pustil do tématu spojeného s čekáním na narození dítěte, je Kamil Śleszyński. Na rozdíl od mnou dříve komentovaných cyklů je Śleszyński muž, a proto řeší otcovství. Tento v roce 1982 narozený fotograf dokumentarista samouk, za kterého se sám označuje, na rozdíl od jiných autorů neřeší ve své tvorbě téma výchovy dítěte a změn, které přináší objevení se nového člena rodiny. Zaměřil se na téma čekání na dítě, náročného, rizikového, těhotenství. V roce 2020 společně s manželkou Urszulou vydali knihu „Prolog"[32]. Kamil je zodpovědný za fotografie a jeho manželka za texty. S ohledem na to, že tato práce pojednává o fotografii a rodině jako tématu v ní, se budu soustředit především na fotografickou část a k textům přistoupím jako k doplnění vizuální vrstvy.



z knihy "Prolog", foto: Kamil Śleszyński

32 ŚLESZYŃSCY, K,U.: *Prolog,* Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok 2020.

Už od prvního kontaktu kniha poutá pozornost. Asketická, černá obálka, na které je vyražený název knihy „Prolog“ imitující rukopisný charakter písma, a ražba pro fotografii, která schází. Jedinou barvou narušující monochromatičnost obálky je červená niť, níž byla kniha sešita. Po otevření vidíme pouze název a informaci o autorech zapsané na černých stránkách. Po otočení další stránky vidíme fotografii sochy, dva abstraktní kovové tvary vyvolávající asociace se dvěma ptáky, kteří se seznamují. Snímek vznikl za pochmurného, šedivého dne a vyplňuje celou rozkládací stránku. Na jedné straně hodnota fotografie proráží temnotu obálky a stránek, ale emocionální náboj, který s sebou nese, vyvolává smutek a neklid.

Následující stránka a text psaný na černých stránkách šedou propiskou. Nápisy jsou umístěny napravo, bez jakéhokoliv doprovodného snímku. Čteme v něm

„Jednočetné, prosperující těhotenství. Zárodek, plod,

ohrožení potratem.

Fazolka, Malý motýl s třepetajícími se

křídly, dítě, člověk

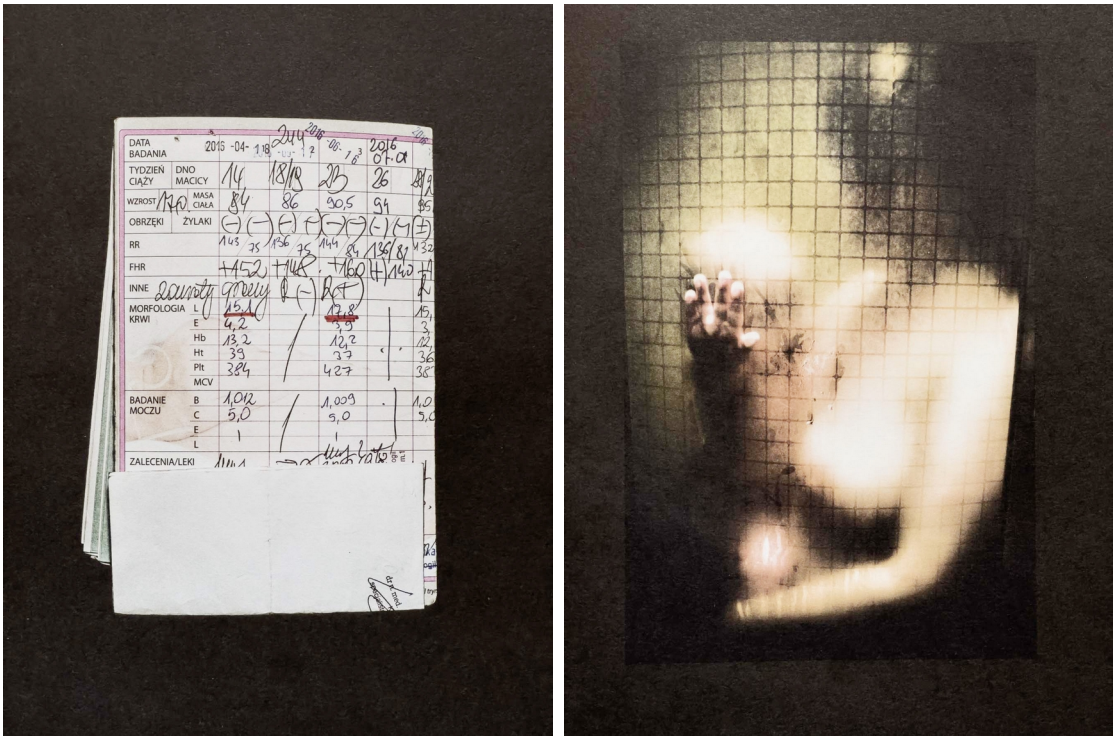
Tvoje srdce bilo tak silně

Že jsem ho cítila v tepajících spáncích“

Tímto zápisem příjemce dostává jasný signál, že půjde o knihu s charakterem deníku nebo památníku. Emocionální příspěvek těhotné ženy, která nás bude společně se svým mužem provádět vizuálně textovým (poetickým?) deníkem období těhotenství.

Po otočení další stránky vidíme sken lékařského vyšetření, pravděpodobně ultrazvuk nebo echokardiogram. Opět jde o jediný prvek na rozkládací stránce. Monochromatičnost výsledku vyšetření zapadá do černé stránky knížky, na jedné straně tím zdůrazňuje jeho bílé prvky (záznam tlukotu srdce, ultrazvukový obraz) a na straně druhé tvoří abstraktní obraz umístěný na stránce. Při otáčení dalších stránek procházíme další texty, fotografii těhotenského průkazu a dospějeme k sestavě dvou fotografií. Vlevo je portrét ženy. Snímek není ostrý a kromě obrysu očí a postavy nejsme schopni rozpoznat více detailů. Při rozšifrovávání šmouh jsme schopni rozeznat, že je žena nahá a leží někde na gauči, pravděpodobně v prostředí domova. Na protilehlé straně se nám

dostává jasného obrazu, pravděpodobně zmačkaného kapesníku s textem na něm. Nejsme schopni přečíst nápis, jen jednotlivá slova: tebe, těla, které už ne, mají oplzlé myšlenky, velká, být. Skvrna ženy na gauči, jak se zdá, koreluje tvarem s plánem kapesníku.



Z knihy "Prolog", foto: Kamil Śleszyński

Otáčíme stránku a znovu vidíme sestavu dvou fotografií. Vlevo portrét ženy v autě. Šmouha světla rozjasňuje její oči a vlasy. Kromě nich a toho, co je za oknem, se veškerý zbytek skrývá v černé. Protilehlá stránka přináší fotografii pravděpodobně té samé ženy, ale jakoby v negativu. Tvar světla na tváři je opakován černou podprsenkou nebo tričkem, která na rozdíl od světla neodhaluje, ale zakrývá. Pod ní vidíme tělo a k němu připnuté barevné elektrody.

Při otáčení dalších stránek narazíme na další text, a následuje další vyšetření. Tentokrát ultrazvuk, na němž jasně vidíme tvary obličeje plodu. Obraz se opět nachází na pravé straně knihy a nedoprovází ho nic dalšího. To posiluje přijetí snímku, na jedné

straně jde o technický záznam vyšetření, na druhé mluví o představivosti a očekáváních na přicházející dítě.

Další stránka přináší další sestavu. Vlevo fotografii domácího oltářiku se soškou Panny Marie stojící na tzv. obytné stěně, obklopené umělými květy. Na protilehlé straně nastávající matka, těhotná Urszula Śleszyńska stojí mezi stromy vyfotografovaná ve světle zapadajícího slunce. Na jedné straně jde o srovnání mluvící o společenských očekáváních a obrazu matky v polské kultuře, na druhé se ovšem zdá být dosti naivní a příliš prosté, kvůli čemuž ho vnímám jako méně vydařený okamžik narace poskládané v popisované knize.

Při dalším listování se před texty a fotografie předmětů dostáváme k druhému snímku zaplňujícímu dvě strany. Na fotografii vidíme tryskové letadlo v zimním počasí, s padajícím sněhem. Nejde o snímek z letiště, ale z centra města, kde tento nepoužívaný tryskáč plní funkci reklamy, která má přitáhnout pohledy kolemjdoucích. Na dalších stránkách se vinou texty, snímky již narozeného dítěte, kojící matky v krásném světle dopadajícím přes okno a spoustu dalších.

Tato práce si neklade za ambici popsat celou knihu, proto si dovolím přejít k pro mně důležité sekvenci začínající rentgenovým snímkem pánve syna autorů. Po něm následuje kombinace dvou fotografií, vlevo žárovka svítící teplým světlem, vpravo portrét matky a syna sedících v autě osvětleném pouze tlumeným teplým světlem automobilové lampičky. Následující stránka a text o tom, jak se tělo ženy po porodu změnilo, a o studu, který přichází společně s těmito změnami.

Na další stránce je fotografie růžence. Pozornost poutá způsob, jak byl na stránce umístěn. Je jakoby zavěšen a vidíme ho pouze částečně. Useknutý horní hranou stránky působí, že ho někdo drží, používá. Můžeme si z toho odnést dojem, že se někdo za něco modlí.

Tyto myšlenky posiluje následující rozkládací stránky s dvěma spojenými fotografiemi. Na jedné straně neostrý portrét plačícího dítěte. Nevidíme detaily, pouze skvrny, a z nich čteme obraz, jehož emoční náboj je posílený právě tímto formálním krokem. Vpravo detail na oko dívající se nahoru. Lze vyčíst detaily, jako nalíčené řasy,

ale hlavní myšlenkou, která nám proletí hlavou při kontaktu s tímto obrazem je, na co se to oko dívá?

Další stránka zaznamenává scénu kojení. Jednoduchý snímek ženy odvrácené zády a dítěte u jejího prsu.

Následně fotografie části kalendáře, po ní text a následně spojení fotografií matky se synem ve světle zapadajícího slunce dopadajícího přes okno, a výhledu, pravděpodobně z onoho okna. Knihu uzavírá text a poslední snímek zabírající celou plochu rozkládací stránky, na němž vidíme kovové, symbolické ptáky v klínu na zdi budovy.

V knize najdeme tři jazyky vyprávějící příběh rizikového těhotenství a prvních dnů s dítětem. Hlavní jazyk představují fotografie osobitě dokumentující toto období prostřednictvím osoby zapojené do celé situace. Druhý jazyk vnáší snímky a reprodukce předmětů, lékařské dokumentace apod. Jejich využití je o to zajímavější, že prostřednictvím vyříznutí hlavních prvků z pozadí se autor snaží vytvořit iluzi kontaktu s autentickými předměty, a ne z jejich vizuální reprezentací, jako je fotografie. Nevím, jestli šlo o zdařilý krok, ale jistě o zajímavý.

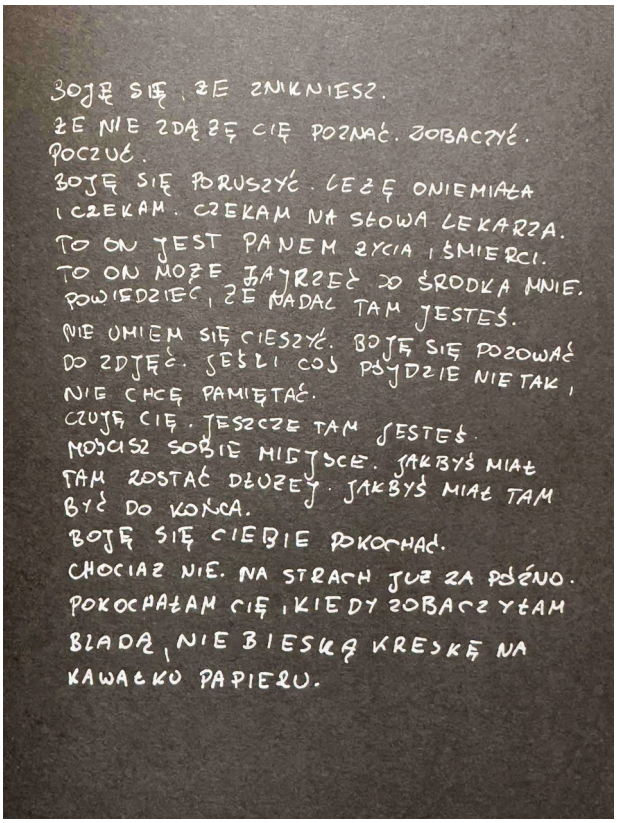
Posledním jazykem jsou texty, jejichž autorkou je manželka, a zároveň hlavní hrdinka knihy. Lze je označit za poetický deník emocí a úvah, které ji provázely během těhotenství a porodu.

Rád bych popsal sladění těchto jazyků prostřednictvím analýzy již mnou zmíněné důležité sekvence. Autor přechází od neklid vyvolávajícího rentgenového snímku přes světlo a odcizení, přes růženec ve velice specifickém pojetí, jímavého spojené neostrého plačícího dítěte a matčina oka k uklidnění, kojení a každodennosti.

V této sekvenci se skrývá něco, co odhaluje dle mého soudu nejslabší součást publikace, tedy texty.

Realizovat spojení fotografií a textu tak, aby to nebylo banální, je nesmírně těžké. Bohužel, ve většině případů se dostaneme do situace, kdy je fotografie ilustrací textu, nebo kdy je rolí textu vysvětlit nám, na co se díváme. Samozřejmě jde o častou praxi v reportážních materiálech, ovšem mnou komentovaná kniha je autorský, subjektivní dokument.

Nechci se vyjadřovat ke kvalitě textů, protože to není tématem této práce, ale jejich umístění v knize je zavádějící. Když v mnou zmíněné závěrečné sekvenci dospějeme k textu, má úplně jiný charakter než ten, do kterého nás uvedly fotografie. Zneklidnění zdravím dítěte je přerušeno úvahami matky o tom, jak se mění její tělo a o tom, jestli po ní muž ještě bude toužit. Nechci tato témata bagatelizovat, protože jsou nesmírně důležitá, ale domnívám se, že by bylo lepší tyto texty umístit na konci knihy a vytvořit tak dvojhlas prožívání tohoto náročného času, nebo je alespoň jasně oddělit od hlavní narativní linie načrtnuté fotografií.



Z knihy "Prolog", text Urszuly Śleszyńské

Ještě jeden neladící prvek představují tři fotografie umístěné na celé rozkládací stránce. Jak na první, tak i poslední vidíme abstraktní obrazy ptáků ve formě soch a architektonických forem. Mohli bychom v tom hledat významy typu, že na prvním snímku je pár ptáků a na posledním už celé hejno se zdůrazněnou trojicí ve středu „husího klínu“. Jeví se mi to ale jako vynucená interpretace, a zároveň by, pokud by

byla správná, svědčila o infantilnosti autora v přístupu k fotografii a to přece zbývající část knihy popírá. Ovšem největší záhadou je středová fotografie zachycující letadlo, smysl jehož umístění – možná mimo označení středu knihy – v knize nemohu najít.

Také se nedá vyhnout porovnání s jinou knihou o podobném období v životě rodiny, konkrétně s knihou „Son" Christophera Andersona[33]. Anderson ve své knize operuje hlavně s obrazem, nenajdeme v ní příliš textu. Ovšem díky velmi dobrému editování a sekvencování fotografií se mu podařilo vytvořit nejen vyprávění o sobě jako o otci, ale také o sobě jako o synku, který se loučí s vlastním otcem, přebírá jeho roli a sám se stává otcem. Na rozdíl od manželů Śleszyńských k tomu Anderson využívá jeden narativní jazyk a svůj příběh vypráví pouze, a možná až, s pomocí fotografií. Možná v pracích Śleszyńských chybí zkušenosti, jimiž disponuje Anderson, nebo jsou jejich pokusy prezentovat více narací způsobeny tím, že chtěli zahrnou také perspektivu matky, nemění to ovšem nic na skutečnosti, že kvůli těmto zásahům „Prolog" utrpěl

I kniha jako objekt potvrzuje úmysl ukázat „příliš mnoho", aspoň tak se to jeví. Atraktivní ve své formě navazující na sešit, poznámkový blok, přitahuje pozornost, ale černé stránky uvnitř se jeví jako čistě formální zásah, která nemá žádné opodstatnění v konstrukci a způsobu vedení narace autory.

Třeba ovšem upozornit i na to, že nás autoři pouštějí velice blízko k sobě a jejich životu. Z knihy se dozvídáme mnoho věcí o období těhotenství a mateřství, jakých není mnoho, i když už pozorujeme trend, který to má zvrátit, mluví se o tom v rozhovorech, na schůzkách a píše se o tom v článcích. Mám zde ale také pochybnosti, jestli největší část této intimity sdílené s příjemcem nepochází z textů, a pokud ano, jsou zde k tomu zapotřebí fotografie?

33 ANDERSON, C.: *Son*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2013.

3.6 SHRNUTÍ

Narození dítěte je nepochybně jedním z nejvýznamnějších okamžiků v lidském životě. Mění se všechno, od rozvrhu dne po životní priority. Nepřekvapí tedy, že se mnoho umělců k tomuto tématu uchýlí ve svých fotografických pracích. Často jde o památníky vyprávějící o změnách odehrávajících se v jejich životě, jako je tomu u prací Rokické – Kotecké nebo Anny Osetek. V obou se objevení se dítěte stalo impulzem k fotografování a vyprávění příběhu, přičemž u dua Rokicka – Kotecka to je vyprávění o tom, jak se mění svět spolu s příchodem dětí, a Anna Osetek líčí, jak vypadá život samoživitelky a jejich dětí,

Jiní umělci, jako Karo Ćwik, s pomocí obrazu sebe a vlastní rodiny klade otázky na obecnější věci, jako je hranice mezi ženstvím a mateřstvím a to, jestli je rodičovství vždy krásné. Nejde o snadná témata a nepochybně jsou pro umělce velice náročná. Vlna hejtu, s níž se umělkyně setkala po prezentaci svých prací v Severním Irsku a na stránkách britského tisku, o tom vypovídá nejlépe. Zároveň jde o nejlepší důkaz toho, jak důležitý a potřebný hlas v současné, jak se ukazuje, nejen polské, fotografii to je.

Někteří umělci využívají možnosti, které jim poskytuje rodina, aby společně s diváky hledali přechodové okamžiky, jako Anna Grzelewska, která po léta fotografuje a divákům prezentuje výseče času, kdy se její dcera mění z dívenky v ženu. Protože tento okamžik nelze jednoznačně určit, musí si ho diváci sami skládat z detailů fotografií Grzelewské, která jim je velice esteticky a chytře podsouvá,

Jediným autorem mužem tu je Kamil Śleszyński, který v knize „Prolog", jejíž spoluautorkou na straně hrdinky a autorky textů je jeho žena Urszula, řeší téma čekání na přicházející dítě. Informace o rizikovém těhotenství vyvolává stres a napětí a houpačku nálad, které se autor snaží předat na svých snímcích doplněných texty manželky.

Všechny materiály lze označit za velice osobní a vyžadující důvěru ze strany fotografovaných. Na jedné straně je její získání snadnější, když se hrdiny našich fotografií stane naše rodina, ale také tak tomu není vždy. Autoři se často také sami stávají hrdiny nebo spolu hrdiny vlastních materiálů, díky čemuž je pro ně snadnější

získat důvěru ostatních, fotografovaných členů rodiny. Někdy jsou pouhými pozorovateli a doprovázejí při náročných, příjemných i zábavných okamžicích. U každého z těchto případů je klíčové, že vyprávění, která prezentují, jsou o jejich blízkých, s nimiž udržují těsné vztahy a kteří jim důvěřují. Zároveň emoce doprovázející jejich hrdiny provázejí i je samotné, obzvláště, když hovoříme o vztahu rodič dítě.

Jsem ochoten riskovat tvrzení, že mnou popisované fotografické projekty mají díky tomu, že je jejich hrdiny rodina, nejen mnohem větší emocionální náboj a jsou důvěryhodnější, ale také by prostě bez této důvěry a specifického druhu vztahu nemohly vzniknout.

4. KAŽDODENNÍ ŽIVOT

Jak se zdá nejsamozřejmějšízároveň nejméně zastoupeným je v polských dokumentárních projektech založených na rodinných vztazích každodenní život. Na internetu sice lze najít spoustu snímků, které by zapadaly do tohoto tématu, ale obvykle jde o jednotlivé snímky, případně několik fotografií tvořících příspěvek na Instagramu, k nimž bychom měli přistupovat spíše jako k poznámkámzaměření se na tzv. poskytování obsahu pro sociální sítě než jako k plnohodnotným fotografickým sériím. Možná během času dojde k poskládání těchto fragmentů do souborůvznikne z nich záznam všedního života, ale v současnosti bych se rád soustředil na tři projekty. Dva z nich jsou stále aktivní deníky, autorem jednoho z nich je Kuba Dąbrowski, který si svůj deník vede už déle než 17 let,druhého Bart Pogoda, fotograf, cestovatelkameraman, na jehož blog během jisté fáze jeho života rodina téměř vtrhla. Třetí materiál představuje kniha Filipa Zawady – „Drewniane gody" (Dřevěná svatba), v níž autor vypráví o manželském svazku po 5 letech jeho trvání.

4.1 KUBA DĄBROWSKI – BLOG

Jednou z nejvýraznějších osobností světa současné polské fotografie je nepochybně Kuba Dąbrowski. Tento umělec, absolvent Institutu tvůrčí fotografie, narozený v roce 1980 je známý jak pro komerční, reklamní projektyžurnalistické portréty, tak pro autorské materiály jako „Ulubiona piosenka" (Oblíbená písnička), „Co mnie wkurza?" (Co mě rozčiluje), „Fauna i Flora" (Faunaflóra), „Koledzy" (Kamarádi). Ovšem nejdéle trvajícímzároveň nejznámějším projektem je od konce roku 2005 vedený internetový deník, nebo, jak mu říká autor: projekt fotografovaný v první osobě. Už déle než 17 let Dąbrowski bez přestáníkontinuálně fotografuje svůj životsvět kolem sebe.



Foto: Kuba Dąbrowski, s laskavým svolením autora.

V prosinci 2005 Kuba Dąbrowski umístil první příspěvek na blogovou platformu na adrese accidentswillhappen.blogspot.com. Šlo o začátek jeho fotografického deníku soustředěného na běžné, prozaické situace. Během let se projekt měnil jak z hlediska názvů, pod nimiž byl prezentován, když migroval přes různé adresy na platformě blogspot po Instagram, aby nakonec z internetu zmizel. Projekt se rovněž dočkal mnoha výstavjeho největším galerijním provedením se stala prezentace v galerii Zachęta „Film

obyczajowy produkcji polskiej" (Drama polské produkce). Výstavu doprovázela stejnojmenná publikace. Kromě toho Dąbrowski vždy po několika letech vydává malé knížky, v nichž publikuje snímky ze svého blogu. Takto vyšly „Western" (2010)[34], „Sweet Little Lies"[35] (2012), „Pożar" (Požár)[36] (2015). Nejnovější vydání představuje zin „Heimat Trippin" připravený pro výstavu „Stan wyjątkowy" (Výjimečný stav), která proběhla v roce 2022 v ZAK Centru současného umění v citadele Spandau v Berlíně. S ohledem na to, že první blog Kuby Dąbrowského již není dostupný, se budu soustředit především na druhý blogknižní publikace z tohoto materiálu, stejně jako na Dąbrowského experimentování s Instagramem.

Platforma blogspot si v Polsku v prvním desetiletí 21. století získala velkou oblibu, tehdy panovala móda vést si fotografické deníky. V této práci jsem již zmínil projekt Kamy RokickéMoniky Kotecké založený na stejném portálu,o oblibě svědčí i skutečnost, že Maga Sokalska v roce 2011 připravila expozici polské fotoblogové scény pod názvem „Blogspot". Vést si fotodeník na začátku nového milénia téměř patřilo k povinnostem fotografůlidí věnujících se fotografii. Na jedné straně šlo o způsob, jak prezentovat svou tvorbu širší veřejnosti, na straně druhé to umožňovalo předvést „mimoprojektové" fotografie, takové, které pořizujeme každý den bez úmyslu, aby se staly součástí většího cyklu. Můžeme se odvážit prohlásit, že šlo o svého druhu předka Instagramu, který ovládl vizuální část internetu do druhého desetiletí 21. století.

Tvorba Kuby Dąbrowského se zde odlišuje od jiných. Jedním z důvodů zůstává skutečnost, že myšlenky, které doprovázely založení prvního deníku Dąbrowským, i přes běh časuproměnlivý způsob prezentace přetrvávají dodnes. S ohledem na obsáhlost materiálu, který jde do tisíců fotografií, ho nelze popsatinterpretovat snímek po snímku, proto se v této části své práce zaměřím na fotografie, které ilustrují jednotlivé fáze Dąbrowského práce.

Na začátku tohoto od roku 2005 trvajícího projektu ležel již zmíněný blog accidentswillhappen.blogspot.com. Právě na něm Dąbrowski prezentoval první fotografie. Na těch si můžeme prohlédnout známé z práce, kteří chtějí fotografa pohostit banánem nebo jezdí na kole po chodbách redakce magazínu Viva, s nímž sousedila redakce týdeníku Przekrój, kde Dąbrowski působil jako fotograffotoeditor. Uvidíme

34 DĄBROWSKI, K.: *Western,* Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2010.
35 DĄBROWSKI, K.: *Sweet Little Lies,* ArtBazar, Warszawa 2012.
36 DĄBROWSKI, K.: *Pożar,* ArtBazar, Warszawa 2017.

i scény z mimopracovního života, koncerty, přátele, kteří pijí pivo, pózují pro fotografii ve větru, nebo prostě portréty známých, ale také fotografie tehdejších Dąbrowského partnerek. Našli bychom mezi nimi romantické portréty zamyšlených žen dívajících se z okna nebo přímo do fotoaparátu, ale i snímky intimnějšího charakteru, které tím, že neukazují nic přímo, příjemci ponechávají velice široké interpretační pole. Navíc fotografie z kategorie zátiší, na nichž Dąbrowski občas fotografoval ovce na talířiodkazoval se přitom na malířské motivy, ale i současnější předměty, jako je diskman, u čehož odkazoval na nostalgii svých příjemců vyrůstajících v podobném čase jako on. Vše je fotografováno s mimořádným citem jak pro světlo, tak pro kompozici. Dąbrowski gestem fotografování zvyšuje úroveň daného místa, předmětu nebo situace na něco výjimečného. Když bylo něco vyfotografováno, musí jít o něco důležitého. Umělec tak vytváří specifickou kroniku současnosti. V jednom z rozhovorů řekl, že by chtěl vidět takové fotografie, jaké teď pořizuje, z období transformace v Polsku. Toto východisko si zachová opodstatnění pouze v okamžiku, kdy bude práce na podobné formě kroniky našich časů probíhat kontinuálně,Dąbrowskému se, doposud, daří tuto podmínku dodržet.



Foto: Kuba Dąbrowski, s laskavým svolením autora.

Ovšem dokonce i když bychom přijali rozšířenou definici rodiny, jako nejen krevních pout, ale také skupiny lidí, kteří nejsou příbuzní, ale tvoří neformální skupinu blízkých přátel, nezapadal by Dąbrowského projekt do tématu této práce. Vše se změnilo s příspěvkem na blogu kubadobarowski.blogspot.com z 13. února 2013, kdy na něj autor umístil fotografii nemluvněte s popiskem „Je to Józek!" (ang. „His name is Józek"). Od tohoto příspěvku uplynulo už téměř 10 let,během tohoto období Dąbrowski ukázal nejen fotografie svého synastálé partnerky Moniky, ale také nepřestal fotografovat svůj životdělit se o něj s příjemci. Při pohledu z perspektivy delšího časového odstupu mi objevení se synaudržení vztahu s partnerkou umožňuje zapojit Dąbrowského tvorbu do proudu „rodiny v dokumentární fotografii", na níž se tato práce soustředí. Zároveň jsem, protože projekt vedl dlouho před objevením se dítětestále ho vede, aniž by se soustředil především na prvek otcovství nebo rodičovstvínečiní ze svého dítěte hlavní součást práce, tento projekt umístil do kapitoly každodenní život,ne do té o narození.

Ve fotografiích publikovaných poté, co na svět přišlo dítě, se toho příliš nezměnilo. Stále je můžeme označit za deníkové fotografie, jenže se změnil život, který

vede autor samotný. Portréty partnerek nahradily portréty Monikyna fotografiích ovoce na stole se objevily i dětské hračky. Dąbrowski stále fotografuje svůj život, jak soukromý, tak profesní, ale do tohoto života se vkradla rodina. Při pohledu na celý dostupný materiál lze prohlásit, že díky dlouhodobosti práce Kuby Dąbrowského máme možnost nejen pozorovat životdozrávání autora, ale také proces, kdy zakládalrozvíjel vlastní rodinu.

Na tomto místě je také třeba uvést dva důležité aspekty fotografií pořizovaných autorem. Jedním z nich je technika fotografování,druhým způsob jejich prezentacekomunikace.

Začněme technikou. Dlouho Dąbrowského fotografie vznikaly s pomocí fotoaparátu typu point and shot na negativním filmu. Na mnoha snímcích si můžeme všimnout odrazu v zrcadla s charakteristickým tvarem aparátu Olympus Mju II. Navíc na skenech umístěných na blozích vidíme charakteristický rámečekperforaci negativního filmu. V době největší slávy fotoblogů tento způsob skenování následovalo mnoho fotografů (Michał Szlaga, Ania Bajorek apod.). Zajímavé je, že v roce 2013 z Dąbrowského práce mizí. Nejde o náhlou změnuběhem let 2013 až 2015 se střídavě objevují příspěvky realizované analogovou i digitální technikou, ale v roce 2016 se aktuální snímky prezentované Dąbrowským objevují už jen v digitální formě. Tuto změnu si mohlo vynutit pohodlí, i když ani malému, kompaktnímu fotoaparátu nemůžeme odepřít jeho výhody, ale pokud zohledním Dąbrowského uvědomělost ve vztahu k tvorbě fotografického obrazu, domnívám se, že autorovi šlo o něco hlubšího než o pouhé pohodlí. Ním tvořená kronika současnosti by měla co nejvěrněji vystihovat její charakter, včetně způsobu zobrazování. I přes mnoho jejích příznivcůiniciativ vybízejících k využívánívěnování se analogové fotografii musím přiznat, že jde o archaickou techniku,její využívání v uměleckých aktivitách vede k asociacím se stylizováním fotografií do retro vzhledu. To samozřejmě představuje velice atraktivní trend, který nejlépe potvrzuje obliba tzv. instagramových filtrů, u nichž s pomocí několika kliknutí můžeme stylizovat snímek z mobilního telefonu do fotografie pořízené analogovou zrcadlovkou. Dąbrowski si, jak se zdá, při svém přechodu z analogu na digitální techniky tohoto trendus ním spojených nebezpečí všímá. Fotografie Kuby Dąbrowského se nikdy nezakládala na efektivitě obrazu, ale na jeho obsahu skrytém nejen v obrazu, ale také ve způsobu jeho získání. Setrvávání u analogové techniky

by se sebou mohlo nést nebezpečí zkrášlování reality pomocí formálních postupů, což by odporovalo kronikářským záměrům fotografa. Proto nejen nahradil analogovou fotografii současnější fotografií digitální, ale také se v této oblasti nevyhýbá experimentům. Po jistou dobu jako hlavní nástroj pořizování „kronikářských" snímků využíval mobilní telefon, stranil se profesionální techniky, když se vypravil směrem k amatérským digitálním fotoaparátům, které lépe odpovídají charakteru fotografií, které realizuje.

Důležitá se zdá být také evoluce způsobu, jak Dąbrowski o své tvorbě komunikuje. Prvním byla internetová platforma pro vedení deníků blogspot.com. Na ní jsme si poprvé mohli prohlédnout jeho fotografie z tohoto cyklupo mnoho let šlo o základní způsob sdílení nových prací s příjemci. Samotná forma se vyvíjelaze striktně deníkovéhoosobního accidenstwillhappen.blogspot.com se přerodila v kubadabrowski.blogspot.com, kde snímky v první osobě sousedily s těmi pořízenými na zakázku. Šlo o gesto, které bylo možné číst jako začlenění i této části vlastního životatvorby do proudu kronikářské fotografie.

Mezitím také Kuba Dąbrowski vydával malé knížečky, o nichž jsem se zmínil na začátku této kapitoly. Jak sám uvedl v jedné z video nahrávek: „záleželo mi na tom, abych vydal malou knížku, která by byla levná, kterou si lze koupit jako román na čtení nebo svazeček poezie, knížku, která by mohla stát na poličce právě vedle publikací tohoto typu".



Pokrýt "Heimat Trippin", s laskavým sv-olením autora.

Na tomto citátu je vidět, že Dąbrowskému na rozdíl od mnoha umělců záleží na inkluzivitě jeho pracína tom, aby byly dostupné širokému spektru příjemců. Jde o další potvrzení úmyslu autora vést deník, s nímž se lidé za 20, 30, 40 let budou moci seznámit jako s pramenem vědomostí o dnešním světě.

Společně s rostoucí oblibou platformy Instagram přenesl Dąbrowski svou fotografickou aktivitu tam. Dlouhá léta na tomto portálu publikoval jak fotografie z mnou analyzovaného projektu, tak i komerční prácejejich zázemí. V roce 2021 ovšem všechny snímky z této platformy smazalsvým odběratelům zanechal zprávu, že Instagram není místo pro nějjeho fotografie. Může to souviset s čím dál propracovanějším algoritmem doporučování obsahu platformou a, což s tím souvisí, nesouhlasem samotného autora s honem za dosahem, likyvstupem do široce chápané exkluzivity toho, co dělá. Aktuálně se na instagramové adrese kukukuba nacházejí tři fotografie, které jsou spolu s linkem v sekci bio odkazem na zveřejnění stránky s publikací autora „Heimat Trippin“. Jde o nejnovější vydání autorovy publikace připravené pro výstavu „Stan wyjątkowy” (Výjimečný stav), přehlídku současné polské

fotografie, která proběhla v roce 2022 v ZAK Centru současného umění v citadele Spandau v Berlíně.

Na adrese kubadabrowski.com/Not-Lil-Not-Young najdeme informace o výstavě samotnénáhled rozkládacích stránek z publikace ve formě novin. Na fotografiích nacházíme, jak píše sám autor, záznam cesty, kterou společně s rodinou absolvoval na trase z Německa (kde aktuálně žijí) do Polska (odkud pocházejí).

Snímek z obálky, velký kámen obklopený chodníkemtrávníkem. Něco, co je stálénepodléhá změnám okolo. Můžeme to číst jako metaforu životních změn, stěhování do Německabytí z Polska. Při otáčení stránek tu máme rozkládací stránku, tři fotografie, přechod pro chodce s červenou, MonikaJózek v červeném autěspolečné jídlo větší skupiny přátel v noci, kdy do popředí vystupuje červená čepice jedné z osobžlutá čepice jiné. Následující stránka, opět rozkládací. Nahoře dvě fotografie s výraznou červení, dole dvě fotografie s přitažlivou modroužlutou. Pozornost přitahuje polský znak na bundě jednoho z hrdinů snímku. Další stránka přináší žlutou, modroušedou, jak stěn paneláků, tak tržnic. Když postupujeme dále, čeká nás opět spousta šedé. Šedá mikina, šedé zdi, šedé auto. Polské vlajky představují barevný prvek rozbíjející tuto monochromatickou skládačku. Otáčíme po sobě jdoucí stránkyuž si jsme jistí, že se Dąbrowski ve svých materiálech nesnaží očividně skládat vyprávění. Nevede nás od události k události, to by při tak širokém fotografickém materiálu shromážděném po léta vedení blogu ani nebylo možné. Místo toho ponechává příjemci velký prostor k interpretaci, když mu samotnému dovoluje, aby si utvářel dokončení ve své hlavě. Jeho fotografie jsou spíše založeny na odkazech na zkušenosti příjemce než na informacích obsažených na snímcích. I přes dokumentární charakter jednotlivých snímků je Kuba Dąbrowski umně kombinuje do sekvencísouborů, v nichž nepopírá jejich původní charakter, ale přidává k němu lyričnost známou z textů Walkera Evanse[37]. Navíc si uvědomuje, s jak velkou silou dokáže působit nostalgie,dovedně to využívá. Nezávisle na věku každý z příjemců rozeznávácítí jistý sentiment k symbolůmznakům obsaženým na Dąbrowského fotografiích. Ne náhodou u něj najdeme šeď paneláků i šedomodrou barvu okna autobusu v dešti.

37 EVANS, W.:*Lyric Documentary (An Illustrated Transcript of Lecture by Walker Evans, Presented at Yale University, March 11, 1964),* https://editions-ismael.com/wp-content/uploads/2018/08/1964-Walker-Evans-Lyric-Documentary.pdf, online: 10.09.2021.











Ze zinu "Heimat Trippin", foto. Kuba Dąbrowski, s laskavým svolením autora.

Můžeme tu najít odkazy např. na skvělého fotografa Wolfganga Tillmanse, který fotografie rovněž využívá nejen jako nosič informací, ale jako specifickou roznětku vzpomínek, představprožitků svých příjemců. Zatímco v Tillmansově tvorbě poznáváme mnoho odkazů na Berlín, jeho klubovou scénu, homosexuální minorituuměleckou scénu, Dąbrowski se soustředí na něco, co je blízké téměř každému. Na prosté životní situace, nákupy, odvádění syna do školy nebo také na, jako v mnou popisované publikaci, cestu do rodného koutu.

Zároveň se také nelze vyjádřit k jinému polskému deníku, konkrétně souboru „Fotodziennik" (Fotodeník) Anny Beaty Bohdziewicz. Ta se ve svém cyklu prací zahájeném v roce 1982 rozhodla spojit každý den pořizované fotografie s autorskými komentáři. Mezi snímky najdeme jak velice osobní fotografie z kategorie každodennosti, tak i ty pořízené během práce fotoreportérky, kterou vykonávala v 80.90. letech. Její tvorbu od aktivit Dąbrowského odlišují dvě věci.

První z nich je forma snímku s komentářem. Bohdziewicz všechny své fotografie opatřuje autorskými komentáři. Jejich ruční charakter na pozitivech na jedné straně vypovídá o vysoce osobním přístupu ke svému materiálu, na druhé ovšem zpochybňuje její víru ve fotografii jako médium. Z jejích aktivit si můžeme odnést závěr, že fotografie samotná nestačí. Dąbrowski naopak operuje téměř výhradně pouze s obrazem. Skoupé komentáře najdeme na začátku souborů publikovaných na internetu nebo na začátku publikace. Jde ovšem o informace udělující kontextinterpretaci ponechávají na příjemci.

Druhý rozdíl představuje posun soustředění od každodenního života na události národní úrovně. Přitom ovšem samozřejmě musíme zohlednit dobu, kdy svůj deník zahájila Bohdziewicz, šlo o období stávek v PLR, stanného právajiž se hroutící komunistické vlády. To nešlo ve tvorbě z oněch let nezohlednit, protože hranice mezi událostmi státní úrovněkaždodenním životem se stírala. Ovšem i v popiscíchfotografiích už po těchto událostech najdeme u Bohdziewicz mnoho odkazů na celopolskésvětové události,méně těch na rodinný život. U Dąbrowského se miska vah překlápí na druhou stranu. V jeho tvorbě se odehrává každodenní životdůležité události se do jeho vyprávění vkrádají pouze místy.

Přidanou hodnotou, kterou nelze opominout, je důslednostdlouhodobost jeho projektu. Od vzniku blogu k dnešku uplynulo 17 let. Během této doby Dąbrowski svůj projekt nejen neopustil, jako k tomu došlo u mnoho fotoblogů, třeba u mnou zmíněného projektu memory-stick dua Rokicka Kotecka, ale naopak svůj projektjeho východiska podroboval neustálému vývoji spojenému jak s rozvojem média fotografie, tak i světa jako takového. Pokud autor bude i nadále pracovat takto,nic neukazuje na to, že by tomu mělo být jinak, půjde o jeden z nejhodnotnějších fotografických projektů v historii nejen polské, ale i světové současné fotografie.

4.2 FILIP ZAWADA – DREWNIANE GODY (DŘEVĚNÁ SVATBA)

V Polsku se pátému výročí svatby říká papírová svatba. Je to způsobeno tím, že manželství s touto délkou ještě není plně zafixovanéodolnost vytvořeného pouta lze přirovnat k papíru. Kniha Filipa Zawady (fotografa, fotografického pedagoga, básníka, spisovatelemuzikanta) „Drewniane gody“[38] přináší vyprávění o pátém roce manželství. Je třeba poznamenat, že základem pro publikování Zawadovy knihy se stal jeho blog vedený na autorské fotografické stránce. V této práci se soustředím na knižní vydání, protože se domnívám, že kniha přináší rekapitulaci projektu plně vystihující autorův úmysl.

Kniha má rozměry blížící se formátu A4, ovšem, což je zajímavé, v horizontální orientaci. Jde o nepříliš často vídaný postup, především v současnosti. Kniha vyšla v roce 2011, je jí už tedy více než 10 let. Možná tehdy panoval podobný trend, nebo šlo o vliv Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, na němž Filip Zawada studovalkterý také často vydával vodorovně orientované knihy. Pravděpodobný důvodem je, že většina fotografií v knize má horizontální orientacijednoduchý design (většinu stránek tvoří jeden snímek, výjimku představují instantní fotografie, které jsou na stránce po šesti, ovšem uspořádané vodorovně) si takovéto rozvržení přímo vynucuje. Celá obálka je bílá. Název v polštiněangličtině byl vyražen na první stránku obálkypodobně zůstalo na čtvrté straně obálky vyraženo číslo ISBN. V kombinaci s názvem se nelze vyhnout asociaci se svatbousymbolikou bílých šatů: štěstím, čistotou srdce, nevinností. Při otáčení dalších stránek zjišťujeme jen jménopříjemní autorato, že kniha byla vydána ve Vratislavi v roce 2011. To představuje jediný kontext, který získáme při otevírání knížky.

První snímek zachycuje krajinu konce zimy. Ve tvrdé skořápce sněhu vznikly díry kolem stromů, které, přestože ještě nemají listy, již zvěstují jaro. Snímek je prostý, v konvenci deadpan, tedy fotografií bez emocionálního zabarvení. Zdá se být čistou dokumentací. Následující stránka přináší dvojportrét. Dvě ženy, možná matka s dcerou, stojí přitulené k sobě na pozadí police s knihami. Mladší žena přerostla tu starší. Její tvář je vysoce pozvednutázrak zahleděný na nedefinované místo. Opět prostá fotografie, centrální, statická kompozice. Další stránka, fotografie prázdné zdi. Záběr vyplňuje fialová s jasně načrtnutou strukturou betonu. Uprostřed vystupuje obdélníkv jeho rozích

38 ZAWADA F.: *Drewniane Gody*, Wydawnictwo OPT, Wrocław 2011.

kulaté otvory, pravděpodobně po šroubech. Místo po obrazu nebo po tabuli. Aktuálně fotografie zachycuje scházení. Další snímekznovu prostotaminimalismus. Soška Ježíše na pozadí radiátoru. Centrální kompozice, měkké světlo. Další fotografie si jsou formálně velice podobné. Jednoduché záběry, absence víceplánovosti nebo výrazné hry se světlem. Stavba domu, gynekologická ordinace, detail otisků na něčích zádech.



z knihy "Dřevěné svatba", foto: Filip Zawada, s laskavým svolením autora

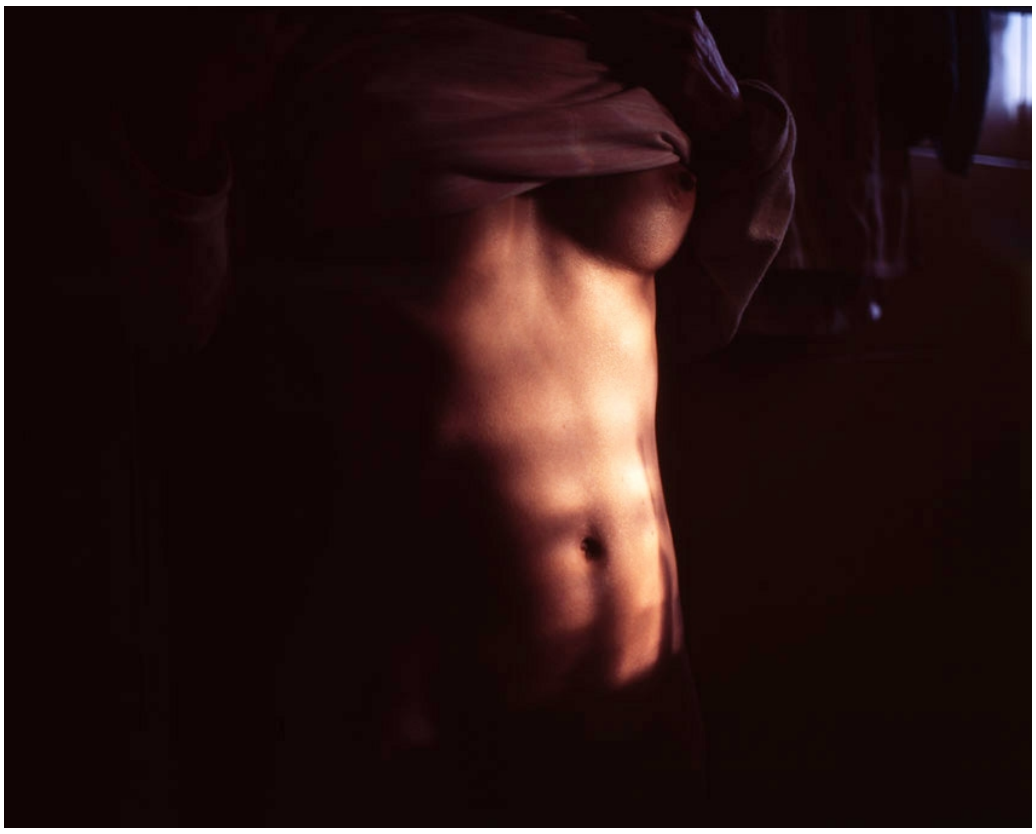
Další strananaprostá změna vizuálního jazykazároveň i rozvržení knihy. Jednotlivé snímky s proporcemi blížícími se velkoformátovým fotografiím střídá spojení šesti snímků z instantního fotoaparátu FujiFilm Instax wide. Jde o jednu stranu, k nímž bychom měli přistupovat jako k mezihře v předchozí sekvenci nebo jako k další narativní linii v příběhu, který Zawada vypráví. Společně se změnou nástroje se mění i formální rysy fotografií samotných. Vizuální jazyk této odbočky příběhu zůstává syrový. Fotoaparáty instax nedisponují pokročilými expozičními funkcemi, takže mají blíže k estetice snapshotu nebo přímo k trashové fotografii známé např. z materiálů Dashe Snowa. I u Zawady jsou fotografie pořízené s pomocí blesku, často nepřesně

zabírané, což je způsobeno základním hledáčkem fotoaparátu, v němž záběr přesně nevidíme. Fotografie z této sekce mají blíže k reportážní estetice, jak již prostřednictvím mnou zmíněných formálních rysů, tak jejich obsahem. Domácí, intimní scéna s dítětem, návštěva zubaře, měření zdi, stará lednička. Na těchto snímcích chybí klidvyváženost známé z fotografií z hlavní narativní linie. Nahrazuje je pozorováníchuť zachytit situaciprezentovat jí bez jakýchkoliv formálních zkrášlujících opatření.

Další stránkavracíme se k hlavní dráze narace. Další portrét ženy. Leží na posteli, v oblečení, s rukama složenýma na břišepohledem upřeným do stropu. Na dalším snímku vidíme muže, který v zimní scenérii odhaluje nahá zádaukazuje tak na nich ránu. Následuje opět portrét ženy, tentokrát starší. Možná tchyně nebo matky. Ten střídá detail, přiblížení na speciálně pro fotografii odkryté břicho se sotva viditelnou jizvouprso. Oba tyto prvky jsou zdůrazněny použitím pruhu světla procházejícího oknem, který osvětluje pouze malou část záběruzbytek ponechává v podexpozici. Další strana opět přináší sestavu šesti instaxů. Klidnýtéměř meditativní charakter vyprávění opět přetínají naturalistickésyrové fotografie ukazující jiný pohled na téma řešené Zawadou.

Následující strany přinášejí autorovo prolínání krajin, zátišídetailůportrétů, na nichž nejčastěji vidíme jeho manželku. Zátišími obrací pozornost diváka k potencionálně obyčejným věcem. Nákupní vozík, popínavá rostlina na zídce, květiny doma nebo ovoce vyskládané v kuchyni. Detaily se obvykle soustředí na tělo, díky čemuž získáváme dojem ještě většího vpuštění diváka do emocionální intimity vztahu. Takovéto vedení narace vybízí diváka ke klidnému, neuspěchanému čtení snímků, hledání detailů, prvků, které autora vyprovokovaly k pořízenínásledně použití konkrétně této fotografie. Zawada nás upozorňuje na malé, jednotlivé objekty. Často zdánlivě nedůležitémálo zajímavé, získávající nový význam v kombinaci s fotografiemi předpo v knižní sekvenci. Autor se nesnaží zachytit spektakulární situacenevytváří mnohovrstevnaté kompozice. Efektníkřiklavá fotografie není to, co ho zajímá, svou pozornost přesměrovává na vícevýznamové, melancholicképoetické snímky (sám je také básník). Zanechává příjemce s prostými obrazyponechává prostor na jejich osobní čtení.

V této části autorovy narace si nelze nevšimnout odkazů na kanonickou práci Larryho Sultana „Pictures from Home"[39]. V této úžasné knize vydané v roce 1992 Larry Sultan představuje fotografie pořízené během jeho návštěvy rodičů na Floridě, kde jeho otecmatka tráví důchod. Autor využívá pozici insidera, aby prizmatem svých rodičů vyprávěl příběh o americké střední třídě. I na jeho fotografiích bychom marně hledali velkolepost, tu nahrazují prosté, hezké záběry soustředěné na všední situace. Teprve po jejich spojení do jednoho vyprávění odhalují svou síluprovokují diváka, aby si kladl otázkyvyvozoval závěry. Na rozdíl od Zawady není Sultan autoremzároveň účastníkem svého projektu. To mu umožňuje větší svobodu ve fotografické práci– dle mého soudu – mu to také zajišťuje větší odstup od vlastního díla. Dále Zawada do „Dřevěné svatby" zahrnul i své autoportréty. Není jich mnohovyskytují se především v instaxové části projektu, ale svědčí o tom, že tvůrce chce být ve své knize přítomen nejen jako autor, ale i jako její účastník.



z knihy "Dřevěné svatba", foto: Filip Zawada, s laskavým svolením autora

39 SULTAN, L.: *Pictures from home,* MACK, Londyn 2021.

Při pohledu na fotografie z hlavního narativního proudu vnímáme i velký vliv jednoho z nejdůležitějších fotografů 21. století, Aleca Sotha. Ten zodpovídá za obnovu dokumentární fotografiez ní odvozenou estetiky ve stylu deadpan. Jeho snímky z tak proslulých souborů jako „Sleeping by the Mississipi"[40] nebo „Niagara" jsou založeny na jednoduchých obrazech, stejně jako fotografie ze Zawadovy knihy. Soth využívá velkoformátový fotoaparát, s nímž pořizuje především portréty, krajinyzátiší. Samostatně jde obvykle o krásné, ale prosté obrazy. Teprve jejich uspořádání do formy knihy nebo výstavy je nechává vyznítprovokuje příjemce k hledání významů, které se nacházejí „mezi fotografiemi".

Druhá část narace složená ze snímků využívajících techniku instantní fotografie vyvolává asociace s již mnou zmíněným tragicky zesnulým Dashem Snowem, ale také s Richardem Billinghamem. Tak jako se Snowem Zawadu spojuje instantní technikas Billinghamem téma rodiny, tak je odlišuje odlišná definice každodennosti. Každodennost obou mnou zmíněných fotografů se odlišuje od té všeobecně přijímané, k útěku z domova, drogámrodinným dysfunkcím bychom měli přistupovat spíše jako k odchylkám než k všeobecně panující normě. Zawada naopak na svých instaxech prezentuje prostý, prozaický život. Příjemci se snadno identifikují s návštěvou u zubaře, hledáním ztracené věci ve skříňce nebo s věnováním se plačícímu dítěti v autě. Zajímavý je i výběr techniky. Instantní fotografie, rozšířenější na západě,především ve Spojených státech, je spojena s amatérskou, památeční fotografií. Takovéto snímky nejčastěji vznikají na neformálních rodinných akcích nebo na dovolených. Samozřejmě také existuje velká část tvůrců, kteří si tuto techniku adaptují pro potřeby své umělecké praxe, ale nezdá se, že by o to šlo Zawadovi. Dle mého přesvědčení jde o památky z běžného života. Technikaestetika snímků obvykle pořizovaných jako připomínka zvláštních událostí z rodinného života byla adaptována na všednízcela obyčejné situace. Jejich syrovostjednoduchost mohou mít v naraci vytvářené Filipem Zawadou ještě jednu funkci. Jde o svého druhu bezpečnostní ventil, vizuální odskočení si od melancholického charakteru knihy.

Poslední fotografie v knize představuje zahradu, když sněží. Rozmazaný, s pomocí blesku pořízený snímek vyvolává neklid. Jde o asi nejdynamičtější snímek

40 SOTH, A.: *Sleeping by the Mississipi*, MACK, Londyn 2020.

v celé knize. Možná chtěl autor metaforicky ukázat, že v manželství nepanuje vždy klidje si vědom přicházejících neklidných časů.



z knihy "Dřevěné svatba", foto: Filip Zawada, s laskavým svolením autora

Po této fotografii narazíme na Zawadův text. Píše o tom, že život nevypadá jako film od Disneyho. Čteme o manželství, kde se musí vynášet odpadky, prát prádloněkdy se zamknout v koupelně, abychom našli chvilku klidu. Můžeme se také dozvědět, že autorovi šlo o vyprávění příběhu právě prostřednictvím takovýchto prozaických situací, protože z nich se skládá jeho život.

Vynořuje se ovšem otázka, jestli estetika, kterou využívá, nezpůsobila, že se ním popsaná životní próza příliš rozběhla směrem k romantické melancholiipoetizaci?

4.3 BART POGODA - BLOG

Jedním z prvních polských fotoblogerů je Bart Pogoda. Tento umělec pocházející z Kladska začal se zveřejňováním fotografického deníku na internetu v roce 1997. Tehdy se soustředil především na cestovánísnímky z cest zastávaly striktně dokumentární roli. Těžko bychom tedy od samotného začátku jeho existence mohli o tomto blogu mluvit jako o fotografickém deníku, příjemci se spíše stali svědky vývoje jak blogu, tak i samotného umělce. Během let se tento deník začal čím dál více soustředit na fotografiivyprávění příběhů s její pomocí.

Od začátku Pogodovy fotografické činnosti představoval jeho internetový deník blog s cestovatelskou fotografií. Na tento druhu fotografie,také na ní ležící hodnotu v možnosti ukázatvidět neznámé se upírá velký zájem veřejnosti. Čistě fotografické hodnoty pak často ustupují do pozadífotografie často neskrývají vady nebo se přímo otírají o klišé. Tak tomu bylo i v počátečním období vedení blogu Bartem Pogodou. Mnohem důležitější než to, jaká je fotografie, jestli je dobře zkomponovaná, pořízená ve správný okamžik, nese významný obsah, bylo to, že představovala svět, s nímž příjemce nemohl přicházet běžně do kontaktu. Mohli jsme si prohlížet snímky z jeho cest do tehdy ještě těžko dostupných zemí. Všechny tyto fotografie vykazovaly výrazné dokumentární rysy. Portrét náhodných lidí na pozadí pouště, lidé dívající se na oceán, někdo procházející před pro daný region světa charakteristickou budovou.

Podobné schéma zopakoval na jiných místech, nezávisle na tom, jestli jsme měli co do činění s Dalekým nebo Blízkým východem, Jižní Amerikou nebo Afrikou, vždy šlo o dokumentární snímky zapadající do tradice fotografie popisující svět, ale také do tehdejší módy ve fotografování. Tématem této práce není cestovatelská fotografie, proto se nebudu nořit do Pogodových projektůpříspěvků z prvního období.

Na jeho blogu se samozřejmě objevily také snímky ze široce pojímané kategorie každodennosti. Akce s přáteli, společné vycházkyněco, čemu můžeme říkat obyčejný život. Tvořily ovšem menšinu ním publikovaných fotografiísoustředily se mnohem více na zábavnou stránku života.

Fotografického rozvoje si u Pogody všímáme poté, co začal studovat na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Tehdy byl také výrazný přechod od pořizování jednotlivých ilustračních snímků z cest k vyprávění konkrétních příběhů

o daném místě. Šlo o viditelnou změnu v přístupu k fotografii, ale tím, co Pogodu zajímalo nejvíce, stále zůstávaly cestyfotografie z nich.

Předzvěstí změny v této oblasti se stal rok 2010, kdy se na Bartových snímcích začala objevovat Silvia Pogoda, jeho partnerkaod roku 2011 manželka. Šlo o pomalý proces, na jeho začátku hlavní změnu v deníku přineslo objevení se nové osoby trvale se vyskytující na fotografiích. Pogoda dále cestoval, ovšem už se svou ženou, ne sám. V tomto období se na adrese blogu začalo postupně ukazovat čím dál více snímků, které nebyly cestovatelskou fotografií v nejrozšířenějším chápání tohoto slova, spíše fotografií zobrazující společné zkušenosti páru během jejich cest. Skutečný přelomjasnou změnu znamenalo objevení se prvního dítěte BartaSilvie – syna Lea.



z blogu Barta Pogody, foto: Bart Pogoda, s laskavým svolením autora

Pár snížil frekvenci cest, ale nevzdal se jich úplně. Během počáteční fáze si rodičovství vynutilo zůstávání doma, což způsobilo dočasnou přestávku ve vedení blogu Pogodou.

V deníku vedeném umělcem nalezneme speciální kategorii příspěvků označenou heslem „leo first year". Protože cílem této práce je analýza fotografických materiálů založených na zobrazování vlastní rodinytoho, jak skutečnost zapojení vlastní rodiny do

fotografických projektů ovlivňuje jak autory, tak materiály, které tvoří, bych se teď rád soustředil na analýzu příspěvků z tohoto prvního roku otcovství.

Zajímavýzároveň o změně ve fotografově životě vypovídající je první příspěvek z jeho blogu o narození Lea opatřený následujícím komentářem: „Přiznávám bez mučení – nesnáším fotografie miminek, slintajících, kopajících nožičkami, hravě se dívajících na fotografa v ateliéru. Blogům s dětmi se vyhýbám širokým obloukem, po tváři mi nestéká slza dojetí, když narazím na video s tímto tématem. Osud tomu ale chtěl, že se takovýto člověk objevil u nás domachtě nechtě ho musím fotit. Nomoc ho milujeme."

Na jedné straně tak vidíme nechuť fotografa k tomuto konkrétními tématu,na druhé nechává projevit se jakýsi vnitřní imperativ ohledně nutnosti pořizovat podobné snímky. V prvním příspěvku vidíme fotografie z nemocnice, několik autoportrétůsoustředění se na matku. Všechno v dosti drsné estetice z pomezí snapshotureportážní fotografie. Jasně vidíme využívání různých fotoaparátůrůzného druhu vizuální postprodukce snímků. Najdeme tu jak velice čistév textuře hladké fotografie z digitálního přístroje, pořízené s použitím malé hloubky ostrosti, tak portrét novorozence s jasně neočištěnou špínou na negativu. Umožňuje to domnívat se, že v té době Bart Pogoda o svém otcovstvízměně, kterou přinese do jeho života, nepřemýšlel jako o tématu fotografického projektu,jeho snímky měly striktně dokumentární cíl ve vztahu k nové životní situaci.

Další příspěvek už přináší záznam cesty, první s Leem. V několika odstavcích úvodu Pogoda píše o změnách, k nimž muselo dojít v jejich životěcestování, především v logistice, protože cesty s malý dítětem vyžadují více plánováníorganizace, než když člověk cestuje sám nebo ve dvojici. Na fotografiích vidíme krajiny, občas detaily, většinou dosti obyčejné záběry z cest. Mezi těmito obrazy se občas objeví SilviaLeo. Prázdný kemp, stará loďka kotvící v přístavu, výhled na jezerooblohu prokládají snímky, na kterých vidíme matkudítě, obvykle společně, někdy samotné. Zdá se, že se toho na Pogodových fotografiích moc nezměnilo, kromě dalších hrdinů jeho momentek z cest. Další příspěvky pod názvy Malta, Amsterdam to, jak se zdá, potvrzují.

K jisté změně dochází u příspěvku Öland. Momentky z nové lokality uvolňují prostor fotografiím s rodinou v hlavní roli. Snímky z pomezí cestování,

dokumentupouliční fotografie neustále ubývajícím dál více prostoru se dostává rodině. Objevují se i krajinné fotografie, ale ty, jak se zdá, ztrácejí svou funkci krásných výhledů z předchozích příspěvků,spíše se otáčejí k metafořevizuálnímu zastoupení emocípocitů hrdinů snímků. Tento trend přetrvává v dalších příspěvcích, kde sice občas dominují krajiny, ovšem fotografií představujících žánrové scény ze života lidí v té části světa, kde se právě fotograf s rodinu nachází, najdeme čím dál tím méně. Místo toho čím dál tím častěji vidíme rodinu fotografajeho samotného. Přestože práce stále často působí jako hezké obrázky s blízkými v hlavní roli, neustále přibývá snímků zachycujících obtíževýzvy rodičovství.



z blogu Barta Pogody, foto: Bart Pogoda, s laskavým svolením autora

Skvělý příklad představuje fotografie pořízená z karavanu během cesty po Norsku. Zaostření je nastaveno na pozadí, kde v rámu okýnka auta vidíme blížící se Silvii, Bartovu ženuLeovu matku. V popředí, v neostrosti, pozorujeme plačící dítěobrazovku před ním. Fotografii lze číst jako metaforu potíží cestování s dítětemspojování vlastních vášní (cestování, fotografování) s povinnostmi bytí rodičem.

S dalšími příspěvky se těžiště posouvá od cestovatelských fotografií směrem k intimním snímkům o rodině. Nejde ještě o výrazný přechod, Pogoda se neustále nevzdává svých počátečních fascinacípřímo banální obrazy zachycující místní komunitu, ovšem bez většího ponoření se do jejích příběhů, se proplétají s rodinnými fotografiemi. Ani ty nejsou vyrovnané, na mnoha snímcích se autorovi nejbližší zdají být jen kompozičním prvkem, doplněním pozadí o „živý prvek“ na fotografii. Na druhé straně najdeme i snímky, které svou intimností vyrážejí dech,bez blízkého vztahu fotografafotografovaných by nemohly vzniknout. Mimovolně se však rodí otázka, zda jsou pro fotografie tohoto druhu nezbytné daleké cesty? Ponechávám ji bez odpovědi.

Zdá se, že první rok bytí otcem zahájil jisté změny ve způsobupřístupu Barta Pogody k fotografii, ale ty jsou natolik jemnémálo výrazné, že těžko můžeme mluvit o zlomu nebo novém otevření se na jeho umělecké dráze. Proto bych se teď rád soustředil na snímky z jeho blogu z posledního rokuchtěl bych porovnat příspěvky z tohoto období s těmi popsanými výše. Pro potřeby této práce jsem se omezil na příspěvky označené tagem „common life”vybral jsem z nich ty, na kterých vidíme umělcovu rodinu.

V období od Leova narození do dneška se toho v životě Barta Pogody hodně změnilo. Z profesního hlediska se stal jedním z nejznámějšíchnejžádanějších foto-video tvůrců na polském reklamním trhu. Při pohledu na život ze soukromé stránky, je teď otcem dvou dětí, už zmíněného Leajeho sestry Gai. Značná část příspěvků na blogu stále zůstává záznamy z cest, ale čím dál častěji jsou zastoupeny i cesty spojené s profesní činností nebo rodinné výpravy, často do fotografových rodných míst (Kladská kotlina) nebo do rodiště jeho ženy (Slovensko).

Jasně pozorujeme upuštění od tak časté cestovatelské fotografie založené na exoticepozorování „cizího“ z reportáží Ryszarda Kapuścińského. Bart Pogoda se omezuje na pozorování okolí, čím dál častěji s pomocí nových technologií, jako je dron nebo skener 3d Lidar. Ovšem označit ho za krajinného fotografa by bylo omezující. Krajiny, často tzv. top down z dronu (fotografie pořízené ze vzduchu s kamerou nastavenou kolmo k zemi), se stávají definováním místa, kde se fotograf s rodinou aktuálně nachází, získávají však také metaforický aspekt, především díky jejich spojení s rodinnými snímky. Krajina viděná shora, abstrahovaná do geometrických forem ve spojení s portrétem fotografovy manželkydcery získává nové

významy. Vizuální spojení zároveň vytvářejí emocionální asociacenechávají pracovat představivost příjemce poháněnou jeho individuálními prožitky.

Rodině ve svých příspěvcích ponechává čím dál více prostoru. Ve srovnání s prvním rokem s Leem už její členové nepůsobí jako pouzí aktéři na scéně tvořené třeba exotickým plenérem, ale jako plnohodnotní účastníci vyprávění. Stáváme se tak svědky jak obyčejného života rodiny, tak jeho mimořádné podoby zaplněné cestovánímobjevováním světa. To, co se zdá být pro Pogodovu rodinu obyčejným životem, tedy být neustále na cestě, je pro většinu příjemců blogu něčím mimořádným. V této dvojí normalitě životního stylu rodiny Pogodových vidím hlavní důvod popularity jeho fotografií.



z blogu Barta Pogody, foto: Bart Pogoda, s laskavým svolením autora

Na pečlivosti získala i fotoedice jednotlivých příspěvků. I když je snímků stále přílišmnohé si jsou podobné, je vidět, že Pogoda věnuje větší péči nejen sekvenci, ale také častějšímu spojování fotografií do dvojic. Jde o další krok v rámci vzdalování se od cestovatelského fotografování soustředěného na efektnost samostatného snímku směrem k fotografickému vyprávěnípromyšlené vícesnímkové naraci.

Při prohlížení blogu Barta Pogody si nelze nevšimnout jim využívaných formálních postupů. Na první pohled vidíme, že umělec silně zasahuje do barevnosti snímků. Svou práci v této oblasti staví na technice color grading známé z filmové postprodukce, která spočívá v dodání barevné dominanty jednotlivým částem obrazu: stínům, středním tónům, jasu. Díky tomu dosahuje vizuálně atraktivního výsledku zabarvení fotografií. Využívání této techniky nalézáme v Pogodově komerční činnosti, kde se z podobné práce s obrazem, především filmovým, stal přímo standard. Chápu také, že při kombinování různých technikfotoaparátů (analogové fotoaparáty různého formátu, digitální fotoaparáty, dron) tento postup umožňuje zachovat integritusjednotit obraz, což považuji za přednost celého materiálu. Zároveň to ve mně ale vyvolává pochybnosti. Především mě zaráží skutečnost, jestli podobná estetika nepředstavuje zbytečný zásah do obrazutím i svého druhu zatraktivnění snímků, které by bez postprodukce tohoto druhy byly prostě méně chytlavé, protože se v nich neskrývá příliš obsahu. Druhou pochybností je odolnost těchto zákroků proti zubu času.

Před lety se velké oblibě těšila aplikace k fotografování telefonem s názvem Hipstamatic. Simulovala analogovou fotografii možností výběru virtuálního objektivufilmu uživatelem. Tehdejší nadšení z tohoto druhu fotografie opadlov současnosti se na snímky z tohoto období díváme s přimhouřením oka, podobě jako na používání filtrů v aplikaci Instagram. Odtud se také berou mé závažné obavy, jestli způsob fotografického zpracování používaný Pogodou obstojí ve zkoušce časem.

Přestože jsme začal popisovat změny, které se odehrály ve fotografické praxi Barta Pogody od narození syna, spadá jeho současná činnost do kategorie každodenního života,ne narození. Přivedlo mě k tomu především to, co je dle mého soudu nedostatkemzároveň předností fotografií realizovaných Pogodou, konkrétně jejich neprojektový charakter. Marně bychom na těchto snímcích hledali naraci o tom, jak se mění život po narození dítěte (o materiálech tohoto typu jsem psal v kapitole o rodičovství). Nenajdeme tu ani vyprávění o samotných dětech, jako to udělal Joakim Eskildsen ve svém nádherném díle „Home Works". Bart Pogoda prostě fotografuje své okolíkaždodenní život, v němž se v určitý okamžik objevila rodina. Osvobození se z rámců pomyslného projektučisté fotografování tvoří nezpochybnitelnou přednost celého materiálu.

Zároveň ovšem ta samá svoboda spontánního fotografování působí i jako nedostatek, především pokud se podíváme na Pogodův blog jako celek. Smíchání tématforem, které nacházíme na adrese blogu popisovaného umělce, vede k tomu, že na něm těžko oddělíme to, co nás zajímá. Na rozdíl od Kuby Dąbrowského, který ke svému blogu od začátku přistupoval jako k deníku obyčejného života, na něm Bart Pogoda od úplného začátku zveřejňoval snímky z celého spektra své fotografické činnosti. Nepokoušel se oddělit soukromý život od toho profesního. Můžeme to číst dvojím způsobem. Na jedné straně to vysílá signál, že autor neodděluje tyto dvě tváře své tvorbyv jeho pojímání zůstává fotografem neustále, bez ohledu na to, jestli fotografuje svou rodinu, přátele, cestování nebo reklamní kampaně velkých značek.



z blogu Barta Pogody, foto: Bart Pogoda, s laskavým svolením autora

Druhé čtení je naprosto odlišnémůže naznačovat, že Pogoda nechápal své fotografie soukromého života jako projekt s uměleckou hodnotou nebo potenciálem. Absence výstav nebo knižních publikací založených na rodinných materiálech může vést k závěru, že autor přistupuje ke svým snímkům ne jako k uměleckému projektu, ale jako k rodinnému archivu. Pokud bychom přijali toto východisko, vynořuje

se otázka po opodstatněnosti zveřejňování těchto fotografií na blogusociálních sítích autora.

To vše, bohužel, vede k pocitu chaotičnosti v umělcově prácidojmu, že máme co do činění ne s promyšleným materiálem nebo koncepcí, ale se souborem chaoticky vznikajících fotografií. Nenacházím v tom kontinuitupromyšlení jednotlivých příspěvků,promísení komerčních, rodinnýchcestovatelských snímků tento pocit pouze prohlubuje. Sice nechybí systém tagování klíčovými slovy, ale zdá se, že s tím, jak se mění prostor tvorby blogu, nepracuje dobře, takže nad jeho užitečností se dle mého soudu vznáší otazník.

Nic to nemění na skutečnosti, že jde o úžasný archiv, z něhož by při správné fotoedici šlo vytvořit vysoce hodnotný fotografický materiál. Zmínit musím i unikátnost tématu, jímž je rodina na „věčné cestě“, což je v polské fotografii po roce 2000 minoritní námět.

Zajímavé, že i manželka Barta Pogody, Silvia, je fotografkaabsolventka ITF v Opavě. Také fotografuje svou rodinu,v roce 2021 vydala knihu „Butterflies”, v níž značnou část materiálu tvoří rodinné snímky. Na rozdíl od manžela je Sylviin vizuální jazyk lyričtějšíméně doslovný. Soustředí se na malézdánlivě bezvýznamné věci. Bohužel, kvůli podobnosti, abych netvrdil přímo identičnosti, způsobu postprodukce snímků (již zmíněný color grading), je pro mě těžké odlišit Bartovy práce od Silviiných. Na jedné straně Silvia vydává svou soukromou knihu,na druhé je formální podobnost s manželovými fotografiemi natolik zarážející, že to těžko dokážeme oddělit. Zajímavým experimentem by se možná stalo zveřejnění velkého souboru fotografií ze života jejich rodiny, který by představoval společnou prácitvořily ho jak Bartovy, tak Silviiny snímky bez signování jednotlivých fotografií. Jde ovšem o pouhou projekcinevíme, jestli se takové práce dočkáme.

4.4 SHRNUTÍ

Fotografové věnující se dokumentární fotografii za zohlednění své rodiny se velice zřídkakdy uchylují k tématu každodenního života. Mnou zde popsané tři materiály představují nepočetné výjimky z tohoto pravidla. Těžko stanovit, odkud se bere nechuť k nám nejbližšímu tématu,ani to není tématem této práce, nebudu tedy pátrat po těchto důvodechdomýšlet si je.

Na základě mnou analyzovaných materiálů si lze povšimnout hodnoty podobných projektů, především, když zohledníme jejich dlouhodobost.

Ve fotodeníku Kuby Dąbrowského můžeme, díky tomu, že ho nepřetržitě vede téměř dvacet let, pozorovat změny, k nimž v jeho životě došlo po založení rodiny. Z ním dříve tvořeného obrazu mladého kluka na prahu dospělosti prožívajícího profesnímilostná dilemata, trávícího čas s přáteli, na koncertechcelkově si užívajícího života, vidíme přechod do postavení otcepartnera. Možnost pozorování vytlačování dřívější osobnosti novou rolípovinnostmi je fascinujícínedocenitelná.

Filip Zawada své diváky bere do zákulisí každodennosti mladého manželství. Zavrhuje idealizované obrazyzdá se, že ukazuje svět takový, jaký je, společně s jeho problémyvýzvami. Ve své naraci silně směřuje k melancholiinostalgii, zdá se, že se záměrně vyhýbá radostiúsměvu. Tímto postupem se nám dostává krásnéhovizuálně konzistentního, ale jak se zdá neúplného souboru.

Při pozorování fotografických prací Barta Pogody obsažených na jeho blogu se naopak stáváme nejen svědky fotografického vývoje tohoto všestranného autora, ale můžeme pozorovat i to, jak objevení se rodiny ovlivnilo jeho živottvorbu.

Bohužel, jak jsem napsal výše, jsou to nepočetné materiály soustředěné na každodenní život. Tím více zamrzí, když si uvědomíme, kolik obsahu je do fotografických naracítohoto typu propašováno bez jasného záměručteme je jakoby „mezi řádky“ hlavního tématu. Nejde mi zde jen o všechny detailypodrobnosti viditelné na jednotlivých snímcích, ale také,možná především, o možnost stát se svědkem změn viděných z delší časové perspektivy. Proto je tak důležité, aby fotografické materiály, u nichž se za hlavní téma považuje každodennost, byly dlouhodobénekončily po několika měsících.

Nezbývá než doufat, že v budoucnu se více autorů zaměří na nebo prostě zveřejní své fotografie založené na této kategorii.

5. SMRT A MIMOŘÁDNÉ SITUACE

Další druh situací, kdy fotografové sáhnou po fotoaparátudokumentují, jsem označil jako mimořádné situace. Do této kategorie jsem zařadil náročné, často bolestivé situace, jako jsou nemoc, ztráta, smrt. V této kapitole bych se rád soustředil jak na materiály o životě s nemocí, tak i o pokusy smířit se se smrtí nejbližších.

5.1 MICHAŁ ADAMSKI – NIE MOGĘ PRZEBRNĄĆ PRZEZ CHAOS (NEMOHU SE PROBOJOVAT CHAOSEM)

„Nie mogę przebrnąć przez chaos“[41] je malá knížka. Formátem se podobá sešitu nebo notesu. Něčemu, co máme u sebe, abychom si začerstva mohli dělat poznámky. Černá obálka připomínající tapetu bez fotografie. Najdeme tam jen jménopříjmení autora, stylizované do rukopisného písma,podobně napsaný název v polštiněangličtině, bez regulujících interpunkčních znamének jakoby vyslovené jedním dechem. Úsporná forma se přenesla i dovnitř knížky. Při jejím otevření se opakuje gesto rukopisného písma názvu, tentokráte s jedním snímkem. Dva tančící nebo objímající se lidé. Fotografie je barevná, lehce vybledlá, neostrá, s velkým přiblížením. Vypadá jako nevydařená. Rodí se otázka, proč je právě takový snímek prvním, který vidíme? Jsou to hrdinové knihy? Autor nám je nechce ukázat nebo jde o něco více?



Z knihy "Nemohu se Probojovat Chaosem", foto: Michał Adamski, s laskavým svolením autora

Další dvě stránky zůstaly prázdné, bez obrazu i bez textu. Přestávka? Prázdnota? Scházení? Co má symbolizovat tento editorský krok? V kombinaci s prvním snímkem

41 ADAMSKI, M.: *Nie mogę przebrnąć przez chaos.* Pix.Hous, Poznań 2015.

získávám dojem, že autor toho před námi bude více skrývat než ukazovat, nebo že příjemci nechává velké interpretační pole.

Při otočení další stránky vidíme malou, na stránce centrálně umístěnou fotografii. Černobílý snímekna něm dům pozdě večer. Architektura 60. nebo 70. let, jednoduchý tvar, v jednom okně se svítí. Jde o klasické představení místa, kde se bude odehrávat Adamským vyprávěný příběh. Další stránka je rozkládací. Vlevo se nachází černobílý portrét starší ženy. Použití blesku zvýrazňuje rysy jejího obličeje, když podtrhuje vrásky, stářínedokonalosti pleti. Kvůli stejnému blesku se pozadí změnilo v podexpozici. Soustředíme se jen na obličej. Vpravo se nachází portrét muže. Také černobílá fotografie, s využitím ostrého světla blesku, ale v širším plánu. Muž hází nebo chytá míček. Usmívá se, ale použité osvětlení dodává snímku zlověstnýostrý charakter. K oběma těmto stránkám můžeme přistoupit jako k představení hrdinů.

Následující stránka je rozkládací. Celý povrch obou stran zaplňuje černá, rozmazanánejasná fotografie. Najdeme na ní silnici, cestu, pravděpodobně vedoucí lesem. Stromy osvětlené světlomety auta se rozmazávají kvůli dlouhému expozičnímu času. Cesta lesem přestává být obyčejnou silnicístává se přechodem. Do jiného světa, k jiným emocím. Také k ní můžeme přistupovat jako k předzvěsti něčeho špatného. Ne bez důvodu se fotograf rozhodl odlišit tuto stránku.

Další stránky přinášejí černobílé fotografie: záběr zadní části hlavy, detail na ruku. Následně dvě sestavy: nohy na okraji nemocniční postele s usychající květinouportrét starší ženy s odhalenými zády muže, na kterých vidíme jizvy nebo proleženiny. Nepochybně jde o příběh nemoci. Další stránka, rozkládací, přiblížení na ústanos muže s trubičkou dodávající kyslík nás v tomto přesvědčení jen utvrzují. Při procházení dalšími fotografiemi pozorujeme nemoc muže, pravděpodobně autorova otce. Najdeme tu jak symbolické záběry, jako maličký obrázek Ježíše vyfotografovaný přes nemocniční hrazdičku, tak reportážní snímky, třeba úžasný portrét muže, který se na nás dívá v nemocničním pokoji. Po rozkládací stránce s dlaněmi na přikrývce se příběh přetrhuje. Dvě prázdné stránky, po jejich otočení se nám ukáže barevná fotografie peněženky. Vidíme v ní uložené fotografie, ale nedokážeme vnímat konkrétní obličeje. Snímek vznikl s bleskemjeho odraz nám účinně komplikuje identifikaci osob na snímcích. Mění se to na další straně. V rozvržení zopakovaném z předchozí

fotografie vidíme snímky dvou lidí. Starší muž, barevná fotografie prozrazuje šedivění vlasů. Žena v nejlepších letech, ale je zřejmé, že snímek vznikl mnohem dříve než mužův portrét.

Na další stránce vidíme záběr na zeď s místem po obraze. Scházení. To je slovo, které se mi při dívání se na fotografii vkrádá na mysl. Další stránky přinášejí další snímky domu. Jeho interiéru, květin stojících na schodechcukřenky na kuchyňském stole. Všechny byly pořízeny podobně: bez lidí, jen prostory, s teplým, zajímavým světlem, z pozice pozorovaných předmětů.

Po otočení stránky se nám dostává rukopisného autorova dopisu. Popisuje v něm to, že nejdříve zemřela matkapůl roku po ní otec. Píše o svých pocitech, emocícho tom, jak těžko mu v té době bylo. Dopis zakončuje slovy: Nemohu se probojovat chaosem. Po otočení dalších dvou listů se nám dostane ještě jedné, poslední fotografie, košile položené na opěradlu židle.

Celý projekt Michała Adamského lze rozdělit na dvě části. První vyprávějící o období, kdy rodiče ještě žili,druhou ukazující prázdný prostor jejich domu po jejich smrti. Autor je jasně odděluje nejen prázdnými stránkami v knize, ale také velice významným formálním krokem v podobě upuštění od barvy v první,jejího ponechání v druhé části vyprávění.

Pokud se budeme soustředit na první část, můžeme si povšimnout fotografií reportážního charakteru. Fotograf používá širokoúhlý objektiv, zachycuje situace místo toho, aby je aranžoval,dělá záběry silně, zdánlivě nedbale. Část snímků balancuje na hranici mezi tzv. trashovousnapshotovou estetikou. Tímto způsobem zobrazování navazuje na fotografy jako Daido Moriyama, Anders Petersen, Michael AckermanJacob Aue Sobol. U příjemce to vyvolává pocit strachuneklidu. Svět zachycený na těchto snímcích nejenže není přátelským místem, on se zdá být přímo nepřátelský. Analogicky se to má s lidmi na fotografiích, zdají se být nejen ztracenínepřátelští, ale také bojující s něčím, co na ně číhá. V tomto konkrétním případě můžeme hrozbu interpretovat jako stáří, nemoc, blížící se smrt. Sekvence snímků v první části vyvolávají asociace s knihami japonského fotografa, Daidó Morijami nebo starší díla Arakiho. Fotografie, na nichž chybí akce, prostřednictvím jejich správného zkombinováníuspořádání získávají na dynamicejejich prohlížení probouzí

nervozituneklid. Zároveň musíme přiznat, že edice snímků prozrazuje, že nešlo o fotografie pořizované s myšlenkami na fotografický projekt. Toto konstatování by nemělo být chápáno jako výhrada, podobný postup je ve fotografii známýčasto praktikovaný,takto vzniklé materiály, včetně toho, který zde popisuji, se vyznačují velkou autenticitouupřímností.



Z knihy "Nemohu se Probojovat Chaosem", foto: Michał Adamski, s laskavým svolením autora

V druhé části knihy se Adamského vizuální jazyk diametrálně proměňuje. Už první fotografie se odlišuje od předchozích, nejen díky vpuštění barvy, ale také svým inscenovaným charakterem. Otevřená peněženka s fotografiemi byla autorem naaranžována, téměř jako u produktové fotografie postavená před bílé pozadí,použití blesku toho promyšleně více skrývá, než ukazuje. Další snímky, samotné portréty vytažené z peněženky, položené identicky jako na předchozí fotografii, ukazující tváře nedávno zesnulých autorových rodičů, tento trend potvrzují. V další části knihy Adamski svou fotografii zklidňuje. Reportážní, roztřesené záběry ustupují místo zklidněnýmvyváženějším snímkům. Soustředí se na panující světlona pomalé, důkladné

pozorování. Jeho pozornost přitahuje to, co je prchavépomíjivé. Světlo zapadajícího slunce na otevřených dveřích, květina postavená u schodiště, prázdný kuchyňský stůl. Všechny fotografie vznikly beze spěchu, velice pečlivě, s péčí o detailyperspektivu. Mnou zmíněný dopis na konci knihy doplňuje obě částidává jim kontext. Právě z něj se dozvídáme zprávy nezbytné pro interpretaci. Osobní charakter dopisu zdůrazňuje to, že byl napsán rukou. Díky tomu příjemce nabývá dojmu, že je určen přímo pro něj.



Z knihy "Nemohu se Probojovat Chaosem", foto: Michał Adamski, s laskavým svolením autora

Název knihy „Nie mogę przebrnąć przez chaos“ se, zdá se, odráží v její konstrukci. V první části vytvořené z fotografických záznamů každodennosti v tomto nesnadném období se brodíme chaosem. Mnou zmíněné formální postupy využívané autorem tento pocit zdůrazňují. V druhé části knihy vidíme pokus o uspořádání. Ve zklidnění záběrů, soustředění se na ně autor, snad, nalézá způsob, jak zvládnout ztrátu, scházenísmutek. Symbolicky čtu i poslední fotografii, na níž se košili, pravděpodobně

Adamského otce, i přes neuspořádanéchaotické položení, autor snaží zachytit velice klidněuspořádaně, jako by uváděl v život název projektupokoušel se probojovat chaosem.

5.2 STASZEK HEYDA – BLISKO (BLÍZKO)

Dalším umělcem, bývalý student ITF, který se ve své tvorbě vypořádává s nemocí a, jak se nakonec ukazuje, ztrátou, je Staszek Heyda. Tento z Hlivic pocházející fotograf se proslavil dlouhodobým dokumentárním projektem „Blisko“ vyprávějícím o nemoci jeho dědečkao tom, jak ji zvládali jeho nejbližší. Protože tento projekt se prezentoval především na výstaváchnezůstala po něm žádná zvláštní publikace, budu ve své analýze vycházet z publikování v již neexistujícím internetovém magazínu „5klatek”[42].



Ze série "Blízko", foto: Staszek Heyda, s laskavým svolením autora

Na první fotografii vidíme tři osoby. Ženu v popředí se zavřenými očimahlavou odvrácenou v gestu útěku. V pozadí starší muž sedící na židli. Opřený o hůlku působí dojmem, jako by přemýšlel nebo usínal. Třetí osobu představuje neznámý muž stojící před hrobem. Překvapivým prvkem je, že se vše odehrává na hřbitově. Především u židlestaršího muže se nám zdá, že se k této situaci nehodí. Pokud si spojíme gesta hlavních hrdinů této fotografie, působí jako vizualizace nesouhlasu s tím, co se blíží.

42 HEYDA, S.: *Blisko,* w: *5 Klatek,* TamTam, Poznań 2006.

Další stránkaopět vidíme ty samé osoby. Ženastarší muž, tentokrát během návštěvy u lékaře. Můžeme si již být jisti, že mužžena budou hlavními hrdiny celé narace.

Následuje velice emocionálnívícevýznamový snímek. Les, v němž starý muž jede na invalidním vozíkupomáhá mu s tím nám už známá žena. Fotografii lze interpretovat jako metaforu boje, nesouhlasu s tím, co se děje. Stářím, slábnutím, nemocí.

Po tomto snímku vidíme portrét, vlastně dvojportrét. Starší muž si prohlíží svůj odraz v zrcadle v koupelně. Kolem se nachází kosmetikajiné hygienické potřeby, ale veškerou pozornost si přivlastňuje právě tento starý pán. Snadno na této fotografii najdeme nostalgii. Ať už jde o dívání se do minulosti, nebo o pozorné zkoumání sama sebetoho, jak teď vypadá. Představuje další vícevýznamovou,díky tomu velice univerzální fotografii v práci Staszka Heydy.

Další snímekznovu starší muž. Sedí se spuštěnou hlavouněčí dlaň se dotýká jeho paže. Jde o gesto přivítání, loučení nebo třeba buzení starého muže? Další snímek ponechávající široké interpretační možnosti.

Následující fotografie přináší velice reportérské pojetí. V popředí se nachází nám již známý starší muž s obvázanou hlavou,v pozadí se dvě osoby líbají na tvář na přivítanou nebo na rozloučenou. Heyda jako by na tomto snímku prezentoval paralelnost světů, toho, ve kterém běžně žijí, s tím, do kterého vtrhla péče o seniora. Fotografie neobsahuje hodnocení nebo posuzování, ukazuje ovšem prolínání jednotlivých prvků každodenního životamimořádné situace, v níž se ocitli její hrdinové.

Další fotografie zachycuje staršího muže neseného jiným mužem. Stařeček je oblečen velice teple, do velké bundykalhot, šályčepice, ve kterých se téměř ztrácí. Ve spojení s polohou, ve které je nesen, tak, jako se nosí malé dítě, to vytváří dojem citlivosti, jemnostikřehkosti tohoto letitého muže.

Na příštím snímku vidíme ženu, kterou už známe z první fotografie. Tentokrát soustředěně, ale také viditelně unaveně upravuje infuzi. Teprve po delší chvilce vidíme staršího muže vpravo. Skrytý ve stínu jako by zase zmizel.

Poslední fotografie zachycuje starého muže ležícího na posteli v elegantním oděvu. Růženec v dlaních nás utvrzuje v přesvědčení, že muž nežije. Již známá žena, lehce rozmazaná dlouhou expozicí, upravuje něco na jeho oděvu. Klidný, domácí snímek. Uklidňujezakončuje celé vyprávění.

U tohoto snímku najdeme i Heydův text. Píše v něm o tom, že fotografoval své blízké, především matku, které se o svého otce starala do jeho posledních dnů.

Materiál „Blisko" skvěle zapadá do myšlenek humanistické fotografie, kterou prosazovali např. zakladatelé agentury Magnum. Černobílé snímky, jednoduché svou formou, se soustředí na každodenní život. Prostota záběrů neodhaluje svou sílu v jednotlivých záběrech, ale v jejich spojování. Na jedné straně Heyda vypráví jeden velice konkrétní příběh vlastní rodiny, který mluví o bytí spolu, blízko, o péčiodcházenío smíření se s tím.



Ze série "Blízko", foto: Staszek Heyda, s laskavým svolením autora

Na druhé straně se fotografie tvořící tento cyklus vyznačují tak velkou vícevýznamovostí, že by bylo chybou považovat je výhradně za příběh jedné rodiny. Na těchto obrazech nacházím velice široké pole k interpretaci, která dodává celému materiálu univerzálnost. Díky tomu může percepce této práce probíhat na mnoha

úrovních. První je informační úroveň, na níž příběh zachycenýposkládaný do sekvencí vypráví o tom, jak nejstarší člen rodiny zajímá čím dál více místa v každodenním životě jeho blízkých. Kde se i přes pokusy o sladění běžného života s tím, co je nevyhnutelné, stejně celek soustředí na péči.

Další úroveň představuje to, co se odehrává v interpretaci každého z příjemců. Spousta snímků symbolického charakteru přímo vybízí k rozšíření percepceke vztažení celého cyklu k univerzálním hodnotám. Dokonalý příklad představuje zmíněnámnou popsaná první fotografie ze série, na níž se scéna na hřbitově odehrává mezi otcemdcerou. Otec, sedící na židli, opřený o hůlku působí, jako by si už na tomto místě zvykl. Můžeme dospět k závěru, že se smířil s tím, co je nevyhnutelné. Ovšem dcera odvracející hlavu v gestu popření působí, jako by bojovala, popírala, nesouhlasila s nastalou situací. Na symbolické úrovni lze tento snímek číst jako vizualizaci toho, že smrtodcházení představují větší utrpenívýzvu pro doprovázející osoby než pro umírající. V dospělém životě se téměř každý vypořádával, nebo bude vypořádávat s podobnou situací. Díky tomu příjemce cítí blízkost jak s hrdiny, tak s tématem celého cyklu, což ho emocionálně začleňuje do percepce mnou popisovaných fotografií.



Ze souboru "Blízko", foto: Staszek Heyda, s laskavým svolením autora

Je na místě upozornit také na to, že umístění tohoto konkrétního snímku na začátek cyklu je skvělým narativním prostředkem. Heyda od začátku před příjemcem poodhaluje roušku tajemství ohledně vývoje příběhu. Scéna na hřbitově se tak stává příslovečnou Čechovovou puškou,nám jako příjemcům nezbývá než jen čekat na to, až vystřelí.

Zároveň bych rád uvedl, že téma odcházení dědečka nebo babičky je ve fotografii široce zastoupeno. Lze uvést umělce jako Ola Śmigielska, nebo Maciek Jencz. Moje volba padla na Staszka Heyde, protože jeho soubor považuji za nejvyzrálejšínejuniverzálnější v této kolekci.

5.3 GRZEGORZ DĘBIŃSKI – LIST DO CHŁOPCA Z LATARKĄ (DOPIS CHLAPCI SE SVÍTILNOU)

Fotografická kniha „List do chłopca z latarką“ zdánlivě představuje další materiál, jehož vznik se pojí s narozením dítěte. Chlapec se svítilnou z názvu sice je synem autora, ale zasazení příběhu do řady s dříve zmíněnými materiály by bylo velkým zjednodušením.



Z knihy "List do Chłopca z Latarką", foto: Grzegorz Dębiński, s laskavým svolením autora

Grzegorz Dębiński se jako fotograf věnuje především fotoreportáži. Svou profesní kariéru zahájil v roce 2004 na volné noze. V letech 2007-2021 pracoval jako fotoreportéršéf fotooddělení v novinách „Głos Wielkopolski”, publikoval v mnoha dalších tiskových titulechje autorem fotografické knihy o Przystanku Woodstock, rockovém festivalu pořádaném nadací Jurka Owsiaka „Make Love not War“. Od roku

2021 pracuje jako fotograf v městském periodiku v Poznani. Proslavil se především prací fotoreportéra, za níž opakovaně získal ocenění. Také se stal spoluautorem magazínu reportážnídokumentární fotografie „5 klatek“. O to větší překvapení přinesla jeho nejnovější kniha „List do chłopca z latarką“[43].

Obálka této publikace je skromná, úsporná. Šedé plátno s nerovnou ražbou tvarem připomínající kosočtverec. Na něm fotografie, prostá ve své formě, tři skvrny: tmavá spodní část, pravděpodobně postel, světlejší horní část, stěna,nahoře zopakování tvaru kosočtverce, tentokráte nakresleného světlem. Právě tento prvek přitahuje pozornost. Na něj se soustředí náš zrak při pohledu na fotografii. Téměř okamžitě zachycujeme spojení s názvem – „List do chłopca z latarką“ – opět světlo. Bude tedy tvořit důležitou součást příběhu. Stejně důležitá jako přítomnost světla na snímku je jeho absence. Pozorujeme prázdný pokoj, prázdnou postel. Chlapec z názvu bude muset počkat, až se s ním seznámíme. Zároveň název samotný dává této knize jistou specifickou formu. Dopis – někomu poslaná zpráva, v tomto případě nám ještě neznámému chlapci se svítilnou.

Po otevření knihy se ukáže, že vnitřní forma zůstává stejně úsporná jako obálka. Po drobným fontem napsaném autorovinázvu přecházíme ke snímkům. Chybí kritický text i úvod, který by nám poskytoval kontext. Vše budeme muset vyčíst z fotografií. Na první z nich vidíme pruh světla dopadající přes lehce roztažené závěsy. Zaostření se soustředí na obrys chlapce, kterého se toto světlo lehce dotýká. Z téměř monochromatické fotografie jsme schopni vyčíst jen obrys postavy. Autor nám svého hrdinu nepředstavuje, provokuje nás k jeho hledáníodhalování na obraze. Přehlédnout nelze ani grafický prvek, který se na stránce objevuje. Jemný, nepravidelný okraj kolem snímku. Tvar se blíží kosočtverciokamžitě vyvolává asociace s ražbou na obálce.

Další fotografieopět je na ní více stínutemnoty než světla. Část dětské ruky, jejíž dlaň částečně odhaluje ostrá šmouha světla. Znovu se nelze ubránit dojmu, že před námi autor něco skrývá, místo toho, aby nám to odhaloval. I zde kolem snímku vidíme grafický prvek. Tentokrát přechází na sousední stránku, ale jde o stejně jemný geometrický tvar harmonizující se směrem světelného pruhu dopadajícího na fotografii.

43 DĘBIŃSKI, G.: *List do Chłopca z Latarką*, Pix.house, Poznań 2020.

Další stránkaopět fotografie, které dominuje stín. Snímek lze zařadit mezi portréty, ale s pomocí využití světla, které se zdá být pro celou knihu charakteristické, nám není umožněno seznámit se s jeho hrdinou. Fialová čepice, žluté tričkojemný obrys části obličeje jsou jedině části, které před nám na fotografii dopadající světlo odhaluje.

Otáčíme další stránkuobjevuje se před námi krajina s oblohou. Tmavá fotografie v lehké podexpozici s neostrou, suchou větví v popředí. Zaostření je nastaveno na oblak, z poza něhož za chvíli vyjde slunce. V okamžiku stisknutí spouště závěrky se zaznamenala jen duha objevující se na hranici mrakůnebe.

Další stránkaopět obloha, tentokrát nám autor nastavením ostrosti ukazuje „chlapce se svítilnou“, zase spíše schovaného ve stínu než prezentovaného ve slunečním světle. V kombinaci s předchozím snímkem si nelze obě fotografie nepropojit. Otáčení stránek lze přirovnat k filmovému přeostření, kdy kamera změnou nastavení ostrosti přenáší naši pozornost z jednoho prvku na druhý. Linie větví z prvního snímku přechází ve světelnou linii na dalším.

Další stránka, opět světlo. Kluk za oknem auta, s lehce osvětleným obličejemkonturami hlavy. Zbytek záběru se ztrácí ve stínu nebo je zakryt sklem auta ozářeným sluncem.

Následující fotografiezase světlo, které jen lehce nadzvedá roušku tajemství. Hlavní hrdina v houpačce, něčem podobném hamace, ponořený do nískrytý. Nevidíme jeho tvář zakrytou lanem houpačkyjen lehce vytaženou slunečním světlem.

Při procházení dalších stránek knihy se čím dál tím více upevňuji v přesvědčení, že chlapcův obličej neuvidím. Vím, že mi nebude dopřáno ho poznat. Vidím ho ve světle bokem, zepředu, zezadu, vždy pouze fragmentárně odhaleného. Fotografie, které lze označit za portrétní, se prolínají se snímky přírody, zátišími, ovšem vždy ve specifickém, zacíleném, jasnémteplém světle. Díky těmto postupům vstupuje autor s divákem do hry vnímání. Při prohlížení fotografií se nedá ubránit asociacím s nereálným světem. Světem, který může existovat pouze v představivosti. Vnitřním světem. Mísa nebo svítidlo se stínem síťky jakoby basketbalové, vyvolávají myšlenky na úplněk. Světlo odražené na prasklém asfaltu vozovky se stává řekou odrážející slunce viděnou z okénka letadla. Déšť dopadající u domečku na hraní si spojíme

s vesmírnou výpravou. Kruhy na hladině jezery jako by přivolávaly podvodní světy,kolo oranžového slunce na pozadí modrého jezera nás přenáší na jinou planetu.



Z knihy "List do Chłopca z Latarką", foto: Grzegorz Dębiński, s laskavým svolením autora

Zjednodušeně se dá říci, že knihu tvoří dva druhy fotografií. Portrétyzátiší. Jsou to však pouze konvenční názvy, protože autor díky dovednému využití světla činí všechny fotografie neskutečnými. Hlavní formální prvek materiálu tvoří světlo. Autor s pomocí světla skrývá, ale také odhaluje hlavního hrdinu. S pomocí světla nám ukazuje svět, který známe, avšak způsobem, který neprožíváme. Z jednoduchých scénpohledů tvoří obrazy provokující k výpravě do hloubi vlastní percepce.

Nelze uniknout otázce po účelnosti takových opatření. Nejde o čistě estetický postup, přestože zvyšuje vizuální atraktivitu každé z fotografií. Přítomnost světla v názvu, na obálcenásledně se vinoucí celou knihou má mnohem hlubší význam. Světlo autorovi umožňuje ne skrývat, ale odhalovat. Dělá to ovšem pomalu, kousek po kousku. Objevení se chlapce pokaždé v jiném světle, pokaždé jinak odkrytého lze ztotožnit s procesem poznávání. Stejně jako nejsme schopni někoho okamžitě poznat, vyžaduje to čas, nám i Dębiński pomocí fotografií ukazuje (a možná také sám poznává) vždy jinou část chlapce se svítilnou. Analogicky to samé světlo, které nám odhaluje hlavního hrdinu, pro nás proměňuje okolní svět. Ukazuje nám ho z jiné stránky, z jiné perspektivy. Pravděpodobně jde o perspektivu hlavního hrdiny, protože to on „drží svítilnu".

Na konci knihy se nachází text. Není to ale tak zvaný kurátorský text, který by nám měl představit analýzuinterpretaci fotografií, ale integrální součást fotografického materiálu. Autor knihy v něm popisuje příběh, jak chlapec poprvé použil svítilnu,jak došlo k tomu, že ho později doprovázela. Nejde o dopis z názvu, spíše o volné poznámky po vzoru deníku. Dozvídáme se o prvním zážitku, o posvícení si do očí. O tom, jak dlouhojak se chlapec znovu sžíval se svítilnou. Jak k ní pronikalnásledně ji bral všude se sebou, když „tě doprovázela jako talisman". Můžeme si přečíst o tom, že byla častěji používána ve dne než v nociže možná pro autora „bylo těžké si toho světla všimnout". Text končí odstavcem o tom, že autor nechápe, co pro chlapce svítilna znamená a, jak je několikrát zopakováno: „Nezeptám se těty mi neodpovíš".

Celá kniha vypráví o poznávání. O poznávání se navzájem, ale také o poznávání světa, který si každý konstruujevnímá jinak. Dębiński s nesamozřejmým využitím pro fotografii základní věci, světla, téměř poeticky vystihl tuto zkušenost, kterou si někdy prošel každý. Podařilo se mu přitom vyhnout se patosukýči, což u takovýchto formálních hrátek nebývá snadné.

Rodí se také otázka, jak se fotografovi v knize „List do chłopca z latarką" podařilo dosáhnout takové intimity. Odpověď patří mezi ty nejjednodušší. V knize to nikde nezazní, ale z rozhovorůtiskových materiálů se dozvídáme, že autor fotografoval svého syna. Tato blízkostdůvěra jsou patrné v téměř každém aspektu materiálu. Bez

tohoto pouta, ale také spousty času, který otec tráví se synem, by nebylo možné vytvořit tak intimníupřímné vyprávění.

V tomto případě ostrost následuje světlo. Světlo vede v celé knize naši pozornostodhaluje před nám kousky hlavního hrdinyjeho světa. Pokaždé to jsou ovšem pouze jeho malé částimy se, společně s autorem, snažíme odhalit malého chlapcejeho svět.



Z knihy "List do Chłopca z Latarką", foto: Grzegorz Dębiński, s laskavým svolením autora

Jak postupně procházíme stránky knihy, můžeme hrdinu pozorovat v nejrůznějších situacích. U auta, na houpačce, schovávajícího se za stromem, sedícího na trávě apod. Všechny tyto fotografie spojuje nesamozřejmá přítomnost chlapce z názvu. Vidíme hozároveň je před námi skrytý. Obvykle nám část z něj odhaluje jen

paprsek světla. Narazíme ovšem na snímky, u nichž máme na začátku pocit, že uvidíme něco více než výseč, ovšem rychle se přesvědčíme, že i tentokrát se toho příliš nedozvíme. Autor před námi chytře ukrývá chlapcův obraz s využitím totálních plánů nebo vlastností fotografické optiky, která narušujezkresluje možnost důkladně si postavu prohlédnout. Nepochybně jde o úmyslný postup fotografa, ať už během fotografování nebo během pozdějšího edičního procesu finální sekvence.

Kniha je vystavěna velice podobně. Jeden snímek na jedné, pravé straně každé rozkládací stránky. Díky tomu se soustředíme na fotografie, na jejich obsah. Neustále přicházíme do kontaktu s jednímtím samým vertikálním oknem do světa, v němž se mění náplň. Velice to usnadňuje percepcisoustředění se na to nejdůležitější, na snímky.

5.4 MONIKA ORPIK – PLEASE DON'T TELL MY FATHER THAT LIFE ISN'T A COMEDY

Další umělkyní, jejíž fotografický projekt bych rád popsal, je Monika Orpikjejí soubor „Please don't tell my father that life isn'tcomedy". Tato umělkyně narozená v roce 1997 se chopila tématu svého otcejeho pokusů o sebevraždu. Jak píše v doprovodném textu prezentace projektu na autorské stránce umělkyně „Můj otec se pětkrát pokusil o sebevraždu, přičemž poslední pokus od úspěchu dělil jen krůček. Zůstala jizva na paži,jeho přístup k tomu, co ho obklopuje, se příliš nezměnil". V této práci analyzuji výběr snímků, který umělkyně umístila na svých webových stránkách.



Foto Monika Orpik, s laskavým svolením umělce

Soubor se skládá z osmi černobílých fotografií. Každý ze snímků si uchovává prostou formu. Lehce nedbalý záběrostré světlo, pravděpodobně z vestavěného blesku.

Celý soubor si udržuje v současnosti velice oblíbenou estetiku, kterou lze označit za spojení klasického dokumentu s prvky snapshotukonceptuální fotografie.

Na první fotografii vidíme mužskou ruku držící sklenici s tekutinou,na předloktí bije do očí dlouhá, nerovná jizva, o níž jsme si mohli přečíst v doprovodném textu. Zkombinování stopy po sebevražedném pokusu s držením sklenice, která se obvykle používá k pití alkoholu, zanechává dosti jednoznačné konotace. Alkohol, závislost, sebevražda, všechny tyto věci si spojujeme s útěkem. Jde o nesmírně prostý snímek, ale díky této prostotě také velice silnýpůsobivý. Tímto prvním obrazem autorka ukazuje svou odvahu mluvit o nesnadných věcech.

Další fotografie představuje ze země vytržený kořen stromu. Strom je pokácenýzůstal po něm jen kořen v půdě, který asi překáželbylo třeba ho odstranit, ale kvůli tomu, jak silně zarostl, to je těžképracné. Zároveň, v kontextu rodinytématu řešeného autorkou, se nelze k této fotografii nevztáhnout jako k symbolu přetržených rodinných vztahů, o nichž se často metaforicky mluví jako o kořenechplodech stromů. Druhou interpretací může být něco, co je v nás hluboce usazenéjen těžko se toho lze zbavit. Stejně jako po pokácení stromu, kdy už to, co je viditelné, bylo zničeno,je to už neviditelné, stejně ještě zůstává kořen, skrytý hluboko, kterého je těžké se zbavit.

Následující snímek přináší výseč skladiště kovových dílů, pravděpodobně stavebních, které zůstaly po práci otce autorky. V úvodu k materiálu píše o tom, že její otec má stavební firmu. Opět, fotografii nelze nečíst šířeji, než jen jako to, co snímek vizuálně reprezentuje. Neuspořádané, opotřebené stavební díly, vyhozenézbytečné, reprezentují chaos, možná ten vnitřní, skrytý v lidské psychice. Kontext práce nám, jak se zdá, vnucuje širší interpretaci než tu doslovnou,to nejen u tohoto, ale i u jiných obrazů.

Když přejdeme dále, narazíme na snímek oka. Silné přiblížení zabrané tak, že jde vidět část obočítváře. Samotná oční koule se dívá nahoru. Můžeme se jen domýšlet, co si prohlíží, jestli je to gesto před kápnutím si kapek do očí. Možná se jednoduše vyhýbá pohledu do objektivutím i na nás, příjemce. Při prohlížení si této fotografie nabývám dojmu, že jde o ženské oko. Ztotožňuji ji s osobou umělkynětím pádem se v mé hlavě rodí otázka, jestli je analyzovaný soubor o jejím otci, nebo možná o ní samotné v této nezvyklé situaci.

Další fotografie zachycuje dvě stavební podpěry, tzv. kozy. Položené jednu na druhoupostavené někde stranou. Něco zbytečného, zapomenutého, dočasného, co už splnilo svou funkci nebo eventuálně čeká na to, až to znovu bude zapotřebí.



Foto Monika Orpik, s laskavým svolením umělce

Následující snímekdalší nepřístojný prvek. Obruč, duše, kolo ležící na cihlách. Opět odkaz na otcovu prácinevyhnutelné asociace s něčím nepotřebným, opotřebenýmvyhozeným.

Na další fotografii vidíme spícího muže. Přiblížení na hlavu lehce vysunutou zpod přikrývky. Oči jsou zavřenéobličej zakrytý černou kosmetickou maskou. Jde o druhý snímek v celém souboru zachycující autorčina otce,přece ho ani tady nevidíme celého. Nejen, že se nám ukázala pouze jeho část, ještě jsme byli zbaveni možnosti prohlédnout si jeho obličej. Jakoby umělkyně zvlášť nechtěla, aby diváci poznali jeho

podobu, jakoby ho chtěla před nimi ukrýt. Může to být způsobeno jak péčí o otcovu anonymitu, tak i tím, že skrytím jeho zvláštních znamení z něj tvoří nekonkrétního hrdinu, takového, v němž každý z příjemců může najít svého otce, bratra, blízkého po sebevražedných pokusech.

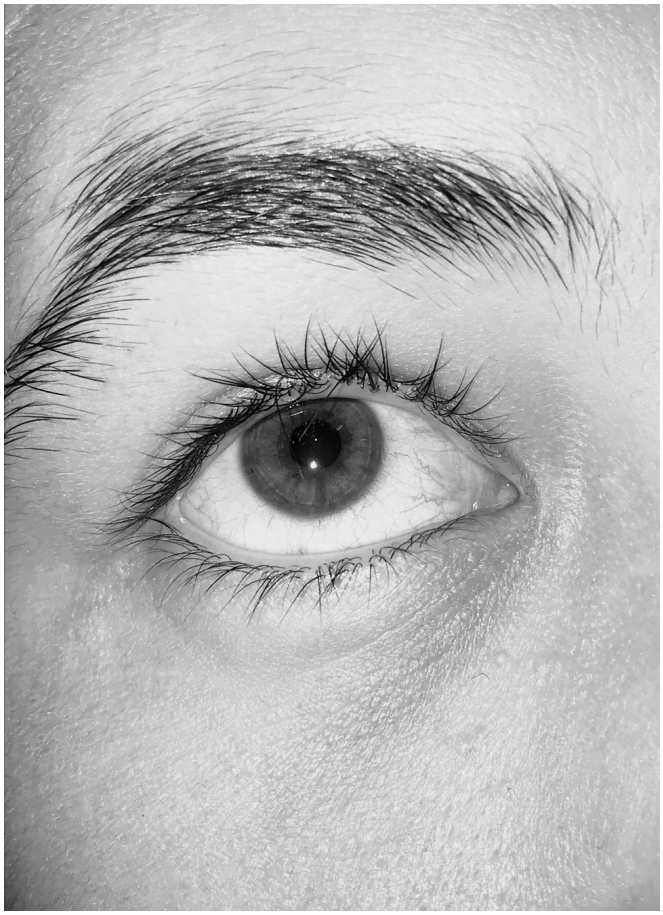


Foto Monika Orpik, s laskavým svolením umělce

Poslední snímek opět přináší konstrukční prvky. Těžko určit, o co jde, nějaké podpěry ztlučené z prken různého druhu, ořezanýchpřizpůsobených tak, aby plnily svůj úkol. Další představení chaosu nebo pokusu něco udržet, dočasné podpory.

Při pohledu na celý projekt jde o dobře zkonstruovanýeditovaný soubor. Snímky jsou vizuálně atraktivní, zastaví nás na delší dobunutí k soustředění. Při prvním čtení se zdá, že jde o materiál o otcijeho sebevražedných pokusech. Snadno tak čteme jak fotografie, kde fragmentárně vidíme otce, tak i ty, které mají metaforickousymbolickou

funkci. Vytržený kořen, chaos opotřebených předmětů, to vše může reprezentovat emocionální stavy otce autorky.

Ovšem při opětovném seznámení se s fotografiemidoprovodným textem dojdeme k jinému závěru. V poslední větě textu autorka píše o tom, jak se bojí „šedé zóny dvouznačnosti“,to tom, že „když mu (otci) řeknu pravdu, udělá to zase“. Touto větou přenáší autorka tíži vyprávění z historie jejího otce, neúspěšného sebevraha, na sebe. Otcovy fotografie se stávají pouhou záminkou k metaforickému vyprávění o zápolení mladého člověka s tíhou poruch svého rodiče. Indicií pro tuto interpretaci může být fotografie oka dívajícího se nahoru. Jiný význam v tomto kontextu získávají snímky předmětůstavebních konstrukcí. Všechno je buď použité nebo odložené, zkonstruované prostě tak, aby to drželo na tzv. „čestné slovo“. Jde o úžasnou metaforu psychickýchemocionálních stavů, které doprovází člověka cítícího zodpovědnost nejen za vlastní život, ale také tíhu zodpovědnosti za život, v doslovném slova smyslu, blízkého.

Jak text, tak fotografie jsou velice poetické. Zbytečně bychom v nich hledali doslovnostkonkrétní informace, tak často ztotožňované s dokumentárníreportážní fotografií. Místo toho nám umělkyně podsouvá nejednoznačné obrazyumožňuje jejich vlastní interpretaci. Materiál Orpik se od jiných odlišuje svou formou. Odvážné, s moderní stylistikou operující záběry přitahují pozornostna dlouho utkví v paměti. Zároveň jejich vícevýznamovost umožňující svobodnou interpretaci způsobuje, že je příjemce ještě silně zapojen. Nesmím rovněž opomenout, že téma, které umělkyně řeší, je unikátní. Jen málo materiálů pojednává nejen o lidech s psychickými problémy, ale i o jejich blízkýcho tom, jak to zvládají. Monika Orpik svými fotografiemi dokazuje, že o těchto tématech lze vyprávětže to lze udělat zajímavěvyzrále.

5.5 MATEUSZ KOWALIK — STEPS

Dalším fotografem, který se ve své tvorbě pustil do tématu nemoci mu blízkého člověka, je Mateusz Kowalik. Tento umělec mladé generace debutoval v roce 2016 během festivalu TIFF ve Vratislavi. Jako absolvent Mentorského programu kolektivu Sputnik o sobě dal vědět jako jeden z nejzajímavějších dokumentaristů druhéhotřetího desetiletí 21. století. Jeho práce se prezentovaly v Polsku i zahraničí,soubor „Devil's Rib" vyprávějící o lidech, kteří utekli před společností do hor Bieszczady, byl nejen jedním z nejlépe přijatých projektů Open Call Fotofestivalu 2022, ale také vyhrál „Star Photobook Dummy Award"vyjde jako kniha. Kowalik také od roku 2018 studuje na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě v České republice. V této práci bych rád analyzoval jeho ranější materiál „Steps", v němž popisuje vztah jeho rodičů během matčina boje s depresí. V této práci se opírám o prezentaci projektu na autorských stránkách fotografa, protože se domnívám, že jde o prezentaci nejvíce se blížící tomu, jak by ho chtěl Kowalik představit.



Ze série "Steps", foto Mateusz Kowalik, s laskavým svolením umělce

První snímek je portrétem autorovy matky. Byl pořízen přes sklo, což vedlo k tomu, že to, co je za ním,to, co se v něm odráží, se překrývávýsledný obraz se blíží dvojité expozici. Matka se dívá do dálky, pohled má nepřítomnýsevřený pěst u obličeje vyvolává interpretaci, že se něčím trápí. Okno odráží oblohu končícího – pravděpodobně –dne. Mraky přecházejí ze světlých v tmavé, aby v pravém dolní rohu fotografie ponechaly světlý, teplý záblesk zapadajícího slunce. Díky všem těmto prvkům má příjemce pocit blížícího se neznáma, s nímž se, stejně jako hrdinka fotografie, bude muset vypořádat.

Další fotografie zachycuje dům, třípodlažní, zděný ve světle vycházejícího slunce. Před domem stojí auto. Mohlo by se zdát, že je to scéna jako každá jiná, kdyby nebylo jednoho detailu – auto je zakryto chránícím materiálem. Podobná opatření známe především ze zemí s teplejším klimatem než polské,ani tam neunikly pozornosti fotografů. V Polsku jde ovšem o méně častý pohledkontext celé sestavy, jak se zdá, uděluje této fotografii jiný význam než pouze dokumentární. Na jedné straně může jít o rozloučení se s dosavadním životem v jeho nejobyčejnějším vydání, jako je jízda autem. Pokud se vydáme jinou cestou, můžeme dospět k názoru, že zde jde o skrývání něčeho, o stud. Obě cesty jsou dle mého soudu zajímavé,to, kterou se divák pustí, závisí už jen na něm.

Když přejdeme k další fotografii, vidíme žánrový výjev. Zřejmě podzimní procházku se psem. Otec vede na vodítku německého ovčáka, který se mu snaží vyškubnout. Vedle stojí žena, lehce odvrácená zády jak k psovi, tak k muži. Výraz obličeje ukazuje, že něco říká. Zdánlivě to působí jako běžný záběr z manželské procházky, ovšem v kontextu Kowalikova materiálu si nelze nevšimnout odstupu, který dělí hrdiny snímku. Otec jde se psem, zatímco matka se zdá stát stranou. Důležité je, že pes se nachází mezi nimi, což lze interpretovat jako symbol matčiny nemoci, která od sebe odděluje osoby zachycené na fotografii.

Další snímek je dvojportrét. Interiér domu, obložení na zdechpříjemcům již známí manželé ve středu záběru. On v košilisaku stojí za ženoupomáhá ji obléknout si svetr. Jeho oči hledí do dálky. Ona stojí se založenýma rukama, s pohledem upřeným do podlahygrimasou nespokojenosti ve tváři. Opět všední scéna z manželského života, přípravy na to jít spolu někam ven, zachycená způsobem umožňujícím mnoho

interpretací. Opět prvky, jako je tělesný postoj, grimasa dovolují číst tuto fotografii jako metaforu být si zároveň blízkodaleko.

Následující snímek. Cesta autem. Autor sedí vzaduz této perspektivy fotografuje. Na levé straně vidíme část řidiče, otce, na druhé část matky. Zajímavé je zaostření nastavené na palubní desku, kvůli čemuž příjemce není schopen zpozorovat žádné podstatné detaily. V zrcadle vidíme odraz otce, ovšem neostrýza obrysy brýlíkšiltovky je těžké cokoliv rozpoznat.



Ze série "Steps", foto Mateusz Kowalik, s laskavým svolením umělce

Při přechodu na další snímek vidíme portrét ženy namalovaný na plátněpověšený na zdi, na už nám z předchozích fotografií známém obložení. Portrétovaná, pravděpodobně autorova matka, je mladá, oblečená do svetrukošile. Její oči se s úkosem dívají dolů,tento směr podtrhují na fotografii zachycené paprsky světla. Snímek úžasně rezonuje s další fotografií, na níž vidíme tu samou ženu, ale portrétovanou autorem v době vzniku cyklu.

Současný portrét se, kromě techniky realizace, od toho z doby před lety příliš neliší. Žena sedí u stolu se sklenicí vody. Ruce drží u sebe, prsty pravé ruky sevřené levou v pěst. Oči, stejně jako na obraze, směřují dolůdo dálky, ale opačným směrem. Při přecházení z jednoho snímku ke druhému se nedá vyhnout pocitu prohlížení se v zrcadle. Na jedné straně mladá žena, na druhé již zralá. Obě, jak se zdá, sdílejí podobné emoce, problémy, možná nemoc. Tento efekt je u internetové prezentace o něco méně výrazný, ovšem pokud by obě fotografie tvořily rozkládací stránku knihy nebo by následovaly po sobě, šlo by o jeden z nejsilnějších editorských akcentů celé série.

Následující snímek zachycuje pět osob během procházky. Dvě jedou na kole, tři jdou pěšky. Fotografie byla pořízena proti slunci, za zády hrdinů, takže si nemůžeme prohlédnout obličeje vyfotografovaných. Snímek čtu jako chvíli oddychu v celém příběhu, protože předchozí fotografie na příjemce silně působily. Mnou popisovaná fotografie ukazuje společenství rodinyto, že i přes těžké chvíle dokáží býtjsou spolu.

Další snímek je opět portrét. Tentokrát vidíme,vlastně nevidíme, otce. Zpoza široce rozložených novin můžeme vidět jen část hlavyjedno oko skryté za odrazem v brýlích. Velice jednoduše vyfotografovaný, se slunečním světlem dopadajícím zezadu, nám ukazuje, jak se členové domácnosti snaží také věnovat obyčejnému životu v tomto neobyčejném,pro ně nesmírně náročném čase matčiny nemoci.

Pokud přejdeme k další fotografii, opět narazíme na dvojportrét. Otecmatka zase spolu s tím rozdílem, že tentokrát jsou k sobě otočeni čelem. Nevidíme tvář nikoho z nich, veškerou pozornost přitahuje pečovatelské gesto dlaně otce položené zezadu na hlavě matky. Tato krásná, tlumená fotografie ukazuje podporu, kterou má nemocný člen rodiny od blízkýchnejbližších. Přestože na tomto snímku matka citlivé gesto neoplácí, ruce má v kapsáchobličej zamířený někam stranou, gesto otce trvá, jakoby navzdory tomu, co se děje, když ví, že jde o dočasnou potíž v jejich životě.

Už poslední fotografie je obrazem matky v ložnici. Široký záběr ukazuje roh pokoje s balkonovými dveřmi, přes které dovnitř dopadá světlo. Matka sedí u toaletního stolku s velkým zrcadlem, v ruce drží druhé, menší. Maluje si rty, pravděpodobně se chystá vyrazit ven nebo provádí každodenní líčení. Sedí k divákům zádypřestože jsou na fotografii zachycena dvě zrcadla, nevidíme její obličej. Spojení tohoto kroku

fotografa s gestem všedních příprav mě vede k dvojí interpretaci tohoto snímku. Na jedné straně matka provádí každodenní úkon, který pravděpodobně prováděla delší dobučtu to jako známku uzdravování z depresí. Návrat ke každodenním rituálům, které nám dělají radost, představuje jednu z prvních známek uzdravování. Na druhé straně může zneklidňovat její neukázaný obličej, což lze číst jako chuť po alienaci, odpojení se od jinýchvystavění svého druhu zdi, přes kterou lze jen těžko proniknout.



Ze série "Steps", foto Mateusz Kowalik, s laskavým svolením umělce

Cyklus se skládá z jedenácti barevných fotografií. Formát 4x5 připomíná klasické dokumentární materiálynelze utéct před konotacemi, občas dokonce citáty, z klasické fotografické knihy „Pictures from home"[44] Larryho Sultana. Sultan se na rozdíl od Kowalika nevěnoval vlastní rodině během mimořádné situace. Dokumentoval život rodičů, zatímco trávili důchod na Floridě. I přes částečnou rozdílnost témat oba fotografové dokumentovali své rodinypodobnost formy je až zarážející. Kowalik stejně jako Sultan vsadil na prosté, nekomplikované záběry. Některé z nich, jako portrét rodičů

44 SULTAN, L.: *Pictures from Home,* MACK, Londyn 2021.

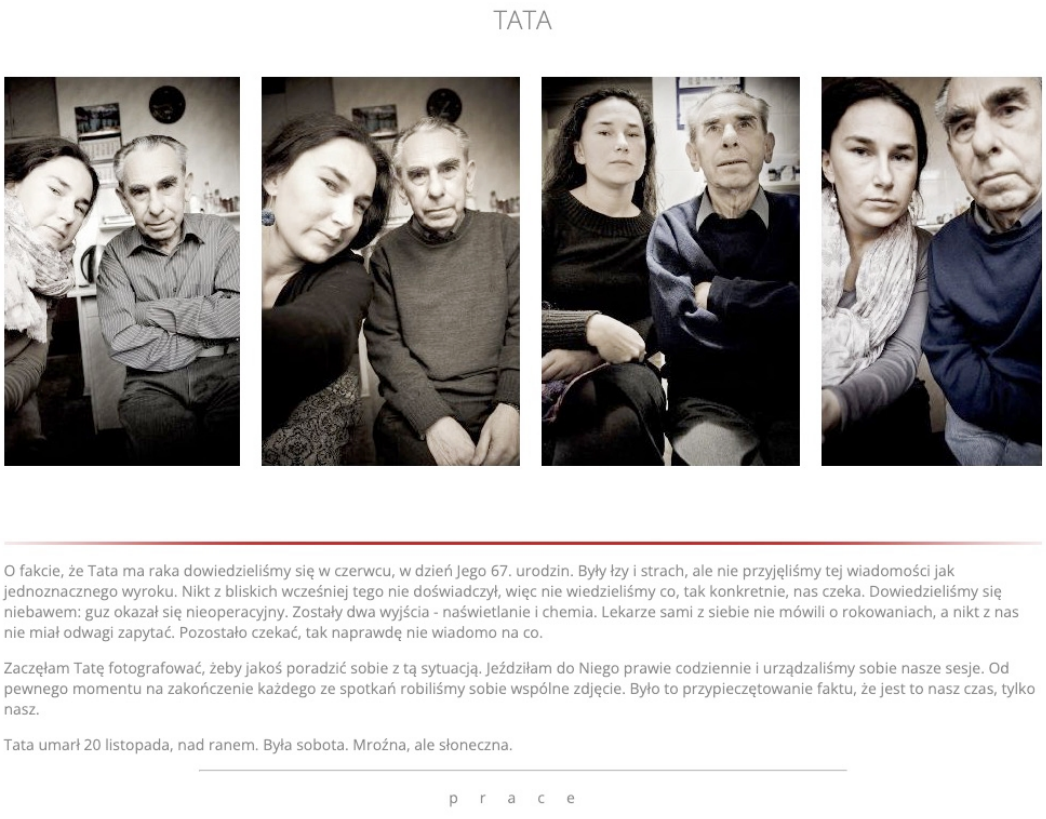
během procházky se psem nebo fotografie otce čtoucího noviny, se zdá být vědomým citátem z historie fotografie.

Kowalik velice jemně příjemcům podsouvá interpretační stopy. Obyčejné snímky, jako dům s přikrytým autem zaparkovaným před ním, získávají v kontextu příběhu, který vyprávějí, nové významy. Podobných zásahů v „Steps“ najdeme příliš na to, abychom si mohli myslet, že to je jen náhoda. Narace umělce postupuje pomalu, přestože je snímků jen jedenáct, nechává ji vědomě plynout vlastním tempem,nám příjemcům umožňuje vydávat se po vlastních, někdy protichůdných interpretačních cestách.

Nejde o klasicky dokumentární materiál o nemocijejím vlivu na blízké. Místo záběrů z návštěv u lékařepřiblížení na léky dává Mateusz Kowalik přednost fotografování každodennosti jeho blízkých. Gesta péče, bytí spolu, dokonce i když je to těžké, nebo obyčejná cesta autem. Vznikl tak emocionální soubor, ponořený více do hloubky než klasický dokument. Při kontaktu s Kowalikovými fotografiemi vidíme, že jejich hrdina bylje blízko svých hrdinů. Příběh, který vypráví, není jen o depresí poznamenaných vztazích osob, které fotografuje, ale i o něm samotném. To představuje neopakovatelnou hodnotu celého materiáludovolím si prohlásit, že kdyby hrdiny fotografií umělce nebyla jeho rodina, nebyl by soubor tak silnýdojímavý, jako je nyní. Ze snímků je cítit důvěra, kterou fotografa obdařili jeho hrdinové. To bylo možné pouze díky tomu, že byl jedním z nich.

5.6 MAGDALENA WDOWICZ–WIERZBOWSKA – TATA (TÁTA)

Další fotografkou, která se ve své tvorbě pustila do tématu ztráty, je Magdalena Wdowicz – Wierzbowska. Tato umělkyně narozená v roce 1979 se proslavila jako autorka mnoha materiálů z pomezí dokumentureportáže, často se přitom věnovala rodinným vztahům. Měly by zde zaznít názvy prací jako „Mama mojego męża" (Matka mého muže), „Portret Rodzinny" (Rodinný portrét) nebo „Po prostu męża mi brakuje" (Muž mi prostě chybí). V této práci bych se rád zaměřil na její osobní materiál „Tata", který si lze prohlédnout na autorských stránkách fotografky.



Snímek obrazovky z webu autora ukazující uspořádání sady "Táta"

Už v samotném úvodu autorka v několika větách popisuje příběh, který je tématem jejich snímků. Dozvídáme se o rakovině jejího otce, jaké emoce doprovázely jijejí rodinu, když se o tom dozvěděli,o tom, že rakovina byla inoperabilní.

V následujícím odstavci se Wdowicz – Wierzbowska vlastně přiznává k terapeutické motivaci realizace autoportrétů, nebo tzv. selfie s otcem. Dostáváme informaci, že to bylo „zpečetění skutečnosti, že je to náš čas, pouze náš.“. Poslední věta nás informuje o datu smrti autorčina otceo tom, že „Byla sobota. Mrazivá, ale slunečná“.

Už v úvodu se, na rozdíl od materiálu Staszka Heydy, dozvídáme o zakončení příběhu. Divák je zbaven potěšení z objevování, ale náhradou dostává něco jiného, kontext, díky němuž může číst fotografie plně emocionálně.

První část projektu se skládá z autorkou zmíněných autoportrétů s otcem. Všechny jsou zkonstruovány podobně. Svislý záběr, na jedné straně (pokud nepočítáme dva záběry z auta, je to vždy levá strana) vidíme autorku, na druhé, obvykle vpravo, jejího otce. Většina snímků vznikla na jedné lokaci, pravděpodobně kuchyni v bytě otce fotografky. Několik jich vzniklo v autě, jeden v nemocnici. Zajímavé se zdá být, že autorce nezáleží na krásných, estetických fotografiích. Nakloněný záběr, nedbalý řez, to vše vypovídá o tom, že více než o obraz samotný šlo autorce o zachycení konkrétního okamžikuemocí, které ho doprovázely. Nelze se ubránit dojmu, že autorka přistupuje k selfie s otcem spíše v kategorii gestazpůsobu komunikace, jak psal o kultuře fotografování se Nathan Jurgenson[45] ve své knize „Fotka”. Při psaní o tzv. selfie od nich odděluje uměleckouestetickou funkci,místo toho hovoří o komunikačním charakteru, kdy se fotografie stává jazykem rozhovoru mezi mladými lidmi, zejména v kontextu využívání snímků na sociálních sítích. Wdowicz – Wierzbowska sice své fotografie neumístila na všeobecně dostupné kanály sociálních sítí, ale její „selfie s tátou“ lze interpretovat jako záznamy do památníku, čímž se mnou popisovaný materiál stává ještě osobnějšímjímavějším.

Opakovatelnost záběru okamžitě vyvolává asociace s typologickou fotografií, což si přímo říká o jejich porovnání. Portrétů je čtrnáctwebové stránky umělkyně jsou zkonstruovány tak, že vidíme čtyři fotografie najednoumůžeme je plynule posouvat. Podobné uspořádání galerie umožňuje zároveň porovnávat obraz otce umělkyně na čtyřech po sobě jdoucích snímcích. To nám dovoluje nejen pozorovat náladu, v níž se nacházel hrdina snímků v okamžiku pořizování daného portrétu, ale i změny ve fyziognomii, které u něj probíhaly. Z fotografie na fotografii lze vidět jemné změny,

45 JURGENSON, N.: *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych* , Karakter, Warszawa 2021.

které se objevily společně s postupující nemocí. Divák je schopen pozorovat, jak hrdina materiálu hubne, jeho oči jemně zapadajícelé tělo se zdá být unavenějšíunavenější. Analogické změny můžeme pozorovat i v tělesném postoji. Silnýrozhodný postoj se založenýma rukama z prvních fotografií ustupuje čím dál vyčerpanějšíobčas lhostejné póze ze snímků v další části cyklu.

Přídavnou hodnotu této části souboru představuje to, že je na fotografiích přítomná samotná autorka. Ta se tak stává představitelem blízkého nemocného člověka,na jejím příkladu můžeme pozorovat emocepocity, které prožívá blízký doprovázející někoho během nemoci. Zároveň je nesmírně dojímavá poslední fotografie, na níž vidíme nám už z předchozích snímků známou kuchyniautorku, tentokrát už, bohužel, samotnou. Jde o velice jemnounedoslovnou prezentaci ztráty někoho blízkého.

„Tata" Magdy Wdowicz – Wierzbowské má i druhou část, naprosto jinou než mnou již popsané autoportréty. Konceptuální nápad z první části ustoupil klasičtější naraci vybudované z portrétůdetailů. První dva snímky, na jednom vážný otec autory během prohlížení rentgenového snímku,na druhém ten samý pán dělající veselý obličej na fotografii. Vážnost situacepokus zvládnout její nesnáze ve dvou po sobě jdoucích fotografiích. Při procházení snímků vidíme přiblížení na ruce, obouvání, cestovní tašku (asi zabalenou do nemocnice), detail nemocničního pokoje, infuzeněkolik jiných detailů spojených s pobytem v nemocnici. Celou sérii zakončují dvě, od ostatních snímků oddělené, fotografie. Přiblížení na prázdnou postel s nápisem „mužská onkologie"fotografii černého obleku ve fólii visícího na rukojeti dveří domácí skříně. Stejně jako u závěru první série ani tady nemá pochybnosti, že nám autorka takto jemněnepřímo říká o smrti svého otce.

Z estetické stránky je tato část souboru „Tata" mnohem fotografičtější. Autorka se představila jako vnímavábystrá pozorovatelka,fotografie, které nám předkládá, jsou dobřepromyšleně komponované. Jediným vizuálním opatřením vyvolávajícím mé pochybnosti je to, že všechny snímky, jak z první, tak z druhé části souboru, dostaly charakteristické žlutorezavé zabarvení. Samozřejmě tento zákrok umožňuje dosáhnout nebo zdůraznit vizuální konzistenci celého souboru, ale na straně druhé vytváří dojem odtržení skutečnosti od realitypříliš si ho spojuji s instagramovými filtry, které mají

zatraktivnit prezentované fotografie. Fotografie ze souboru Wdowicz – Wierzbowské jsou svou koncepcíprovedením natolik silné, že podobné jednání, dle mého soudu, přináší naprosto odlišný dopad.





Ze série "Táta", foto M.W.Wierzbowska, s laskavým svolením autora

Opomenout nesmíme edicizpůsob prezentace materiálu „Tata“. První jeho část se opírá o komparatistiku, kde není velké pole pro editorské zásahy chápané šířeji než výběr vhodných fotografií. Druhá část se vyznačuje specifickým způsobem prezentace. Umělkyně využívá možnosti, které jí poskytuje galerie na soukromých webových stránkách, rozdělením celé sekvence na části pomocí zvětšených odstupů mezi některými snímky. Rozlišila dvě následující sekce: představení hrdiny s pomocí portrétů (dvě fotografie); detail obvázaného prstu (jedna fotografie); nemocnice (10 fotografií); smrt (2 fotografie). Jak je vidět, nejvíce místapozornosti bylo věnováno nemocnicinemoci. To umožňuje interpretovat celé dílo Wdowicz – Wierzbowské jako dvouhlas mluvící na jedné straně o nemoci z perspektivy blízkých, vztahutoho, jak ovlivňuje emočnísociální sféru. Na druhé soustředící se na boj tělasamotného

nemocného se zhoubným působením nádoru. Oba tyto hlasy se setkávají na konci, který v obou koncích přináší identické zakončení.



Ze série "Táta", foto M.W.Wierzbowska, s laskavým svolením autora

Při prohlížení si druhé části materiálu Magdy Wdowicz – Wierzbowské se nedá vyhnout srovnání s cyklem „Day's with my father"[46], který v roce 2006 realizoval Phillip Toledano. Tento britský umělec se ve své práci také vypořádává s nemocíodcházením otce. Ze strany přístupu k tématu Toledanovy fotografie připomínají snímky Wdowicz – Wierzbowské. Z formální stránky jde o snímky velice podobné fotografiím Wdowicz – Wierzbowské. Také operuje především s portrétemdetailem s tou výjimkou, že se omezuje na prostor bytu svého otce. Na rozdíl od polské fotografky se neuchyluje k výrazným postprodukčním zásahům v oblasti barvy, díky čemuž je pro příjemce snazší číst jeho fotografie jako průběžně tvořený

46 TOLEDANO, P.; *Days with my father,* http://mrtoledano.com/photo/days-with-my-father/thumbnails/, online: 21.05.2022.

záznam reprezentující něco autentickéhone jako umělecký výtvor. Zajímavé je, že i bez těchto postupů považuji Toledanovy snímky za mnohem estetičtější než fotografie Wdowicz - Wierzbowské.

Zároveň Toledano zašel ve své práci o krok dálenejen, že opatřil své snímky komentáři připomínajícími deníkové záznamy, ale také během tvorby materiálu publikoval fotografiesvé texty formou deníku na svých webových stránkách. Diváci tak mohli průběžně vědět, co se odehrává u Toledanových (otcesyna), ale také s nimi mohli vše prožívatsoucítit s jejich prožitky. Šlo o velice odvážnériskantní rozhodnutí autora, protože podobný přístup by šlo snadno interpretovat jako šokování nemocíutrpenímvyužívání náročné situace k vlastním uměleckým cílům. Domnívám se, že Toledano jemnostícitlivost, s níž vedl svůj internetový fotodeník, dokázal, že jeho fotografovánízveřejňování snímků bylo upřímné,pramenilo, ostatně stejně jako v případě aktivit Magdy Wdowicz – Wierzbowské, z potřeby zvládnout tuto těžkou situaci s pomocí nástroje, který oba znají, tedy fotografie. Magdalena Wdowicz – Wierzbowska se ve svém materiálu „Tata" vypořádává s jednou z nejtěžších situací v lidském životě, ztrátou rodiče. Už v úvodu informuje příjemce, že její umělecká práce je druhem autoterapiepomáhá ji zvládnout náročnou situaci. Její emocionální zapojení do procesu, který dokumentuje, způsobuje, že je příjemce emocionálně silněji angažován. Zároveň, prostřednictvím větší důvěry k autorce, která nejen dokumentuje, ale také prožívá autentické emoce, je pro diváky snadnější najít ve vyprávěném příběhu univerzální prvek, protože každý z nich se během určité fáze svého života potýkal, nebo bude muset potýkat, se ztrátou blízkého.

5.7 SHRNUTÍ

Smrt, ztráta, nemoc. Přestože jde o absolutně přirozené situace, lidé je považují za ty mimořádné. Každý z nás bude někdy přinucen stanout před podobnou situací. I fotografovéfotografky tyto stavy prožívajímusí si s nimi poradit. Stává se, že to jsou impulzy vedoucí ke vzniku nových prací.

Někteří, jako Staszek Heyda, tvoří dlouhodobý projekt o tom, jak nemocodcházení blízkého člověka ovlivňují rodinné vztahy,jak nejbližší projevují starostjak se starají o své drahé. V jednoduchých, ale ne doslovných, záběrech skládá své vyprávění, přičemž zároveň ponechává široké pole pro interpretaci příjemcem, čímž příběh jeho dědečka vystupuje daleko mimo jednu konkrétní rodinuumožňuje nalezení univerzálních významů.

Magda Wdowicz – Wierzbowska nám líčí nemocodcházení jednoho z jí nejbližších lidí, jejího otce. Dělá to jinak než Heyda. Autoportréty využívá, aby zastavila poslední, jak se ukázalo, okamžiky se svým otcem. Zároveň přidává druhou, paralelní naraci o jeho nemocipobytu v nemocnici, jakoby ta první mluvila o něčem jinémnebyla dostatečná k pojmutí emocí spojených s touto situací.

Michał Adamski ve své knize „Nie mogę przebrnąć przez chaos" netvoří příběh o odcházení. Jeho vyprávění vzniklo již po ztrátě obou rodičů. Využívá k tou jak fotografie pořízené před nemocí, tak i v jejím průběhu, ale nevznikly s úmyslem vytvořit knihu. Teprve nějakou dobu po úmrtí nejbližších využil tento materiál jako způsob, jak se smířit s událostmi, které proběhly,pochopit jes nimi spojené vlastní emoce.

„List do chłopca z latarką" je kniha Grzegorze Dębińského. Bere příjemce na cestu světem společně s malým chlapcem, který ho teprve poznává. S pomocí metafory světla máme příležitost vstoupit do percepce chlapce trpícího Downovým syndrome. Autor poetickyjemně představuje svět takový, jaká je,zároveň ho s pomocí fotografických postupů ukazuje naprosto jinak.

Monika Orpik svým emocímstrachům čelí v materiálu „Don't tell my father". Z příběhu, který se zdánlivě zdá být vyprávěním o psychických

problémechsebevražedných pokusech jejího otce, můžeme po bližším pohledu vyčíst něco naprosto jiného. Vyprávění o tom, jaké emocepsychické stavy doprovází blízkého neúspěšného, nebo také budoucího sebevraha. Využívá k tomu současný jazyk dokumentárníkreativní fotografie, která zároveň kombinuje s metaforickými možnostmi média fotografie.

Posledním z mnou popisovaných projektů jsou „Steps" Mateusze Kowalika. Podobně jako Orpik se věnuje nemoci mu blízkého člověka, matky, ale nesoustředí se na sebesvé emoce spojené s tímto stavem, ale na celou rodinujejí podporu ženě bojující s depresí. V klasických, často na historii fotografie přímo navazujících záběrech nám autor předává nejen boj nemocného s depresí, ale také její vliv na rodinujejí úsilí, aby se nemocný uzdravil.

Všechny tyto materiály jsou založeny na důvěřespolupociťování emocí spojených s náročnými rodinnými situacemi. Někdy v nich pozorujeme velký autoterapeutický potenciál, o němž se přímo vyjadřuje Wdowicz – Wierzbowska, nebo bychom indicie k podobné interpretaci našli v názvu, jako je tomu u knihy Michała Adamského. V mnou v této kapitole analyzovaných souborech je velice důležitý také aspekt důvěry hrdinů k fotografujícímu. Právě díky tomuto vztahu jsou tyto práce na tak vysoké emocionální úrovni a, což vzájemně souvisí, vyznačují se přímo obří věrohodností. Tyto rysy jsou v kontextu vyprávění skutečných příběhů nedocenitelné.

6 HLEDÁNÍ

V poslední kapitole své práce bych chtěl analyzovat materiály, které se opírají o hledání. Někdy je to hledání informací o blízkém, jindy hledání vlastních kořenův ještě jiných případech hledání toho, jak jiní vidí jisté problémy spojené s rodinou. Půjde o projekty založené na aktivitách z pomezí dokumentukreace. Takovýto přístup si vynutila především témata řešená autory souborů, které v této kapitole popisuji. Najdete zde projekty jak založené na kreativním přístupu k vyprávění příběhu, takové, které obsahují archivní materiály, tak i projekty, u nichž byl tvůrčí proces předán do rukou jiných fotografů. S ohledem na vyprávění o minulosti nebo o lidech, kteří už nežijí, by bylo nemožné použít čistě dokumentární pracovní metody.

6.1 KAROLINA JONDERKO - AUTOPORTRET Z MATKĄ (AUTOPORTRÉT S MATKOU)

Umělkyní, jejíž práce se ztrátou se zdá být obzvláště zajímavá, je Karolina Jonderko. Tato umělkyně narozená v roce 1985 ve Slezsku, absolventka Filmové školy v Lodži, se proslavila především dokumentární fotografií. Je nositelkou mnoha ocenění, včetně ceny World Press Photo za dlouhodobý projekt. V této práci bych rád analyzoval její starší cyklus „Autoportret z matką". Stejně jako v případě předchozích děl budou svou analýzu opírat o fotografie zveřejněné na autorských stránkách umělkyněwww.karolinajonderko.com.

Celý soubor se skládá z deseti fotografií. Všechny vznikly ve stejném záběru, vertikálním, s hrdinkou, autorkou vpravo. Vidíme starou zeď se stopami po obrazuprasklinami omítky. I hrdinka snímku se zdá být neměnná. Stejná póza, stejná mimika obličejeúčes. Jediné, co se mění, jsou outfity, v nichž autorka vystupuje. Když procházíme snímky, vidíme různé kombinace. Jednou suknisvetr, jindy šaty, košili, sukni, šátek. Celá série vyvolává spíše asociace s módním katalogem než uměleckým projektem. Navíc získáváme přesvědčení, že se všechny tyto věci nehodí k mladé dívce, jíž je autorka fotografií. Kontextklíč k interpretaci leží v doprovodném textu galerie. Dozvídáme se z něj, že to je oblečení, které zůstalo po smrti matky Jonderko. Jako v mnoha jiných domech, kde došlo ke ztrátě, tu jsou věci zesnulého ještě po nějakou dobu uchovávány. Je těžké rozloučit se s věcmi, které jsou plné vzpomínekpřipomínají čas strávený s blízkým. Umělkyně v textu píše o tom, že jde především o oděvy, které dostávali v balících od rodiny žijící v západním Německu. V období PLRna začátku devadesátých let 20. stol., když v Polsku panovaly problémy s volným přístupem ke statkům, jako je oblečení, šlo o častý případ mezi rodinami, které měly někoho pracujícího v zahraničí. Jonderko také upozorňuje na to, že většinu svého života její matka chodila v oblečení, které si sama nevybrala. Tím zároveň klade otázku, jak velký význam má v budování vlastní osobnosti oblečení. Jde o nesmírně zajímavé téma umělčiny práce, protože dovoluje její gesto interpretovat v novém světle. Pokud je oblečení tak důležité pro to, kdo jsme, jaký cíl má oblékání si oděvů blízkého člověka, který už odešel? Chce se tak Jonderko na chvíli „stát" svou matkou, když ji na okamžik přivádí zpět k životu? Nebo to má za účel porovnat se s matkou,

člověkem, z jehož těla doslova pocházíme? A možná jde o způsob, jak se umělkyně vypořádává se ztrátou?



Ze série "Autoportrét s matkou", foto: Karolina Jonderko, s laskavým svolením umělkyně

S odpovědí na tyto otázky nám může pomoci ještě jeden prvek práce, popisky pod fotografiemi. Každý ze snímků je opatřen názvem, např.: domácí oblečení; oblečení do práce; oblečení do školky atd. Pod názvem najdeme krátkou poznámku, v níž umělkyně popisuje konkrétní vzpomínky spojené s daným oděvem. Toto gesto čtu jako práci s pamětí, s tím, co zůstává po lidech, kteří odešli,jsou stále živí v našich vzpomínkách. Možná jde o svého druhu rozloučení s osobou matky, nebo na druhé straně o chuť uchovat vzpomínky, které se s běžícím časem mohou prostě stírat. Konkrétní interpretace, jak se zdá, zůstává ponechána každému z příjemců, což dle mého soudu vede k ještě silnějšímu působení celého projektu.

V textu na svých webových stránkách umělkyně také napsala: „Prožívám minulostžiji minulostí od té doby, co v roce 2008 zemřela. Veškerá má práce se opírala o mé vzpomínkystesk. "Autoportret z matką" je pokusem o rekapitulaci tohoto období, o vystoupení mimo minulost – konečné smíření se s realitou“. Jde tedy o zúčtovací práci, možná dokonce poslední rozloučení s těžkým obdobím v ženině životě, kdy ji umírá matka. V kontextu těchto slov práce Jonderko ještě více působí na emoce.



Ze série "Autoportrét s matkou", foto: Karolina Jonderko, s laskavým svolením umělkyně

Tím ovšem zúčtování v práci Karoliny Jonderko nekončí. Místem, kde své gesto provádífotografuje ho, je dům její babičky. Jak sama píše, jde o místo, kde vyrůstala jak její máma, tak i umělkyně samotná. Ke vstupu do tohoto domu pro absolvování svého rituálu rozloučení se se rozhodla teprve po babiččině smrti. Že by byl smutek po ztrátě dcery také příčinou, proč bylo pro fotografku tak těžké uzavřít jistou kapitolu svého života? Bez významu není ani další informace textu, že babiččin dům chátrápropadá

se kvůli důlním škodám, k nimž ve Slezsku často dochází. Máme tedy co do činění se ztrátou matky, ztrátou babičkyrodného, jak předpokládáme bezpečného domu.

Všechny tyto prvky jsou obsaženy ve velice úsporné formě práce, kde umělkyně s pomocí úvodního textupopisků pod fotografiemi pouze navádí na jisté stopy. Nevnucuje jedinou, správnoukonkrétní interpretaci, protože stejně jako je každý smutekpocit ztráty jinýkaždý z příjemců prožívá svou ztrátu vlastním způsobem, ponechává nám Karolina Jonderko svobodu při čtení jejího projektu. Díky tomu se z tohoto projektu stává nejen autorské vyjádření o truchlenírozloučení, ale lze ho také číst jako univerzální hlas v těchto nesmírně důležitýchkaždému z nás blízkých otázkách.

6.2 TOMASZ LACZNY – ERNA HELENA ANIA

Další mnou popisovanou knihou v této kapitole je práce Tomasze Laczného „Erna Helena Ania", vydaná v roce 2021 nakladatelstvím Blow Up Press. Tento z Polska pocházejícíve Velké Británii po delší dobu žijícípracující vizuální umělec v mnou popisované práci vede pátrání týkající se jeho babičky. Ne bez příčiny zde najdeme historický kontext, protože příběh začíná ještě během 2. světové války,osobní prožitek z emigrace autora.

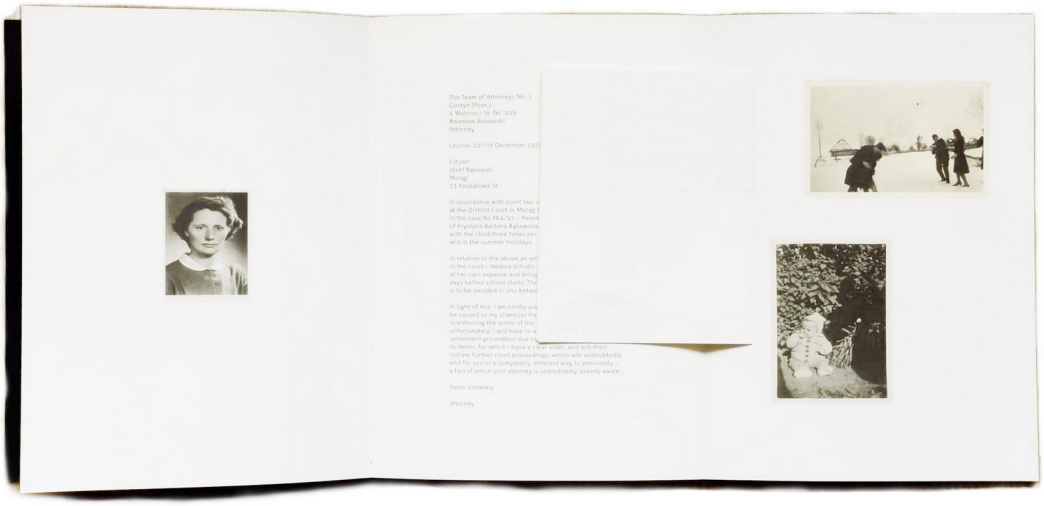
Knížka je malá, intimní, ve formátu blížícímu se A5. Z okénka vyříznutého v černé obálce se na příjemce usmívá v poli stojící mladá žena v bílých šatech. Po otevření knihy se ukáže, že fotografie z obálky se nachází na křidélku, které můžeme otevřít tak, aby nás obraz autorovy babičky doprovázel po všechen čas, který nad knihou strávíme. Na následujících stránkách najdeme text autora popisující příběh jeho babičky, Němky, která se zamilovala do Poláka za druhé světové války. V té době za takový vztah hrozil trest smrti. Laczny také píše o těhotenství, období po válce, kdy se jeho babička, aby zůstala se svou dcerou, musela vzdát německého občanstvístát se Polkou. Text začíná informací o tom, že se autor dozvěděl, že je jeho babička Němka, ve věku 7 let, když ji navštívil starý známý s protézou rukymluvili mezi sebou německy. Důležitá je také informace, že v té době Němec znamenal nepřítel.

Když postoupíme dále, dostaneme se k vizuální stránce knihy, a, což je překvapivé, nejde o fotografie. Na černých stránkách by šedostříbrným inkoustem reprodukován komiks o lásce, vyhnání z domunarození dítěte v něčem, co vypadá jako stodola. Představuje to velice zajímavý krok spočívající v doplnění mezer ve vizuálním materiálujejich zaplnění obrazy vytvořenými autoremzaloženými na jeho vzpomínkách. Takovýchto novel najdeme v celé knížce ještě několik.

Když přejdeme k části s fotografiemi, přijdeme nejdříve do kontaktu s archivním snímkem. Zničeným portrétem ženy známé z obálky. Pozitiv je roztržen tak, že sotva vidíme ženskou tvář, zároveň jde o úžasnou metaforu toho, jak málo toho víme, jak my příjemci, tak i autor, o hlavní hrdince. Stojí za to věnovat pozornost skutečnosti, že Laczny k fotografii nepřistupuje jako k obrazunesnaží se ho zvětšit, ořezat nebo opravit v postprodukci. Místo toho k jednotlivým pozitivům přistupuje jako

k artefaktům, svědkůmdůkazům historie. S ohledem na mou práci s archivem, jak v autorské knize „Wyjedź Zostań" (Odjeď Zůstaň), tak i při digitalizaci rodinné fotografie v rámci kolektivu albom.pl, takovýto přístup k fotografii připomínající její funkci paměti vysoce oceňuji. Zničenípoškození pozitivů má paralelu v paměti, která je analogicky vystavena erozi časuudálostí.

Po otočení další stránky se před našima očima ukáže fotografie umístěná do spadávky, vyplňující obě strany. Jde o černobílou fotografii, velice zrnitouneostrou,



pohled na knihu Tomasze Laczného "Erna Helena Ania"

představující dům, pravděpodobně rodinný. Opět, neostrostnesamozřejmost představení na fotografii evokuje zamlžení paměti, často způsobené i nesnadnými emocemi prožívanými lidmi, zakoušejícími ve svém životě náročnébolestivé události. Umělecké postupy autora, využívání analogovýchnedokonalých technik zobrazování, speciálně Lacznym zdůrazněné skvěle ladí s tématem, do něhož se pustil.

Když jdeme dál, dospějeme k spojení dvou snímkůzároveň dvou typů fotografií. Archivní pozitiv představující ženu je zkombinován s abstraktním obrazem, na němž můžeme rozpoznat květiny, ale také psavojáka. Jak v příběhu postupujeme, nejen že odhalujeme určité informace, ale také se část z toho, co se nám zdá být známé, začíná rozmazávat. Tyto kroky čtu jako matení stop autorem, aby příjemce cítil to samé, jako autor při zkoumání tohoto příběhu.

Pravou stranu této rozkládací stránky lze otevřít, čímž se mění vztah mezi jednotlivými obrazy. Po otevření před sebou máme samé archivní snímky. K portrétu byly přidány ještě fotografie z koulování mezi ženaminěmeckými vojáky,pod ní portrét malé holčičky, asi roční, sedící v zahradě. Zároveň se na středové straně nachází text v angličtině,na samostatném, nepřipevněném listu, je kopie originálu představeného textu. Jde o dopis od advokáta hovořící o tom, že jeho klientka, autorova babička, má právo se s dítětem vidět třikrát v roceprosba, aby jí toto jednání nebylo ztěžováno. Představuje to velice zajímavý designérský krok, který čtu jak jako zdůraznění monotématičnosti celého příběhu, tak i jako metaforu toho, že je v něm mnoho věcí skrytých, nebo zvenčí působí jinak než ve skutečnosti.

Podobných zásahů se skrytým obsahem, které v sobě zároveň skrývají další dokumenty, pohlednicejiné vizuální materiály, najdeme v celé knize několik. Naštěstí ne tolik, aby svým množstvím drtily nebo se stávaly ozdobou příběhu.

V knižním zpracování příběhu se vyskytuje ještě jeden typ obrazů, klasické polaroidy typu 600 v počtu tří kusů. Na jednom vidíme nedbalou reprodukci, na druhém nejasný portrét dítětena třetím zimní zahradu nebo skleník s kmeny stromů. S ohledem na využití techniky, která už sice patří především minulosti, ale je současná, čtu tyto snímky jako odkazy k současnostiaktuálnímu autorovu životu. Mohou také vypovídat o tom, že se autor samotný rozhodl žít mimo místo narozenístejně jako jeho babička se někde cítí cizí.

Kniha končí tak, jak začíná, grafickým příběhem, tentokrát o tom, jak autor společně s matkou vyrazil do tábora pro Němce bydlící v Polsku, jednoho z mnoha vytvořených zde po 2. světové válce, ve kterém byla internována autorova babička.

Nemám ambici popisovat celou knihu,dokonce pochybuji, že by to bylo možné. Do těchto několika odstavců jsem obsáhl její nejdůležitější konstrukční prvky. Představuje úžasný příklad toho, jak lze s pomocí fotografie vyprávět o minulostinejen zpracovat vlastní minulost, ale také vytvořit univerzální příběh o paměti, původu, traumatuzkušenostech, které může sdílet mnoho lidí.

Laczny tvoří specifické vyšetřování, když kombinuje velice různorodé vizuální materiályněkdy je dokonce od základů tvoří. Nelze se vyhnout asociacím s úžasnou

knihou „Redheaded Peackerwood" Christiana Pattersona[47]. Reprodukuje v ní pátrání ve věci zamilovaného páru vrahů z Nebrasky v USA. Propojuje v ní archivní snímky s dokumentyfotografiemi vlastního autorství,dokonce se dopouští výroby důkazů. To vše uzavřené v krásně navržené knize vydané nákladem vydavatelství MACK, která v roce své premiéry posbírala pravděpodobně všechny nejdůležitější ceny pro fotografické knihy.



grafika z knihy Tomasze Laczného "Erna Helena Ania"

Laczny do své práce dodává ještě něco, soukromý přístupemoce, které provázejí práci na autobiografickém materiálu. To je nesmírně cenné, protože to nejen zvyšuje

47 PATTERSON, CH.: *Redheaded Peackerwood,* MACK, Londyn 2011.

důvěryhodnost prezentovaného souboru, ale také to příjemcům umožňuje spolucítit skutečné autorovy emoce,to je nedocenitelné.

6.3 ANNA BEDYŃSKA – WIELE MATEK (MNOHO MATEK)

Zajímavou umělkyní, která se rozhodla využít vlastní rodinu v dokumentárním projektu, je Anna Bedyńska. Fotoreportérka pracující dlouhá léta v Gazetě Wyborczé je autorkou mnoha reportážídokumentárních materiálů prezentujících obraz současné rodiny. Budu o nich psát v pozdější části této práce. V této kapitole bych rád popsal projekt „Jedna Ciąża – dwudziestu…" (Jedno těhotenství – dvacet...) realizovaný v roce 2009. Šlo o rok, kdy byla Anna Bedyńska těhotná. Tehdy se zrodil nápad zdokumentovat tento stav, ale ne způsobem, jak to dělají v posledních letech tolik oblíbená těhotenská focení. Jako profesionální fotografka se rozhodla využít pracovní známostis pomocí jiných fotografů realizovat polytématický materiál, v němž byla jak tvůrcem, tak i tvůrčím materiálem. K jeho realizaci přizvala 19 fotografů s různým způsobem práce. Dvacátým fotografem je autorka samotná. Před všemi fotografy stál stejný úkol. Vyfotografovat těhotnou ženu tak, aby interpretovali téma těhotenství. Mezi fotografy najdeme jak uznávané dokumentaristy, jako Tomasz Wiech nebo Rafał Milach, fotografy věnující se striktně komerční fotografii, např. Aldonu Kaczmarczyk, nebo fotografy, kteří se trvale zapsali do krajiny polské galerijní fotografie s Tomaszem SikorouMikołajem Grynbergem v čele. To poskytuje velice pestrý průřez osobnostmi, způsoby práce s modelemzpůsoby zobrazování a, což spolu souvisízároveň je to projekt nejdůležitější, rozmanitost způsobů interpretace tématu.

Po formální stránce je projekt ze své samotné podstaty odkázán k eklektismunespojitosti. Fotografie tolika autorů nelze spojit s pomocí vizuálního klíče. Zároveň by to také popřelo myšlenku projektu.

Na jednom ze snímků vidíme multiplikovanou modelku, pokaždé v jiné póze, s jiným výrazem obličeje. Na černobílé fotografii se nachází pouze jeden barevný prvek. Fotografem během procesu postprodukce doplnila písmena skládající se do jména Zosia. Smysl snímku, jehož autorem je Tomek Sikora, se tak stává jasným, modelka byla fotografována při vyslovování jména svého dítětefotograf tyto okamžiky zachytilzkombinoval na jedné fotografii. Díky tomu zbavil fotografii jednoho z jejich rysů – momentálnosti. Interpretaci tak zároveň přesunul z těhotenství na dítě. Nejde už tedy o fotografii těhotné ženy, ale matkydítěte, které je na cestě.

Na dalším snímku vidíme ženu, v kuchyni. Je jen v prádlev rukou drží fotoaparát. Máme dojem, že nás fotografuje. Kuchyně není připravena na fotografování, panuje tam nepořádekchaos, jak tomu v kuchyni během všedního používání bývá. Snímek má dokumentární charakterzdá se, že vypráví o každodenních nesnázích života, které nekončí, přestože je žena těhotná. Autorkou snímku je Monika Redzisz z dua Zorka Projekt, o němž šířeji píšu v další části této práce.



ze série Mnoho matek, foto: Mikołaj Grynberg, s laskavým svolením umělkyně

Další fotografiedalší interpretace. Obraz je poskládán ze série šesti snímků pořízených s krátkým časovým odstupem. Modelka je na něm omezena na grafický tvar. Mizí kdesi ve stínech, osvětlená ateliérovým kontra světlem. Pouze hranice jejího těla odhalují jeho jemné detaily, i když je modelka nahá. Pohyb, vlasyspecifický druh svícení prozrazují úmysl autora – Piotra Bernasia – předvést krásu těhotné ženy.

Z těchto snímků se nedozvídáme nic kromě toho, jak krásná může být těhotná žena. Fotograf rezignoval na interpretaci stavu, v němž se modelka nachází, ve prospěch zachycení vizuálních aspektů těhotenstvíjejich co nejatraktivnější prezentace.

Čtvercová fotografie, na němž vidíme jen obrys osoby, vlastně jejího břicha. Domýšlíme se, že je to modelka, i když nemáme jistotu. Nejasný snímek pořízený starou analogovou technikou zůstává jedním z poznávacích znamení Mikołaje Grynberga. Portrétisty známého tím, že na fotografiích zachycuje více z charakteru člověka, než z jeho vzhledu. Přicházíme zde tak do kontaktu s osobní interpretací tématu, kde je stejně důležitá jako téma samotné i osobnost interpretátora. Zároveň prostřednictvím formy autor snímku ponechává mnohé nedopovězené, čímž dává volnou ruku příjemci k tomu, aby si sám kladl otázkyzároveň na ně hledal odpovědi.

Další fotografie, čistá inscenace, kterou se autor dokonce ani nesnaží skrývat. Na pozadí zelené drapérie stojí těhotná modelka, stejná, jako na všech snímcích. Je převlečena do dětského oblečení,dokonce i účes se inspiroval postavami z dětských pohádek. Se zubyrty přitisknutými k prstu se dívá na kolem ní rozvěšenérozestavěné rekvizitypředměty. Medvídek, panenka, drak, opička, trpaslík. Všechny tyto věci si neodmyslitelně spojujeme s dětstvím, dokonce i samotná těhotná manželka je jedním z takovýchto prvků. Jan Zamoyski, autor této fotografie, jak se zdá, situaci obrací, a modelku, která v sobě nosí dítě, umisťuje do roli dítěte. Pozornost tak nesoustředí na matce, na těhotenství, ale na dítěti. Modelka – dítě je ztracena mezi atributy dětství. Fotograf prostřednictvím prvků spojených s bezstarostným dětstvím soustředí naši pozornost na potížehrozby, které s sebou nese rodičovství.

Poslední mnou popisovaný snímek se od ostatních odlišuje. Vidíme na něm vlastně jen dva prvky, psí tlapyfialový polokulatý tvar s bílými puntíky. Divák v tomto tvaru bez potíží rozezná těhotné břicho modelky,v tomto případě také autorky fotografie. Anna Bedyńska, protože tento snímek vyfotografovala ona, nám ukazuje svět svýma očima. Zároveň nám prozrazuje společnou vlastnost všech fotografií, modelku. Bedyńska je v tomto projektu nejen iniciátorkou, ale také tvůrkynízároveň tvůrčím materiálem.

Při prvním seznámení se s projektem můžeme podlehnout dojmu, že máme co do činění s rodinným památečním fotografováním. Velice propracovaným, ale stále

naplňujícím funkci kreativního záznamu stavu, v němž se nacházela duševní matka, jehož jediným účelem bude ozdobit stěny v bytě nastávající matky. Ovšem rozhodnutí, které Bedyńska učinila, zapříčiňuje, že se tento projekt podobné interpretaci vymyká.



ze série "Mnoho matek", foto: Monika Redzisz / Zorka Projekt, s laskavým svolením umělkyně

Nejdůležitějším rozhodnutím se stalo osobní zapojení do projektuto ve dvojité roli – fotografamodelky. Přestože role modelky pro autorku představovala novou zkušenost, je právě ona klíčovým krokem v konečné podobě mnou popisovaného projektu. Odstraněním ať už profesionální nebo amatérské, ale stále modelky, Bedyńska

především projevila své nasazení pro projekt. Na mnoha fotografiích je představena v negližé nebo přímo nahá, což je pro člověka nacházejícího se obvykle na druhé straně fotoaparátu minimálně málo komfortní situace. Toto zapojeníobětování vypovídá o upřímném přístupu Bedyńské k tématu, jemuž se chce věnovat. Amatérskost modelky také dovoluje více ji připodobnit průměrnému člověku, díky čemuž se s ní příjemce snadněji identifikuje. Zároveň by přináležitost k platnému kánonu krásy profesionální modelky způsobila zploštění celého projektujeho omezení na čistě dekorativní fotografii.

Její osobní účast má i praktický význam. Autorka, která je ve své vlastní práci zároveň tvůrčím materiálem, má obří vliv na její konečnou podoburedukuje vliv třetích osob na minimum. Svou roli v utváření obrazu těhotné ženy srovnává s rolí fotografa. Její už tak není pouze koncepce, ale má také reálný vliv na všechny snímky, které pořizují ní přizvaní fotografové. Lze to nazvat skrytým dvojitým spoluautorstvím. Snímky realizují jiní fotografové, když interpretují nápad Bedyńské,zdánlivě jsou právě oni autory těchto fotografií. Ovšem prostřednictvím vytyčení hlavního konceptuaktivní účasti na tvorbě snímků, na druhé straně objektivu, má právě ona největší vliv na konečnou formu celého projektu.

Další důležité rozhodnutí představovalo přizvání širokého spektra fotografů k spoluúčasti. Počínaje dokumentaristy, přes striktně novinovémagazínové fotografy po reklamníty známé ze široce pojímaného trhu umělecké fotografie. Tím, že jim předala část kreativního procesu, umožnila, aby mnohost pohledů na ni, jako těhotnou ženu, rozhodovala o síle jejího projektu. Poddáním se jejich vizi využila stylzpůsob, jak fotografují, jako hlasy v diskuzi, kterou vyvolává.

Dospíváme zde k obsahu samotného projektu. O čem mohou vyprávět snímky jednété samé těhotné ženy pořízené mnoha autory. Začněme tématem fotografií. Portrét, představení těhotné ženy. Okamžitě se nasouvají otázky po těhotenství, jestli je právě ono klíčové pro interpretaci materiálu. Těhotenství je neodmyslitelně spojené se ženskostí. Jde o stav vyhrazený výlučně pro ženy. Z toho můžeme dospět k závěru, že ženskost byla pro téma projektu klíčová. Fotografové neinterpretovali výhradně těhotenství, ale i samotnou ženskost. Rodí se další otázka na počet fotografůmnožství pohledů. Takto různorodý přístup k interpretaci jednoho tématu okamžitě vyvolává

komparatistické konotace. Chtě nechtě mezi sebou všechny tyto snímky porovnáváme. Chybí zde srovnávací charakter známý z typologické fotografie, u ní by se muselo vyskytnout mnoho modelekto ony by byly porovnávány. V práce Bedyńské porovnáváme pohledy fotografů. Zamýšlený průřezový výběr styly, pohlavímvěkem fotografů vede k tomu, že samotná Bedyńskajejí těhotenství se stávají pouhou záminkou pro prezentaci různého vnímání těhotenstvíženskosti. Zároveň, jak říká samotná autorka, chtěla porovnat ženskémužské pohledyptát se na rozdíly mezi pánskoudámskou fotografií. Sama neposkytuje žádné odpovědi, jejich nalezení ponechává na individuální percepci každého diváka.

Bedyńska ve svém netypickém projektu využívá vlastní tělosvou ještě nenarozenou dceru k řešení vážných témat. Upozorňuje na důležitá témata současného světa, jako je ženskost, mateřství,na rozdíly v jejich vnímání různými společenskýmikulturními skupinami. Díky využití sama sebevlastní rodiny se v projektu posiluje jeho autenticitazapojení diváka.

6.4 SHRNUTÍ

Umělci používající médium fotografie vyprávějí nejen o tom, co se děje tadyteď, ale své schopnosticitlivost také využívají k vyprávění příběhů o minulosti, nebo k hledání odpovědí na otázky, které je trápí.

Karolina Jonderko ve své práci „Portret z matką" bere diváky na cestu identitouztrátou. Při příležitosti využití prostého gesta oblečení si oděvů své matky klade také otázku po tom, kolik z nás tvoří vzhledjak ovlivňuje vnímání člověka společnostíním samotným.

Tomasz Laczny vypráví komplikovaný příběh vlastní rodiny. Dozvídáme se o tom, že jeho babička byla Němka, která se zamilovala do Poláka, o čemž sám do 7 let nevěděl. S pomocí různých vizuálních jazyků, archivních snímků, emocionálních fotografií vlastního autorství, dokumentůgrafických novel tvoří mnohovrstevnatéuniversální vyprávění o tom, jak zkušenosti předků ovlivňují potomky,o tajemstvích, která se skrývají v každé rodině.

Anna Bedyńska se zase tím, že požádala přátele fotografy, aby jí vyfotografovali během těhotenství, zdánlivě ptá na to, jak tento stav vidí jiní lidé, ovšem po ponoření se do projektu se ukazuje, že dostáváme odpověď na vnímání ženskosti, mateřství, ale také kánon krásy od zástupců různých sociálních skupin.

Všechny tyto materiály leží na pomezí dokumentární fotografiedo značné míry využívají kreaci. Všechny jsou ovšem založeny na pravdivých událostech a, což je asi nejdůležitější, pravdivých emocích. Nevznikly by, kdyby témata, o nichž pojednávají, nebyla pro tvůrce důležitá. Zároveň na tom mají obří podíl emoce, které umělci prožívalio nichž se rozhodli vyprávět širšímu okruhu příjemců. Absence objektivismu zde je mnohem více chápána jako přednost, než jako nedostatek.

ZÁVĚR

Dokumentární fotografie, v níž se vyprávějí příběhy na příkladu vlastní rodiny, má nepochybně velkou sílu zapůsobit. Zároveň je nutné upozornit, což vidíme na příkladu mé práce, že podobných materiálů existuje spousta. Pro fotografy je to sice snazší, protože fotografování blízkých odstraňuje mnohé nepohodlí, jako získávání důvěry, nutnost domluvit se na fotografování na konkrétní den apod., ovšem pro podobný krok se obvykle rozhodnou v pro ně důležitých okamžicích. Někdy je to příchod potomka na svět, nového člena rodinyautoři se chtějí podělit s diváky o své emoces tím spojené prožitky, jindy vyprávějí o ztrátě, náročném procesu odcházení nebo doprovázení během nemoci. Nepříliš početné zastoupení projektů vyprávějících o obyčejném životě, jak se zdá, jen potvrzuje teorii o tom, že impulzem k zahájení projektu je obvykle důležitá událost v životě tvůrců.

Zároveň ta samá volba plodí mnoho problémů. Především se vynořuje otázka, jestli bude fotograf umět oddělit sebe jako autora od sebe jako člena rodiny. V okamžiku, kdy do hry vstupují velké emoce spojené s nejbližšími, se tyto role těžko vymezují. Mnohé z mnou popsaných materiálů, např. „Julia Wannabe" Anny Grzelewské, kde se vtělila do role pozorovatele procesu vyrůstání vlastní dcery, nebo cyklus „Blisko" Staszka Heydy, v němž společně s fotoaparátem doprovázel péči o, nemocodcházení svého dědečka, vyžadovaly takové oddělenío ba zmínění fotografové to provedli dokonale.

Zároveň existují fotografické materiály, třeba blog Kuby Dąbrowského, kde autor tyto dvoje role nejen oddělil, ale také bytí v nich zároveň překoval v jednu z největších předností celého materiálu. Analogicky je tomu u souboru Marty Wdowicz-Wierzbowské, která nejen že neutíká k objektivismu, zatímco doprovází otce při boji s rakovinou, ale také ze sebe činí jednu z hrdinek těchto fotografií. Umožňuje to vstoupit do něčího života. Autoři se v materiálech tohoto druhu neskrývají za fotoaparátemnevyhýbají se své přítomnostiemocím. Přímo naopak. Jejich vystupování na snímcích říká, jak se zdá, že i oni jsou součástí daného příběhu.

Vynořuje se také otázka, jak informace o tom, že jsou fotografovaní lidé autorovou rodinou, ovlivňuje jejich percepci příjemci. Tento dotaz lze položit příměji,

konkrétně, jestli příjemce zajímá příběh jedné konkrétní rodiny? Dle mého názoru fotografické cykly přistupující k nejbližším jako k hrdinůmvyprávějící jejich příběh mají smysl pouze ve chvíli, kdy se v nich najde prvek univerzálnosti. V okamžiku, kdy příjemce prolomí bariéru percepcedokáže přenést příběh vyprávěný autorem na své zkušenosti, se projevuje skutečná síla působení těchto projektů. Spolu s identifikováním se příjemců se v nich spouštějí emocezároveň je pro ně snazší číst z fotografií, které vidí. Emocionální pouto mezi autorempříjemcem vznikající prostřednictvím fotografie představuje nedocenitelnou hodnotu.

Další hodnotu materiálu, v nichž fotografové vyprávějí své rodinné příběhy, představuje jejich věrohodnost. V okamžiku, kdy se divák dozvídá, že na snímcích vidí fotografovy blízké, je pro něj snazší uvěřit v upřímnost vyprávěného příběhu. Když se s námi někdo rozhodl podělit o svůj soukromý příběhvyprávět nám o zážitcích vlastní rodiny, předpokládáme, že to udělal, jak nejupřímněji to dokázal. Zároveň tu je důležité pravidlo, že rychleji uvěříme ve vyprávění očitého svědkaúčastníka událostí, než jen pozorovatele. Příběh o výchověživotě s dítětem s Downovým syndromem, jako je tomu v knize Grzegorze Dębińského „List do Chłopca z Latarką", bude mnohem věrohodnější, když ho odvypráví otec tohoto dítětene pozorovatel, který se objevil jen za účelem jeho vylíčení.

Velice důležitý aspekt v percepci fotografií tohoto druhu představuje také přechod od soukromého využití fotografií k veřejnému. John Berger ve své eseji „Využití fotografie" napsal „Existují fotografie patřící k soukromému prožívání,takové, které náleží do veřejné sféry. Soukromá fotografie – portrét matky, snímek dcery, skupinová fotografie družstva, ve kterém hrajeme – se hodnotíčte v kontextu, který zachovává kontinuitu vůči kontextu, z něhož ho vytrhl fotoaparát (Prudkost tohoto „vytržení" někdy pociťujeme jako cosi neuvěřitelného: „Opravdu je to dědeček?"). Nicméně takováto fotografie zůstává nasycena významem, od něhož byla oddělena."[48] A dále „Současná fotografie z veřejné sféry představuje obvykle nějakou událost, zachycený soubor obrazů, které nemají nic společného s námi, jejich příjemci, ani s původním významem události."[49] Pokud se vydáme touto cestou, umělci, kteří vyprávějí svůj příběh s pomocí fotografií své rodiny, realizují specifický přechod

48 BERGER, J.: *O patrzeniu,* Fundacja Alatheia, Warszawa 1999.
49 Ibidem.

ze soukromého využití k veřejnému. Emoce, situaceudálosti doposud vyhrazené pouze pro nejbližší jsou zveřejněny,nám, příjemcům, je dána možnost „nahlížení do“ skutečného života dané rodiny.

Takovýto přístup se může setkat i s kritikouobviněním fotografa ze svého druhu exhibicionismuprozrazení věcí doposud rezervovaných pouze pro rodinu. Takovýto přístup se ovšem zdá být v menšiněvíce toho říká o lidech, kteří ho hlásají, než o tvůrcíchjejich záměrech.

Dokumentární fotografie založená na zobrazování vlastní rodiny představuje v Polsku po roce 2000 jasný trend. Neznamená to, že by před tímto rokem podobné materiály nevznikaly, ale teprve ve 21. století se jejich počet zintenzivnil. Může to souviset jak se zjednodušením možností využívat médium fotografie, protože fotografování ještě nikdy nebylo snazší. Zároveň můžeme pozorovat růst obliby společně s módou fotodeníkůfotoblogů, které už ze své podstaty měly vyprávět o každodennosti, včetně rodiny, fotografa.

Z obliby fotoblogů vyplývá další důvod zesílené aktivity fotografů na poli fotografování blízkých, což je popularita sociálních sítí. Nejdříve Facebooknásledně Instagram, který byl navržen především ke sdílení vizuálního obsahu, dodal odvahu fotografujícím ke zveřejňování svých snímků,zároveň se staly prostorem k prezentaci fotografií realizovaných mimo projekty, všední fotografie. A i když Nathan Jurgenson ve své knize „Fotka“ píše, že fotografie na sociálních sítích je spíše způsobem komunikace blížícím se mluvenému jazyku, než vizuální formou uměleckého vyjádření[50], domnívám se, že se tato teorie netýká profesionálních fotografůumělců, kteří stále využívají Instagram jako místo prezentace vlastní tvorby.

Rodina v dokumentární fotografii představuje jasný trend, který roste. Zároveň úspěchy tvůrců, jako Anna Grzelewska, Kuba Dąbrowski, Michał Adamski nebo Karolina Jonderko, dovolují domnívat se, že půjde o vzestupný trend. Jeho oblibu můžeme pozorovat ve světě fotografie v pracích umělců, jako jsou Doug DuBois, Christopher Anderson nebo Elinor Carucci a Philip Toledano. Nutno také poznamenat, že ve srovnání se zahraničními projekty se ty polské nemají důvod stydět.

50 JURGENSON, N.: *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych.*, Karakter, Warszawa 2021.

POUŽITÁ LITERATURA

ADAMSKI, F.: *Socjologia małżeństwa i rodziny*. *Wprowadzenie*, PWN, Warszawa 1982.

ADAMSKI, M.: *Nie mogę przebrnąć przez chaos*. Pix.Hous, Poznań 2015.

ANDERSON, C.:, *Son*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2013.

BERGER, J.: *O patrzeniu*, Fundacja Alatheia, Warszawa 1999.

BRAUCHITSCH VON, BORIS.: Mała Historia Fotografii, Cyklady, Warszawa 2004.

COTTON, C.: *Fotografia jako sztuka współczesna*, Universitas, Kraków 2010.

DĄBROWSKI, K.: *Pożar*, ArtBazar, Warszawa 2017.

DĄBROWSKI, K.: *Sweet Little Lies*, ArtBazar, Warszawa 2012.

DĄBROWSKI, K.: *Western*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2010.

DĘBIŃSKI, G.: *List do Chłopca z Latarką*, Pix.house, Poznań 2020.

EVANS, W.:*Lyric Documentary* (An Illustrated Transcript of Lecture by Walker Evans, Presented at Yale University, March 11, 1964).

FRANK, R.: *The Americans*, Stiedl Verlag, Getynga 2008.

http://annaosetek.blogspot.com/ .

https://joakimeskildsen.com/projects1/home-works .

http://mrtoledano.com/photo/days-with-my-father/thumbnails/.

https://newonce.net/epizod/fotografka-kobieta-mama-karo-cwik .

https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/11318-wystawa-blogspot-w-gliwicach .

https://www.karocwik.com .

https://www.lensculture.com/articles/anna-grzelewska-julia-wannabe .

https://www.memory---stick.blogspot.com .

HEYDA, S.: *Blisko*, w: *5 Klatek,* TamTam, Poznań 2006.

JAKUBIEC, S.: *Mediacje, jako metoda pracy z rodziną*, WSFP Ignatianum, Kraków 2011.

JURCZAK, M.: *Leksykon. Wyrazy trudne, ważne i ciekawe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

JURGENSON, N.: *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, Karakter, Warszawa 2021.

PATTERSON, CH.: *Redheaded Peackerwood*, MACK, Londyn 2011.

REMBOWSKI, J.:*Rodzina w świetle psychologii*, WSiP, Warszawa 1986.

ROSENBLUM, N.: *Historia Fotografii Światowej*, Wydawnictwo Baturo, Bielsko – Biała 2005.

SHORE, S.: *Uncommon Places*, Aperture, Nowy Jork2015.

SLANY, K.:, *Alternatywne formy życia małżeńsko - rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2002.

SMYCZYŃSKI, T.: *Prawo rodzinne i opiekuńcze*, BECK, Warszawa 2005.

SOTH, A.: *Sleeping by the Mississipi*, MACK, Londyn 2020.

SULTAN, L.: *Pictures from home*, MACK, Londyn 2021.

SZCZEPŃASKI, J.: *Elementarne pojęcia socjologii*, PWN, Warszawa 1963.

ŚLESZYŃSCY, K,U.: *Prolog*, Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok 2020.

VON BRAUCHITSCH, BORIS.: *Mała Historia Fotografii*, Cyklady, Warszawa 2004.

ZAWADA F.: *Drewniane Gody*, Wydawnictwo OPT, Wrocław 2011.

ZIEMSKA, M.: *Rodzina a osobowość*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Ackerman, Michael 96
Adams, Robert 24, 95, 96, 97, 99
Adamski, Michał 24, 95, 96, 97, 99, 129, 130, 153
Anderson, Christopher 60, 153
Araki, Nabuyoshi 96
Arbus, Diane 23
Atget, Eugène 22
Bajorek, Ania 70
Becher, Bernd i Hilla 24
Bedyńska, Anna 143, 145, 146, 147, 148, 149
Berger, John 152
Bernaś, Piotr 144
Billingham, Richard 24, 80
Bohdziewicz, Anna Beata 74, 75
Capa, Robert 23
Cartier - Bresson, Henri 23
Carucci, Elinor 153
Ćwik, Karo 46, 47, 49, 51, 52, 61
Dąbrowski, Kuba 40, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 89, 91, 151, 153
Dębiński, Grzegorz 105, 109, 129, 152
DuBois, Doug 153
Eskildsen, Joakim 39, 88
Evans, Walker 22, 73
Frank, Robert 23
Friedlander, Lee 23
Goldin, Nan 24
Graham, Paul 24
Gruyaert, Harry 24
Grynberg, Mikołaj 143, 145
Grzelewska, Anna 41, 43, 44, 45, 151, 153

Gursky, Andreas 24
Heyda, Staszek 100, 101, 102, 104, 124, 129, 151
Hine, Lewis W. 22
Jencz, Maciek 104
Jonderko, Karolina 134, 135, 136, 137, 149, 153
Jurczak, Maria 20
Jurgenson, Nathan 124, 153
Kaczmarczyk, Aldona 143
Kapuściński, Ryszard 86
Killip, Chris 24
Kirkpatrick, Charles 19
Klein, William 23
Kotecka, Monika 28, 29, 32, 33, 35, 37, 40, 67, 75
Kowalik, Mateusz 117, 118, 121, 122, 130
Laczny, Tomasz 138, 139, 140, 141, 149
Lange, Dorothe 22
MacIver, Robert Morrison 19
Milach, Rafał 143
Moriyama, Daido 96
Orpik, Monika 112, 116, 130
Osetek, Anna 37, 38, 39, 40
Page, Charles H. 19
Parks, Gordon 22
Parr, Martin 24
Patterson, Christian 141
Petersen, Anders 96
Pogoda, Bart 65, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91
Pogoda, Silvia 83, 84, 85, 90
Przetacznikowa, Maria 20
Redzisz, Monika 144
Rembowski, Józef 20
Roger, George 23

Rokicka, Kama 28, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 40, 67, 75
Sander, August 23
Seymour, David 23
Shore, Stephen 24
Sikora,Tomasz 143
Skrońc, Filip 51
Snow, Dash 77, 80
Sobol, Jacob Aue 96
Sokalska, Maga 36, 67
Soth, Alec 24, 80
Stryker, Roy 22
Sultan, Larry 50, 79, 121
Szlaga, Michał 70
Śleszyńska, Urszula 54, 57, 61
Śleszyński, Kamil 54, 56, 57, 61
Śmigielska, Aleksandra 104
Tillmans, Wolfgang 74
Toledano, Phillip 127, 128, 153
Wdowicz – Wierzbowska, Magdalena 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130
Wiech, Tomasz 143
Winogrand, Garry 23
Zaborowski, Wojciech 20
Zawada, Filip 65, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 91