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

Mgr. BcA. Michał Łuczak
Obor: Tvůrčí fotografie

Fotografie a narace, mají fotografie schopnost vyprávět?

Co vzniká ze vzájemného vztahu mezi snímkem a textem, ale i mezi snímky navzájem. Univerzální vlastnosti fotografického obrazu na příkladech z americké fotografie.

Photography and narrative, do photographs have the ability to tell stories?

What results from the relationship between the photo and the text and photos to each other. Universal features of photographic image on examples from American photography.

Školitel: **Prof. Mgr. Jindřich Štreit, Dr.h.c.**
Pomocný Školitel: **doc. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.**

Opava, 2018

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2017/2018**

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**MgA. Michal LUCZAK**
Osobní číslo:	**F140837**
Studijní program:	**P8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Fotografie a narace, mají fotografie schopnost vyprávět?**
Téma anglicky:	**Photography and narrative, do photographs have the ability to tell stories?**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Autor práce si za svůj cíl vybral zpracování informací týkajících se širokého tématu fotografické narace. Prezentuje problémy související s přenesením názvosloví souvisejícího s narací v literatuře a filmu do fotografie a snaží se analyzovat odlišnosti objevující se v tomto médiu vztahující se ke zpracování nalezené skutečnosti. Skepticky se také staví ke snahám stavět fotografii do role média vyprávějícího příběh. Snaží se ukázat, jak se snímky z dokumentárního nebo reportážního pohledu mění v přítomnosti textu nebo jiných fotografií. Uvedené příklady z tisku a fotografických knih poukazují na široké možnosti, které samotné médium svým uživatelům nabízí.

Forma zpracování disertační práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

Gottschall, Jonathan: The storytelling animal: how stories make us human. Mariner Books, Nowy York 2013.
Tuszyńska, Kamila: Narracja w powieści graficznej. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2015.
Scott, Clive: The spoken image. Photography and language. Reaktin Books, London, 1999.
Mirzoeff, Nicholas: Jak zobaczyć świat. Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa, 2016.
Berger, John: O patrzeniu. Fundacja "Aletheia", Warszawa, 1999.
Strzemiński, Wadysaw: Teoria Widzenia. Muzeum Sztuki w odzi, ódź, 2016.
Benjamin, Walter: Maa historia fotografii. (w:) Anio historii : eseje, szkice, fragmenty. Pod redakcjš: Orowski, Hubert. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 1996.
Berger, John; Mohr Jean: Another way of telling. A possible theory of photography. Bloomsbury, Londyn, Nowy York, 2016.
Szarkowski, John: The Photographer's Eye. Museum of Modern Art, Nowy York, 2007.
Ziębińska-Lewandowska, Karolina: Między dokumentalnościš a eksperymentem : krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa, 2014.
Sekula, Allan Sekula: Spoeczne użycia fotografii. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2010.
Didi-Huberman, Geogres: Strategie obrazów - oko historii 1. Ha!art, Nowy Teatr, Kraków- Warszaw, 2011.

Vedoucí disertační práce: **prof. Mgr. Jindřich ŠTREIT**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání disertační práce: **10. září 2017**
Termín odevzdání disertační práce: **10. května 2018**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 9. května 2018

Abstrakt

Autor práce si za svůj cíl vybral zpracování informací týkajících se širokého tématu fotografické narace. Prezentuje problémy související s přenesením názvosloví souvisejícího s narací v literatuře a filmu do fotografie a snaží se analyzovat odlišnosti objevující se v tomto médiu vztahující se ke zpracování nalezené skutečnosti. Skepticky se také staví ke snahám stavět fotografii do role média vyprávějícího příběh. Snaží se ukázat, jak se snímky z dokumentárního nebo reportážního pohledu mění v přítomnosti textu nebo jiných fotografií. Uvedené příklady z tisku a fotografických knih poukazují na široké možnosti, které samotné médium svým uživatelům nabízí.

Klíčová slova

narace, fotografie, snímek, vyprávění, příběh, slovo, sekvence, edice, fotoreportáž, dokumentární fotografie, fotografická kniha, Hippolyte Bayard, Bertold Brecht, Adam Broomberg, Oliver Chanarin, Walker Evans, Robert Frank, Joel Sternfeld, Alec Soth, William Klein, Larry Sultan, Mike Mandel, Christopher Anderson, Christian Patterson.

Abstract

The author of the work set out a goal to organize information on the broad topic of photographic narrative. He presents problems related to the transfer of names connected to narrative from literature and film to photography, and tries to sort out species differences within the photography referring to the existing reality. He is skeptical about theses that put photography as a medium that tells a story. He shows, however, how pictures behave in the presence of text and other photographs in the press and documentary context. The presented examples from the press and photo books are a wide range of possibilities facing the medium itself and its users.

Keywords

narrative, photography, picture, story, word, sequence, edition, photojournalism, documentary photography, photobook, Hippolyte Bayard, Bertold Brecht, Adam Broomberg, Oliver Chanarin, Walker Evans, Robert Frank, Joel Sternfeld, Alec Soth, William Klein, Larry Sultan, Mike Mandel, Christopher Anderson, Christian Patterson.

Poděkování

Děkuji pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, kteří mi pomohli při psaní této práce. Zvláštní dík patří Olze Gitkiewiczové za pomoc při redakčním zpracování polské verze práce, Milanu Biegońovi za její překlad, Agnieszce Pajączkowské za cenné rady a Marcinovi Gołaszewskému za pomoc s grafickými úpravami. Především bych však chtěl poděkovat své ženě Ole, která mi během posledního roku vhodné vytvořila podmínky pro to, abych se mohl soustředit na vědeckou práci.

Prohlášení

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

Souhlas

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny Univerzitní knihovny SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

V Opavě, 1. dubna 2018

2018 Michał Łuczak, Institut tvůrčí fotografie v Opavě.

Obsah

Úvod 13

1. Obrazy z minulosti 2. Narace – módní slovo

3. O fotografii 35

3.1. My a snímky 35

3.2. Dívám se, vidím, vím 37

3.3. Geny snímku 41

4. Fotografie a slovo 45

4.1. Fotoreportáž a dokumentární fotografie 45

4.2. Novinářská fotografie = obraz + text 51

4.3. Manipulace obrazem na úrovni textu 64

4.4. Ilustrace – složitý vztah textu a snímku 74

4.5. Text jako část obrazu 84

4.6. Titul – první kontext 94

5. Snímek ke snímku 101

5.1. Life formula – fotoesej, nová cesta novinářské fotografie na příkladu magazínu Life 108

5.2. Photobook, kniha se snímky 117

5.3. Americká fotografická kniha od American photographs po Songbook 119

5.3.1. Amerika na cestách 120

5.3.2. Jiné cesty 142

Závěr 183

Tabulky 185

Seznam použité literatury 231

Jmenný rejstřík 233

Úvod

Před mnoha a mnoha lety

Jmenoval se Uruk, patřil k druhu homo sapiens sapiens, vypadal na dvanáct třináct let, i když v té době se věk ještě neurčoval. Žil v lese na severu dnešního Španělska, v kmeni čítajícím okolo sta jedinců, a právě vyrážel se svým otcem na dlouhou výpravu na druhou stranu horského hřebene, který pro tohoto mladíka dosud představoval konec jeho světa. Vyrazili za kmenem, který dnes nazýváme homo sapiens neanderthalensis neboli neandertálci…

Kdybych nepracoval na této doktorské práci, Uruk by neexistoval. Po zhlédnutí filmu *Jeskyně zapomenutých snů* (2010) režiséra Wernera Herzoga jsem začal hledat zprávy o počátcích zobrazování, které jsem shrnul v následující části. V době mého hledání mě děti každý večer prosily o pohádku a já se jednoho večera rozhodl využít čerstvě získané vědomosti a vyprávět svým synům o jeskynních malbách. Tehdy se objevil Uruk. Mnou dříve vyprávěné příběhy asi nebyly tolik zajímavé, i když splňovaly svůj účel a kluci rychle usínali. Uruk se však stal naším hrdinou na mnoho týdnů. Jeho příhody již sice skončily, ale stále analyzuji, jak strašně se to, co jsem každý večer pro děti dělal, odvolávalo na činnosti, které se s největší pravděpodobností rozvinuly právě v dobách prvobytně pospolných společností druhů homo. Možná dokonce i před rozvinutím lidské řeči.

Vyprávění příběhů vychází z pragmatičnosti našeho druhu a úzce souvisí s evolucí. Vyprávění byla plná nejrůznějších zkušeností – žádný z tehdy žijících lidí by je nebyl schopen během svého krátkého života nashromáždit. Základním důvodem vznikání příběhů tak bylo učení se na příkladech jiných. A nesmíme zapomenout, že k vyprávění musejí být minimálně dvě osoby: ten, kdo vypráví, a ten, kdo poslouchá. Takový kontakt se samozřejmě podílí na vytváření vztahu: společné prožívání minulosti jednak upevňuje pospolitost společenství, jednak ho pozvedává na mnohem vyšší úroveň, než jsou prosté existenční potřeby jako například lov, bezpečí nebo starost o děti.

Posluchač měl z příběhů vedle poznání i prozaický přínos, a sice zajímavý poslech. Kvalita tohoto přínosu pak závisela pouze na vypravěči. Schopný vypravěč, tedy takový, který nejenže znal a dokázal vymýšlet příběhy, ale i odpovídajícím způsobem je sděloval, mohl počítat s úctou celé společnosti, a možná i se změnou postavení. Ti, kteří byli v té době schopni vymyslet dobré příběhy a odpovídajícím způsobem v nich zdůraznit existenční a historické odkazy a diagnostikovat problémy – měli moc.

Vyprávění příběhů mělo vliv také na přirozený výběr. Objevili se zkušení, vyspělí jedinci, schopní postavit se okolnostem, které sice dosud nepoznali, ale znali je z vyprávění a dokázali s větším či menším úspěchem reagovat, aby přežili pro další výzvy. Každá taková zkušenost pak byla po západě slunce sdělována ostatním členům kmene. Společenství je uchovávala, ty nejlepší pak předávala dalším generacím, čímž se vytvářely společná paměť a zkušenosti.[1]

Proč jsem chlapcům o Urukovi vyprávěl? Také jsem pragmatik a chtěl jsem, aby co nejdříve usnuli. Mimo to jsem se však vžíval do všeho, co se odehrávalo před desítkami tisíc let u ohňů na celém světě. Synové poslouchali, často až do samotného konce, až Urukovi skončí den, a já jako vypravěč jsem měl svou náhražku moci. Byl jsem strůjcem příběhů, vytyčoval jsem směr cesty, líčil překážky, dával naději a snažil se do nich propašovat dobré příklady jednání.

Náš život s příběhy nezačíná ani nekončí na večerních seancích. V každodenním životě dominují různé příběhy,[2] anekdoty, nebo dokonce drby. Naše závislost na historii neunikla ani obchodníkům. Dnešní marketing si na příbězích z minulosti přímo zakládá, nejraději na takových, se kterými se většina z nás ztotožňuje. Celé štáby lidí v reklamních agenturách pracují na konceptech a scénářích, aby nenuceným způsobem prodaly nějaký produkt a při té příležitosti mohly nabídnout odběrateli i něco navíc – pocit, že je součástí vybrané společnosti. Dobrým příkladem nejen v Polsku je oblíbená vánoční reklama na Allegro.pl z roku 2016 – příběh dědečka, který se učí anglicky pomocí učebnic zakoupených přes internet, aby mohl vycestovat do zahraničí, kde pravděpodobně poprvé uvidí svoji vnučku a anglicky na ni promluví. Spot měl obrovský úspěch. Dnešní příběhy nemusejí být pravděpodobné, ale abychom je akceptovali, musí být věrohodné vnitřně. [Ilustrace 1.]

Již víme, proč a jakým způsobem vyprávíme, ale ještě jsme nezjistili, čím vyprávění ve skutečnosti vlastně je. Stejně jako v mnoha humanitních vědách se i tady odpovědi nehledají snadno. Existuje však několik případů, které jsou snad pro většinu badatelů základem.

Od Aristotela se určitě nezměnila základní struktura vyprávění. *Celek pak představuje to, co má začátek, hlavní část a konec. Začátkem je to, co se neobjevuje jako důsledek něčeho jiného, ale po čem přirozeně nadchází nebo vzniká další sled událostí. A obráceně – konec je to, co přirozeně samo přichází po něčem jiném, zpravidla nebo z vyplývajících okolností, a po čem již nic dalšího nenásleduje. Hlavní částí pak je to, co samo přichází po něčem jiném a na co navazuje něco*

[1] McBride, Glen: Storytelling, behavior planning, and language evolution in context. Frontiers in Psychology, 2014.

[2] Gottschall, Jonathan: *The storytelling animal: how stories make us human*. Mariner Books, New York 2013.



Ilustrace 1. Czego szukasz w Święta? | English for beginners. Reklama Allegro.pl, režie: Jesper Erictsam, produkce: Cut-Cut, 2016, online: https://magazyn.allegro.pl/10501-przygotujcie-chusteczki-allegro-przedstawia-nowa-reklame-na-swieta.

jiného.[3] Je to jednoduché a přehledné, pohodlné pro posluchače i pro autora. Ve světě založeném na této struktuře se dále objevuje problém nebo cíl, se kterým se hrdina potýká. Většinou jde o člověka, ale může jít i o zvíře nebo věc (většinou však polidštěné). Na začátku poznáváme samotného hrdinu a jeho svět, uprostřed, v nejdelší a nejrozvinutější části, se objevuje hlavní konflikt nebo vzniká problém a v zakončení je pak jeho rozuzlení.

Velice důležitým prvkem vyprávění je čas, který během děje plyne, dále vztahy mezi hlavní postavou a hrdiny, s nimiž se setkává, a změny, ke kterým dochází u hlavní postavy nebo v popisovaném světě.[4]

Pokud se na celý můj příběh podíváme blíže, bude moje vyprávění končit v okamžiku, kdy Uruk dorazil do neandertálské vesnice a potkal Inneho. Pokud

[3] Arystoteles: *Retoryka i poetyka.* PWN, Varšava 1988.

[4] Coe, Kathryn; Aiken, Nancy E.; Palmer, Craig T.: *Once upon a time: Ancestors and the evolutionary significance of stories.* Anthropological Forum, Perth 2006.

však budeme příběh zkoumat ještě podrobněji, pak každé večerní vyprávění mělo svůj začátek, byl jím východ slunce, uprostřed bylo dobrodružství a na konci byl nejčastěji večerní oheň a příprava jídla. Všechno shodně s pravidly, i když jsem to tak nikdy neplánoval. Jako vypravěči máme ještě jednu schopnost, i když ji nejsme schopni ovládat: ovlivňujeme představivost posluchačů, která vedená našimi slovy vytváří odpovídající obrazy. Posluchač si pak představuje celý popisovaný svět i samotného hrdinu bojujícího s nepřízní osudu. Ví, jak vypadá, co má na sobě, jestli je velký, malý, jakou má barvu vlasů a zda chodí rychle, nebo pomalu. Řadu z těchto charakteristik vypravěč nepopisuje, posluchači si však ve své představě nenechávají „bílá místa“ a drobnosti si domýšlejí.

Představivost je pak klíčem k rozvoji vyprávění. Bez ní by žádný mýtus nepřežil večer, kdy vznikl.

1. Obrazy z minulosti

Inspirován objevy současného archeologa Davida Lewise-Williamse a biologa z přelomu 19. a 20. století Baldwina Spencera jsem vyprávěl svým synům o kmenovém setkání v jeskyni. Výjimečném setkání, protože zahrnovalo celou společnost, odehrávalo se jednou ročně a šaman během něj maloval po stěnách jeskyně zvířecí postavy, zbytek kmene zpíval a hrál na primitivní nástroje a plameny ohnišť dávaly obrazům pohyb. Byl to absolutně smyšlený příběh smíchaný ze dvou zdrojů: z výzkumu Davida Lewise-Williamse, archeologa z Kapského Města, který zkoumal život a zvyky Křováků (lidu San), a z objevů Baldwina Spencera týkajících se aboriginálské společnosti Oenpelli osídlující území Arnhemské země na severu Austrálie. Ve verzi určené pětiletému dítěti to vypadalo jednoduše jako setkání všech členů kmene a hostů v jeskyni osvětlené ohništi, kde šaman vyprávěl nejrůznější příběhy a současně s pomocí několika osob maloval po stěnách výjevy z těchto vyprávění. Ve verzi Lewise-Williamse se pak všechno odehrává v silném transu, kdy šaman vstupuje do světa mrtvých. Od okamžiku objevení prvních jeskynních maleb v magdalénském období v Altamiře je obrazům zvířat připisován nejrůznější význam. [Ilustrace 2.] Počínaje záznamem sledování přes instrukce k lovu a čistě estetické důvody až po počátek umění vůbec. O technice a talentu tvůrců již bylo napsáno asi všechno, sám Picasso po návštěvě Altamiry prý řekl, že od té doby jsme se už nic nového nenaučili. Lewisova-Williamsonova hypotéza je lákavá, i když má ve vědeckém prostředí mnoho oponentů. Můžeme pominout detaily, nad kterými vědci už dlouho debatují, měli bychom však zmínit otázku, kterou Lewis-Williams vyslovil: odkud se vzalo dvojrozměrné vyobrazení, když se v přirozeném prostředí neobjevuje? Stopou, která archeologa tímto směrem navedla, nebyla pouze snaha o rozluštění zvířecích vyobrazení. Tím, co zaujalo jeho pozornost, byly abstraktní tvary, linie, body a vzory, které se běžně objevovaly v jeskyních a na skalách jak v Africe, tak i v Evropě. Analýzy afrických maleb lidu San a jejich obyčejů jej přivedly k hypotéze, že to, co dnes vidíme na skalách, jsou vyobrazení související s kmenovými šamany a transem, do kterého se uvedli. Halucinace doprovázející tyto rituály a ze začátku připomínají abstraktní formy, o kterých již byla řeč dříve a ještě bude v dalších fázích. V hlubším transu se pak objevují halucinace figurativní, odkud pramení například pro Křováky významný motiv antilopy losí. [Ilustrace 3.] Dvojrozměrný obraz tak vznikl důsledkem halucinace a obrazy, které dnes nacházíme, jsou jejich zvěčněním.[5]

Komunity Oenpelli zkoumané Baldwinem Spencerem nemusely měnit svůj životní prostor tak jako Křováci, kteří byli v 19. století ze svých teritorií

[5] Lewis-Williams, J. David; Pearce, David G.: *San rock art: evidence and argument.* Atiquity, Cambridge, 2015.



Ilustrace 2. Nástěnná malba bizona v jeskyni Altamira (Španělsko), online: wikimedia.org.

vyhnáni. Existovala návaznost, jež se v jeho výzkumu projevila jako klíčová. Během života s nimi objevil, že velkou část jejich aktivit představuje malování. Malovali na vypreparovaných kouscích eukalyptového dřeva opakující se motivy: rybu barramundi, matku stvořitelku Yirgarne a vládce hromů Namarrkona. [Ilustrace 4.] Vyobrazení se mu jevila povědomá – pochopil, že to, co malují současní Aboriginálové, už zná ze skal ležících blízko Injalaku. Nástěnné malby tohoto regionu byly celá dvě století evropskými badateli ignorovány a považovány pouze za primitivní mazanice. Spencer od domorodců zjistil, že tyto obrazy vyprávějí historii. Nemohl se s tím však jednoduše smířit, protože tyto výjevy byly příliš jednoduché na to, aby mohly interpretovat nějaký příběh. Aboriginálové z Oenpelli nemalují sekvence, jejich vytváření obrazů je pouze částí velmi složitého rituálu, jehož osou je právě vyprávění. Vyobrazení neexistovala bez hudby, tance a písní přeplněných komplikovanými příběhy. Malby, které na skalních stěnách přežily i čtyřicet tisíc let, jsou pak artefakty po obyčejích, jež existují dodnes.[6]

[6] *How art made the world – Once upon a time.* Dokumentární film BBC, režie: Francis Whately, 2005.



Ilustrace 3. Skalní kresba Křováků s motivem Antylopy losí. Přírodní rezervace v Jihoafrické republice. online: https://drakensberg-tourist-map.com/regions/central-drakensberg/kamberg/.



Ilustrace 4. Skalní kresba vytvořené lidmi z komunity Oenpelli, uprostřed je vidět motiv ryby Barramundi. Pohoří Injalak, Arnhem Land, Austrálie, online: smithsonianmag.com.

Marc Azéma, francouzský archeolog, který v evropských jeskyních již nehledá pouze důkazy o narativním charakteru představovaných zvířat, ale pátrá i po důkazech o vytváření obrazů v pohybu (animaci), pak ve vlastním filmu *Quand Homo sapiens faisait son cinéma* (ARTE 2015) dochází k podobným závěrům. Ze začátku uvádí příklady podložené výzkumy specialistů z uvedených oborů, mimo jiné fakt, že některé fresky bohaté na motivy se dělí na sekvence a ukazují události krok za krokem. Tak je tomu v případě maleb *Panel se lvy* v Chauvetově jeskyni ve Francii. [Ilustrace 5.] Tato jeskyně, objevená v roce 1994, uchovává jedny z nejstarších vyobrazení, z doby přibližně před čtyřiceti tisíci lety. Překvapivé je, že kvalita a složitost obrovského množství maleb jsou výjimečně vysoké. Desetimetrová freska představuje s největší pravděpodobností scénu lovu skládající se ze dvou hlavních událostí, vyprávění se odehrává zleva doprava. Na konci levé části se plíží lvi. Mají sklopené uši a hlavu drží nízko, dívají se mimo obraz, možná ke vzdálenému nosorožci namalovanému mimo celou kompozici. Je také možné, že jejich zrak směřuje k divákovi. Pravá část ukazuje druhou situaci a její hlavní protagonisty: stádo lvů mířící k utíkajícím bizonům. Freska obsahuje také perspektivu – šestnáct mladých lvů je umístěných ve dvou rovnoběžných řadách. Ti, kteří jsou výše, jsou menší a zdají se tak vzdálenější. Někteří lvi řvou, jiní jen mručí. Podle Craiga Packera, biologa zkoumajícího lvy v parku Serengeti, jsou ve skupině lvů jak samci, tak samice. Samice se však lovu účastní pouze ve výjimečných případech, zpravidla jsou zahnány zpět a za kořistí neběhají. Prehistoričtí lidé museli znát chování ve stádě velkých býložravců a obdivovali jejich boj o přežití. Současně museli být fascinováni lvy, se kterými sdíleli základní potřebu: získání masa. Freska *Panel se lvy* je tedy s největší pravděpodobností něčím mnohem víc než pouhým naturalistickým vyobrazením. Můžeme mluvit o ztvárnění určité situace na desetimetrovém úseku skály, můžeme také pátrat po alegorii symbolizující identifikaci tehdejších lidí s největším dravcem a králem zvířat.[7]

Jde samozřejmě jen o analýzu obrazu, zkoumání vztahů jednotlivých postav a jejich srovnání s poznáním, které již dneska máme. Víc už ze samotného vyobrazení nejsme schopni zjistit. Je samozřejmé, že další badatelé mohou dojít k jiné interpretaci, i když v tomto konkrétním případě je samotný obraz tak významově bohatým dílem, že je nesmírně složité při neznalosti okolností jeho vzniku jednoznačně říci, jak to bylo.

V závěru filmu Marca Azémy se objevuje francouzský muzikolog Iégor Reznikoff. Stojí uprostřed obrovského jeskynního sálu v Niaux v Pyrenejích a popisuje vracející se ozvěny zvuku, který vydává. Je jich sedm, nebo dokonce osm, což dokazuje, že místo, kde se právě nachází, má nadprůměrnou akustiku. O několik

[7] Azema, Marc; Rivere, Florent: *Animation in palaeolithic art: a pre-echo of cinema.* Atiquity, Cambridge, 2012.



Ilustrace 5. *Panel s lvy*. Skalní kresba v jeskyni Chauvet ve Francii. online: bradshawfoundation.com.

let později se povzbuzen známým badatelem paleontologického umění odhodlal k podobné zkoušce, a nezůstalo u jednotlivého experimentu. Zkoumal jeskyně nejen ve Francii, ale i ve Finsku a na Urale. S využitím poznatků, které získal během let výzkumu raně křesťanských chorálů a středověkých svatyní, mapoval nejrůznější lokalizace pomalovaných jeskyní. Došel k zajímavým závěrům: existuje vztah mezi počtem vizuálních vyobrazení a akustikou prostoru. Tam, kde je nejvíce maleb, je zpravidla i nejlepší akustika. Malé skalní prohlubně se při vyobrazeních například bizonů projevují jako ideální rezonátory pro imitaci zvuků vydávaných zvířaty.[8] Není těžké si pak představit, jak silným zážitkem pro tehdejší společnost mohla být vyprávění využívající tolik podnětů, současně navíc podpořená náboženským kontextem.

Spojení všech těchto technik vyprávění pak můžeme najít v kině. V tom tkví jeho síla. Bezvýznamný není ani samotný rituál, který se nezměnil od prvních projekcí bratří Lumièrů. I když nám producenti audiovizuální techniky slibují domácí kino, nemůžeme mluvit o rituálnosti a „světě“ kina v situaci, kdy všechno máme ve svých rukou a můžeme zastavit projekci, kdykoli se nám zachce. Podřízenost a nemožnost kontrolovat vyprávění je součástí tohoto rituálu. Jdeme do kina, abychom něco prožili a neměli nad tím žádnou zvláštní kontrolu, i když po technologické stránce víme, co můžeme v kině očekávat.

Příběh jeskynních vyobrazení však má i svůj konec.

Před dvanácti tisíci lety člověk přestává v jeskyních malovat. Přichází jedna z největších revolucí v našich dějinách. V okolí hory Göbekli Tepe (dnešní Turecko) se lidé pokoušejí pěstovat rostliny a vzniká zemědělství. Začínáme mít nad přírodou určitou kontrolu, usídlujeme se, nestěhujeme se už tolik za

[8] Reznikoff, Iegor: *On the sound related to painted caves and rocks.* Monographs of the Archaeological Society of Finland, Helsinky, 2014.

potravou. Vyprávění s použitím obrazů je krokem do minulosti. Píše se rok 1852. Na území dnešního Iráku, v tehdejší době nevýznamné části osmanského impéria, začíná mladý archeolog Hormuzd Rassam z Mosulu v noci tajně pátrat v Ninive. Má tušení, že pahorek Kujundžik ukrývá zbytky syrského paláce. Je mu sice jen šestadvacet let, ale má už celkem bohaté zkušenosti, je místní, pracuje pro Britské muzeum a archeologickým postupům se učil po boku věhlasného britského archeologa viktoriánské doby Austena Henryho Layarda. Proč pracuje v utajení? Terén vykopávek byl přiznán jinému francouzskému archeologovi, a zvláštní je, že tak bylo učiněno se souhlasem britského konzula v Bagdádu, který měl mít nad Rassamem dohled. Hormuzd se s rozhodnutím svého nadřízeného nedokázal smířit a rozhodl se k riskantnímu kroku. Spolu se svojí skupinou pod příkrovem noci vyráží na pahorek a intenzivně se věnuje vykopávkám. Třetí noc, po několika hodinách intenzivní práce, naráží jeho pracovníci v temnotách na část alabastrového reliéfu. Hormuzd Rassam je šťastný, ale sám si ještě ani neuvědomuje, jak významný objev učinil. Shodně s tehdy platným právem prvenství při objevu je mu toto archeologické území přiznáno a během následujících měsíců již může klidně objevovat další fragmenty představující Aššurbanipala lovícího lvy. [Ilustrace 6.]

Aššurbanipal, vládce Sýrie, byl prvním z královské dynastie, který uměl číst a psát, a byl pro své poddané polobohem. S největší pravděpodobností si uvědomoval výjimečnost svých schopností, a proto zdobil své paláce bohatě malovanými reliéfy s freskami příběhů, do kterých nejčastěji zvěčňoval sebe. Díky tomu mohla většina lidí vidět rozmanitá fakta ze života svého vládce. *Lov lvů* je výjimečně naturalistickým příkladem: reliéf vysoký skoro dva metry se táhne palácovou chodbou a každý, kdo kolem něj procházel, viděl další a další scény umístěné jakoby v časové posloupnosti. Tento konkrétní reliéf, a bylo jich určitě více, vznikl někdy v době 645 až 635 p. n. l., což připadá na konec vlády tohoto krále, a už sto padesát let je vystaven v Britském muzeu. Vidíme na něm arénu a krále, jehož postava se odlišuje od ostatních svým vzrůstem a který stojí se svými druhy na bojovém voze, a také lva vypouštěného z klece. Král střílí z luku a zabíjí dalšího samce. Uprostřed panelu vidíme v určitém odstupu scénu, na níž je pahorek s mnoha postavami, jejich rozmístění nám může připadat chaotické. Nevíme, jestli běží na vrcholek, aby na celou scénu lépe viděli, nebo z něj vyděšeni utíkají. Dále vidíme arénu, ve které se má odehrávat vyvrcholení celého lovu a jež je obklíčena dvěma řadami vojáků, vedle kterých stojí mastifové se svými pány.

Pro vizuálně vyprávěné příběhy je evolučně zásadní to, že Syřané do příběhu zavedli hrdinu a zápletku: máme dojem, jako by se vyprávění odehrávalo v čase. Objevuje se zde však jeden problém, který se netýká samotné struktury a jenž může být některými badateli uznáván jako plně narativní. Vyobrazené příběhy jsou velmi jednoduché, nesplňují základní pravidla a kdybychom se je snažili



Ilustrace 6. *Královský lov lvů*. 645–635 r. p.n.l. Fragment syrského reliéfu v paláce v Ninivě. The Britisch Museum, online: wikimedia.org.

vyprávět, nebudou se nám z dnešního pohledu jevit příliš zajímavé. Nezbývá nám tedy nic jiného, než je obdivovat na úrovni uměleckého díla a snažit se rozšifrovat symboly. Proto jsem se zmínil o kroku zpátky – když pomineme vývoj, vznik kultury, hrdiny a příběhu, bude se tento druh vyprávění jevit mnohem méně angažovaný než ten, se kterým jsme měli co do činění ve vzdálenější minulosti. Teprve velká náboženství novodobých epoch opět objevila tuto metodu vyprávění a schopnost působit na své posluchače. Čím se liší středověká svatyně se svými freskami, křížovou cestou, akustikou a kontrolou nad dovnitř dopadajícím světlem od aboridžinálských rituálů z Arnhemské země?

Celý příběh umění můžeme analyzovat z úhlu pohledu narativního potenciálu malířství. Mým cílem však bude soustředit se na fotografii a její možnosti. Než k tomu dojdeme, musíme si ještě ujasnit názvosloví, které ve fotografickém prostředí používáme.

2. Narace – módní slovo

Narace je slovo, které je v polštině již více než desetiletí velice populární. Je jedním z těch nadmíru užívaných, poskytujících zdánlivý pocit bytí v jiné existenciální lize. Politici předkládají svoji naraci před naraci oponenta nebo se opírají o vybranou historickou naraci, aby jejich sdělení působilo odborněji. Reklamní specialisté hledají odpovídající naraci, aby prodali produkt, protože klient se mnohem více zajímá o příběhy s deodorantem v pozadí než o nezáživné informace o jeho vlastnostech a použití.

Zaštiťujeme se narací, protože zní světově, vypůjčili jsme si ji z angličtiny – *narrative*. Ve všeobecném použití se nám *narace* spojuje s výukou ve škole a popisováním příběhů 19. století, ve kterých nás vševědoucí vypravěč – narátor – provádí světem svých hrdinů. Proto často jako synonym používáme právě slova *vyprávění* či *příběh*. Stejná uvádí i Slovník polského jazyka PWN:

1. „Způsob vyprávění o epickém díle mající za cíl představit události v určité časové posloupnosti“.
2. „vyprávění“.

Móda narace dorazila i do prostředí fotografie. Za prvé jako médium, které nemá vlastní „mimotechnický“ slovník a průběžně si ho vytváří přebíráním cizích slov, mimo jiné z teorie literatury. Ve fotografickém prostředí nastal čas reflexe nad možnostmi, které nám dokumentární fotografie poskytuje, takže jsme tyto hotové pojmy bez dalších nuancí přijali. Za druhé, stejně jako v případě reklamních specialistů a politiků nebyl světový původ bez významu. Prozápadně zaměřená společnost si ráda přivlastňuje zaslechnuté nebo vyčtené pojmy, a navíc je ve Spojených státech již mnoho let slovo *narace* ve významu vyprávění prostřednictvím snímků předmětem debat nejen ve fotografickém prostředí. Sám jsem představitelem tohoto prostředí a nejednou jsem si říkal, že s pomocí fotografií vyprávím příběh. V době mnoha oficiálních autorských setkání a diskusí o možnostech „vyprávění“ pomocí fotografie se objevila označení typu: narace, edice, sekvence, storytelling. Mám ještě v živé paměti debaty o konci fotoreportáže v Polsku z před několika let, ve kterých dokumentaristé hovořili o konci dokumentární fotografie a mylně se zaměňovaly pojmy dokument a fotoreportáž. Chtěl jsem si tuto problematiku ujasnit, což se ukázalo jako nesnadné.

Rozhovory s jinými fotografy a čtení interview s hvězdami tohoto prostředí mi ukázaly, že určení sebe sama za *storytellera* je zjednodušením, které bohužel často poukazuje na malé povědomí fotografů o tom, co děláme a o čem fotografie

vůbec je. Skrývání se za *storytelling* bylo a podle mého názoru stále je útěkem od hlubší analýzy svého vlastního přístupu k fotografii a uvědomělého pohybování se v jejím světě.

Často užívané čínské přísloví o obrazech vyprávějících více než tisíc slov zní ve skutečnosti trochu jinak: jeden obraz má větší cenu než tisíc slov. Originál pak rozhodně méně vyjadřuje schopnost vyprávět prostřednictvím snímků nebo maleb. Obecně však můžeme tvrdit, a jde snad o jednotný názor laiků i profesionálů, že snímky mluví, vyprávějí příběhy a můžeme je číst. Fotografie své diváky bezpochyby ovlivňuje, ale je to tím, že je nositelem příběhu, že vypráví? Zdánlivě jde o nepodstatný problém. Pro mnohé jde jen o určitou metaforu. Podle mého názoru však vyžaduje korekci, protože zastírá to, co fotografii odlišuje od jiných druhů umění a co může představovat její hodnotu.

Je nezbytné si nejprve definovat samotné slovo narace s jeho stále narůstající mnohoznačností. V souvislosti s tímto definováním můžeme nalézt odpověď na otázku, čím je fotografie dnes a čím byla vždycky.

Definic narace existuje mnoho. Jedny fotografii vylučují z rámce možností narace, jiné jsou zase natolik široké, že fotografii do narativních uměleckých směrů naopak zařazují.

Na toto téma existuje bohatá literatura, včetně takové, která se snaží uspořádat existující teorie a najít konkrétní argumenty pro a proti. Pro mě jako praktikujícího fotografa nejsou znalosti na této úrovni důležité, protože směřují do typicky akademické diskuse, nicméně čtení několika takových rozborů mi přineslo zajímavé zkušenosti a pro použití ve své volné tvorbě jsem si i několik definic vybral. Jedním z hodnotnějších textů je článek Klause Speidela „Can a single still picture tell a story?“, který průřezovým způsobem ukazuje evoluci teorie narace a bádání v oblasti narativnosti obrazů (hlavně malířství). Speidel se vrací až do 18. století, kdy Gotthold Efraim Lessing zkoumal v Lakónii celá staletí panující přesvědčení o narativnosti v obrazech. Autor předkládá argumenty pro i proti, ale v závěru se k žádné z protilehlých možností nepřiklání.[9]

Vraťme se ještě na chvíli k základům.

V teorii literatury označuje narace výpověď představující sled událostí, které jsou seřazené v čase a postupně se rozvíjejí a souvisejí s postavami a jejich světem.[10]

[9] Speidel, Klaus: *Can a single still picture tell a story?* https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128/158. (online: 18. prosince 2017). Diegesis, Wuppertal 2013.
[10] Burzyńska, Anna: *Idee narracyjności w humanistyce.* (v:) *Narracja: teoria i praktyka.* Redakce: Bernadetta, Janusz; Gdowska, Katarzyna; de Barbaro, Bogdan. Jaggelonská univerzita, Krakov, 2008. s. 27.

Hrdina je pro vyprávění klíčový, protože jeho aktivity, rozhodování a osud rozvíjejí příběh až do konce.[11] Je těžké si představit jeden snímek, nebo dokonce cyklus, který by se divácky zajímavým způsobem vešel do této definice, jelikož se během několika desetiletí narace rozvinula a obsahuje mnoho disciplín. Dnes se setkáváme se skutečností, v níž je prakticky všechno, co děláme, vyprávěním. Narace se od významu, který známe ze školy, velmi vzdálila a začala žít vlastním životem.[12] Stejně tak ve světě fotografie, i když musíme říct, že samotné vyprávění prostřednictvím obrazů (přesněji malířství) je v dějinách a teorii umění přítomno nejpozději od 18. století.

Jak vlastně došlo k tomu, že se narace stala tak významově širokým pojmem? Kamila Tuszyńska v článku „Narace v grafickém vyprávění" rozmotává osudy tohoto tajemství a umisťuje jeho počátky na přelom šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Roland Barthes v článku „Communications" z roku 1966 definuje manifest soudobých naratologů, který je v mnoha ohledech platný dodnes: „Existuje nesmírné množství vyprávění (…), vyprávění se objevuje jak v jazyce artikulovaném, mluveném i psaném, stejně jako ve statickém a pohyblivém obraze, gestu, ale i uspořádaném spojení všech těchto substancí, je přítomno v mýtu, legendě, bajce, vyprávění, novele, epopeji, historkách, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, namalovaném obraze (…), vitráži, filmu, komiksu, novinových zprávách i rozhovoru."[13]

Pro strukturalisty, mimo jiné právě Barthese, bylo zásadní hledání podobností v textech a jejich popisování formou co možná nejjednodušších struktur.[14] Tento přístup se však ukázal jako velmi krkolomný, protože tímto způsobem můžeme klasifikovat jedině jednoduché příběhy nebo vyprávění masové kultury s nekomplikovanou stavbou a obsahem, jako například westerny, detektivky nebo romance. V dalších letech postmodernismus všechna schémata překonal. Zpochybňováním autora, velkých narací, postulováním „rozložení představení" a „zániku zápletky" se naratologie otevřela originalitě, neopakovatelnosti a různorodosti.[15] V naraci také došlo k posunu těžiště – z jeho vnitřku na odběratele, a jeho reakce s jeho tvůrčím nebo netvůrčím přínosem na samotný akt vyprávění. Tady zasáhla také psychologie a celé odvětví nauky související s vnímáním obrazů. Monika Fluderniková definovala narativnost jako lidskou

[11] Waligórska, Anna; Dryll, Elżbieta: *Rola narracji w odbiorze obrazu.* (v:) *Narracja: teoria i praktyka.* Redakce: Bernadetta, Janusz; Gdowska, Katarzyna; de Barbaro, Bogdan. Jagellonská univerzita, Krakov, 2008.

[12] Tuszyńska, Kamila: *Narracja w powieści graficznej.* Vědecké nakladatelství PWN, Varšava, 2015. s. 71.

[13] Barthes, Roland: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Pamiętnik Literacki: čtvrtletní magazín věnovaný historii a kritice polské literatury, Varšava, 1968. s. 13.

[14] Tuszyńska, Kamila: *Narracja w powieści graficznej.* Vědecké nakladatelství PWN, Varšava, 2015. s. 76.

[15] Ibidem s. 77.

zkušenost. Lidé během poslechu, vyprávění nebo prohlížení přirozeným způsobem interpretují, čímž se opírají o své zkušenosti a mohou tak předávat význam celým fragmentům textu nebo obrazu.[16] Velký přínos diváka pro pochopení obrazu jsou vstupem pro nás fotografy pro další úvahy nad fotografií a možnostmi jejího vnímání.

Vycházím z předpokladu, že samotné fotografie jsou jen jednou ze součástí knih a výstav, sice důležitou, ale spíše jen z materiálního pohledu. Teprve ve finálním provedení jde o něco, co bychom rádi ukázali jiným. Mnoho rozhodnutí činíme před nebo po vytvoření snímku, jde o zásadní volby pro konečnou podobu našeho díla. Při spolupráci s grafiky, osobami, které vybírají snímky a navrhují jejich pořadí, nebo s kurátory existuje mnoho prostoru pro tvůrčí práci. Samotné slovo *narace*, ze kterého vycházíme, umožňuje vytáhnout na světlo otázky, jež byly fotografy často bagatelizovány nebo opomíjeny.

Pro fotografické prostředí, které naraci částečně považuje za synonym vyprávění příběhu, se problematika zužuje na jednoduchou otázku: pokud svými snímky něco fakticky vyprávíme, nedostáváme se na úroveň literatury nebo filmu? Podle mého názoru ne, a pokud ano, tak ve velmi malém rozsahu. Hlavním argumentem pro fotografii a její narativní možnosti je chybějící návaznost snímků. Clive Scott ve své knize *Spoken Image* došel k názoru, že frustrovaní dokumentaristé kompenzovali nedostatek narace v jednotlivých snímcích počtem samotných snímků a vytvářením lineárně se rozvíjejících sekvencí prostřednictvím obrazů.[17] Toto zjištění obsahuje určitou intuici, ale skrývají se v něm také mnohá nebezpečí. Je to natolik zajímavé a důležité téma, že mu v této práci bude věnována celá kapitola.

Dost často si klademe otázku, o co v dané fotografické knize jde. Tato otázka nevychází z faktu, že fotografická kniha má v sobě zápletku i hrdiny a je komplikovaná, ale jde spíše o to, že autor poukazuje na určitou sekvenci významově velmi otevřených snímků, s určitou formální estetikou. Nezřídka to bohužel stejně jako u hlavolamu vede k rozšifrování a k nějaké prosté závěrečné konkluzi.

Položme si tedy důležitou otázku týkající se konkrétních a významných příkladů z dějin fotografie. Co „vypráví“ například Robert Frank v kultovní knize *The Americans* nebo Alec Soth v *Sleeping by the Mississippi*, již nakladatelství MACK nedávno podruhé vydalo? Co ukazují snímky v těchto knihách, jaké jsou mezi nimi souvislosti, jak důležitou roli v nich hraje estetika a jak ovlivňuje konečný

16 Ibidem s. 80.

17 Scott, Clive: *The spoken image. Photography and language.* Reaktin Books, Londýn, 1999. s. 56.

výběr? (Obě knihy budou podrobněji analyzovány v 5 kapitole.) Rozdíl mezi „vyprávějí“ a „ukazují“ je velký, i když pro mnoho lidí může v souvislostí s fotografií jít o synonyma. Sám si tyto otázky často kladu, protože mi rukama projde mnoho fotografických knih, které jsou prostě příliš nudné a někdy nesrozumitelné. Znám schémata používaná při vytváření fotografických knih a všímám si, když si někdo pomáhá estetikou a formou a snaží se to všechno spojit s obsahem poplatným určité době.

Zjednodušeně můžeme tvrdit, že snímky slouží k ukazování něčeho někomu, i když to, co je na fotografii nejvíce vzrušující a přitažlivé, je právě to, co snímek neukazuje – co zůstává za výřezem, co bylo nebo nebylo fotografem vědomě vyloučeno. V těchto rozhodnutích je podstata naší práce. Toto ukazování (nebo vylučování) a způsob, jakým se děje, vyvolává u diváka reakci, ale samotný snímek mu žádný příběh nevypráví. To je také vhodný okamžik na úvahu nad samotnou estetikou fotografie nebo její přehnanou estetizací. Podle mého názoru je to velký problém, se kterým se médium potýká od samotného začátku, počínaje piktorialismem, kdy šlo o to přiblížit se malířství a proniknout tak na salony umění. Dnešní programové aplikace nahrávají na ploché digitální fotografie z chytrých telefonů filtry, které se do značné míry snaží připodobnit obrázek estetice, jež ve fotografii vládla v různých technologických obdobích. Ve všeobecném vnímání představuje estetická vrstva hlavní ukazatel hodnoty snímku.

Rovnováha mezi sdělením, formou a estetikou je ve fotografii velice podstatná. Většina fotografů své jasné sdělení a podřízení se mu prostřednictvím formy příliš posouvá směrem k fotoreportáži a žurnalistice, což je na sběratelském trhu současné fotografie (mimo klasiky ve svém oboru) spíše nežádoucí. Opačným směrem pak zase fotografii tlačí k čisté estetice a zbavuje ji samotné schopnosti přenášet významy, sugesce a hesla.

Přemýšlím, jestli by namísto používání více či méně metaforických označení o příbězích, jež se skrývají na snímcích, nebylo lepší si uvědomit jiné, pro fotografii méně přirozené možnosti, jakými jsou například ukazování, dokumentování, zapamatování, hierarchizace, vytváření kontextů, manipulování, třídění. Nebo podle Barthese její funkce: informování, představování, zastupování, udávání významu, vyvolávaní vzrušení.[18] Možností má fotograf k dispozici mnoho. Nemá smysl se schovávat a věřit v literárnost fotografie. Je to iluze, která se dobře osvědčuje na autorských setkáních, je vhodná pro málo náročnou fotografickou veřejnost, nevyhledávající konfrontaci.

[18] Barthes, Roland: *Światło obrazu: uwagi o fotografii.* „KR“, Varšava, 1996. s. 49.

V tom tkví slabost současné světové fotografie: v sebeuspokojování a hermetičnosti prostředí. To je také důvod problémů s přílišným využíváním narace. Chybí nám konstruktivní kritika – osob svázaných s prostředím, ale i těch zvenčí.

Kritický, nebo naopak převratný přístup k současné fotografii by se mohl jevit vzhledem k tématu této práce jako poněkud vzdálený. Celý výše zmíněný názor směřuje do značné míry k závěru, že my praktikující fotografové jsme poněkud izolováni od teoretické stránky média, které používáme. Má to i své dobré stránky. Opíráme se o intuici a jsme schopni dokázat velké věci (jako například Lartigue) nebo díla neobyčejně upřímná, jako je celé naivní umění. Problém se objevuje v okamžiku, kdy začínáme sobě i jiným vysvětlovat, co a jak jsme udělali – a tento okamžik přichází vždy, když nefotografujeme jen do šuplíku. Tady vznikají „teorie“ o pyramidálních konstrukcích, které lze velmi lehce vyvrátit prostou otázkou: proč jsi ty fotografie vytvořil? To už je okamžik, kdy samotná intuice nestačí, ale je třeba sáhnout po knihách. A nemusí to být nutně ty s obrázky.

Než jsem se vrhl na psaní této práce, musel jsem přečíst mnoho knih, které jsem během svého dlouhého akademického vzdělávání vynechal. Již dříve jsem četl knihy Susan Sontagové a Barthesova díla, ale do mé praxe mnoho nového nepřinesly. Prvním a nejdůležitějším objevem pro mě bylo už jen množství publikací na samotné téma narace ve vztahu k obrazu, které souviselo nejen se studiem vizuální antropologie, ale i psychologie. Objevil jsem Johna Bergera, o němž jsem po celou dobu studia neslyšel – to však může být i mojí chybou. Mohl bych ještě dlouho jmenovat, ale nechci se tady kompromitovat. Důležité jsou závěry a ty bohužel nejsou v našem prostředí jednoduché. Nejjednodušeji bychom mohli říct, že nečteme, i když už vlastně všechno bylo napsáno. Problém je však trochu komplikovanější. Existuje velký nevyplněný prostor mezi teoretiky a praktiky. Vědecké publikace jsou často napsány tak, aby jim rozuměli jiní vědci – jako by byly spíše pro ně než pro ty, kteří tuto teorii praktikují. Faktem zůstává slabá interakce mezi jedním a druhým prostředím, což nám může připadat trochu absurdní, protože bližší spoluprací by získaly obě strany. Naše neoblíbenost vědeckých publikací vede až k paradoxu: i když nemáme konkrétní slovník ani znalosti na dané téma, stejně vyžadujeme od jiných, aby těmito znalostmi disponovali. Vadí nám, že fotografie je často uzavřená a že se jen obtížně prosazuje mimo své prostředí, ve veřejném prostoru, kde je často zredukována pouze na „krásné záběry“ nebo na výstavy World Press Photo v obchodních galeriích nebo na nádražích. Teoretici nám negarantují publikum a my svou úrovní vzdělání tomu také nepřispíváme. Někdo musí vysvětlovat fotografii jiným, tak jako se vysvětlují filmy nebo knihy. Nakonec i filmaři a literáti vědí mnohem více o svých oborech než my a mohou tak vést dialog s recenzenty. Tato diskuse už existuje bez ohledu na úroveň, což je samo o sobě velmi důležité. Ale kdo píše o nás? A nemám na mysli přetisky připravených katalogových informací z výstav, ale konstruktivní přístup k problematice.

Určitý prostor mezi námi a teoretiky tedy existuje. Nejde však jen o to přeložit v konkrétním případě, „co měl autor na mysli“, ale o reflexi nad dílem. Pro mnoho z nás je samozřejmě pohodlné udržet si určitý status quo, ale již několik let jsou patrné jisté síly, které tento problém zaregistrovaly a zkoušejí s tím něco udělat. Důležitým hlasem v teprve začínající debatě je text Hester Keijserové nazvaný „Manifesto for future European photo festivals“, vydaný 2. prosince 2017 na blogu beikley.net.[19]

Keijserová je kurátorkou, ale je aktivní i ve světě fotografie, na festivalech, a to hlavně jako autorka textů, i v mnoha jiných odvětvích vizuálního umění. V svých úvahách si všímá bezstarostné nevědomosti důsledků odloučení fotografů a kurátorů od energie, která napájí současné umění. Sama je pak vůči sobě už dlouhodobě radikálně kritická a zpochybňuje své úspěchy a díla.[20] Na festivalech fotografie se tyto otázky prakticky neobjevují. Festivaly zde můžeme zmínit jako příklad o to vhodnější, že na jednom místě a čase soustřeďují kurátory, známé i začínající umělce a prezentují aktuální trendy ve fotografii. Je to také odpověď na naše neustálé připomínky ohledně umění typu: Proč je fotografie vyloučena z tohoto směru? Protože je příliš blízko realitě? Protože bývá novinářská? Protože má příliš blízko řemeslu? To jsou pravděpodobně špatné závěry. Je prostě zahleděná sama do sebe a přeestetizovaná. Často také nabízí příliš málo. A co Aneta Grzeszykowska, Zbigniew Libera nebo zahraniční umělci jako Jeff Wall, Thomas Demand, Cindy Shermanová? Pracují s fotografií, ale pohybují se ve světě umění. Ano, už samotný fakt výběru média z nikoho fotografa neudělá. Jde o to, co se fotografuje a jak. V případě *Selfie* Grzeszykowské je fotografie jedním z prvků díla užitého do značné míry k prezentaci „rukodělné práce“. [Ilustrace 7.] U Libery máme v prvním plánu v cyklu *Pozytywy* konflikt se samotným médiem a jeho ikoničností. [Ilustrace 8.] Se svými fotografiemi se často „prezentujeme“ na výstavách – pak nám v těchto dílech jde nejvíce o autora. Keijserová ve svém manifestu kritizuje mimo jiné fakt, že festivaly jsou společenská setkání, která se mylně označují jako pokroková a politicky angažovaná, že udržují status quo, místo aby se věnovala aktuálním problémům týkajícím se fotografie jako média.[21] Je také velmi důležité, že Keijserová tento názor nepíše jako osoba zvenčí, ale jako kurátorka mnoha festivalů, jež si sama všemi těmito problémy prošla.

Dalším přesným postřehem je již dříve zmíněná bezstarostnost v přístupu ke znalostem a výuce. Fotografie stojí před velkou technologickou revolucí, přičemž nemáme na mysli její analýzu na úrovni analog–digitál. Fotografie se přestěhovala na internet a tam vytváří odlišnou, alternativní realitu. Keijserová

[19] Keijser, Hester: *Manifesto for future European photo festivals.* http://www.beikey.net/mrs-deane/?p=9233 (online: 5. ledna 2018).
[20] Ibidem.
[21] Ibidem.





Ilustrace 7. Ze souboru *Selfie*. © Aneta Grzeszykowska. Galeria Raster. 2014, online: rastergallery.com.



Ilustrace 8. Ze souboru: *Pozytywy*. Fotografie nahoře: Nepal (2003), fotografie dole: Mieszkańcy (2002) © Zbigniew Libera. Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. online: zacheta.wroclaw.pl.

se tedy ptá, jestli existuje festival, který v posledních letech nabídl odpověď na tento problém. Doporučuje organizovat dílny věnované využití digitální fotografie prostřednictvím inteligentních algoritmů a díky pozvaným futurologům a teoretikům nových technologií si ujasnit, jaké nebezpečí se za tím skrývá.[22]

Fotografie je všeobecná jako nikdy dříve, ale na druhou stranu nikdy nebyla tak bezmyšlenkovitě využívaná. Postulát Keijserové o praktičtějším nasměrování festivalů je přesný. Je to také obrovská šance pro samotné médium, aby se vymanilo ze svého ghetta a otevřelo se odběratelům, kteří se tématu nevěnují každodenně, ale i divákům zajímajícím se o praktickou, a nikoli jen estetickou (jak je všeobecně fotografie vnímána) stránku. Pokud se někde nějaké iniciativy sporadicky objeví, pak je jich podle mého názoru stejně příliš málo.

Celý tento náš závěr, který začal od nepodařeného pokusu definovat naraci, končí kritikou fotografického prostředí. Celá historie narace ve fotografii je snad adekvátní figurou, pomocí níž můžeme ukázat, v jakém stavu aktuální festivalová fotografie je a jak se samotní fotografové snaží sebe sama vysvětlit světu. Ponechám slovo narace v této kapitole a budu dál hledat možnosti, které fotografie v interakci s odběratelem poskytuje.

[22] Ibidem.

3. O fotografii

3.1. My a snímky

„Poslední vpravo před tunelem," řekl první člověk, na kterého jsme narazili, když už bylo jasné, že bloudíme.

Minuli jsme polní cestu, ale neodbočili jsme na ni, neviděli jsme žádný ukazatel ani cedulku, jen samé křoviny a na první pohled opuštěné budovy za nimi. Potom už byl jen tunel. Museli jsme se vrátit, protože ona nenápadná cesta byla tou „poslední vpravo". Když jsme míjeli křoviny, ukázalo se, že ty budovy jsou kamenictvím, které jsme hledali. Ve Spitaku každý ví, kde to je, protože každý už někdy pochovával někoho blízkého a přijížděl sem s jeho snímky. V Arménii, tak jako ve většině bývalých sovětských republik a Rusku, se dodnes gravírují do kamene portréty nebo celé postavy blízkých, někdy i v životní velikosti. [Ilustrace 9.] Někdy se vytváří jeden celek z několika samostatných snímků, postava mrtvého se také různě stylizuje do krajinek plných fantazie a často také drží něco v rukou nebo sedí například u šachového stolu, pokud byla zrovna tahle hra její vášní. Jsou i tací, kteří prosí, aby byly fotografie přeneseny na kámen tak, jak jsou, tedy beze změn. Proto bude někdo už navěky držet půllitrovou plastovou láhev s minerálkou nebo sedět na zahradním křesílku. „Kdysi jsme to měli jednodušší, protože lidé měli snímky z ateliéru," říká jeden kameník, „ale teď nám přivážejí fotografie vytvořené mobilním telefonem, vytištěné domácími tiskárnami, na kterých není nic vidět. Odkud pak máme vědět, jak ten muž nebo dcera vypadali?" Ten příběh se stal již před několika lety, kdy ještě málokdo měl chytrý telefon schopný vytvořit kvalitní snímky, ale tato situace ukazuje, jak paradoxní je náš život spojený s fotografiemi. Nezřídka je portrét na náhrobku po dlouhé době prvním snímkem, který byl „vyvolán" a existuje někde mimo pevné disky a paměti v telefonech.

Vytváříme nespočet obrázků, ale jejich důležitost a sentimentální hodnota klesly na minimum. Už to není ta samostatná fotografie, která má přetrvat. Dnes je všechno jen mrknutím oka, které po několika okamžicích navždy mizí, pohřbené někde dole na konci adresáře pod stále novějšími a aktuálnějšími obrázky. Ještě před třiceti lety se v Polsku chodilo do fotoateliéru, kde jeho zaměstnanec vytvářel řemeslně správný portrét, dejme tomu mladých rodičů s dítětem. Ateliér byl stále připravený, lampy měly svoje stálé místo a přemisťovaly se podle vybrané služby. Přístroj stál na stativu, fotograf v kravatě nastavil svým modelům poloprofil, neposlušným nebo znuděným dětem ukazoval zpoza aparátu unaveného plyšáka, což nezřídka způsobovalo, že na snímcích z těchto let měly děti často udivené obličeje a rodiče zírali do objektivu s nepřirozenými úsměvy na tváři. Fotograf následně vytvořil několik zvětšenin, které putovaly nejbližší rodině, někdy jeden



Ilustrace 9. Fotografie ze soukromého archivu rodiny, která přišla o dceru při zemětřesení 7. prosince 1988 ve Spitaku v Armenii a náhrobek s podobiznou mrtvého, vytvořený podle fotografie, online: vlastní archiv.

portrét visel doma na zdi a druhý se nalepil do alba nebo zastrčil do složky, kde byly třeba i fotografie ze svatby. Tento rituál se opakoval během řady následujících významných příležitostí. Nebylo jich však zase tolik: křtiny, svaté přijímání, svatba a někdy, pokud byl v rodině nějaký strýček s fotoaparátem, vzniklo i několik snímků z prázdnin nebo narozenin. Dnes můžeme mít pocit, že žádná situace z našeho života nemá o nic menší význam. Dva hashtagy – #instagood a #photooftheday, představující pro autory ty nejdůležitější obrázky z jejich aktuálního života, se na Instagramu objevují v počtu větším než jedna miliarda (stav ze září 2017). Jeden snímek rodičů s dítětem přežije v šuplíku i celá desetiletí, ale co se stane s těmi stovkami záběrů, které dneska děláme? Mají ještě nějaký význam po těch několika hodinách vystavení na Facebooku, Instagramu, nemluvě už o Snapchatu? Existují vůbec? Životnost snímků mě přivádí k otázkám: Vidíme vůbec ještě něco při pohledu na stovky fotografií na obrazovkách našich telefonů? A čím je v dnešní době sociálních médií a všeobecné dostupnosti záznamových přístrojů vlastně fotografie? Nicholas Mirzoeff ve své knize *Jak vidět svět* zmiňuje množstevní srovnání, jež vyjadřuje, že jen dnešní Američané vytvoří během dvou minut více snímků, než vzniklo během celého 19. století.[23] Platí snad slova Susan Sontagové v knize z roku 1977: „Všechny fotografie říkají: *memento mori.*“[24] Mirzoeff tvrdí, že všechny tyto snímky jsou našimi pokusy vidět svět a snaha podělit se o názory způsobuje, že je nedokážeme přestat vytvářet. Ta masovost fotografování musí nakonec vést k otázce: proč by někdo potřeboval fotografa, když jim dneska je každý?

[23] Mirzoeff, Nicholas: *Jak zobaczyć świat.* Karakter, Muzeum moderního umění ve Varšavě, Krakov-Varšava, 2016. str. 20.

[24] Sontag, Susan: *O fotografii.* Vydavatelství Karakter, 2017. s.23.

Pokud budeme uvažovat tímto směrem, můžeme si položit otázku: k čemu jsou nám spisovatelé a reportéři, když každý umí psát? Situace je však do určité míry analogická, což může naznačovat, že vidění a obrazu se je třeba věnovat se stejnou pozorností jako literatuře. Navíc obraz se v lidských dějinách opět stal základním prostředkem komunikace, navíc nadřazeným dokonce i jazykovým bariérám. Fotografie je využívána masově, ale přijímána bezmyšlenkovitě, protože příliš málo víme, jakými pravidly se řídí. Proto nás překvapuje nedostatek erudice v tomto směru nejen na úrovni základního vzdělávání, ale často také při studiu fotografických oborů, kde je většina času věnována technologiím a memorování dějin umění a fotografie. Rozhodně se příliš málo mluví o tom, co vlastně fotografie je a co nabízí.

3.2. Dívám se, vidím, vím

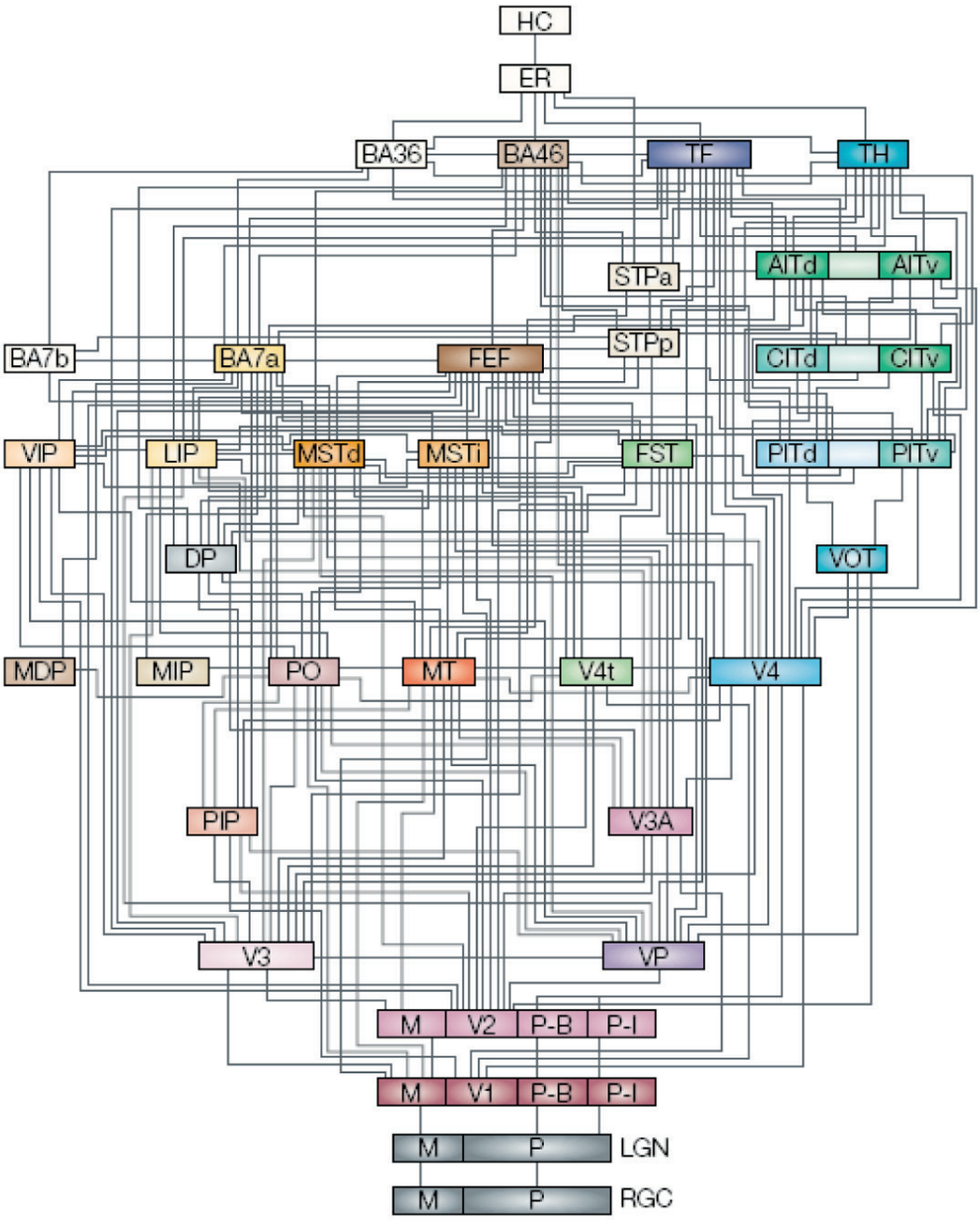
Podle mého názoru můžeme počátek úvah o fotografii a její schopnosti vyprávět cokoliv, ale i nedorozumění, která jsou s tímto médiem spojená (kdy základním kvalitativním kritériem je zachycení tzv. *zajímavého okamžiku* nebo vytvoření *krásného záběru*), jednoduše začít od dvou slov: *dívat se* a *vidět*. Při běžném používání se tato slova mohou zaměňovat, ale významový rozdíl mezi nimi je výrazný. Můžeme to dobře vidět, pokud se slovníkem v ruce tyto pojmy rozvedeme na příklady: *dívat se* jako *pozorovat*, *sledovat* a *vidět* jako *uvědomovat si něco*. Oba procesy spolu očividně souvisejí a jeden bez druhého neexistuje, ale proces, který od nás vyžaduje více – protože je analytický a odvolává se na to, kým jsme a jaké máme zkušenosti – je vidění.

René Descartes byl první, který odlišil dívání se od vidění.

Nezůstal u vysvětlení, jak funguje zrak, ale zamyslel se nad tím, co oko vidí. V tehdejší době byl proces vidění vnímán jako soudní síň, kde oko představuje důkazy a soudce mozek, který rozhoduje. Bylo to období experimentů a pozorování, kdy si zrak vydobyl pozici nejdůležitějšího smyslu.[25]

V dnešní době se zkoumání zraku opírá hlavně na neurologii: „Vidění je neobyčejně složitým interaktivním procesem (…) zasahujícím do celého mozku v obrovských sériích výměn informací. (…) Vidění nemá pozici definitivního rozhodnutí, ale je procesem smyslové analýzy, procházejícím tam a zpátky mezi různými oblastmi mozku. Abychom mohli vidět, nestačí nám pár očí, musíme mít ještě mozek.“[26] [Ilustrace 10.] Dívání se tak představuje výběr ze skutečnosti a vidění je pak hlubokou a složitou analýzou tohoto výběru.[27]

[25] Mirzoeff, Nicholas: *Jak zobaczyć świat.* Karakter, Muzeum moderního umění ve Varšavě, Krakov–Varšava, 2016. s.87.
[26] Ibidem s. 93.
[27] Ibidem s. 87.



Ilustrace 10. *Układ obszarów związanych z widzeniem*. Felleman, Van Essen. 1991.

Vidění je primární i vzhledem k řeči, jak zjistil John Berger,[28] a vyvíjí se spolu s civilizačním a sociálním rozvojem člověka. „Schopnost využívat vidění a uvědomování si zrakových vjemů se v průběhu dějin zvyšuje. (…) Nárůst zrakového povědomí je historickým procesem závislým na společenských potřebách ustáleného procesu práce na různých, po sobě jdoucích historických formách.“[29]

[28] Berger, John: *O patrzeniu.* Fundacja „Aletheia“, Varšava, 1999. s.7.
[29] Strzemiński, Władysław: *Teoria widzenia.* Muzeum umění v Lodži, Lodž, 2016.

Lidé od počátku své existence své smysly cvičí. Dnes spatřujeme mnohem více než naši předkové před několika staletími, ale třeba i jen dvěma desetiletími. Hlavně je to díky změnám, ke kterým došlo v komunikaci a počtu informací, jež jsme nuceni zpracovat. Dnes trénujeme oko a mozek pomocí počítačových her, displejů mobilů a internetu. Často současně pracujeme, píšeme, čteme články a ještě k tomu mluvíme. Naše schopnost rozdělit svou pozornost se zvýšila a jsme schopni rychleji dojít k závěrům a reagovat pod větším tlakem. Můžeme si dovolit tvrzení, že urychlení rozvoje vidění nastalo v roce 1839, kdy byla oficiálně patentována nová zobrazovací technika – daguerrotypie. Téměř čtyřicet tisíc let se člověk konfrontoval s obrazem, proto tedy možnost zachycení obrazu z *camery obscury*, známé již dlouhá staletí jako pomůcky malířů, byla naprosto revoluční a první komentátory pak vedla k úvahám o konci malířství. Ze začátku nešlo o snadnost získání obrazu, protože první metody ustalování byly poměrně komplikované a časově náročné, nemluvě o zdravotní škodlivosti. Ze začátku to možná souviselo s neobvyklostí nové metody. Jako když Benjamin cituje Dauthendeye v knize *Malé dějiny fotografie*: „Výmluvnost těchto lidí vyvolávala strach, divák při pohledu na ně měl dojem, že ty malé, drobounké tváře na snímku mohou člověka dokonce vidět, až tak okouzlující vliv na diváka měla dosud nevídaná sugesce prvních daguerrotypů a jejich neuvěřitelná věrnost ve srovnání s přírodou.“[30] Ze začátku byli vynálezci považováni pouze za nástroje v rukou přírody.[31] Tento „kouzelný“ vynález měl však ještě jednu vlastnost, která od základu změnila náš vztah k obrazům a jejich možnostem, jež je dnes díky internetu ještě patrnější. Fotografie uchovává obraz věcí a umožňuje tomuto obrazu se přemisťovat.[32] Obraz může cestovat k nám, a my tak nemusíme jít za ním. Fotografie nám umožňuje poznávat svět bez nutnosti opustit dům. Okamžik vynalezení technologie otištění snímku v novinách se stal zlomem v dějinách tisku. Prakticky nikdo z nás neměl a nebude mít možnost vidět Zemi přímo z kosmu, ale každý si stejně myslí, že ví, jak vypadá. Mirzoeff zmiňuje příklad fotografie vytvořené 7. prosince roku 1972 kosmonautem Harrisonem Haganem „Jackem“ Smithem, známé jako *Blue Marble*. Jack tento snímek vytvořil, když se Slunce nacházelo přesně za kosmickou stanicí – umožnilo mu to vyfotografovat plně osvětlenou zemskou polokouli. Snímek se objevil na všech úvodních stránkách novin celé planety[33] a my od této chvíle můžeme vidět, jak Země vypadá. [Ilustrace 11.]

[30] Benjamin, Walter: *Mała historia fotografii.* (v:) *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty.* redakce: Orłowski, Hubert. Poznaňské vydavatelství, Poznaň, 1996.

[31] Galassi, Peter: *Before photography.* Museum of Modern Art, New York, 1981.

[32] Berger, John; Mohr Jean: *Another way of telling. A possible theory of photography.* Bloomsbury, Londýn, New York, 2016. s.12.

[33] Mirzoeff, Nicholas: *Jak zobaczyć świat.* Karakter, Muzeum moderního umění ve Varšavě, Krakov–Varšava, 2016. s. 17–19.



Ilustrace 11. *Blue Marbel.* Smith, Harison Hagan. NASA, 1972. online: wikimedia.org.

3.3. Geny snímku

Snímky se staly také objektem k vlastnění. Lidé konečně mohli mít své vlastní podobizny, což dříve bylo vyhrazeno pouze nejzámožnějším. Snímky si získaly takovou popularitu, že již sedmdesát let po vynalezení daguerrotypie napsal Lichtwark citovaný Benjaminem: „V naší době není umělecké dílo, které by si získalo takovou pozornost jako fotografický portrét naší osoby, naší nejbližší rodiny a přátel nebo milovaných lidí.“[34]

Pomineme-li působivost snímků a jejich pozdější dostupnost ve formě například navštívenek *carte de visite*, byl další významný rozdíl přímo v samotném procesu vytváření obrazu. Nastal přechodem od syntézy, se kterou jsme měli co do činění během malování obrazů malíři, k výběru ze skutečnosti v případě fotografie. Malířství bylo založeno na souboru vypracovaných schémat, dovednosti, řemesle a přístupu, fotografie pak ve své podstatě na záznamu skutečnosti neboli snímku. Fotografie je tedy nasnímaným obrazem skutečnosti.35[35] V souvislosti s tím se změnil celý proces vytváření obrazu, vztah k času a jeho vnímání.

Nejdříve proces: ve fotografii mají všechna místa na jejím povrchu tentýž čas vzniku, v případě malovaného obrazu mohou rozdíly ve vznikání jednotlivých jeho prvků dosáhnout řádově i měsíce. David Hockney tvrdí, že právě proto snímky nepozorujeme příliš dlouho. Většinou jen zlomek sekundy a nad jejich tématem se ani nijak nepozastavujeme[36], prostě se k nim chováme povrchně. Je to zobecňující pohled na věc stavějící malířství do opozice k všeobecně používané fotografii, například té na displejích chytrých telefonů. V případě, že jde o fotografie pro archivní nebo muzejní využití, zůstává jejich vnímání stejně důležité. Druhým aspektem, jenž se týká času a fotografie, je její vliv na minulost a naše vnímání *toho, co bylo* – právě tak Barthes jednoduše fotografii vysvětluje.[37] „Podívej se, jak jsi vypadal v pěti letech,“ slyšíme často, když si prohlížíme staré rodinné snímky. Připomínání minulosti je jedním z nejpřirozenějších důsledků fotografie. Podle Barthese je mnohem podstatnější nikoli to, co konkrétně daný snímek představuje, ale jakým způsobem souvisí s časem. Právě díky objevení fotografie se minulost stala stejně tak jistá jako přítomnost: „každá fotografie je svědectvím přítomnosti. Toto svědectví představuje nový gen zavedený do rodiny obrazů.“[38]

Barthes zavedl ještě dva málo vědecké, ale z pohledu hodnocení fotografie

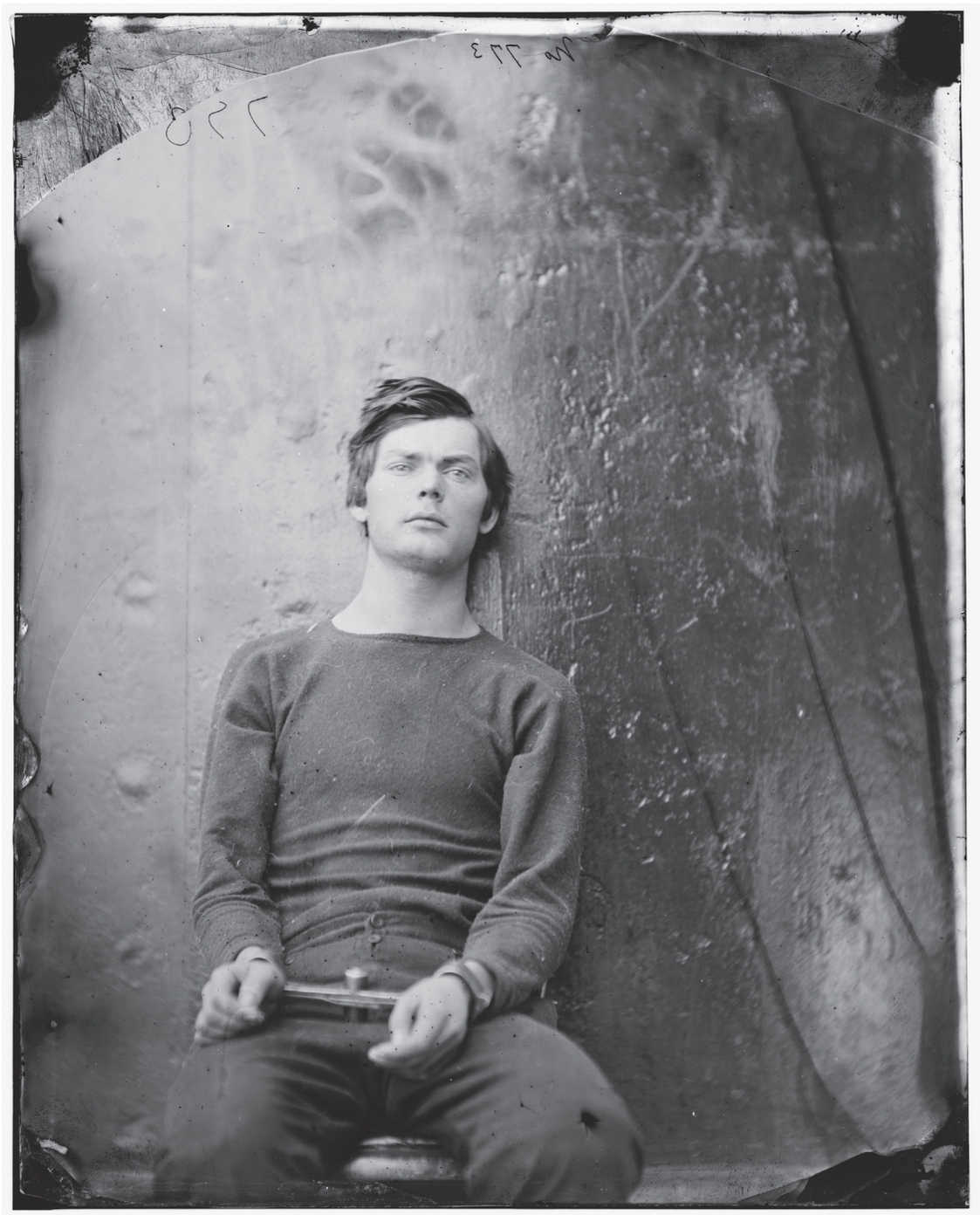
[34] Benjamin, Walter: *Mała historia fotografii.* (v:) *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty.* redakce: Orłowski, Hubert. Poznaňské vydavatelství, Poznaň, 1996. s. 119.
[35] Szarkowski, John: *The photographer‘s eye.* Museum of Modern Art, New York, 2007.
[36] Hockney, David: Gayford, Martin: *Historia obrazów.* Rebis, Poznaň, 2017. s. 78.
[37] Barthes, Roland: *Światło obrazu: uwagi o fotografii.* „KR“, Varšava, 1996. s. 130.
[38] Ibidem s. 146–150.

zajímavé pojmy: *studium* a *punctum*. Prakticky každá fotografie je obdařena svým *studium*, což znamená, že má informační hodnotu a my jsme schopni ji identifikovat, protože jsme vybaveni kulturními kompetencemi. „Studium je druhem výchovy."[39] Fotografie disponující pouze *studium* jsou jednotné ve svém vnímání, běžné, nevzrušují, ale rychle na ně zapomínáme. Okrajovým příkladem jednolité fotografie je pornografie, jejíž jediným cílem je ukázat sex. Tím, co obsahují některé fotografie, ty, které se odlišují, je *punctum* – to ono ruší *studium*. Vyvolává v divácích silné emoce. „*Punctum* nějakého snímku je náhoda, která v tom snímku míří na mě (ale také do mě naráží, tlačí)"[40]. Z pohledu *studium* je *punctum* málo podstatné, protože právě ono vyvolává v divákovi neklid, zájem, zarývá se do paměti. Barthes rozdělil *punctum* na dva druhy. Prvním z nich je *punctum čas*. Jde o zastavený čas, jako ten na portrétu Lewise Powella (neúspěšného atentátníka na Williama Sewarda, ministra zahraničních věcí USA) od autora Alexandra Gardnera, vytvořený těsně před popravou. [Ilustrace 12.] Pro nás diváky jde o situaci, ve které s vědomím nevyhnutelnosti osudu portrétovaného jej vidíme v posledních okamžicích jeho života. Druhým je *punctum detail* – dodatečná informace, fotografická chyba, něco, co nelze snadno pojmenovat, ale ruší nás ze *studium* a rozčiluje.

Pokud jsme do této chvíle mluvili o fotografii, drželi jsme se jednoho snímku. Mám dojem, že obecně je fotografie vnímána právě jako samostatný obraz. Dokonce v situacích, kdy nás forma prezentace nějakým způsobem nutí ke sledování několika snímků najednou, vnímá mnoho osob obrazy odděleně, sebrané jakoby ve sbírkách, ale vzájemně se neovlivňující. Pro fotografy je společné sestavení snímků prvním důležitým tvůrčím aktem, se kterým se vzápětí po jejich vytvoření setkávají. Ambicí této práce je určité seznámení se s mechanismy a popis vlastností, které způsobují, že fotografie objevující se v cyklech, se vzájemnými vztahy mezi jednotlivými snímky, je dalším možným způsobem využití tohoto média.

Výše zmíněné shrnutí vybraných teorií je však nezbytné. Bez definice jednotlivého snímku, tedy atomu, by pak přece spolu s jinými nemohl budovat pro někoho *sdělení* a pro jiného *příběh*, a to už vůbec nemluvě o snímcích vztahujících se k textu nebo k sobě navzájem.

[39] Ibidem s. 49.
[40] Ibidem s. 46.



Ilustrace 12. *Washington Navy Yard, D.C. Lewis Payne, in sweater, seated and manacled*. Gardner, Alexander. Library of Congress, USA. 1865. online: loc.gov.

4. Fotografie a slovo

4.1. Fotoreportáž a dokumentární fotografie

Doposud jsem používal velmi obecné označení *fotografie*, nyní však omezím význam tohoto pojmu na *dokumentární fotografii* a *fotoreportáž*. To jsou oblasti, v rámci kterých jsem se pohyboval (reportáž) a stále pohybuji (dokument), a jak se mi zdá, tak i já procházím vývojem, ke kterému v těchto oblastech dochází. Oba směry tak pro mě budou základním zdrojem příkladů a příměrů.

V Polsku máme dlouhou tradici vzájemného zaměňování pojmů fotoreportáž a dokumentární fotografie, což je při debatách ve fotografickém prostředí dlouhodobě zdrojem mnoha nejasností. Při popisu fotoreportáže, samostatné novinářské fotografie (novinové), knih a fotografických výstav a dokumentární fotografie budu v této práci zásadním způsobem odkazovat na vztahy: obraz – text a obraz – obraz. Je nezbytné si hned na začátku určit, jak vnímám rozdíl mezi jedním a druhým. Důležité také je, abychom prozkoumali změny v názvosloví, ke kterým v současném polském jazyce došlo.

Karolina Lewandowská ve své knize *Między dokumentalnością a eksperymentem* (*Mezi dokumentárností a experimentem*) popisuje dlouhou a strastiplnou cestu, kterou tyto dva pojmy v Polsku v letech 1949 až 1989 prošly. V kapitole „Wobec realizmów“ („Oproti skutečnostem“) popisuje, jak se měnilo chápání a užívání jednotlivých termínů a fotografických směrů a – v této souvislosti – osvětluje problém zaměnitelnosti pojmů. Po celou zmiňovanou dobu se nepodařilo jasným způsobem definovat dokumentární směr ve fotografii, ani jej mezi mnoha jinými styly vymezit. Identifikován byl především s fotografií mimo ateliér, tedy reportážního zaměření a se sociální tematikou. Teprve konec 20. století přinesl první teorie vymezující a definující společným názvem sériové dokumentace míst, osob nebo společenských skupin.[41]

Pokud jde o fotoreportáž, je teoretický základ bohatší. Začneme-li sociálním realismem, pak po dlouhých ideologických sporech se fotoreportáž nakonec stala nejvhodnější formou autorské fotografie garantující realismus, mající zásadní význam v propagandistických otázkách tehdejšího období.[42] O trochu později byl význam sociálního realismu zúžen na „schematicko-povrchní“

[41] Ziębińska-Lewandowska, Karolina: *Między dokumentalnością a eksperymentem: krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Nadace nové kultury Bęc Zmiana, Nadace Archeologie Fotografie, Varšava, 2014. s. 54.
[42] Ibidem s. 101.

formu – tento pojem zavedl Alfred Ligocki,[43] a po roce 1956 se do něj vplížila každodennost. Se smrtí J. V. Stalina a následným přes rok trvajícím uvolňováním politického napětí (Uvolňování ledů – uvolnění politického sevření po smrti J. V. Stalina, kdy se k moci dostal Władysław Gomułka.) se fotografie tematicky otevřela světu a odborné magazíny začaly přebírat mimo jiné i fotografie agentury Magnum. Tehdejší rozdělení fotografie na výtvarnou a reportážní či užitou stavělo fotoreportáž do situace, v níž musela být definována. V roce 1957 na 5. celonárodní výstavě fotografie Janusz Bogucki ve své recenzi navrhl nový pojem – „metaforická reportáž". Šlo o určitý trik, který měl usnadnit přesunutí fotoreportáže do oboru výtvarné fotografie. Stále dynamičtěji se rozvíjející reportážní směr se měl prostřednictvím metafory stát uznávanou tvorbou. Podle autora tohoto pojmu byla „metaforická reportáž" zobrazováním období, které bylo aktuální především v jeho době.[44] Tou dobou začala reportážní fotografie postupně vytlačovat dosud běžně používané termíny jako „fotografia artystyczna" (umělecká fotografie) nebo „fotografika",[45] které však nezmizely úplně.

V šedesátých letech se objevily ještě zaměnitelné pojmy jako „fotografie narativní", posouvající fotoreportáž ze směru výtvarného umění k literatuře (Zbigniew Łagocki), nebo „fotografik-reportér" a také „fotoreportér-umělec" (Zbigniew Pękosławski), které byly vysvětlovány následovně:

„Označení umělecké reportáže přebírá soubor nebo jen jediný snímek, jenž při zobrazování vybraného fragmentu skutečnosti, která nás obklopuje, nezůstává u jeho inventarizačního zachycení, ale (…) dosáhne cíle a přímo nebo nepřímo ukazuje člověka v situacích, v nichž se projevuje jeho přirozenost, jeho velikost nebo malost, subtilní hra jeho citů, instinktů, návyků, jeho směšnosti a nedostatků."[46]

V dalším desetiletí došlo k obratu směrem k novinářské fotografii (čili neumělecké). Zdůrazňováno bylo spojení obrazů s událostí, tiskem a kontextem[47] a na konci sedmdesátých let se začalo důsledně uvažovat o fotoreportáži jako o formě dokumentární fotografie, a ne jako o druhu umění. Ve stejnou dobu Sławomir Magala na stránkách magazínu *Fotografia* ztotožňoval dokument s nezávislou reportáží. Nešlo mu o změnu formy prezentace nebo zpracování nových témat, ale o vytvoření nového kontextu společenského vnímání, které by umožnilo volný přístup k informacím obsaženým ve fotografiích.[48] Ve stejném

[43] Ibidem s. 114.
[44] Ibidem s. 109.
[45] Ibidem s. 111.
[46] Ibidem s. 119.
[47] Ibidem s. 130.
[48] Ibidem s. 136.



Ilustrace 13. Ze souboru *Karczeby*. 2010. © Adam Pańczuk

čísle byla otištěna čtenářská anketa, z níž vyplývala definice dokumentární fotografie jako sociálně angažovaného odvětví, což bylo totožné s formulací vypracovanou ve třicátých letech v anglosaské kultuře.[49]

Pro mě je podstatná myšlenka, kterou Lewandowská vyjádřila v závěru své práce: „Z širšího úhlu pohledu můžeme připustit, že způsob definování forem a cílů reportážní fotografie v rámci výtvarné fotografie v Polsku po roce 1945 byl závislý na velmi obecných změnách v umění a společenském životě."[50]

Výsledkem je, že fotoreportáž a dokumentární fotografie šly s dobou. A to se nezměnilo. Změnami však prošla jak aktivita fotografů, co se týče teorie, tak doposud přetrvávající nedostatek pochopení pro vývoj v zobrazování a časté setrvávání na starých, zkostnatělých formulacích.

Před několika lety jsem se při samovolném směřování za tímto cílem snažil svým způsobem vypořádat s fotoreportáží i dokumentem a jednoduše jsem sáhl po definici reportáže (psané), která ji označovala za „literárně-publicistický druh obsahující díla s povahou referátu o událostech, kterých byl autor bezprostředním svědkem nebo účastníkem,[51] podaný způsobem majícím vzbuzovat důvěru čtenáře k objektivitě vypravěče, hodnověrnosti vůči předmětu

[49] Ibidem s. 140.
[50] Ibidem.
[51] Sławiński, Janusz; Głowiński, Michał; Kostkiewiczowa, Teresa: *Słownik terminów literackich*. Ossolineum, Vratislav, 1988. s. 431.

narace a autentičnosti.“[52] Tuto definici je možné přenést na základy fotoreportáže, stačí zaměnit pouze literárnost za fotografický obraz a zbavit se zjevných ohledů „objektivity vypravěče“. Potvrzuje to nakonec i Robert Capa: „Fotoreportér by se měl chovat stejně jako reportér slova psaného.“ Se všemi důsledky novinářské etiky, protože je přece novinář, na což občas zapomínáme. To nás vede k zjištění, že přirozeným nosičem fotoreportáže jsou nebo byly noviny či ilustrovaný magazín. Celá struktura a druhy snímků, které byly opravdu publikovány (úvodní snímek, portrét, detail apod.), byly podřízeny rozmístění obrazů ve sloupcích doprovázených textem. Jde tedy o druh s celkem jasnými pravidly, mající svoji vnitřní strukturu, nosné médium, a což je velice důležité, ve zlatých dobách fotoreportáže i tým redakčních odborníků odpovědných za obraz.

Současné novinové tituly, vězící v krizi, rezignují na mnohasnímkové obrazové materiály, protože jsou produkčně nejdražší a zaměstnávají nejen píšící redaktory. Vyžadují čas, přítomnost na místě události, někdy i několikadenní, kterou například polské redakce velmi nerady proplácejí. Fotoreportáž stále existuje, ale umístěná v galerii nebo otištěná ve formě knihy je zbavena svého přirozeného nosiče a ztrácí. Pravidla, kterými se řídila od třicátých do osmdesátých let, se postupně deaktivovala. Fotoreportáž známá z 20. století se začala vytrácet nejen proto, že někomu nevycházela v excelové rozpočtové tabulce, ale hlavně z toho důvodu, že svět médií prošel revolucí. Už příchod televize v šedesátých letech silně podkopal její pozici a internet tento proces dokončil.

Pokud se budeme dále snažit oddělit oba „druhy“, navrhuji následující rozlišení: fotoreportáž je zaměřena především na předání informací prostřednictvím obrazu a textu. Fotografie v tisku se vždy objevuje v doprovodu slova, o čemž bude řeč později. „Dokumentární fotografie“ je pro mě naopak otevřenou kategorií, která určuje pouze velmi široce vnímané srovnání se skutečností. Jsem schopen jako dokumentární fotografii přijmout portréty Adama Pańczuka v cyklu *Karczeby* (2010), [Ilustrace 13.] v němž dochází k značnému zasahování do stylizace postav pomocí rekvizit a krajin, nebo fotografickou knihu *Afronauts* (2011) [Ilustrace 14.] Cristiny De Middelové, ve které se opírá o fikci spočívající ve vytvoření neexistujícího příběhu o africkém kosmickém programu (musíme zde zmínit kategorii dokumentu, který před několika lety zažil krátké období triumfu ve světě fotografických knih), nebo tvorbu Jeffa Walla. [Ilustrace 15.]

Dobře si uvědomuji šíři záběru, který jsem uvedl, pro mě je však v této práci zásadní soustředit se na praktickou stránku přístupu k fotografické látce. V případě de Middelové, Walla nebo Pańczuka funguje fotografie stejně. Prostřednictvím týchž vlastností obrazu nás *Afronauts* svádí svojí autentičností,

[52] Jaworski, Stanisław: *Słownik szkolny. Terminy literackie.* Školní a pedagogické nakladatelství, Varšava, 2007. s. 181.





Ilustrace 14. Ze souboru *The Afronauts*. 2011. © Cristina De Middel.
Kniha *The Afronauts*. Vlastním nákladem, 2011. © Cristina De Middel.



Ilustrace 15. *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999 © Jeff Wall.

aby nás záhy uvedl do rozpaků, Wall dokumentuje vlastní imaginární skutečnost a Pańczuk režíruje portréty, materializuje připoutání svých hrdinů k zemi, domovině. Věříme těm fotografiím proto, že nás k tomu nutí svou povahou. Snímky nelžou ani tehdy, když lžou.[53] Celé to rozlišení mě vede k závěru, že fotoreportáž je pro mě částí dokumentární fotografie, ale natolik specifickou a popisovanou, že je nutné se o ní v této práci zmínit.

Allan Sekula stručně definoval závislosti mezi snímky a slovy: „Fotografie komunikuje prostřednictvím spojení s nějakým skrytým nebo pouze domýšleným textem. Právě tento text nebo systém skrytých jazykových výpovědí dělá fotografii čitelnou.“[54]

Pod pojmem text mám v této práci na mysli každé sdělení, jež vychází od fotografa/kurátora – včetně toho, které vznikne během autorských setkání nebo v běžných domácích situacích, kdy ukazujeme snímky z prázdnin svým blízkým nebo popisujeme fotografie uložené na Instagramu. Text je neodlučitelným druhem fotografie, a i když se často samotní fotografové k němu chovají macešsky, je to právě on, kdo přinejmenším v podobě titulu knihy nebo výstavy omezuje mnohoznačnost snímků a vede nás například do konceptuálních oblastí umění. Fotografie doprovázená textem pak jako houba celým svým obsahem nasává sugesce obsažené v textu. Nejlépe je to pak vidět na novinářské fotografii.

[53] Berger, John; Mohr Jean: *Another way of telling. A possible theory of photography.* Bloomsbury, Londýn, New York, 2016.
[54] Sekula, Allan Sekula: *Społeczne użycia fotografii.* Vydavatelství varšavské univerzity, Zachęta Národní galerie umění, Varšava, 2010. s. 12.

4.2. Novinářská fotografie = obraz + text

Závislost mezi textem a snímkem je často jen jednosměrná, jinak řečeno text je to, co významově vymezuje fotografii. Ve fotoreportáži je to obzvlášť patrné, například na jednotlivých snímcích, které v prestižních soutěžích novinářské fotografie mají svoji zvláštní kategorii *Single picture*.

Aby fotografie mohla uspět na soutěži World Press Photo, měl by ji autor velmi pečlivě popsat. V poslední době se po vyhlášení vítězů této soutěže rozpoutaly dvě aféry. V roce 2013 oceněný Paolo Pellegrini z Magnum Photos za cyklus *The Crescent* opatřil jeden ze svých snímků popiskem, který vyznění snímku změnil. Porota mu cenu neodebrala, protože autor svedl vinu na asistenta odesílajícího přihlášku do soutěže. Další případ se odehrál v roce 2015, kdy neznámý autor Giovanni Troilo cyklu *The Dark Heart of Europe* kvůli špatným popiskům u soutěžních snímků o svoji výhru nakonec kontroverzním způsobem přišel. Jeden z nich byl totiž vyfotografován v Molenbeeku, a nikoli v Charleroi, jak bylo uvedeno v popisku. [Ilustrace 16.] Diskuse, která se rozpoutala kolem druhého případu, přesáhla hranice fotoreportérského prostředí, protože Troilo o svoji cenu



Ilustrace 16. Ze souboru *The Dark Heart of Europe*. 2014. © Giovanni Troilo.

přišel v podstatě pouze kvůli špatnému popisku.[55] Po těchto dvou událostech organizátoři zpřesnili pravidla pro popis snímků, čímž zvýšili důležitost samotného textu v soutěži, přestože ta je přece jen hlavně fotografická. Shodně s pravidly soutěže má popis snímku neboli *caption* být přesný a odpovídat na základní novinářské otázky. První věta by měla obsahovat následující informace: kdo je na snímku a kde se událost stala. Je nutné také uvést název města, regionu nebo státu, ve kterém byla fotografie vytvořena, a datum jejího vzniku. Popis by měl obsahovat základní údaje o vyfotografované události, které nejsou ze snímku patrné (například popis záběru autonehody, kdy vidíme jednu oběť, ale popis uvádí, že podle policie při ní zemřelo více než deset lidí). V druhé větě je místo pro popisnější informace týkající se širších souvislostí zachycené scény (každá dodatečná informace musí mít uvedený zdroj). Poslední věta by měla vysvětlovat okolnosti, za nichž snímek vznikl. Jde hlavně o to, rozptýlit všechny pochybnosti týkající se okolnosti ovlivnění zachycené scény samotným fotografem.[56]

Informace připojená k fotografii má za úkol maximálně omezit mnohoznačnost snímku a zajistit jeho informativní (symbolický nevyjímaje) charakter. Pravidla platící v soutěži World Press Photo jsou velice restriktivní a nenechávají mnoho místa pro vlastní interpretaci. Na výstavách vítězných fotografií můžeme popisky pod snímky samozřejmě vynechat, nečíst a nerušeně se „těšit pohledem“ na samotný záběr, ale po aférách a krizi ve světě tisku chce World Press Photo zůstat alespoň jednou z mála akcí s jasnými pravidly.

Analýza všech odměněných snímků roku, počínaje rokem 1955 do roku 2017, je zajímavá. Umožňuje mimo jiné vidět, jak velkým vývojem prošlo samotné zobrazování v novinářské fotografii. Prakticky do osmdesátých let máme co do činění s bezprostřední vizuální relací z událostí, kde samotné zachycení odpovídajícího okamžiku je základní hodnotou snímku (např. 1955, 1961, 1976) [Ilustrace 17.] nebo kde kompozice, či dokonce ostrost obrazu jsou méně podstatné (např. 1962, 1972). [Ilustrace 18.] Osmdesátá léta jsou pak dekádou doslovného, naturalistického a bezprostředního ukazování krutostí ve světě – v předchozích letech se také objevovaly podobné záběry, ale nikoli v takovém množství: 1983 – zmasakrovaná těla, občanská válka v Libanonu, 1984 – pět mrtvých těl dětí, obětí zemětřesení v severním Turecku, 1985 – portrét mrtvého dítěte v Indii, 1986 – portrét kolumbijské dívky uvězněné po zemětřesení ve vodě. [Ilustrace 19.] Tento soubor a kontroverze vyvolaná drastičností prezentovaných obrazů pronásledují World Press Photo až do dnešních dnů. Mohlo by se také zdát, že v onom desetiletí došlo k přelomu, který až na výjimky trvá dodnes. Charakterizuje se stále větším symbolismem, metaforou a opozicí vůči doslovnosti

[55] Rayss, Agnieszka: *Czy artysta moze byc fotografem prasowym?* http://www.magentamag.com/post/113167571425/czy-artysta-moze-byc-fotografem-prasowym (online: 7. října 2017).
[56] https://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/verification-process/what-is-required-in-captions (online: 17. listopadu 2017).





Ilustrace 17. Snímek roku 1955 World Press Photo. © Mogens von Haven.
Snímek roku 1961 World Press Photo. © Yasushi Nagao.
Snímek roku 1976 World Press Photo. © Stanley Forman.

z předchozích let. Prosazovány jsou snímky bez akce, ukazující všednost. Také okamžik, ve kterém stále větší roli začíná sehrávat popis snímků. Fotografie, obzvláště z posledních let, jsou již tak významově otevřené, že bez náležitého popisu by jejich existence na WPP byla prakticky nevysvětlitelná (2010, 2014, 2015). [Ilustrace 20.]

Pomineme-li poslední větu pravidel World Press Photo, je všechno ostatní spíše standard, se kterým se fotoreportéři při své každodenní práci běžně setkávají. Popisovat snímky je část jejich povinností, časově velmi náročná, ale podstatná, protože ve světě informací je to právě text, a nikoli samotný obraz, co svědčí o zachycené události. Fotografie bez popisu v tisku existovat nemůže. Jasně je to vidět v experimentu Jeana Mohra popsaném v knize *Another Way of Telling* (*Jinak řečeno*, spoluautorem knihy je John Berger). V kapitole „What did i see?“



Ilustrace 18. Snímek roku 1962 World Press Photo. © Héctor Rondón Lovera.

Snímek roku 1972 World Press Photo. © Wolfgang Peter Geller.



Mohr ukázal různým lidem pět svých fotografií bez popisků a titulků a poprosil je, aby vysvětlili, co na nich vidí. Mohr, který byl na příběhy svých fotografií často tázán, chtěl, aby mu někdo jiný řekl, co na jeho snímcích vidí. Vybrané komentáře jednotlivých snímků pak prezentoval i s vlastním, skutečným popisem fotografií.[57] Rozhodl jsem se tento test zopakovat a použil jsem čtyři fotografie, které v různých obdobích získaly ocenění snímek roku World Press Photo. Poprosil jsem několik lidí, aby odpověděli na podobné otázky (vybrané popisy budou uvedeny později). Velký rozdíl mezi mým a jeho testem, který mě inspiroval, je ve snímcích, které podléhají verifikaci. V Mohrově případě jde o

[57] Mohr Jean; Berger, John: *Another way of telling. A possible theory of photography.* Bloomsbury, Londýn, New York, 2016.









Ilustrace 20. Snímek roku 1983 World Press Photo. © Robin Moyer.

Snímek roku 1984 World Press Photo. © Mustafa Bozdemir.

Snímek roku 1985 World Press Photo. © Pablo Bartholomew.

Snímek roku 1986 World Press Photo. © Frank Fournier.

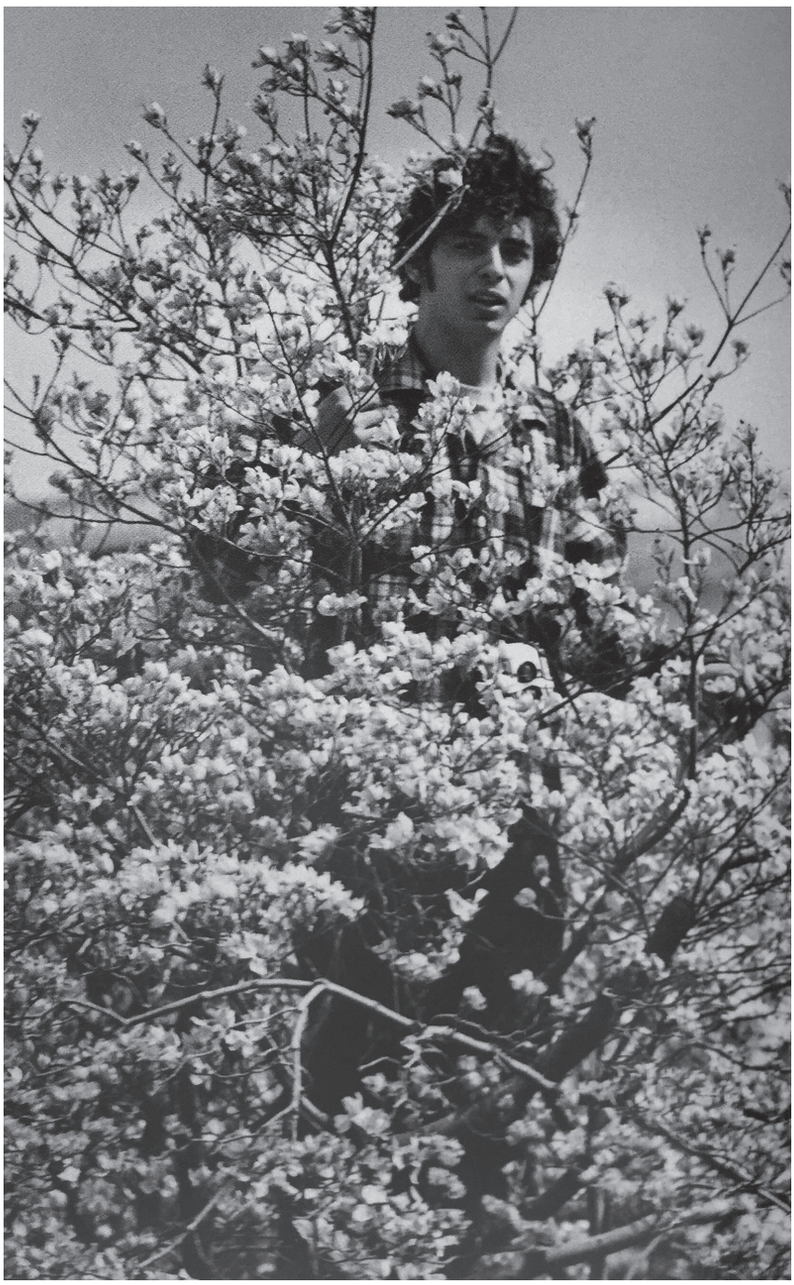
klasické, černobílé dokumentární fotografie, vzdálené každodenním novinovým záběrům, významově otevřené – bez vnitřních významových souvislostí a kontextu, můžeme říci, že v jistém smyslu jde o jednorozměrné záběry s výraznými emocemi nebo podbízivou symbolikou hned v prvním plánu. Při čtení komentářů osob účastnících se tohoto experimentu a nakonec i faktického Mohrova komentáře je těžké ubránit se dojmu, že si autor schválně vybral snímky, které jsou ve vizuální vrstvě až výjimečně mnohoznačné. Vezměme si například fotografii mladého muže s fotoaparátem na krku. [Ilustrace 21.] V navržených popisech můžeme mezi jinými najít, že snímek představuje muže, jenž rád tráví







Ilustrace 20. Snímek roku 2010 World Press Photo. © Pietro Mastruzo.
Snímek roku 2014 World Press Photo. © John Stanmeyer.
Snímek roku 2015 World Press Photo. © Mads Nissen.



Ilustrace 21. Washington 1971.
© Jean Mohr.

čas v lůně přírody; že se před někým schovává, ale chce být nalezen; že je to obraz odvolávající se na mládí, kterému má patřit zítřek; že se odvolává na jaro, na sexualitu. Někdo si však dokázal povšimnout, že výraz jeho tváře má v sobě určité napětí; že se scéna odehrává v sadě; že možná je tam někde i nějaká dívka. Nejblíže faktům je holička, která si myslí: „Někdo vysoko na stromě. Nic víc. Jo, ještě tohle. Je to fotograf, hledá dobrý záběr.“[58] Mohrův popis pak zněl: „Washington 1971. Demonstrace proti válce ve Vietnamu. 400 tisíc demonstrantů před Bílým domem. Mladý muž vyšplhal na strom, aby lépe viděl a mohl

[58] Ibidem.

fotografovat.“[59] Teprve zveřejnění „skutečného“ popisu činí fotografii zajímavou. Její významová plochost mizí a symbolismus hraničící se záhadou ztrácí svůj význam. Začíná se „vidění“, o kterém jsem psal ve třetí kapitole. Můžeme analyzovat informaci pocházející z textu a v prvním okamžiku se obrázek, který do ní nezapadá, stává prostorem pro diváka, získává jeho pozornost. Divák se stává částí celého procesu „vysílání a přijímání“, je ve vztahu s fotografem (autorem popisu), snímkem i textem. Což ukazuje na to, že fotoreportér není jen osoba, která snímky dělá – je i depozitářem vědění, které má v rukou moc změnit význam snímků.

Pro mě, pokud vezmu v úvahu výše zmíněný význam textu při vnímání informačního snímku, by bylo nezbytné ověřit, jestli navržené fotografie „informují“ o čemkoli bez dodatečného komentáře. Naznačil jsem své nereprezentativní pokusné skupině pouze to, že fotografie pocházejí ze soutěže World Press Photo a jsou vybrány z vítězných snímků roku v časovém období několika desetiletí. Požádal jsem o popis toho, co vidí, jak chápou situaci na snímku, jestli jsou schopni vytáhnout z obrazu nějaké informace a jaké emoce je doprovázejí. V mém výběru jsou oproti Mohrova výběru snímky spíše informační, což znamená, že mnohem bezprostředněji odkazují na naše znalosti o světě a zkušenosti získané během let z novinářské fotografie a televize. Obsahují také prvky, jež mohou posloužit odběrateli jako orientační body ukazující kontext (zemi, region, období nejnovějšího příběhu).

[59] Ibidem.

Fotografie č. 1



Ilustrace 22. Fotografie vytvořená v dubnu roku 1980 (snímek roku World Press Photo 1981, autor Mike Wells).

G., učitelka ve školce, 50 plus:

Na velké bílé dlani leží malá, velice hubená a sluncem spálená dlaň připomínající „kuří nohu“. Viditelné nohy a jejich stíny budí dojem, že setkání se odehrává ve větší skupině lidí. Dvě dlaně ukazují, jaká je propast mezi zeměmi třetího světa a rozvinutými zeměmi.

Při pohledu na fotografii mám pocit nespravedlnosti.

E., horník, 36 let:

Snímek představuje pravděpodobně nemocné, hladové, trpící dítě, právě přijímá pomoc dobrovolníků. Snímek vyvolává na jednu stranu smutek při pohledu na utrpení a bídu, která postihuje bezbranné děti, na stranu druhou víru v lidi, kteří nezištně dokážou pomoci.

A., vědecká pracovnice, 34 let:

Fotografie ukazuje nepředstavitelné, nelidské důsledky podmínek, ve kterých

žijí pravděpodobně africké děti. Kdybych měla dojít k vlastní, subjektivní interpretaci, zdůraznila bych, že snímek představuje dvě roviny problému: bezradnost dětí vůči rozhodnutí uvědomělých dospělých a životním podmínkám – tolik odlišných – civilizací a kultury severu a jihu.

Popis snímku ze stránek worldpressphoto.org:

Ruka vážně podvyživeného chlapce leží na dlani katolického misionáře v regionu Karamodža v severovýchodní Ugandě.

Hlad je vracejícím se problémem v suchem trpícím regionu Karamodža. Sociální a politické problémy spolu s přírodními okolnostmi v sedmdesátých letech způsobily rozšíření hladomoru. Ten z roku 1980 byl nejhorší v historii tohoto regionu. Za méně než rok zabil skoro 20 % populace, z čehož bylo 50 % dětí. Hladomor postihl i jiné regiony, ale Karamodža byla postižena daleko nejvíce.[60]

Fotografie č. 2



Ilustrace 23. Fotografie vytvořená 4. září roku 1957 (snímek roku World Press Photo 1957 od autora Douglase Martina).

[60] https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1981/general-news/mike-wells (online: 17. listopadu 2017).

G.:

Skupina jdoucí mládeže, vepředu jde dívka, která nemá tušení, že chlapec jdoucí za ní jí za hlavou nasazuje parohy ze svých prstů. Situace vyvolává smích ostatních chlapců v pozadí. Zneklidňující je netečnost staršího muže jdoucího po pravé straně, který je zcela jistě vychovatelem. Fotografie představuje osoby lhostejné, vysmívané, tolerující a nevědomé.

E.:

Skupina lidí, dav v pohybu v nějakém průvodu. Mladí muži blbnou na úkor mladé dívky a vedle stojí starší člověk, který nereaguje.

A.:

Fotografie představuje manifestaci, pravděpodobně se sexuální tematikou. Snímek může představovat diskriminaci na základě sexuální orientace. Vyvolává rozpaky. Snímek vyjadřuje společný ostrakismus prostřednictvím zesměšnění, ve kterém se nachází muž v ženském oblečení.

Popis na stránce worldpressphoto.org:

Dorothy Counts, první a doposud jediná černošská studentka, která byla přijata na školu Harry Harding High School v Charlottu (USA), kde byla právě zrušena rasová diskriminace, je vysmívaná protestujícími při své první cestě do školy. Účastníci házejí kameny a pokřikují na Dorothy, aby se vrátila tam, odkud přišla.

Muž jdoucí vedle ní je pravděpodobně doktor Edwin Tompkins, přítel rodiny a profesor na afroamerické univerzitě (Johnson C. Smith University). Po sérii nepříjemných incidentů rodina odhlásila Dorothy ze školy už po čtyřech dnech. V prvních dnech nového školního roku se děti zapsaly do výuky, ale na jihu USA byla situace velice napjatá. Snahou bylo dodržet rozhodnutí Nejvyššího soudu Spojených států, které ukládalo, že jednotlivé státy mají povinně zrušit rasové rozlišování ve školách co nejdříve.[61]

[61] https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1957/world-press-photo-year/douglas-martin (online: 17. listopadu 2017).

Fotografie č. 3



Ilustrace 24. Fotografie vytvořená 18. května roku 2014 (snímek roku World Press Photo 2015 od autora Madse Nissena).

G.:

Přítmí v pokoji a v něm milenci zachycení v magickém okamžiku. Šero, nazelenalé stíny a hra světel přivádějí diváka k zamyšlení a touze po něčí blízkosti.

E.:

Mladí lidé v intimní situaci, muž vzbuzuje dojem, jako by byl velmi unavený, ale žena na něj upíná oči.

A.:

Sexuální akt. Intimita. Ticho okolo napětí emocí, které snímek vyjadřuje.

Popis ze stránky worldpressphoto.org:

Jon a Alex, mladý gay pár v intimním objetí v Alexově domě v Petrohradě v Rusku. Život lesbiček, gayů, bisexuálů a transsexuálů (LGBT) je v Rusku stále složitější. Sexuální menšiny narážejí na právní i společenskou diskriminaci, šikanu, a dokonce brutální útoky vyvolané nenávistí ze strany konzervativních náboženských a nacionalistických skupin.[62]

Ani můj test, ani Mohrův experiment podle mě nemá žádné vědecké ambice v oboru percepce obrazu a ani by tak neměly být vnímány. Především mají za úkol ukázat roli doprovodného textu fotografie a jeho, jak už víme, obrovského vlivu na vnímání obrazu. Porovnání obou přístupů také ukazuje, že samotný charakter fotografií, v mém případě velmi novinářský, má přece jen vliv na vnímání toho, co je na nich vidět. Snímky roku WPP obsahují o mnoho více „nápovědy" než ty z Mohrova testu, i když samozřejmě ne všechny (obr. č. 3). Ostatní (obr. č. 1 a č. 2) se podle mého názoru odvolávají i na jiné scény, které jsme již zcela jistě viděli dříve (ve formě živého obrazu v televizi nebo kině). Až na několik případů, pomineme-li základní údaje související s místem a konkrétním časem, navazují popisy navržené „mojí" skupinou na hlavní informační sdělení snímků. Nejvíce patrné je to v případě prvního snímku, který se odvolává na obecně známé události související s hladomorem v Africe.

Samotné informace a fakta jsou samozřejmě nezbytné pro použití v tisku, ale samy nevytvářejí význam obrazů ani vztah diváka k fotografii. Význam se objevuje právě v situaci, kdy vzniká spojení, kterým si nás snímek k sobě přivazuje. Nemůže existovat bez příběhu, který se rozvíjí.[63] Originální popisy nám však poskytují mnohem více a přinejmenším v případě chlapce s fotoaparátem na stromě způsobují, že se snímek stává „naším". Děje se tak z důvodu naznačení širšího kontextu, vylíčení příběhu či zbavení anonymity zachycených postav. Podle mého názoru ke změnám dochází na úrovni empatie, kterou cítíme, když zjistíme více osobních nebo intimních detailů týkajících se osob na snímcích, které nám byly ukázány. Nedostatek kontinuity, což je charakteristická vlastnost fotografie, vždy způsobuje mnohoznačnost a její potlačení, například prostřednictvím textu, jí dává význam – často ukotvený v určitém čase.[64] Snímky, obzvláště v tisku, jsou přijímány jako nezvratné důkazy, ale významově jsou velmi ubohé – smysl je dodán pomocí slov. Slova, která se přece jen opírají o zjednodušení a generalizaci, pak fotografiím svým způsobem předávají autenticitu. Snímek a slovo se „spolu"

[62] https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen (online: 17. listopadu 2017).

[63] Mohr Jean; Berger, John: *Another way of telling. A possible theory of photography.* Bloomsbury, Londýn, New York, 2016. s. 91.

[64] Ibidem.

stávají velmi vlivnými.[65] Více na toto téma v další kapitole, kde budu analyzovat fotoesej, druh, který vznikl v magazínu *Life*.

Závislost snímku na textu v tisku je zásadní a nezpochybnitelná. Výše zmiňované incidenty s popisy Pellegriniho a Troileho fotografií by bylo dobré vysvětlit, už jen proto, abychom vyvolali diskusi o současné fotoreportáži. Tyto dva uvedené případy jsou však přece jen vrcholkem ledovce, určitou tendencí, která existuje od chvíle, kdy byla objevena fotografie, a jež se zintenzivňuje hlavně dnes, v době internetu. Mám dojem, že v dnešní době stále převládá názor, který zmiňoval už Benjamin v *Malých dějinách fotografie*: „Ne neseznámený s písmem, ale neseznámený s fotografií bude analfabet budoucnosti." Autor eseje však tomuto tvrzení oponuje: „Ale není snad horší než analfabet fotograf neumějící číst vlastní snímky? Nestane se snad popis postupně nejpodstatnější složkou snímku?"[66]

4.3. Manipulace obrazem na úrovni textu

Jako odběratelé snímků v tisku máme povědomí o tom, že fotografie na úrovni obrazu jsou snadno manipulovatelné. Obvinění z fotomontáže se čas od času objevují nejen v polských médiích. Můžeme zmínit například velký skandál kolem Stevea Mccurryho, ikony National Geographic, který „upravil" několik svých nejznámějších snímků. Jsme tedy citlivější na takové zásahy a kontroverzní obrázky v tisku podle toho často hodnotíme.

Fotografie v tisku však mnohem častěji podléhá manipulacím, jež se odehrávají mimo obraz. Můžeme to udělat dvěma způsoby: nechat snímek bez komentáře a počítat s tím, že obecný společenský kontext sám doplní význam, nebo jej zmanipulovat popisem. To jsou také již dobře známé mechanismy.

Rok 1839 je obecně považován za rok narození fotografie. Byla „produktem své doby", který ideálně zapadal do průmyslové revoluce. Malé, precizní obrázky na lesknoucích se destičkách byly spojovány s vědeckým objevem – o umění se zpočátku vůbec nemluvilo. Preciznost a ostrost zobrazení daguerrotypu bylo to hlavní, co bylo oceňováno. Ve stejném období dva vynálezci navíc pracovali na zdokonalení procesů zvěčnění obrazů vytvářených pomocí camery obscury: William Henry Fox Talbot v Anglii a Hippolyte Bayard, jenž se na rozdíl od Daguerra nedokázal ve Francouzské akademii ani ve světě prosadit. V říjnu roku 1840 už o daguerrotypii slyšeli mnozí, zatímco na Bayarda skoro všichni zapomněli. Jeho vynález také umožňoval zachytit obraz – jen s tím rozdílem, že na papír. Tento malý rozdíl se však později ukázal jako zásadní: Bayardovy

[65] Ibidem s. 94.

[66] Benjamin, Walter: *Mała historia fotografii.* (w:) *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty.* redakce: Orłowski, Hubert. Poznaňské nakladatelství, Poznaň, 1996. s. 124.

„kresby“ byly méně precizní, měkké ve své kresbě a prosvítala na nich struktura papíru. To nemohlo být v době průmyslové revoluce nijak vzrušující. Kromě toho měl Bayard na Francouzské akademii slabší pověst, a ta proto mnohem výrazněji podporovala činnost Daguerra, otce daguerrotypie.

Bayard viděl, s jak velkým nadšením se setkalo dílo jeho konkurenta, a tento fakt ho frustroval. Rozhodl se proto zabít – ale pouze na snímku. Vytvořil fotografii, na které sám figuroval v roli utopeného. [Ilustrace 25.] Snímek je datován 18. října 1840. Možná nevědomky právě Bayard dosáhl toho, čeho chtěl – být první. S největší pravděpodobností nikdo nikoho ještě s pomocí snímku neobelhal, fotografie byla přece považována za hodnověrný záznam skutečnosti.



Ilustrace 25. Autoportrét jako utonulý. Bayard, Hippolyte. 1840. online: wikimedia.org.

Tím, co dělá Bayardův vynález ještě zajímavější, je fakt, že nezůstal u obrazu. Uvědomoval si, že samotný obraz nebude srozumitelný všem, a doplnil ho komentářem. Nešlo o *caption* v dnešním chápání, ale přesto o sugestivní informace: „Tělo, které vidíte na rubu, je Bayard, vynálezce procesu, jehož skvělé výsledky jste právě viděli, nebo teprve uvidíte. Pokud je mi známo, tak tento přemýšlivý a neúnavný badatel svůj vynález zdokonaloval celé tři roky. Akademie, král a všichni ti, kteří měli možnost jeho kresby vidět – a které on sám považoval za nedokonalé – je obdivovali, tak jako i vy je můžete obdivovat nyní. Přináší mu to velké uznání, ale žádný zisk. Vláda, která dala tolik Daguerrovi, oznámila, že

pro Bayarda nemůže udělat nic, a nešťastník se utopil. Ó ty lidská vrtkavosti! Umělci, vědci a noviny se o něj zajímali delší dobu a dnes, kdy je již několik dní v márnici, jej ještě nikdo nepoznal a nikdo se po něm neptal. Dámy a pánové, ze strachu o váš čich doporučuji zabývat se už něčím jiným, protože Bayardova tvář a ruce se již začínají rozkládat, jak jste si ráčili všimnout.“[67] S největší pravděpodobností je to poprvé, kdy fotografie ztrácí nevinnost a doslovnost. Od tohoto okamžiku je její historie plná manipulací, montáží nebo prostě jen lží. V říjnu roku 2013 pravicový týdeník *W Sieci* (*Na síti,* aktuálně *Sieci Prawdy – Sítě pravdy*) otiskl na výšku umístěný snímek bokem stojícího tehdejšího polského premiéra Donalda Tuska. Naproti němu stojí tehdejší premiér Ruské federace Vladimir Putin. [Ilustrace 26.] Nad nimi byl nápis „Neznámý snímek – Smolensk 10. 4. 2010“. Pod nimi popisek snímku: „Donald Tusk krátce po tragické smrti prezidenta Lecha Kaczyńského a polské vládní elity. Kdy zjistíme pravdu?“ Obálka se zpočátku objevuje na facebookovém profilu týdeníku a sdílí ji mnoho uživatelů. V komentářích je jasně patrné rozdělení: jedni vidí na snímku důkaz spiknutí



Ilustrace 26. Obálka týdeníku „W Sieci” (nyní „Sieci Prawdy”) č. 43, 2013.org.

67 Lo Duca (Joseph Marie): *Bayard.* Prisma, Paříž, 1943.



Ilustrace 27. Týdeník „W Sieci" (nyní „Sieci Prawdy") č. 43, 2013.

Tuska s Putinem a důsledky vyšetření záhady tragédie nebo spíše smolenského atentátu, druzí věští manipulaci a fotomontáž, třetí namítají, že snímek vytržený z kontextu nemůže nic dokazovat.

V samotném týdeníku se uvnitř objevuje ještě úvodník šéfredaktora Jacka Karnowského a neořezaný snímek obálky, popisek a druhý, veřejnosti v Polsku dobře známý menší snímek objímajících se státníků Tuska a Putina po položení květin na místě katastrofy. [Ilustrace 27.] V úvodníku nazvaném *Dojednáno?* Karnowski mimo jiné píše: „Snímek, který jsme otiskli na obálce tohoto vydání našeho týdeníku, je děsivý. Navíc čím déle se tváře Donalda Tuska a Vladimira Putina s výrazným gestem porozumění díváme, tím je děsivější. (…) Ta fotografie je důležitější než všechny lživé zprávy MAK a Millerovy komise (Komise ustanovená Tuskovou vládou pro vyšetření katastrofy prezidentského letadla). (…) Ta fotografie jasně potvrzuje tušení tolika z nás: okolo smolenské tragédie se točila a dále se točí nečistá hra mezi Varšavou a Moskvou. (…) Snímek na obálce klade otázku, na kterou musí padnout odpověď: Co mezi sebou mají, v souvislosti s tragédií, polský premiér a ruský prezident, tehdejší premiér? Co je spojuje?"[68]

O několik stránek dále najdeme popisovanou fotografii celou, na délku a s popiskem, kde mimo jiné stojí: „Snímky z tohoto setkání, které jsme doposud znali, ukazovaly Premiéra Tuska a Vladimira Putina při projevech soustrasti. Jak

[68] Karnowski, Jacek: *Dogadani?* „W Sieci" 2013 č. 43.

ale vyniká z námi zveřejněné fotografie, není to skutečný popis nálady obou pánů během onoho pro Polsko tak tragického okamžiku.“[69]

V den otištění v Klubu Ronina (pravicový politický diskusní klub) se Michał Karnowski vyjadřuje ohledně nového čísla týdeníku těmito slovy:

„Mohu vás ujistit, že snímek je autentický, jsme vážená redakce. Je to pečlivě ověřená informace. (…) Nemohu o svých zdrojích prozradit více. (…) Z procesu práce na tomto tématu jsem viděl hodně strachu u lidí, kteří mají nějaké povědomí nebo důkazy. (…) Ale co říká obálka? Není náhoda, že jsme náš komentář zkrátili na minimum, tam, kde byl tajemník úřadu vlády Paweł Graś, tam byl i jeho vedoucí Tomasz Arabski (ministři premiéra Tuska) a snažili se, aby prezentace jeho osoby, aby ty obrázky byly takové, a ne jiné (…).“[70] Odpověď tiskového mluvčího vlády Pawła Graśe, postavy zvěčněné na tomto snímku, v polské televizi TVP dne 29. října 2013: „Pamatuji si emoce a nevzpomínám si na takový premiérův výraz tváře ani na taková gesta. Pamatuji si zděšení, smutek, žal, opravdu tam nebylo místo pro nějakou radost. Chtěl bych poznat autora toho snímku, abychom se podívali na jeho originál a konečně naplno zjistili, je-li ten snímek pravdivý. Já jsem na internetu narazil na snímek fotografa Polské tiskové agentury PAP, na něm, přestože vznikl téměř ve stejném okamžiku, jsou vidět úplně jiné emoce.“[71]

V dalším, tentokrát liberálním týdeníku *Newsweek Polska* je otištěn vyšetřovací materiál nazvaný *Snímek* od autora Wojciecha Cieśly. Neotiskuje však úvodní snímek z *W Sieci*, ale pouze známý obraz Tuska a Putina v objetí s popiskem: „Svědkové setkání Tuska s Putinem u vraku tupolevu se shodují: polský premiér byl zdrcen, ruský premiér měl slzy v očích.“ [Ilustrace 28.]

Text byl rozdělený na úvod a šest fragmentů. První fragment končí slovy, že Tusk plakal nejméně hodinu poté, co se o tragédii dozvěděl, ve druhém fragmentu pak byl citát Tomasze Turowského, polského diplomata v Moskvě: O Putinovi, který měl slzy v očích. Ve stejném fragmentu je zmiňován fotograf agentury PAP Jacek Turczyk, který fotografoval téměř ze stejného místa: na jeho snímku stojí osoby ve stejném seskupení, ale v jiném úhlu. „Na snímku však jsou úplně jiné emoce,“ říká Turczyk. Ve třetím fragmentu Jerzy Bahr, tehdejší polský velvyslanec v Rusku, popisuje Tuskův psychický stav na místě tragédie: „…podlamovaly se mu nohy, byl úplně zdrcen.“ Dále se dozvídáme, že v okamžiku setkání bylo na

[69] Ibidem.

[70] Karnowski, Michał. Záznam rozhovoru v Klubu Ronina ve Varšavě, 28. října 2013. https://www.youtube.com/watch?v=ezHfq-BTsmk (záznam: 12. října 2017).

[71] Graś, Paweł. Záznam rozhovoru v televizním pořadu: *Polityka przy kawie.* Televizní program TVP 1, 29. října 2013. https://vod.tvp.pl/video/polityka-przy-kawie, 29102013, 12649315 (online: 12. října 2017).



Ilustrace 28. Týdeník „Newsweek Polska" č. 45, 2013.

místě pět polských reportérů, dva ruští a jeden osobní Putinův fotograf. Další fragmenty jsou pak pokusem přijít na to, kdo může být autorem snímku, a neuvěřitelný pokus o verifikaci hypotézy u zdroje a citát jednoho z reportérů na místě: „Zajímavé, jak vypadají snímky před a po. Když někoho vyfotografujete nečekaně, pak i během obyčejného obědvání polévky může každý vypadat jako idiot."[72]

Autor má podezření, že fotografie může pocházet z archivu kanceláře premiéra ministerské rady – KPRM, ale ta prohlašuje, že má k dispozici všechny snímky z této události, ale tuto fotografii ve své databázi nemá.

Newsweek přichystal také obálku *W Sieci* se snímkem vytvořeným ve stejné situaci někým jiným. Popis pod obálkovou fotografií zněl: „Najdi rozdíl. Důkaz, že Tusk s Putinem se bezostyšně radovali z katastrofy." Pod druhým snímkem stálo: „To stejné místo z jiného fotoaparátu, několik filmových políček dříve nebo později."[73]

Po dvou týdnech výsledky svého šetření opírající se o fotografie z KPRM, jako stále nejpravděpodobnějšího místa jejího úniku, otiskla *Gazeta Wyborcza* (největší polský liberálně-levicový deník). V materiálu Łukasze Woźnického a Agnieszky Kublikové „Máme vládní snímky ze Smolenska. Takto ve skutečnosti probíhalo

72 Cieśla, Wojciech: *Zdjęcie* „Newsweek" 2013 č. 45.
73 Ibidem.

setkání Tuska s Putinem“ bylo otištěno třicet fotografií. *Gazeta Wyborcza* požádala KPRM o zaslání snímků ze setkání a otiskla materiál jako celek. Již v úvodu novináři informují: „Mezi třiceti snímky zaslanými vládou není jediný podobný tomu z obálky pravicového týdeníku.“[74] Autorem fotografie je Grzegorz Rogiński, redakční fotograf vládní informační kanceláře. Fotografie vznikla mezi 19.45 a 20.15 hodin 10. dubna roku 2010. Deník porovnává výběr snímků s potenciálním zdrojem úniku informací a potvrzuje jej zjištěním odlišností atmosféry viditelné na těchto třiceti snímcích od obálkové fotografie týdeníku *W Sieci*. Má však třicet snímků smutného Putina a Tuska šanci vyvrátit existenci jednoho, a jak se zanedlouho ukázalo až čtyř snímků, na kterých se oba usmívají?

Dne 25. listopadu redakce jiného pravicového týdeníku *Do Rzeczy* publikuje celou sérii snímků vytvořených před a po již dobře známém záběru, v časovém sledu snímek za snímkem. Na obálce pak má sekvenci čtyř snímků. [Ilustrace 29.]



Ilustrace 29. Týdeník „Do Rzeczy” č. 44, 2013.

74 Woźnicki, Łukasz; Kublik, Agnieszka: *Mamy rządowe zdjęcia ze Smoleńska. Tak naprawdę wyglądało spotkanie Tuska z Putinem.* http://wyborcza.pl/1,75398,14954566,Mamy_rzadowe_zdjecia_ze_Smolenska__Tak_naprawde_wygladalo.html „Gazeta Wyborcza” 14. listopadu 2013. (online: 13. října 2017).

Čtyři snímky, na kterých je zachycen úsměv, mají čísla 7, 8, 9 a 10 z dvanácti otištěných. Na ostatních mají tváře obou aktérů spíše neutrální výraz. Šéfredaktor Paweł Lisicki v úvodníku píše: „Zveřejnění snímku a následující diskuse ukázaly neobvyklou snadnost, s jakou mohou přívrženci teorie o atentátu zformulovat radikální obvinění." V další části popisuje pohnutky redaktorů *GW* a vytýká jim lehkovážnou důvěřivost vůči KPRM a snahu podpořit Tuska v jeho složité situaci. Na konci vytýká Tuskovi nedostatek odvahy a transparentnosti ohledně zveřejnění pro něj nešťastného snímku. Poslední odstavec: „Radikalismus obvinění, neslušnost velkých médií, strach vládnoucích – to odhalil smolenský snímek."[75]

Když jsem začal toto téma zkoumat, zásadní pro mě bylo poznat autora snímku. Později se to stalo druhořadým až třetiřadým problémem.

Autorství snímku má v tomto případě menší význam z toho důvodu, že pokud opravdu je, tak jak většina médií říká, autorem Grzegorz Rogiński, který byl na místě jako zástupce Informační kanceláře vlády, tak nebyl novinářem a posuzování jeho práce z pohledu novinářské techniky je nelogické. Nemohu tvrdit, že práce pro vládu musí být zároveň spojena s propagandou, ale má jiný charakter než práce novinářská, protože souvisí se zodpovědností za mediální obraz osoby, pro kterou pracuje.

Část médií se pokoušela spojit únik snímku s kontroverzním a mediálně hodně probíraným propuštěním Grzegorze Rogińského z informační kanceláře vlády v únoru 2012, těsně před jeho šedesátými narozeninami (a zajištěným odchodem do důchodu). Kancelář premiéra vlády jeho pozici zrušila a místo něj najala externí firmu. Rogiński v prohlášení na Facebooku napsal, že neví, kdo a v jakých souvislostech snímek vytvořil a následně předal redakci *W Sieci*.

Případ tohoto snímku ještě několik týdnů žil na internetu a ve veřejných diskusích. Několikrát vyplul na povrch i v následujících letech. Tím, co mě v souvislosti s těmito konkrétními snímky nejvíce zajímá, je, jak se zachovalo novinářské prostředí po manipulačním a egoistickém otištění *W Sieci*, protože nemůžeme materiál na obálce nazvat jinak, pokud hned na obálce končí a uvnitř čísla k tomu nenabízíme nic kromě krátkého úvodníku s jedním popiskem pod snímkem. Přečetl jsem hodně článků na toto téma a nejvíce mě asi udivily reakce redakcí. Proč zareagovaly právě takto? Proč velké deníky, které v redakcích mají „lidi přes fotky", a nikoli jen reportéry, ale i fotoeditory, zaměstnance odpovídající za výběr snímků do tisku, vsadily na smyšlené, či dokonce vykonstruované souvislosti?

[75] Lisicki, Paweł: *Co ujawnia smoleńskie zdjęcie.* „Do Rzeczy" 2013 č. 44. http://wyborcza.pl/1,75398,14954566,Mamy_rzadowe_zdjecia_ze_Smolenska__Tak_naprawde_wygladalo.html „Gazeta Wyborcza" 14. listopadu 2013. (online: 13. října 2017).

Fotoeditoři se ve fotografiích vyznají – umí posoudit význam novinářské fotografie, moc jednotlivého snímku nebo smysluplnost skladby reportáže ve sloupcích. Teoreticky. Označení fotoeditor bylo do polštiny převzato z angličtiny, pozice v redakční hierarchii však nikoli. Vidíme to na článcích připravených všemi zmiňovanými redakcemi, přesněji v nedostatku textu, který by čtenářům vysvětloval, o čem fotografie vlastně je. *Gazeta Wyborcza* tvrdí, že jelikož na jiných záběrech vybraných institucí zodpovědnou za vzhled premiéra (!) není stejná atmosféra jako na jediném snímku z obálky, tak s tím jediným není něco v pořádku. Takový závěr je těžké brát vážně.

V *Newsweeku* je to trochu lepší, otiskli dvě výpovědi reportérů, kteří nabízejí určitý názor na to, jak funguje fotografie, ale strategie redakce, která několikrát opakuje zprávu o zdrceném Tuskovi a Putinovi se slzami v očích, je podobná spíše diskusním metodám prosazovaným pravicovými novináři. Spojení dvou podobných snímků (z obálky a záběru jiného fotoreportéra) je jednoduše až příliš laciným způsobem, jak zdůvodnit cokoli. Protože co bychom tady vlastně na úrovni obrazu mohli opravdu dokázat?

Paradoxně jakmile odstíníme pravicovou ideologii v textech magazínu *Do Rzeczy*, začnou vypadat mnohem smysluplněji, i když samozřejmě pouze na pozadí nešťastných pokusů redakcí *Newsweeku* a *Gazety Wyborcze*. Samotné otištění sekvence je již pro čtenáře určitým signálem, jak asi tyto snímky vznikaly. Panuje všeobecné přesvědčení, že všichni se ve fotografii orientují. Každý z nás má fotoaparát a ví, jak fotografovat. Proto také lidé zapojení do vzniku fotografií pro polský tisk nemají v redakční hierarchii příliš vysokou pozici. Redaktor zahraničního tisku zodpovědný za fotografie v článku (odkud jsme termín fotoeditor převzali) má o fotografii velké povědomí a je spolu s novinářem, fotoreportérem a grafikem spolutvůrcem článku. Fotograf je tázán na názor týkající se celkového vyznění daného článku, o které žádá autor textu nebo grafik. Ostatně existence vyhledávače snímků v redakci je dnes určitým komfortem. V internetových odděleních velkých redakcí často taková osoba ani není a novináři nebo samotní redaktoři vyhledávají snímky ve fotografických agenturách a nezřídka bez pročítání jejich popisků je rovnou používají jako ilustrace svých článků. Často se také stane, že osobám ze snímků způsobí křivdu, zároveň však zajišťují svým článkům dobrou sledovanost.

Je to nemoc posledních let. Na hlavních stánkách portálů jsou vedle sebe sestavovány faktograficky nevhodné snímky s texty. Například:


SPORT

Piłka nożna Tenis Felietony Justyny Kowalczyk Felietony Wojciecha Kuczoka Doping Wyprawy

Piłka nożna, sport dla lekomanów

„Jadę na tabletkach przeciwbólowych. 5 przed meczem, inaczej nie dałbym rady"

Ilustrace 30. Snímek obrazovky s www.wyborcza.pl ze dne 5. listopadu 2017.
„Jsem na práškách proti bolesti. Beru jich pět před zápasem, jinak bych to nedal".

To není citát z Roberta Lewandowského, ale jiného fotbalisty, což zjistíme, teprve až přejdeme k článku.

Tisk v Polsku často tvrdí, že chce bojovat s falešnými zprávami – „fake news", ale sám využívá stejné mechanismy. Spojení chytlavého titulku s vhodným portrétem a vybranou expresivností je zárukou návštěvnosti a tím i zisku.

Případ obálky týdeníku *W Sieci* je přesně takový, jak psal Berger. V jistém smyslu neexistují snímky, které bychom mohli popřít, ony všechny mají status faktu. Ale to, co vyžaduje ověření, je způsob, jaký těmto faktům může daný snímek předat význam.[76] Výše jsem uvedl několik příkladů snah, jak předat tento význam a přesvědčit odběratele.

[76] Berger, John; Mohr Jean: *Another way of telling. A possible theory of photography.* Bloomsbury, Londýn, New York, 2016. s. 98.

4.4. Ilustrace – složitý vztah textu a snímku

Již několik let se zabývám vedením tvůrčích dílen zaměřených na dokumentární fotografii a jsem často vyzýván k uvedení jasných pravidel, podle kterých se řídí například skládání sekvencí snímků ve fotografické knize nebo spojení fotografie s textem. S upozorněním, že jde o velké zjednodušení, pak vyprávím nejen o vlastních zkušenostech, ale i o zkušenostech fotografů, kterých si vážím. Můj velký kamarád, fotograf Andrzej Kramarz mi jednou řekl, že by text neměl popisovat snímky a ani snímky by neměly ilustrovat text – nejlepší je, aby byly do určité míry autonomní a tam, kde se dotýkají nebo na sebe narážejí, vznikalo něco nového, mimo fotografii i mimo text. I dnes na to při práci s novináři a spisovateli myslím.

Podařilo se mi vydat dvě fotograficko-textové knížky – rok po jejich vydání jsem na téma jejich vnímání a popularity této formy mluvil s Alecem Sothem, který v roce 2010 ve svém nakladatelství Little Brown Mushroom vydal knihu Brada Zellara a Lestera B. Morrisona s názvem *The House of Coates*. Lester měl být tulák, s nímž se Soth seznámil během práce na projektu *Broken Manual*, ve skutečnosti šlo o Sothův pseudonym a pro fotografování používal jednorázové fotoaparáty. Knížka vypráví o tom, jak Morrison strávil těžkou zimu 2010–2011 v motelech na dálnici číslo 52.

Soth mi řekl, že při práci na projektech tohoto typu vychází z předpokladu, že čím více je v knížce slov, tím méně informací by měly snímky obsahovat. Je nutné pečlivě vybalancovat rovnováhu tohoto poměru. V našem případě pak převažoval text Brada Zellara.

Knížka byla vydána dvakrát, poté co se hlavně ve fotografickém prostředí první náklad v rozsahu tisíc výtisků rozprodal, našel Zellar vydavatele na literárním trhu. Soth musel z komerčních důvodů umístit na obálku svoje jméno. Na tomto poli již kniha neměla takový úspěch, také byla samozřejmě vydána poněkud jiným způsobem, odlišným od standardů, na které jsme si u nízkonákladových fotografických knih zvykli. Podobná zkouška se konala také při práci na poslední Sothově knize *Songbook*. Zellar našel dokonce i vydavatele, který měl vydat textově mnohem bohatší verzi projektu opírajícího se o LBM Dispatch, ale k vydání již nedošlo. Soth tvrdí, že na trhu není moc místa pro tento druh publikací, nezřídka se však objevují i velmi dobré tituly.

Osobně jsem byl ze začátku velmi optimisticky nakloněn spolupráci s Filipem Springerem a Krzysztofem Siwczykem, ale postupně získávané zkušenosti z práce s nimi byly jiné, než jsem předpokládal, což se podle mého názoru odrazilo i na konečné podobě obou publikací.



Ilustrace 31. Týdeník „Polityka" č. 4, 2014.

V případě Filipa Springera se potřeba textu zrodila při fotografování. Během mého prvního pobytu ve Spitaku v Arménii jsem díky tlumočníkovi Grigoru Ishkhanyanovi slyšel mnoho vzrušujících historek souvisejících se zemětřesením, ke kterému došlo 7. prosince 1988. Zpočátku jsem se je snažil nějakým způsobem přenést do fotografií, ale z první cesty jsem si přivezl jen svojí formou velmi klasický cyklus o jednom dočasném táboře vybudovaném těsně po zemětřesení. Stačilo to pouze na jednu solidnější reportáž pro týdeník *Polityka*, kterou jsem vytvořil společně s Judytou Sierakowskou. [Ilustrace 31.] Další cesta se už měla konat s reportérem, protože jsem nechtěl, aby to, o čem jsem se dozvěděl poprvé, zaniklo a já to nebyl schopen zachytit na snímcích.

Ještě před odjezdem jsme se dohodli, že v rámci celé události okolo zemětřesení budeme působit nezávisle a že nebudeme opouštět město. Já nebudu ilustrovat Springerovy reportáže a on nebude komentovat ani doplňovat to, co je na snímcích.

Základním odrazovým můstkem pro naši publikaci a spolupráci byla kniha Roba Hornstry a Arnolda van Bruggena *The Secret History of Khava Gaisanova* vydaná v roce 2013 v rámci *The Sochi Project*. [Ilustrace 32.] Jakmile jsem se ponořoval do čtení, moje počáteční nadšení postupně opadalo. Kniha se týká regionu severního Kavkazu, jeho obyvatel a snaží se ho ukázat v souvislosti s komplikovanou historií, současných vlivů Ruska, terorismu a v širší perspektivě regionu a organizátora zimních olympijských her v roce 2014. Forma vydání, jeho novinový papír, citáty tučným písmem připomínají novinový charakter spolupráce, který důsledně uvádí fotografii do role ilustrací umístěných mezi obsáhlé historické popisy – to vše pro mě byl problém. Problém pro mě představuje i samotný text, který kromě zmiňovaných popisů jako z učebnic dějin je obohacený o zprávy z cest, jejichž charakter připomíná blogové zápisky různých příhod na Východě. Kniha, která pro nás měla být inspirací a vzorem, se nakonec stala příkladem toho, jak svoji knihu nedělat.



Ilustrace 32. Kniha *The Secret History of Khava Gaisanova*. Hornstra, Rob; van Bruggen, Arnold. Vlastním nákladem, 2013.

Filip Springer udělal před odjezdem podrobný průzkum a připravil úvodní strukturu projektu. Skutečnost pak tyto plány řádně prověřila. Náš tlumočník a průvodce byl schopen nás pouze vyzvednout na letišti, poté onemocněl a nemohl s námi dále cestovat. Na místě jsme si museli poradit sami, všechny rozhovory, které Springer potřeboval do reportáže, jsem zařizoval já, protože jsem trochu rozuměl rusky. Složitější a citlivější výpovědi jsme nahrávali na diktafon, abychom se později s překladatelem ujistili, že jsme všechno správně pochopili. Tento model spolupráce se pro mě ukázal jako nešťastný. Schéma celé práce bylo vždy podobné: přišli jsme k někomu, povídali si, prohlíželi si rodinné fotografie a pak jsem měl čas na fotografování. Pod vlivem okolností, poslouchání rozhovorů o zemětřesení a příběhů z každodenního života jsem vytvářel ilustrace k tomu, co jsem slyšel a přeložil. Fotograficky však nešlo o nijak zvlášť podařenou cestu, ale pro napsání článku to postačilo. Text se skládal z jednadvaceti fragmentů. Zpočátku jsme plánovali propojit fotografie s textem, aby byly vnímány průběžně jako portréty nebo krajiny, o kterých Springer píše, ale ty se nakonec ve výběru snímků neobjevily. Fotograficky byla situace na této etapě mnohem komplikovanější, na místě jsem pracoval současně na třech cyklech, z nichž po mnoha modifikacích byly publikovány dva.

Už při první cestě na mě udělala obrovský dojem vyobrazení na náhrobcích obětí zemětřesení. Na pahorku s netypickým celoplechovým svatostánkem se nachází obrovský hřbitov a na každém hrobě leží tlusté náhrobní desky s portréty obětí zemětřesení vygravírované podle ateliérových fotografií. Cítil jsem v těchto podobiznách obrovský potenciál a od prvního momentu jsem se je pokoušel reprodukovat. Právě na ně mě upozornil Andrzej Kramarz, který od začátku naše téma dobře znal. První série snímků z hřbitova měla typologický charakter. Se zachováním stejného odstupu jsem pak fotografoval i další náhrobky. To, co je zajímavé a co mi zároveň usnadnilo práci, byla skutečnost, že každá náhrobní deska má dvě podobizny. Jednu zepředu, se všemi nezbytnými informacemi, a

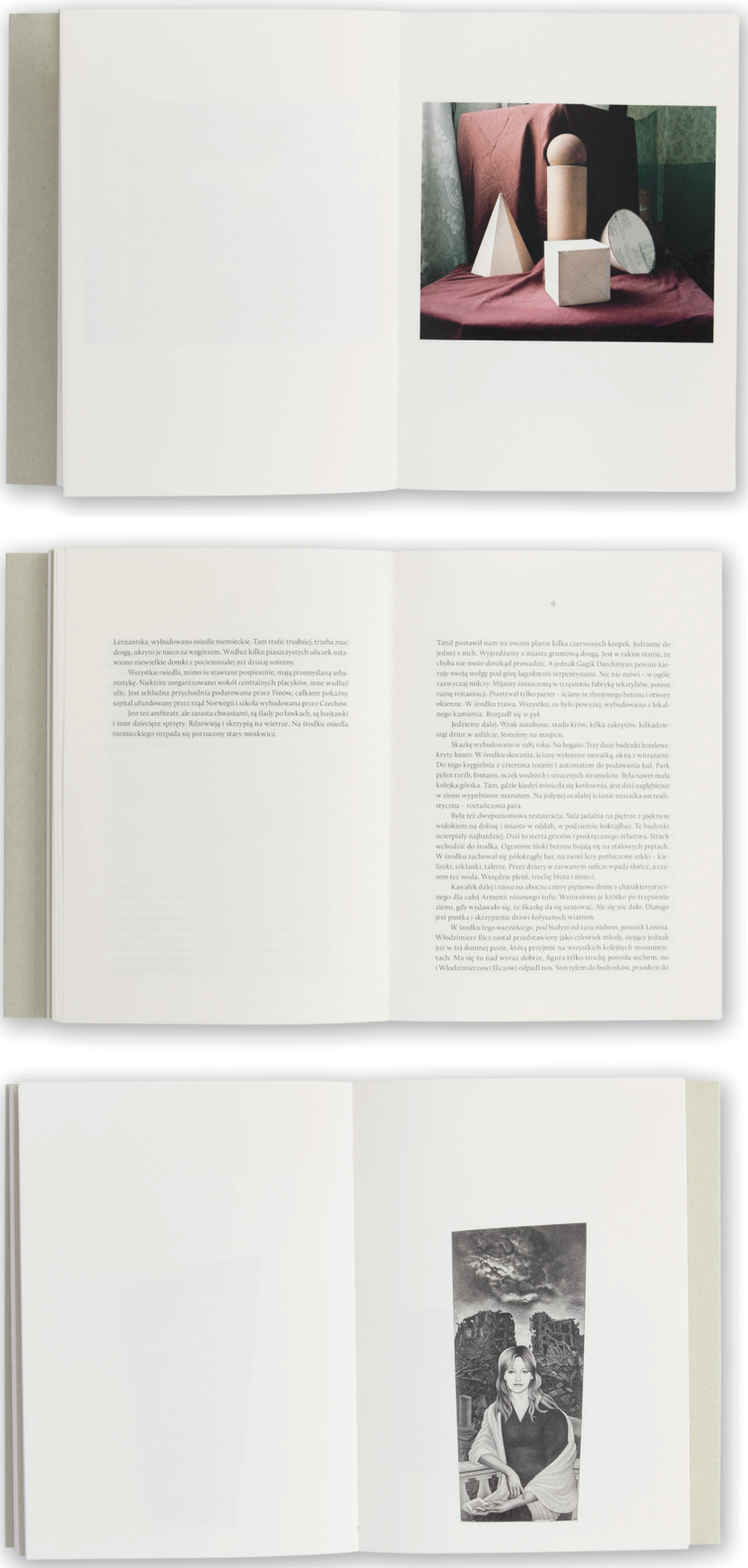
druhou zezadu, tentokrát bez nápisů. Právě ty druhé mě zajímaly více, protože šlo o čistou fotografii přenesenou prostřednictvím talentu okolních kameníků do kamene. Kramarz mi poradil, abych výřezem svého hledáčku zarámoval obraz náhrobku tak, aby zůstaly zachovány jeho tvary, a pak je umístil na bílé nebo černé pozadí. Zpočátku se mi nápad nelíbil, protože jsem takové zásahy viděl až příliš často, ale udělal jsem první na zkoušku a zjistil jsem, že tímto jednoduchým zásahem můžu zesílit dojem z obrazu. Potlačením souvislosti s hřbitovem a ostatními náhrobky, krajinou a všudypřítomným plevelem se náhrobní desky najednou staly uměleckými díly. Mým jediným úkolem bylo je pouze zreprodukovat a citlivě a promyšleně umístit v knize.

Průběžně jsem pracoval i s velkoformátovým přístrojem 4×5“ s černobílým filmem na cyklu o architektuře, který se mi postupně rozrůstal. Mnoho obyvatel Spitaku postižených zemětřesením dostalo takzvané *vagončiki*, což byly tradiční sovětské nádražní vagony. Poněkud chaoticky rozmístěné se postupem času rozrůstaly do zajímavých kubistických forem. Ve skutečnosti to nevypadalo až tak spektakulárně, jak jsem si představoval, a po několika pokusech jsem práci na tomto souboru vzdal.

Ze společné cesty jsem si přivezl digitální reprodukce náhrobků, větší množství exponovaných, a jak se později ukázalo, zbytečných černobílých negativů 4×5“ a barevné snímky, které se velmi blížily formě, v níž se nakonec objevily v knize. Byly stále soustředěnější na detail ukazující provizornost různých řešení v domech a městském prostoru a objekty v ateliéru Levushe Hakobyana. Nakonec jsem se rozhodl pro rozvinutí posledně jmenovaného cyklu.

Měli jsme hotový text a pomalu začala krystalizovat i finální úprava snímků. Andrzej Kramarz navrhl nejjednodušší z možných strukturních řešení knihy: každý ze tří prvků (náhrobky, texty, barevné snímky) prezentovat odděleně, bez rozdělení na kapitoly, ale tak, aby vyvolávaly dojem, že jde o tři různé výpovědi svázané do jedné knihy. [Ilustrace 33.]

Musím také dodat, že poté, co Springer napsal text, jsem Spitak navštívil ještě dvakrát. Existence textu pro mě byla vhodným odrazovým můstkem, přičemž nám navíc stále vycházela i počáteční myšlenka. Soustředil jsem se na mikroskopické detaily a jednotlivé prvky krajiny, protože text se na mnoha místech prostoru a města široce dotýkal. Během těchto dvou cest vznikla valná většina snímků, které se později objevily v knize. Pracovní maketa knihy byla jednoduchá: titul, o kterém budu psát později, odděloval skutečnost na před a po tragédii. Vizuální barevná část prezentovala skutečnost po – svět provizorních řešení. Náhrobky svojí hyperrealitou korespondovaly s mytologií života ve Spitaku před tragédií. Text pak byl klasickou reportáží s postavami, jejich portréty a životopisy, z města se zajímavou minulostí a složitou současností.



Lernantską, wybudowano osiedle niemieckie. Tam trafić trudniej, trzeba znać drogę, ukryto je nieco za wzgórzem. Wzdłuż kilku piaszczystych uliczek ustawiono niewielkie domki z pociemniałej już dzisiaj sosniny.

Wszystkie osiedla, mimo że stawiane pospiesznie, mają przemyślaną urbanistykę. Niektóre zorganizowano wokół centralnych placyków, inne wzdłuż ulic. Jest schludna przychodnia podarowana przez Finów, całkiem pokaźny szpital ufundowany przez rząd Norwegii i szkoła wybudowana przez Czechów.

Jest też amfiteatr, ale zarasta chwastami, są ślady po ławkach, są huśtawki i inne dziecięce sprzęty. Rdzewieją i skrzypią na wietrze. Na środku osiedla niemieckiego rozpada się porzucony stary moskwicz.

9.

Tatul postawił nam na swoim planie kilka czerwonych kropek. Jedziemy do jednej z nich. Wyjeżdżamy z miasta gruntową drogą. Jest w takim stanie, że chyba nie może donikąd prowadzić. A jednak Gagik Darchinyan pewnie kieruje swoją wołgę pod górę łagodnymi serpentynami. Nic nie mówi – w ogóle zazwyczaj milczy. Mijamy zniszczoną w trzęsieniu fabrykę tekstyliów, potem ruinę restauracji. Przetrwał tylko parter – ściany ze zbrojonego betonu i otwory okienne. W środku trawa. Wszystko, co było powyżej, wybudowano z lokalnego kamienia. Rozpadł się w pył.

Jedziemy dalej. Wrak autobusu, stado krów, kilka zakrętów, kilkadziesiąt dziur w asfalcie. Jesteśmy na miejscu.

Skazkę wybudowano w 1985 roku. Na bogato. Trzy duże budynki hotelowe, kryty basen. W środku skocznia, ściany wyłożone mozaiką, okna z witrażami. Do tego kręgielnia z czterema torami i automatem do podawania kul. Park pełen rzeźb, fontann, oczek wodnych i sztucznych strumyków. Była nawet mała kolejka górska. Tam, gdzie kiedyś mieściła się kotłownia, jest dziś zagłębienie w ziemi wypełnione mazutem. Na jednej ocalałej ścianie mozaika socrealistyczna – roztańczona para.

Była też dwupoziomowa restauracja. Sala jadalna na piętrze z pięknym widokiem na dolinę i miasto w oddali, w podziemiu koktajlbar. Te budynki ucierpiały najbardziej. Dziś to sterta gruzów i poskręcanego żelastwa. Strach wchodzić do środka. Ogromne bloki betonu bujają się na stalowych prętach. W środku zachował się półokrągły bar, na ziemi leży potłuczone szkło – kieliszki, szklanki, talerze. Przez dziury w zarwanym suficie wpada słońce, a czasem też woda. Wszędzie pleśń, trochę błota i śmieci.

Kawałek dalej i nieco na uboczu cztery piętrowe domy z charakterystycznego dla całej Armenii różowego tufu. Wzniesiono je krótko po trzęsieniu ziemi, gdy wydawało się, że Skazkę da się uratować. Ale się nie dało. Dlatego jest pustka i skrzypienie drzwi kołysanych wiatrem.

W środku tego wszystkiego, pod białym od żaru niebem, pomnik Lenina. Włodzimierz Ilicz został przedstawiony jako człowiek młody, stojący jednak już w tej dumnej pozie, którą przyjmie na wszystkich kolejnych monumentach. Ma się tu nad wyraz dobrze, figura tylko trochę porosła mchem, no i Włodzimierzowi Iliczowi odpadł nos. Stoi tylem do budynków, przodem do

Ilustrace 33. Kniha *11.41*. Łuczak, Michał; Springer, Filip. Filip Springer, 2016.

Naším záměrem – nebo spíše očekáváním vzhledem k hotové formě knihy – bylo, aby spojením těchto často neskutečných snímků s jejich velmi konkrétní historií a lidmi vznikla další vrstva. Až do konce jsme se drželi vytyčených pravidel, a to až do té míry, že v knize nejsou žádné portréty, které bych vytvořil osobně (jediné podobizny jsou reprodukce náhrobků), ani žádné krajiny. Filip Springer napsal tak silné popisky, že fotografie by ve srovnání s představivostí, kterou by mohly vyvolat, neobstály. Silnou motivací pro mě byla také šance ukázat fotografii širšímu okruhu zájemců, nejen z řad fotografů. Nebudu skrývat, že jsem počítal s věhlasností jména Springer, které mi tuto cestu mohlo otevřít. O tom však bude řeč za chvíli.

Nakonec na knize pracovaly kromě mě ještě dvě osoby. Andrzej Kramarz navrhl úpravu fotografií, sekvenci a strukturu. Návrhu a kontroly nad výrobou se ujala Ania Nałęcka-Milachová, která přesně vycítila naše intence o třech současně existujících prvcích. Vznikla tak svojí formou velmi skromná, ale z hlediska produkce velice kvalitní kniha.

Pokud by měřítkem fotografických knih byla získaná ocenění odborné veřejnosti, pak v případě mé knihy *11.41* nelze mluvit o úspěchu. Pro mě je vždy nejpodstatnější, aby se podařilo udat celý náklad prvního vydání. Ani v tomto ohledu jsme vytyčeného cíle nedosáhli. Polské jazykové verze se prodala polovina a z anglické se neprodala skoro žádná kniha. Důvodů tohoto neúspěchu může být více, nejzjevnější je asi hned ten první: kniha je možná prostě slabá. Zpětné ohlasy, které k nám dorazily ze světa, však tento úsudek vyvracejí. S odstupem času se může zdát, že to, co dříve říkal Alec Soth, se potvrdilo i v případě naší knihy. Andrzej Kramarz podotkl, že nakonec nám z toho vyšla kniha, která nepatří ani do světa literatury, protože obsahuje příliš moc obrázků, ani do světa fotografie, vzhledem k objemu textů. Vznikla tak publikace, která podle všeho nezapadá nikam.

Z malého počtu recenzí, které se k publikaci vyjadřovaly, můžeme v této souvislosti zmínit dvě. Agnieszka Saborová ve dvouměsíčníku *Nowa Europa Wschodnia* mimo jiné píše: „Autoři pracovali individuálně, ale nakonec se jejich úsilí stejně spojilo a vytvořili jednotný celek, přestože na fotografiích vidíme pouze místa a předměty, texty jsou pak téměř výlučně vyprávěním lidí o lidech. A možná právě proto?“[77]

[77] Sabor, Agnieszka: *Ziemia zatrzymanych zegarów*. „Nowa Europa Wschodnia” 2017 č. 5. s. 148.

Jörg M. Colberg pak na stránkách svého internetového magazínu *Conscientious* naše domněnky potvrzuje: „Srovnáním toho, co snímky umí (a neumí), s tím, co je (a není) schopen udělat text, je velmi poučné. Esej je vnímavá a vzrušující. Oživuje fotografie z předchozí kapitoly, stejně jako ony přinášejí světlo do toho, co by jinak zůstalo v představivosti člověka.“[78]

Kdybychom vzali jako bernou minci dva výše zmíněné citáty, mohli bychom předpokládat, že v rovině struktury a vztahu textu ke snímkům šlo všechno podle plánu. Problém s prodejem knihy pak musí ležet někde jinde.

Jakmile už měla kniha *11.41* svoji ustálenou strukturu a čekala na vydání, začal jsem spolupracovat se skvělým básníkem, a jak se později ukázalo, i výborným esejistou Krzysztofem Siwczykem. Na začátku roku 2016 nabídlo Muzeum v Glivicích Siwczykovi a mně možnost vydat společnou publikaci. Text již byl hotový a já na něj měl navázat svými fotografiemi, takový byl nápad ředitele muzea Grzegorze Krawczyka. Situace tedy zcela odlišná o té, s níž jsem se setkal při spolupráci se Springerem. Dostal jsem do ruky hotovou esej, která se jednoduše řečeno týkala období dospívání, odvolávala se na zkušenosti autora a obsahovala mnoho odkazů na tři pro Siwczyka významné glivické básníky: Tadeusze Różewicze, Adama Zagajewského a Juliana Kornhausera. Po přečtení mě nejvíce upoutala shoda zkušeností – přestože je mezi mnou a Siwczykem rozdíl šesti let, jsou vzpomínky na období lidového Polska a začátku demokracie velice podobné. Jediný rozdíl pak popravdě spočíval v hudbě, Siwczyk vyznával punk, zatímco já fandil rapu.

Celá vizuální vrstva se nejobecněji řečeno soustředí na hledání míst a detailů v glivickém městském prostoru, které mají potenciál, aby byly spojovány s dospíváním a výchovou „venku“.

Sám ještě reprezentuji generaci, která po škole běhala s klíči na krku a všechen volný čas trávila mimo dům. Svoji aktivitu v Glivicích bych tak přirovnal k práci archeologa. Přestože jsem vyrůstal v Brynowě u Katovic, brzy jsem objevil, že místa, která přečkala poslední čtvrt století, ještě stále existují a jsou všude stejná. Celé tři měsíce jsem strávil v pohybu napříč Glivicemi s velkoformátovou kamerou na rameni. Místa, kterým jsem se zdálky vyhýbal, jsou ta, která Siwczyk vyjmenoval ve své eseji. A stejně jako již poněkolikáté jsem se s hotovým textem, který však nevznikl s myšlenkou společné práce na knize, chtěl ještě více odpoutat od určitostí v něm obsažených a vytvořit svoji fotografii, jež však bude v dialogu s dobou, které se dotýká.

[78] Colberg, Jörg M.: Photobook Reviews: W21/2017 https://cphmag.com/reviews-w212017/ (online: 11. ledna 2018).

Tentokrát jsem si s editací a sekvencí poradil sám, i když jsem svůj výběr konfrontoval s různými lidmi (bez udání souvislostí a titulu), a hned mi bylo jasné, že už na této etapě je intuitivně čitelný.

Ještě než grafik Marcin Gołaszewski z Muzea v Glivicích vytvořil layout, vybral jsem konečný soubor devatenácti snímků. V počáteční fázi byly vertikální snímky umístěny ve dvojicích, aby spolu zaplnily celou dvojstranu. Záhy se však ukázalo, že se dvojice vzájemně spíše ruší, než aby se podporovaly. Nakonec je tedy v knize každá fotografie na dvojstránce samostatně, i když jsou často na levých a pravých stránkách poskládány tak, aby při otočení listu na chvíli dvojici utvořily.

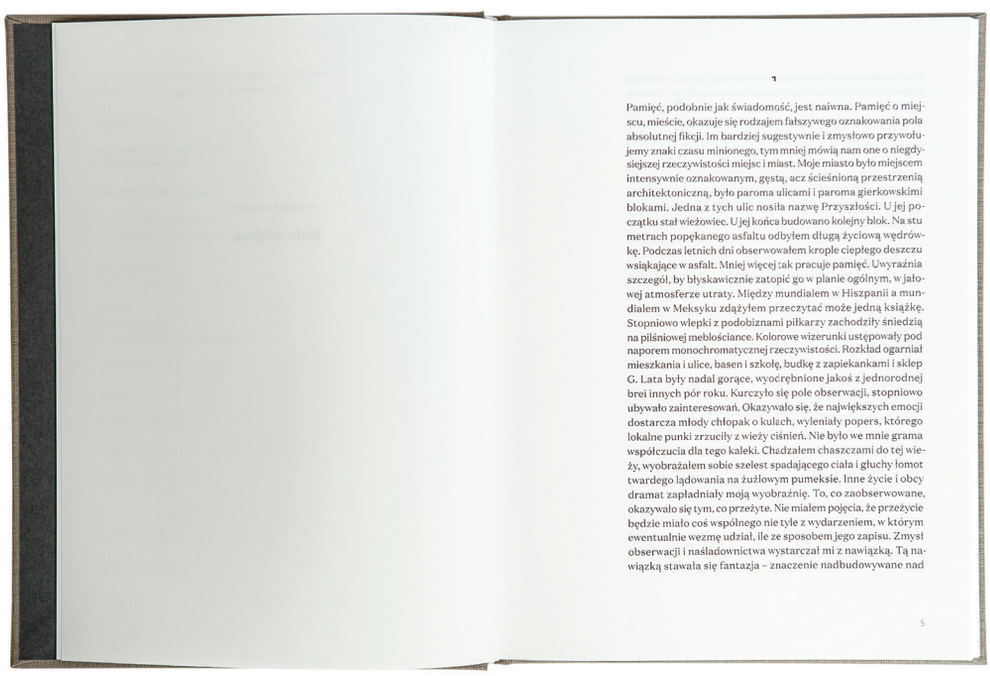
Projekt měl za cíl v rámci jedné knihy vytvořit osobní prostor pro dva autory. Hned od začátku jsem se bránil prolínání textu s obrázky, i když po formální stránce se k tomu ideálně hodilo, protože stejně jako v případě *11.41* byla rozdělena na fragmenty. Uvědomoval jsem si, že takové rozložení snímků změní jejich roli na ilustraci. Marcin Gołaszewski navrhl, aby kniha měla dva začátky, dvě tiráže a dva konce uprostřed. Pomocí tohoto jednoduchého řešení se nám opět povedlo do jedné knihy vměstnat dvě různá díla, která prostřednictvím vynucené existence zůstávala ve společném vztahu a vzájemně se ovlivňovala. Abychom v rámci společné publikace dodatečně podpořili odlišnost mého cyklu, napsal jsem krátký úvod, jenž uváděl divákovu pozornost do dětství. Knihu jsme nakonec nazvali *Koło miejsca / Elementarz* (*Okolo místa / Slabikář*). Část nazvaná *Elementarz* pak obsahovala moje snímky. [Ilustrace 34.] S touto podobou jsem tiše doufal, že samotné Siwczykovo jméno této knize pomůže překročit okruh fotografie a ukázat světu literatury, že spolupráce je možná, a co je nejdůležitější, že může být rovnocenná. Byl jsem však naivní.

První recenze ukázaly, že fotografie v této knize jsou pouze doplňkem, často dovedeným k pouhé ilustraci. Pouze tři recenze ji posuzovaly na různé úrovni lhostejnosti jako knihu dvou autorů.

Tadeusz Sobolewski na stránkách deníku Gazeta Wyborcza pouze podotýká, že kniha má dva autory: „Pod jednu obálku se vešly dvě knihy.“ Velmi správně rozeznává smysl fotografického cyklu: „Na těchto nostalgických snímcích – opuštěných místech dávných her: nějaká prehistorická díra v síti, něčí do betonu otisknuté stopy, čmáranice na zdech, spuštěné žebříky, vstup do zrušeného atomového krytu (které opravdu na sídlištích existovaly). Tato místa vypadají jako stopy zmizelé civilizace. Jako ve hře na ‚cestu do neznáma‘.“ V dalších odstavcích se Sobolewski zaměřuje už pouze na text. Nepokouší se o interpretaci nebo analýzu zřejmého gesta autorů vydat společné dílo.[79]

[79] Sobolewski, Tadeusz: Literatura to palto. Szkoda, że cudze. Znakomity esej Krzysztofa Siwczyka. http://wyborcza.pl/7,75517,20823545,nieprzedawkowana-nadzieja.html (online: 5 ledna 2018)





Pamięć, podobnie jak świadomość, jest naiwna. Pamięć o miejscu, mieście, okazuje się rodzajem fałszywego oznakowania pola absolutnej fikcji. Im bardziej sugestywnie i zmysłowo przywołujemy znaki czasu minionego, tym mniej mówią nam one o niegdysiejszej rzeczywistości miejsc i miast. Moje miasto było miejscem intensywnie oznakowanym, gęstą, acz ścieśnioną przestrzenią architektoniczną, było paroma ulicami i paroma gierkowskimi blokami. Jedna z tych ulic nosiła nazwę Przyszłości. U jej początku stał wieżowiec. U jej końca budowano kolejny blok. Na stu metrach popękanego asfaltu odbyłem długą życiową wędrówkę. Podczas letnich dni obserwowałem krople ciepłego deszczu wsiąkające w asfalt. Mniej więcej tak pracuje pamięć. Uwyraźnia szczegół, by błyskawicznie zatopić go w planie ogólnym, w jałowej atmosferze utraty. Między mundialem w Hiszpanii a mundialem w Meksyku zdążyłem przeczytać może jedną książkę. Stopniowo wlepki z podobiznami piłkarzy zachodziły śniedzią na pilśniowej meblościance. Kolorowe wizerunki ustępowały pod naporem monochromatycznej rzeczywistości. Rozkład ogarniał mieszkania i ulice, basen i szkołę, budkę z zapiekankami i sklep G. Lata były nadal gorące, wyociągnięte jakoś z jednorodnej brei innych pór roku. Kurczyło się pole obserwacji, stopniowo ubywało zainteresowań. Okazywało się, że największych emocji dostarcza młody chłopak o kulach, wyleniały popers, którego lokalne punki zrzuciły z wieży ciśnień. Nie było we mnie grama współczucia dla tego kaleki. Chadzałem chaszczami do tej wieży, wyobrażałem sobie szelest spadającego ciała i głuchy łomot twardego lądowania na żużlowym pumeksie. Inne życie i obcy dramat zapładniały moją wyobraźnię. To, co zaobserwowane, okazywało się tym, co przeżyte. Nie miałem pojęcia, że przeżycie będzie miało coś wspólnego nie tyle z wydarzeniem, w którym ewentualnie wezmę udział, ile ze sposobem jego zapisu. Zmysł obserwacji i naśladownictwa wystarczał mi z nawiązką. Tą nawiązką stawała się fantazja – znaczenie nadbudowywane nad

5

Ilustrace 34. Kniha *Koło miejsca / Elementarz*. Siwczyk, Krzysztof Łuczak, Michał. Muzeum v Glivicích, 2016.

V recenzi „Neviditelné město“ v digitálním literárněkritickém měsíčníku Mały Format už Maciej Oleksy spojuje naše úhly pohledu a omezuje se prakticky pouze na souvislost s městem: „Łuczak slepuje výjevy ze svých chlapeckých peripetií z úplně jiného těsta. Je jasné, že pracuje na naprosto odlišné látce, ale to nevadí – nejde v žádném případě o záležitost techniky, ale spíše optiky. Pokud vím, tak glivický básník stále úřaduje v Centru likvidace škod a autor Elementarze se vlastně zaměřuje na skrupulantní dokumentování veškerých možných jizev a škrábanců, které jej stihly poznamenat v dobách jeho mládeneckého uličnictví.“[80]

Ještě dále ve své recenzi zašel Michał Dąbrowski, píšící pro portál Institutu Adama Mickiewicze culture.pl: „Místo konkrétností a doslovnosti nabízí fotograf druh znakové hry. V těchto nedopovězeních je místo pro věci, které Siwczyk zmiňuje ve svém článku jako ty, které musely zmizet během desetiletí tržního optimismu: ambivalentnost, pochybnost, nicotnost. Ozvěny minulosti, ze kterých oba vycházeli, se neprojevily jako experimentální prostor. Byly spíše využity k opětovné interpretaci a uspořádání skutečnosti v případě Siwczyka nebo – použijeme-li metaforu Tadeusze Kantora – krátkých návštěv dětského pokoje v případě Łuczaka.“[81]

Není snadné najít důvody tohoto stavu věcí. S největší pravděpodobností je obecná role fotografie, jakou je ilustrace nebo bezprostřední odkazování na informace obsažené v textu, v odběratelích natolik zakořeněná, že další pokusy o identifikaci tohoto vztahu jsou často omezeny na stereotypní závěry. Trh vhodný pro tento typ publikace chybí a s tím souvisí i chybějící odběratelé. Smyčka, v níž se pohybují fotograficko-textové knihy, se pomalu utahuje. Jsou určité signály, že tento druh publikací už byl objeven, ale týkají se fotografického prostředí, což bohužel nevěští žádnou významnou změnu. Mám na mysli prestižní soutěž o nejlepší fotografickou publikaci na festivalu Les Rencontres d’Arles, kde se od roku 2017 objevuje zvláštní kategorie pro knihy spojující fotografie a text.

Přes všechny problémy, se kterými se tento druh spolupráce setkává, jsem přesvědčený, že v této nebo rozvinutější formě se dočká svého času – pokud ne v knižní podobě, tak možná multimediální.

[80] Oleksy, Maciej: Niewidzialne miasto. http://malyformat.com/2017/06/niewidzialne-miasto/ (online: 5. února 2018).
[81] Dąbrowski, Michał. https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-siwczyk-michal-luczak-kolo-miejscaelementarz (online: 5. ledna 2018).

4.5. Text jako část obrazu

Slova nebo i celé texty se často stávají integrální částí vizuálního díla, obrazu. Skladba v rámci jednoho vizuálně celistvého díla v navržené, zreprodukované nebo ručně vytvořené typografii nesoucí s sebou obsah ve spojení s fotografií má i jisté důsledky. Ve většině případů celá tíha působení takového artefaktu spočívá právě na tvůrčím nebo prostě jen rozumném využití vztahu snímek–text.

Je mnoho fotografů či vizuálních umělců pracujících tímto způsobem. Z polských můžeme zmínit Mariusze Hermanowicze, Annu Beatu Bohdziewiczovou a její *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata* (*Fotodeník neboli písnička o konci světa*), na kterém pracuje od roku 1982 dodnes, nebo Andrzeje Tobise a jeho *A-Z Gabloty edukacyjne* (*A–Z edukační vitríny*) vytvářené od roku 2007.

Chtěl bych se však zaměřit na duo Adam Broomberg a Oliver Chanarin a jejich knihu *War Primer 2* (MACK, 2011) jako jasný, ale i kontroverzní příklad práce s vizuálním materiálem, reprodukcí textů, archivem a amatérskou fotografií.

Něž budeme jejich publikaci analyzovat, chtěl bych se vrátit v čase a podívat se na bezprostřední inspiraci nebo přímo matrici *War Primer 2*. Jde o *Kriegsfibel* Bertolda Brechta z roku 1955. Výjimečně originální dílo autora všeobecně známého přece jen spíše jako dramatika. Německý titul spolu s jeho anglickým překladem můžeme přeložit do polštiny jako *Vojenský slabikář*, a jak název napovídá, válka je středobodem této publikace. Její látkou jsou fotografie vypůjčené z tisku období druhé světové války a obsah nebo koncept demaskují způsob, jakým tehdejší média konflikt prezentují.

Kniha opírá svou strukturu o chronologii druhé světové války, počínaje občanskou válkou ve Španělsku přes blitzkrieg v Evropě, okupaci a endlösung (konečné řešení židovské otázky), spojeneckou protiofenzivu, norimberské procesy a návraty zajatců.

V první verzi byla ukončena z důvodu emigrace v roce 1945, ale s ohledem na různé peripetie, související především s cenzurou za stalinovské éry ve východním Německu, kam se Brecht po válce přestěhoval, vyšla až v roce 1955.[82] Přesně takový exemplář mám v ruce, opatřený velice výmluvnou signaturou Slezské knihovny z roku 1956 – St.gród. čili Stalinogród, název, který nosily Katovice v období od 7. března 1953 do 12. prosince 1956 na počest mrtvému nejvyššímu představiteli Sovětského svazu. [Ilustrace 35.] V úvodu knihy Ruth Berlauové můžeme číst: „Tato kniha chce naučit umění číst obraz. Pro nezasvěcené je stejně

[82] Didi-Huberman, Geogres: *Strategie obrazów – oko historii 1*. Ha!art, Nové divadlo, Krakov–Varšava, 2011. s. 30.



Ilustrace 35. Kniha *Kriegsfiebel*. Brecht, Bertold. Satire und Humor, 1955.

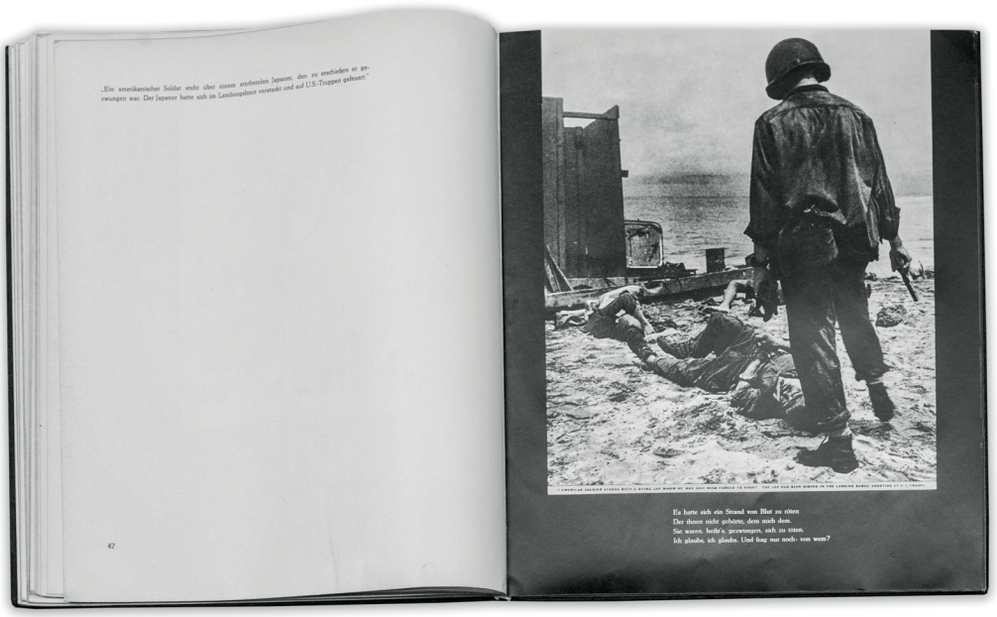
těžké rozšifrovat obraz jako hieroglyf. Nekonečná nevědomost o společenských reáliích, kterou brutálně a pečlivě udržoval kapitalismus, způsobuje, že tisíce snímků, jež se objevily v ilustrovaných časopisech, se stávají opravdovými tabulkami hieroglyfů, nic netušícímu čtenáři nedostupnými.“[83]

Chtěl bych však pominout ideologické zaujetí autorů a soustředit se na samotný mechanismus, jaký Brecht ukázal tím, že skládal z novin vystřižené fotografie a komentoval je čtyřveršovým epigramem.

Abychom pochopili smysl *Kriegsfibelu*, je nutné se vrátit na začátek třicátých let dvacátého století, kdy Brecht formuloval výhrady k fotografii ovládající tisk a reklamu: „Prostý odraz skutečnosti na její téma říká něco určitého méně než jindy. Snímky Kruppových závodů nebo AEG na téma těchto institucí neříkají prakticky nic.“[84]

Oba si všimli, že mnohoznačnost fotografie je všeobecně využívaná například v tisku nebo reklamě, i když je odběrateli rozpoznána velmi slabě. Proto ten didaktický charakter úvodu, který otevřeně říká, že tady bude možnost naučit se „čtení obrazu“, že fotografie je jako hieroglyfy a je těžké ji dekódovat.

[83] Berlau, Ruth. *Kriegsfiebel*. Eulenspiegel, Berlín, 1955 citát z Long, Jonathan J.: *Paratekstualna obfitość. Fotografia i tekst w „Elementarzu wojennym” Bertolta* „Teksty Drugie” 2013, č. 4. s. 131.
[84] Didi-Huberman, Geogres: *Strategie obrazów – oko historii 1*. Ha!art, Nowy Teatr, Krakov–Varšava, 2011. s. 36.



Ilustrace 36. Kniha *Kriegsfiebel*. Brecht, Bertold. Satire und Humor, 1955.

Benjaminova otázka: „Nestane se podpis s časem nejpodstatnější součástí snímku?“[85] nachází v *Kriegsfibelu* odpověď. Není to jen odpověď potvrzující, ale také demaskující mechanismy, které se skrývají ve spojení snímku s popisem. Brecht se v práci, jakou je *Kriegsfibel*, neomezuje na pouhé sbírání obrazů konfliktů a jejich sestavování v daném pořadí, což už i tak je svým způsobem tvůrčí gesto. To, co posouvá významy v obrazech a nutí se zamyslet nad popisy, jsou jeho autorské epigramy, které doprovázejí každou reprodukci. S pomocí řádků textu Brecht rozebírá stereotypnost nebo samozřejmost obsaženou ve fotografii.[86] V tomto smyslu je každá kniha stále aktuální, protože Brechtovo gesto můžeme s úspěchem použít i v současnosti, přesně tak, jak to udělali například Broomberg a Chanarin. Než však přejdeme k analýze jejich díla, ještě si ukážeme, jak mnohovrstevnatě může probíhat analýza jednoho fotoepigramu. V mnoha případech máme co do činění s fotografií získanou z tisku tak (velmi často jde o americký magazín *Life*), aby pod ní zůstal originální popis. Snímek je na černém pozadí, na pravé straně a pod ním je bílým písmem vytištěný epigram. Na levé, bílé stránce vidíme německý překlad anglického popisu.

Vhodným příkladem, který stojí za zmínku, se jeví fotoepigram č. 47. [Ilustrace 36.] Zřetelně je zde vidět, jak se v praxi osvědčují Brechtovy a Benjaminovy

[85] Benjamin, Walter: *Mała historia fotografii.* (v:) *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty.* redakce: Orłowski, Hubert. Poznaňské nakladatelství, Poznaň, 1996. s. 124.
[86] Didi-Huberman, Geogres: *Strategie obrazów - oko historii 1*. Ha!art, Nowy Teatr, Krakov-Varšava, 2011. s. 37.

předpoklady, že popis nebo text může měnit funkci fotografie.[87]

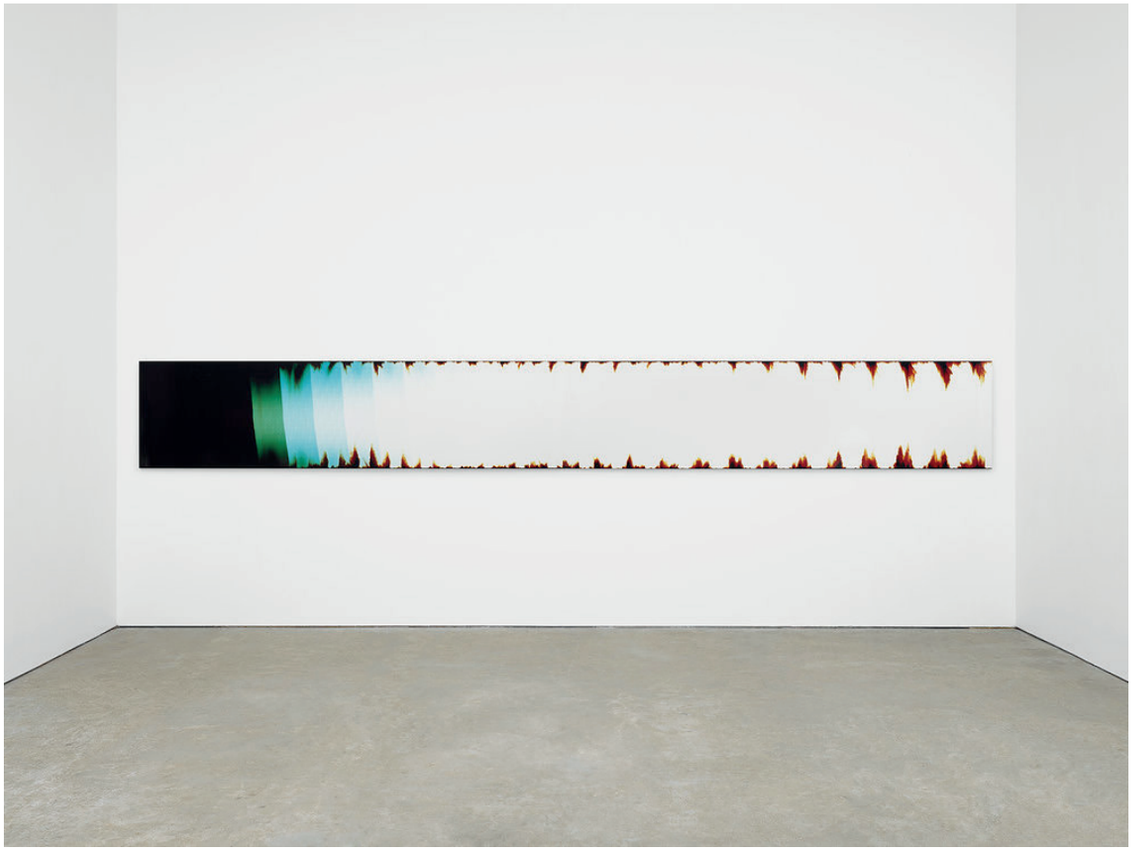
Na fotografii vidíme vojáka odvráceného zády. S pistolí v pravé ruce stojí nad tělem pravděpodobně jiného vojáka, v pozadí jsou ještě další dvě těla, ocelové dveře a oceán. Originální popis pod tělem říká: „Americký voják stojí nad umírajícím Japoncem, kterého právě musel zastřelit. Japonec se ukrýval v lodi a ostřeloval americké vojáky.“[88] Fotografie pochází z týdeníku *Life* z 15. února 1943. Brecht doplnil snímek následujícím čtyřverším:

Krví musela pláž zčervenět,
Která nepatřila nikomu, ani jemu, ani jim,
Byli přinuceni, tak jak čteme, se pozabíjet.
Věřím, věřím. A jenom se ptám: Kým?

Původní popis mluvil o činu, ke kterému byl voják přinucen, a spojuje jej s konkrétní potyčkou na pláži, Brechtův epigram staví celou událost v širších souvislostech války a hledá její příčiny a viníky. Obě diskuse probíhají v neurčitém vztahu. Na ploše stránky tak existují přinejmenším dva možné významy této fotografie, nic tu neříká o žádném z nich.[89] Taková montáž ukazuje spíše možnosti, než aby dávala odpovědi. Právě do tohoto prostoru vstupují Broomberg a Chanarin.

Originální kniha před cenzurou obsahuje 69 stránek včetně fotografií, anglické vydání, do kterého přispěli současní umělci, je již pozdější verzí s 85 ilustracemi. Broomberg a Chanarin jsou vizuální umělci, kteří sdílí výše zmíněné Brechtovy obavy týkající se vizualizace nebo ukazování války prostřednictvím fotografie. Oba se již dříve tímto problémem zabývali, k čemuž je inspirovala účast v porotě soutěže World Press Photo v roce 2008. Jde o kontroverzní dílo *The Day Nobody Died*, [Ilustrace 37.] které vytvořili hned v následujícím roce, kdy si kromě několika malých kinofilmových fotoaparátů po vzoru válečných fotografů vzali na dokumentaci afghánské války i padesátimetrový barevný fotografický papír, na který různě exponovali fragmenty a vystavovali jej slunci v okamžicích konfrontace britských jednotek s nepřítelem. Mělo jít o odpověď na současnou, poněkud sjednocenou fotografickou prezentaci konfliktů. Šlo však zároveň o jejich odpor proti kontrole nebo přímo vojenské cenzuře snímků, které ve stejnou dobu vytvářeli tradičními fotoaparáty. Na konci pobytu demonstrativně odstranili všechny získané fotografie a odnesli si s sebou pouze nasvětlenou roli papíru. Je důležité zmínit, protože jde i o část celého konceptu, že sami tuto roli papíru

[87] Long, Jonathan J.: *Paratekstualna obfitość. Fotografia i tekst w „Elementarzu wojennym” Bertolta Brechta* „Teksty Drugie” 2013, č. 4. s. 138–139.
[88] Ibidem.
[89] Ibidem s. 140.



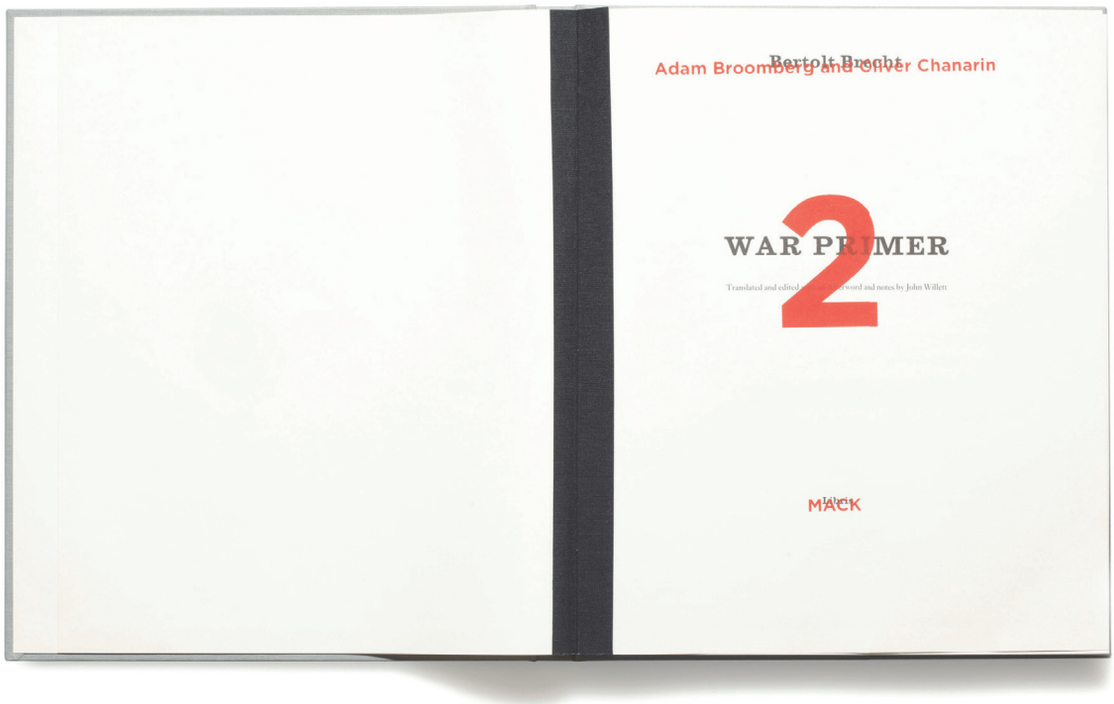
Ilustrace 37. *The Day Nobody Died* (detail) 2008. © Adam Broomberg & Oliver Chanarin.

nenesli, pomáhali jim vojáci nebo vojenský transport, což bylo zdokumentováno na video, které zachycuje celé putování této role papíru.

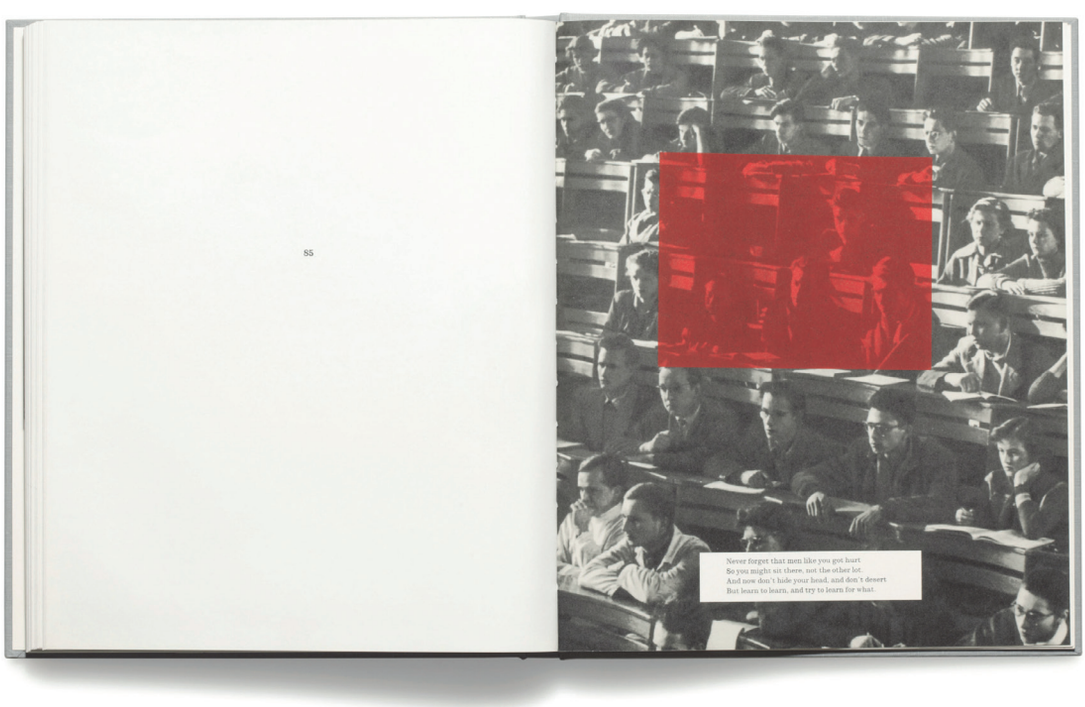
Nejsem si jistý vysokou úrovní tohoto konceptu, nicméně ukazuje na to, že duo již několik let různými způsoby zpracovává problematiku ukazování konfliktů a válek prostřednictvím fotografie, čehož si velmi cením.

Broomberg a Chanarin fascinovaní Brechtovou publikací ji chtěli nějakým způsobem aktualizovat a přemýšleli, co by udělal Brecht. Po několika pokusech našli asi nejjednodušší z možných řešení. Ponechali celou knihu v nezměněné formě a pro internetovou verzi ji naskenovali. Do knižní verze pak využili sto kusů anglického vydání z roku 1998 (vyd. Libris). [Ilustrace 38.] Na Brechtovy originální tabule umístili současné snímky. Jejich zdrojem byl internet a konkrétní filmy a video, které zobrazují aktuální dlouholetou válku s terorismem, jež začala 11. září 2001 a ve *War Primer 2* končí zajetím a popravou bin Ládina. Jde nakonec o velmi zajímavý detail – prázdný rámeček ponechaný pro fotografii bin Ládina, která nikdy nebyla zveřejněna, i když víme, že existuje. [Ilustrace 39.]

Broomberg a Chanarin spolu se skupinou dobrovolníků zakomponovali na internetu nalezené obrázky do zmíněné stovky originálních fotografií.



Ilustrace 38. Kniha *War Primer 2*. Broomberg, Adam; Chanarin, Oliver. MACK, 2011.



Ilustrace 39. Kniha *War Primer 2*. Broomberg, Adam; Chanarin, Oliver. MACK, 2011.



Ilustrace 40. Jedna z fotografií vytvořená vojákem americké armády ve vězení Abu Ghrajb v Iráku, 2003.

To, co v první řadě z tohoto spojení současnosti s minulostí vyniká, je vedle autorů i zásadní rozdíl mezi fotografiemi, ke kterým máme přístup dnes, a těmi, které nějakým způsobem získával Brecht. Podle Broomberga byly obrazy, jež Brecht využíval, ve srovnání s dnešními daleko mnohoznačnější. V případe *Kriegsfibelu* už od počátku víme, jaké dvě strany konfliktu ukazujeme, v případě války s terorismem je celá záležitost mnohem komplikovanější a hůře pojmenovatelná, protože tady proti sobě nemáme dvě stojící síly.[90]

Během práce na nové verzi Slabikáře objevili Broomberg a Chanarin něco, co je podle mě nejzajímavější, i když to není přímo zachyceno v knize. Ukazuje, jak se od Brechtova období změnil svět tisku a získávání snímků. Vypadá to jako samozřejmost, ale stojí za to si ji připomenout. Do současné verze dvojice autorů vybrala několik fotografií, které vznikly ve vězení Abú Ghrajb. V dubnu roku 2004 unikly do tisku snímky od amerických vojáků sloužících v Abú Ghrajbu. Fotografovali amatérskými fotoaparáty vězně, kteří museli snášet kruté mučení. [Ilustrace 40.] Nešlo o pouhé dokumentování jednotlivých případů, ale snímky „na památku“, na kterých se američtí vojáci prezentovali spolu s ponižovanými muži – s projevy hrdosti a radosti. Během práce na knize se ukázalo, že všechny zmiňované snímky jsou licencovány americkou tiskovou agenturou Associated Press. Zjistilo se, že každý takový snímek stojí sto liber. Broomberg a Chanarin

[90] James, Sarah: *Adam Broomberg and Oliver Chanarin: War Primer 2*. http://mappeditions.com/publications/war-primer-2 (online: 2. února 2018).

nikdy nezaplatili účet, který za ně přece jen při každém jejich použití narůstá, a nikdy se tím nezapomenou pochlubit na svých přednáškách a prezentacích.

Agentuře AP zaslali dotaz, jak na tyto fotografie získala licenci, ale nikdy nedostali oficiální vyjádření. Neoficiální zdroje říkají, že dnešní AP má více zaměstnanců prohledávajících sociální média a hledajících snímky než skutečných reportérů v terénu. Jakmile najdou něco zajímavého, například na Facebooku, ptají se vlastníka, jestli mohou danou fotografii koupit. Celý případ je spojený s výše zmiňovanými Brechtovými obavami, jež se týkají distribuce fotografií v tisku, ale i jinde.[91] Tento případ ukazuje, že ke změnám došlo nejen výlučně v samotném zobrazení, ale také ve způsobech distribuce a šíření jednotlivých snímků.

Na uvedených příkladech jsou spolu sestaveny originální stránky z *Kriegsfibelu* a ty přetvořené z *War Primer 2* a je patrné, jak skromné je vlastně zasahování autorů do originálního díla. [Ilustrace 41.]

Tady se na chvíli zastavíme. Svět fotografie žije spíše kontroverzemi a k názorovým střetům dochází spíše zřídka, psány jsou hlavně pozitivní recenze, málokdy neutrální a konstruktivní kritika prakticky vymizela. V případě *War Primer 2* však k určitému vzrušení došlo. Část hlasů se týkala ocenění Deutsche Börse, které Broomberg a Chanarin získali v roce 2013 právě za *War Primer 2*. Zajímavější však přece jen je okolnost vypůjčení, intervence nebo přejímání Brechtova díla, protože o citaci v tomto případě nemůže být řeč. Lewis Bush, britský fotograf, spisovatel a autor blogu Disphotic, zjišťuje, že zápůjčky dvojice mají tři úrovně originálu: jeho fyzičnost v podobě knihy jako objektu, koncept *Kriegsfibelu* a do jisté míry rovněž ideologii.[92]

Pokud obě publikace srovnáme, zjistíme, že vizuální sdělení aktualizuje prvotní fotografii a snaží se ji přesunout do nového kontextu „boje s terorem“ a zároveň ji konfrontuje s Brechtovým epigramem, který dvojice neupravovala. Pokud vezmeme jako příklad již zmiňovanou instalaci s americkým vojákem stojícím nad Japoncem, uvidíme, že současný zásah na vizuální úrovni mění Japonce (identifikovaného v textu, nikoli na snímku) s největší pravděpodobností na Araba. V nové verzi máme mnohem doslovnější, přímo pornografický obraz. [Ilustrace 42.] Jde samozřejmě o znamení této doby. Broomberg a Chanarin získávají informace stále častěji z internetu, tedy zdroje, kde není redaktor, který by rozhodl, jestli se snímek hodí k publikování. Na internetu je všechno, dokonce

[91] *Broomberg, Adam; Chanarin, Oliver.* Záznam přednášky v Sussex Centre for the Visual, 14. října 2014 v Sussexu. https://www.youtube.com/watch?v=QIMTwYVRosU (online: 12. února 2017).

[92] Bush, Lewis: Broomberg and Chanarin and the politics of appropriation. http://www.disphotic.com/broomberg-and-chanarin-and-the-politics-of-appropriation/ (online: 5. února 2018).

i svědectví nejkrutějších zločinů, stačí po nich jenom sáhnout. Tyto nové procesy využívání fotografie v konfliktu jsou rovněž podstatou *War Primer 2*.

Bude však samotná okolnost nové časové vrstvy a v některých případech zajímavých fotokoláží stačit, abychom mohli mluvit o novém autorství, jasně uvedeném na obálce knihy? Zmiňovaný Lewis Bush o tom pochybuje: „Z mnoha důvodů si myslím, že Broomberg a Chanarin stavějí na bedrech giganta a pročesávají jeho kapsy hledajíce zahozené nápady.“[93]

Davis Evans pak v katalogu k výstavě vítězů Deutsche Börse píše: „Broomberg a Chanarin jsou v Brechtovi dobře usazení – imponuje jim, ale neztrapňuje je.“[94]

Samotní umělci nikdy nepopírali fascinaci Brechtem a jeho dílem a často se o ní zmiňují. Sám považuji *Kriegsfibel* za cennou diagnózu mechanismů doprovázejících fotografii v roli informátora a nositele obsahu. Musíme však zdůraznit, že *Kriegsfibel* nepochází z ruky fotografa nebo fotoeditora, ale odběratele novinářské fotografie. Chápu, že opomineme-li ideologické zabarvení a didaktický charakter této publikace, mohly by tyto mechanismy být šířeji prezentovány. Obzvláště v dnešní době. Nejsem si jistý, jestli *War Primer 2* tento postulát splňuje. Do značné míry je však uměleckým dílem v první verzi vydaným v počtu pouhých sta exemplářů (jsou stále v prodeji za přibližně 5 500 eur). Vzápětí bylo toto dílo bezplatně zpřístupněno jako soubor pdf a letos nakladatelství MACK vydalo jeho reprint za již normální cenu 35 eur. Oceňuji také výbornou interpretaci Brechtova díla, především ve fotografickém prostředí (protože také moc nevěřím v rozšíření této publikace).

Na jednu stranu je dobře, že Broomberg a Chanarin, přestože ze začátku plánovali větší zásah, zůstali u skromnějšího gesta. Nepřeříkávají už i tak na první pohled dost složitou verzi. Na druhou stranu se ta skromnost gest jeví jako malý autorský vklad, o to více, že v roce 2013 v jistém smyslu okopírovali další Brechtův nápad, když vydali *Holy Bible* (2013, MACK).

[93] Ibidem.

[94] Evans, David: *Brecht's War Primer: the „photo–epigram" as poor monument* http://mappeditions.com/publications/war-primer-2 (online: 2. února 2018).



Ilustrace 41. Kniha *Kriegsfiebel*. Brecht, Bertold. Satire und Humor, 1955.
Kniha *War Primer 2*. Broomberg, Adam; Chanarin, Oliver. MACK, 2011.



Ilustrace 41. Kniha *War Primer 2*. Broomberg, Adam; Chanarin, Oliver. MACK, 2011.

4.6. Titul – první kontext

Titul je v tvůrčím procesu často odsouván na poslední etapu. Nejsem si jistý, jestli je to rozumné. Každá práce má samozřejmě svoji dynamiku, ale vezmeme-li v úvahu fakt, že to jedno nebo pár slov jsou pro odběratele první souvislostí, první směrovkou k významu, pak se mi zdá, že jeho role je mnohem větší, než se nám může zdát. Často se během rozhovorů se studenty a s mnohokrát ještě horkými hlavami, ke kterým ve Sputnik Photos dochází například během vymýšlení názvů výstav nebo dalších částí projektu *Ztracená teritoria*, je snažím nasměrovat k citlivějšímu vnímání tohoto problému a přimět je k přemyšlení nad názvem projektu, pokud možno mnohem dříve. Stává se, že až do samotného konce se stále objevují nové verze názvu. Navíc je zde ještě problém s převodem do angličtiny, což v tomto případě není běžným slovníkovým překladem významu slov, ale interpretací, která vyžaduje ověření daného slova nebo výrazu v několika významových rovinách v obou jazycích a rozhodnutí o úrovni kompromisu, na který jsme připravení. Je škoda tak důležité rozhodnutí nechávat až na samotný konec. Riziko chyby a v jejím důsledku ztráty celé předchozí práce je velmi vysoké.

Pamatuji si, kolik úsilí nás stálo vymyšlení názvu výstavy a pak knihy Mateusze Sarełły *Mrtvá vlna* (*Martwa fala*, angl. *Swell*). [Ilustrace 43.] Věděli jsme, že celý materiál bude výrazně rozdělený na dvě části, nabízela se také forma a motivace, se kterými Sarełło na Baltu fotografoval. Centrem rozdělení byl partnerský rozchod, ke kterému došlo během práce na fotografickém projektu zachycujícím pobřeží po sezoně. Sarełło se rozešel se svojí dívkou, s níž dříve často jezdil fotografovat. Po této události se k moři vracel sám, jen vzpomínat, bez motivace k práci z pohledu dřívějších záměrů. Změnil se také styl jeho fotografování. Důsledkem toho bylo i kurátorské rozhodnutí opustit původní návrh fotografického projektu a využít moře a snímky, které u něj vznikaly, k vytvoření výstavy a knihy odkazujících na ztrátu, kterou po rozchodu cítí. Název v polské verzi nakonec vznikl díky Sarełłově otci Markovi (první částí projektu byla výstava v rámci sekce ShowOFF na Měsíci fotografie v Krakově v roce 2012). Byli jsme si tímto názvem jistí od začátku, navíc se na různých úrovních odkazoval na hlavní motivy, kterých se projekt týkal. Používali jsme ho metaforicky. Problém se však objevil při překladu. Nemohli jsme samozřejmě využít doslovný překlad a o slově *Swell* zpočátku pochybovali překladatelé, kteří upozorňovali na jeho slangový význam: *stylový*, *elegantní*, *prvotřídní*. Pochybnosti zmizely teprve s článkem Josepha Conrada v angličtině, kde bylo slovo *swell* mnohokrát užito a bylo v polském překladu uvedeno právě jako „mrtvá vlna“. V zahraničí byla nakonec kniha velmi úspěšná.

Proč je vztah mezi celým obrazovým materiálem zpracovaným ve formě knihy nebo výstavy a nakonec velmi objemově skromným textem tolik zásadní? Zdálo



Ilustrace 43. Kniha *Swell*. Sarełło, Mateusz. IKW, 2013.

by se, že existují dva důvody – o jednom jsem psal už dříve a zmíním ho ještě jednou, druhý je často velmi pragmatický. Můžeme jej vyjádřit slovy marketing nebo propagace. Nejsme velký trh a už vůbec bych nechtěl tímto směrem uvažovat. Jde mi spíše o výstižnost titulu k obsahu knihy, výstavy a trvanlivost spojení snímků s autorem v dalších letech. Jednoduše řečeno, názvy mohou být dobré, nebo špatné. Podle mého názoru ty první příliš mnoho neříkají, bývají záhadné, odkazují na nečekané souvislosti. Příkladem mohou být *Sleeping by the Mississipi*, *Broken Manual*, *Songbook* – všechny od Aleca Sotha, nebo z polského prostředí *Pozdravy z Auschwitzu* (*Greetings from Auschwitz*) Pawła Szypulského, *Frowst* Joanny Piotrowské nebo *Kousek země* (*Piece of land*) Andrzeje Kramarze. Špatné názvy jsou často velmi popisné, jednorozměrné, neurčující místo ani

společnost, používající vlastní jména, potvrzující to, co je na fotografiích, odkazující na techniku a fotografickou estetiku nebo směr, jakým se ve své tvorbě prezentuje, nebo prostě jen nepřesné metafory.

Jde samozřejmě o velké zobecnění a příklady popírající tuto kategorizaci lze snadno najít. Narážím na to, že titul by prostě měl být jen uvědomělou volbou autora. Přestože můžeme říci, že opravdu dobré tituly se objevují zřídka, obzvláště na polské scéně, čehož důkazem jsou například vítězná díla soutěže o fotografickou publikaci roku. Nechci se povyšovat – sám mám na svém kontě mnoho průměrných, možná i špatných titulů. Za vydařené považuji pouze *Ekosystém* a *Slabikář*, na oba jsem přišel sám ještě během fotografování. Nemusel jsem nad nimi přemýšlet, hledat ve slovnících synonyma ani testovat u známých. Byl jsem si jimi jistý.

Při práci s Filipem Springerem na knize *11.41* jsme dlouho nebyli schopni najít odpovídající název. Věděli jsme však, co by měl vyjadřovat, i když ze začátku jsme se na to dívali ze špatného úhlu. Hledali jsme slova nebo obraty, které by v polském i anglickém jazyce potenciálně odkazovaly současně na minulost i současnost, trauma i štěstí a aby v sobě obsahovaly dvě krajnosti. Stejně jako město Spitak, kterému jsme věnovali tuto knihu. Sympatické místo k životu v komunistické Arménii, které po svém kompletním zničení 7. prosince 1988 pohřbilo třetinu svých obyvatel.

Zpočátku jsem hledal pomoc u známých psychologů, a to hlavně proto, že tento námět má ve Springerově vyprávění důležité místo. Doufal jsem, že existuje nějaké slovo nebo odborný obrat, kterým bude možné šikovně podat trauma i předchozí život. Bohužel bezvýsledně. Další vrstvou spojitosti byla geologie a názvosloví spojené s tektonikou a vlastní názvy v symbolickém kontextu. Vznikal tak seznam návrhů: *Szrama* (Šrám, ang. *Scar*); *Ślad* (Stopa, ang. *Mark*); *Osad* (Usazenina); *Opadł kurz* (Prach se usadil); *Biały* (Bílý, Spitak arménsky znamená „bílý“); *Biel* (Bělost); *11:41* (přesný oficiální čas zemětřesení); *Wszystkie odcienie bieli* (Všechny odstíny bílé); *Warstwy* (Vrstvy, ang. *Layers*); *Wstrząsy wtórne* (Další otřesy, ang. *Aftershock*); *Punkt wyjścia* (Výchozí bod); *Fundamenty* (Základy, ang. *Foundations*).

Ze začátku jsme diskutovali nad návrhem „Sekundární otřesy“, ale příliš se vztahoval k situaci po zemětřesení, kromě toho počáteční překlad do angličtiny byl významově příliš silný. Springer upozornil na *11.41*, což se mi ze začátku zdálo jako příliš konkrétní název. Nakonec jsem pro něj sám sebe přesvědčil a zároveň jsem opustil původní zadání pro titul obsahující dvě krajnosti ve prospěch takového, který je tvoří i odděluje. Název *11.41* je hodinový údaj – hranice oddělující realitu města na prostor před, který je v knize jak ve vizuální vrstvě, tak i textové představován mysticky, a prostor po, plný traumat, pomíjivosti

a provizorních řešení. Jeho výhoda spočívala i v tom, že jej nebylo třeba překládat do angličtiny, i když se objevily určité pochybnosti týkající se označení času AM, které jsme však rychle zavrhli a ve finální verzi se pouze změnila interpunkce. Ukázalo se, že správným označením času je tečka mezi hodinou a minutami, a nikoli běžně používaná dvojtečka. Dodnes však jde o poněkud spornou otázku, protože pokud vynecháme správnost, pak je záměr autorů, co se týče názvu, nadřazený a dnes si myslím, že by bylo komunikativnější, kdybychom zůstali při dvojtečce. Mnohem lépe totiž připomíná čas nebo okamžik, a na tom nám nejvíce záleželo.

Výše zmiňovaný seznam názvů se nakonec ukázal jako velmi cenný – od té doby jsem jej už dvakrát použil. Poprvé během práce na první výstavě projektu Sputnik Photos: Ztracená Teritoria: OSAD, která se konala v říjnu roku 2016 v Centru moderního umění ve Varšavě. Podruhé pak v rámci výstavy *Andrzej Georgiew. Warstwy* (Vrstvy), které jsem ve spolupráci s nadací Archeologie fotografie přímo s Jędrzejem Sokołowským byl kurátorem. Šlo o první posmrtnou výstavu tohoto slavného polského portrétisty (v rámci Měsíce fotografie v Krakově, květen 2017).

Dobrý název se zkrátka nehledá snadno. Zpravidla je jeho hledání velice únavný proces, kterému však stojí za to věnovat energii a důsledně vybrat slova, která již napořád přilnou k danému cyklu. Chtěl bych se vrátit k titulům knížek, které se objevují v tvorbě Aleca Sotha a konkrétněji k *Sleeping by the Mississipi* z roku 2014. Soth je americký fotograf střední generace, člen skupiny Magnum Photos, který ve své tvorbě odkazuje převážně na Spojené státy. Jeho jméno se v této práci objeví ještě mnohokrát. Hlavně proto, že celá jeho činnost je zajímavým procesem, který ukazuje fotografa hledajícího nové způsoby projevu, jenž rád experimentuje a hodně pracuje. Soth se rád inspiruje tradiční americkou dokumentární fotografií, ale nebojí se ji zpochybňovat nebo přímo konfrontovat s jinými tradicemi.

Soth, jak sám tvrdí, považuje tituly za velmi důležité, protože ovlivňují způsob, jakým je celá práce vnímána, a jejich vymýšlení je jednou z jeho oblíbených etap práce na projektu.[95]

Podívejme se na jeho první významnější knihu *Sleeping by the Mississipi*. Svou formou je to klasická fotografická kniha, navazující na tradice americké cestovatelské fotografie a dokumentu amerického venkova (Walker Evans, Robert Frank, Joel Sternfeld). Název se samozřejmě odvolává na nejdelší americkou řeku, která teče ze severu na jih, kde ústí deltou do Mexického zálivu u New Orleans. Je to řeka symbol, i když zůstává nespoutanou silou. Svůj tok začíná ve státě Minnesota, odkud pochází a ve kterém žije Alec Soth. Chtěl

[95] Soth, Alec: *From here to there: Alec Soth's America.* Walker Art Center, Minneapolis, 2011. s. 17.

bych tuto publikaci analyzovat i z pohledu vybraných popisků ke snímkům a pořadí, v němž byly fotografie seřazeny. Pro Sotha, který v té době rád cestoval a fotografoval, byla přirozená osa řeky dobrým orientačním bodem. Snímky do knihy vznikaly po dobu pěti let na přelomu 20. a 21. století.

Na blogu, který aktivně vedl v letech 2006–2007, můžeme nalézt velmi zajímavý zápis, později otištěný i v knize *From Here to There*, s velmi mnohoznačným názvem *Balada o dobrých a špatných názvech* (*Ballada o dobrych i złych tytułach*). V souvislosti s popisovanou knihou je zajímavý fragment týkající se analýzy titulů, které v sobě obsahují slovo *American* nebo jeho variace. Soth zmiňuje Egglestona, jenž je podle jeho mínění v tomto oboru mistrem, a chválí ho za *Los Alamos* – knihu, která přestože v sobě obsahuje fotografie z celého světa, získala svůj název podle místa, kde byla vyvíjena atomová bomba. Následuje celá řada titulů, počínaje od kultovních knih jako *American Surfaces* Stevena Shora, *In the American West* Richarda Avedona nebo *American Music* Annie Leibovitzové, zmiňované pouze jako nudné příklady. Jedině *American Photographs* Walkera Evanse a *The Americans* Roberta Franka jsou z této kategorie vyčleněny coby ikony, podobně jako *American Prospects* Joela Sternfelda jako výjimka potvrzující pravidlo.[96] Pro mě je zajímavý potenciální postoj autora k titulu jeho první knihy – mohl ji přece, stejně jako ostatní velikáni před ním, nazvat prostě *The American Midwest*. Myslím si však, že to bylo už od počátku nemožné, protože samotný Sothův postoj byl příliš osobní a do značné míry odlišný od dokumentárních pravidel, která preferovali jeho významní předchůdci.

Soth kromě toho, že byl připoután k řece, která plyne jeho rodným městem, nasákl také celou mytologií s ní související: příběhy Huckleberryho Finna nebo vzpomínkami Charlese Lindberga, legendárního pilota pocházejícího z okolí. Citát z něj otevírá knihu:

Mnohokrát jsem usínal s otevřenýma očima a své usínání jsem si dobře uvědomoval, nebyl jsem však schopný se mu ubránit. Když takhle usínám, jsou mé oči odstřiženy od vědomí, jako by byly zavřené, ale současně i bezprostředně spojené s novým, výjimečným vědomím, které mé pocity zvládá stále lépe.[97] (Charles Lindberg píšící po dvaceti dvou hodinách letu přes Atlantic)

Třetí fotografií v pořadí je snímek Lindbergovy postele, na které ležel jako chlapec a poslouchal přelétávající letadla. Samotné slovo *sleeping* z názvu knihy je pak něčím spíše ve smyslu *dreaming* (sny, touhy) než odpočinek. Soth se nakonec ptal lidí, které portrétoval, na jejich sny a touhy, můžeme je najít na konci knihy, kde je část snímků doplněna rozšířenými popisy.

[96] Soth, Alec: *From here to there: Alec Soth's America.* Walker Art Center, Minneapolis, 2011. s. 18.
[97] Lindberg, Charles cytat za Soth, Alec: *Sleeping by the Mississippi.* Steidl, Gottingen, 2004.

V rozhovoru s Aaronem Schumacherem v roce 2004, těsně po prvním vydání *Sleeping by the Mississipi*, Soth vypráví, jak doplnil zmiňované popisy těsně před ukončením grafických úprav. Důvodem byla jeho touha vyprávět příběhy. Část situací a míst měla tento potenciál, a proto se Soth pro tento krok rozhodl, i když jak tvrdí, je to vždy riskantní, protože slova prostě často snímky kazí. Proto také zvolil umístění popisek znemožňující blízké sousedství s fotografiemi.[98] Popisky obsahují již zmiňované touhy či sny, místní legendy, historické údaje, intimní zpovědi, citáty z Huckleberryho Finna a Lindberga.

Ve zmiňovaném rozhovoru Soth vyvrací názory o knize jako o sociálním dokumentu. Sugesce vycházející z názvu má nasměrovat odběratele do míst vzdálených od skutečnosti a mnohem tradičnějšího chápání dokumentární fotografie.[99] Konec konců je to jeho řeka, která je v knize ukázána. Popisy umístěné na konci, pro výjimečně zvědavé, jak Soth sám tvrdí, jsou podle mého názoru pohybem směrem k dokumentárnosti tohoto projektu, ke spojení snímků s místy a časem. Kompromisní pohyby při tvorbě knih ne vždy vycházejí dobře a například já v tomto případě popisy nepotřebuji, ale chápu chuť podělit se větším počtem materiálu a oceňuji přemístění textu na úplný konec knihy. Soth je velmi zajímavým příkladem fotografa, který již mnoho let bojuje se snahou vyprávět příběhy, ale i možnostmi (nebo jejich nedostatkem), které vynikají z podstaty fotografie. Již delší dobu si Soth stojí za svým názorem, že fotografie nemá mnoho společného s vyprávěním příběhů a narací, i když se ji snaží jakoby bočními dvířky vpustit do všech svých publikací. „Fotografie se pro vyprávění příběhů nehodí. Příběhy vyžadují počátek, střední část a konec. Vyžadují časovou posloupnost. Fotografie čas zadržují, jsou ztuhlé a mlčí.“[100]

V případě *Sleeping by the Mississipi* byly popisky nutné, protože jak mi Soth v roce 2017 v Hamburku řekl, příběh z jeho knihy můžeme na základě pouhých snímků pochopit jako „cestoval jsem podél řeky Mississipi“ – což není příliš vzrušující vyprávění. Na druhou stranu lidé prahnou po příběhu, takže díky nim spolu komunikujeme, učíme se, potřebujeme vzory. Problémem je samotná fotografie. Jestli ji příběhy přeplníme, uzavřeme ji tím před divákem. Při pohledu na fotografii chceme sami vytvořit scénu, která se před námi ukazuje, a nechceme, aby nám byla vysvětlena doslovně.[101] Soth však připouští možnost přenesení hrdiny ze struktur narace do fotografické knihy. Používá zde příklady Roberta Franka a jeho publikace *The Americans*, kde se na samotném konci nachází fotografie autora s rodinou v autě, kterým jezdil po USA. Tento snímek podle Sotha umožňuje o něm konkrétně uvažovat v souvislosti s celou

98 Schuman, Aaron: T*he Mississippi: An Interview with Alec Soth,* http://www.aaronschuman.com/sothinterview.html (online: 7 marca 2018).

99 Ibidem.

100 Soth, Alec: *From here to there: Alec Soth's America.* Walker Art Center, Minneapolis, 2011. s. 36.

101 Rozhovor s Alecem Sothem ze dne 29. listopadu 2017 v Hamburku.

jeho cestou. Odkazuje to k přenesení role fotografa na hrdinu a tím i ztotožnění se odběratele s úhlem pohledu autora.[102] K čemu je pak fotografie dobrá, když ne k vyprávění? Soth tvrdí, že se k vyprávění příběhů skvěle hodí. Proto jsou snímky tolik ceněné v reklamě – pomáhají prodejci vsugerovat, že když si koupíme produkt X, budeme mít ideální život. Osvědčují se také v propagandě, protože mohou fungovat jako důkaz toho, co v danou chvíli potřebujeme.[103]

Soth, jak jsem již zmínil, se snaží dodat do svých projektů naraci. V *Sleeping by the Mississipi* jsou to popisy snímků umístěné na konci knihy, v další publikaci – *Niagara* – milostné dopisy, v *Broken Manual* dokumentární film *Somewhere to Disappear* (rež. Laure Flammarion a Arnaud Uyttenhove) a v případě poslední knihy – *Songbook* – pak původně publikované sešity ze série LBM Dispatch.

[102] Sloat, Ben: *A Conversation with Alec Soth (2009)* https://www.americansuburbx.com/2010/05/interview-conversation-with-alec-soth.html (online: 13 listopada 2017).
[103] Soth, Alec: *From here to there: Alec Soth's America.* Walker Art Center, Minneapolis, 2011. s. 36.

5. Snímek ke snímku

Většina textů, na které jsem při psaní své doktorské práce narazil, se týkala teorie vztahující se na samostatný snímek. Usuzuji také, že fotografie ve všeobecném vnímání, kdy je analyzována v kategoriích jako krásná nebo ošklivá, zajímavá nebo nezajímavá, je rovněž vnímaná jednotlivě. Skládání fotografií do cyklů je známé spíše v úzkém okruhu lidí profesně se angažujících ve fotografii, například na úrovni novinových redakcí, v muzeích, uměleckých galeriích nebo vydavatelstvích zaměřených na fotografické publikace. Vztah snímku ke snímku není o nic méně zásadní než již zmíněný vztah fotografie a slova. Na dalších stránkách budeme analyzovat mechanismy a strategie, které stojí za novinářskou fotografií ve smyslu fotoeseje (čili souboru snímků umístěných jako doprovod textu ve sloupcích tištěného magazínu) a fotografickými knihami ve spojitosti s jejich grafickým návrhem.

Jak jsem již zmínil, považuji samotnou činnost vytváření snímků za neobyčejně významnou, protože jde o výchozí bod ke všemu, o čem tady píši, ale i celkově nedostatečnou, pokud máme ambice, aby naše práce jakýmkoli způsobem zapůsobila na odběratele. Fotografie sama o sobě je pouze možností významu.[104] Fotograf je podle mého názoru absolutním tvůrcem, pokud si dokáže z nashromážděného materiálu vybrat, přidat formu a poskládat – v řadě nebo v prostoru – vnitřně spojitý soubor snímků. Samozřejmě na tom nemusí pracovat samostatně, ale záměr, myšlenka, struktura nebo souvislosti, se kterými mají být snímky prezentovány, jsou stejně tak autorské, jako samotné fotografie.

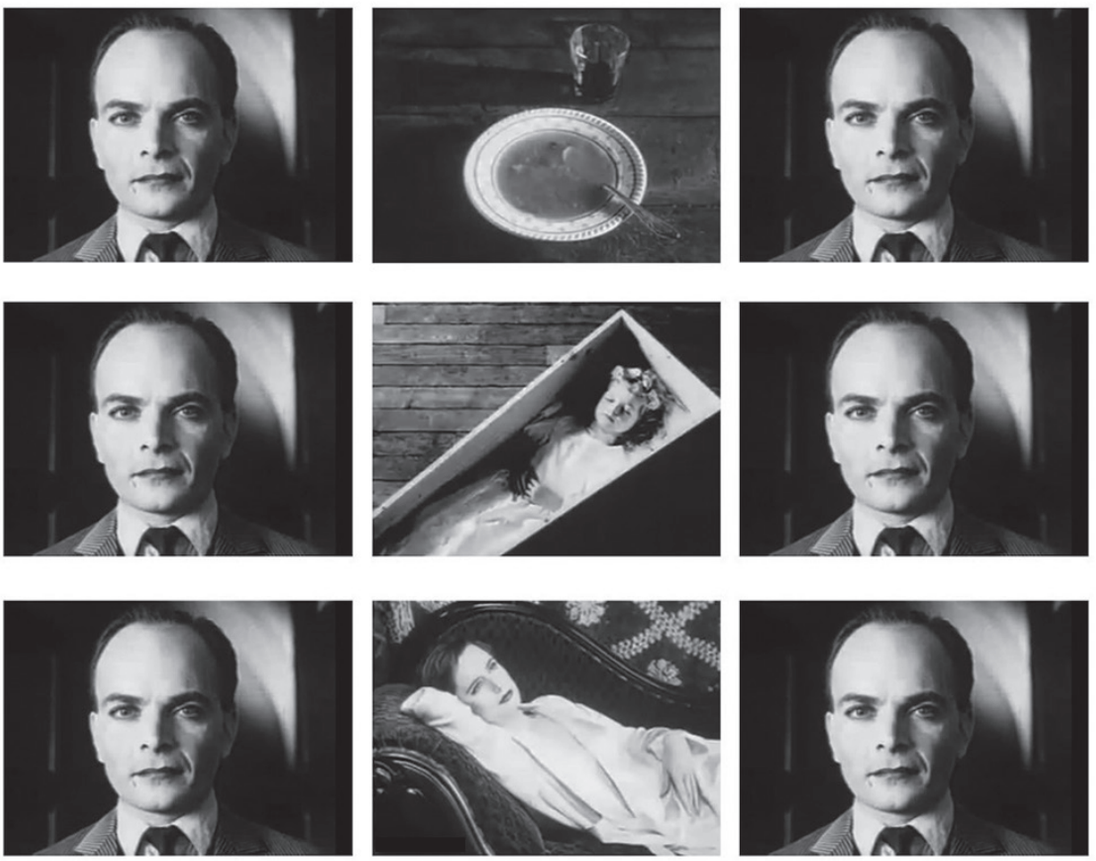
Podstatou sekvence snímků je jejich vzájemné, oboustranné působení. Odehrává se podle mého názoru na třech základních úrovních:

- Významové: kdy samostatné situace zachycené na fotografiích se vzájemně ovlivňují a vytvářejí nová sdělení. Odehrává se to prostřednictvím vytváření kontextu, který může dokonce kompletně změnit původní nebo zamýšlený význam jednotlivých fotografií.

- Vizuální (estetické): kdy se fotografie na estetické úrovni opírají o styl, barvy, způsob kompozice výřezu a podobně do esteticky spojitých snímkových sekvencí.

- Asociační: kdy prvky kompozice na principu podobnosti forem, barev nebo struktury korespondují s dalšími záběry.

[104] Sekula, Allan Sekula: *Społeczne użycia fotografii*. Vydavatelství Varšavské univerzity, Zachęta Národní galerie umění, Varšava, 2010. s.17.



Ilustrace 44. Záběry z experimentálního filmu Lwa Kuleszowa.

Jde samozřejmě o velmi zjednodušenou formu popisu těchto vztahů. Jak budeme mít možnost se přesvědčit na jednotlivých příkladech v další části práce, objevují se tyto úrovně často současně. Než přejdeme ke konkrétním příkladům z tisku a knižních publikací, rád bych uvedl, jak mnou navržené souvislosti vypadají v praxi.

Na přednáškách často prezentuji jednoduchý experiment provedený Lvem Kulešovem, který je nazýván otcem sovětského filmového střihu.

V druhé dekádě dvacátého století učinil Kulešov objev, který se současným filmařům může jevit banálně,[105] ale ve své době byl průlomový, protože měl pro střih i samotné střihače ve filmové branži mnohem větší význam. Chronologický způsob seřazení jednotlivých snímků mu poskytoval moc nad divákem, hercem i scénářem. Finální zpracování filmové narace se tak začalo odehrávat až na střihačském stole.

[105] Płażewki, Jerzy: *Jezyk filmu*. Wiedza i Książka, Varšava, 2008. s. 158–159.

Kulešov využíval jednotlivé záběry jako suroviny či atomy, kterým v návaznosti na vzájemné spojení s jinými dokázal kompletně změnit význam. Kulešov vytvořil experimentální střih. Využil pro něj detail tváře herce Mozžuchina s poněkud teatrálním, dalo by se říci i prázdným výrazem tváře a postupně jej spojil se třemi jinými záběry: talířem horké polévky, rakví, ve které ležela mrtvola holčičky, a se záběrem krásné dívky ležící na pohovce. [Ilustrace 44.] Jakmile byly tyto tři záběry představeny nezasvěceným divákům, byli všichni Mozžuchinovým hereckým uměním nadšeni.[106] Tím, kdo této hře dal obsah, byl právě Kulešov, který do každé ze tří sekvencí vložil jiný obsah, i když byl Mozžuchinův portrét vždy stejný. Abych mohl představit podobné vlastnosti fotografie, používám na přednáškách příklad z vlastního archivu. [Ilustrace 45.]



Ilustrace 45. Na prvním obrázku je zaměstnanec úpravny uhlí mezi dalšími snímky, které jsem vytvořil ve stejný den. V tomto případě se snažím umocnit své prožitky a intence, se kterými jsem snímek vyfotografoval. Těžká, často monotónní práce u pásu, člověk je na konci směny unavený a odevzdaný. Na druhém snímku ukazuji dělníka mezi snímky z hornické pivnice (vytvořené při úplně jiné příležitosti) a tím sugeruji, že jeho únava na snímku nemusí souviset s náročností práce, ale spíše s předchozím večerem.

Další dva vztahy jsou uvedeny v učebnici *Aperture This Equals That* (Jason Fulford a Tamara Shopsinová, 2014). Kniha má velice střídmý úvod:

Toto je kniha, která je kruhem;
Vytvořeným ze čtverců
Přestavěj strany
A objev dvojice.[107]

106 Ibidem.
107 Fulford, Jason; Shopsin, Tamara: *This Equals That.* Aperture, New York, 2014.

Začíná a končí stejnou fotografií trojúhelníku. Schéma se opakuje na všech stránkách: snímek na pravé stránce se opakuje na dalších dvojstránkách, tentokrát je však na její levé stránce. Tímto jednoduchým způsobem si uvědomujeme, jak se může stejný snímek měnit v závislosti na tom, vedle kterého leží. V knize jsou další páry seřazeny na principu podobnosti nebo asociací. Postupně se pak stále více opírá o vizuálnost a týká se například tvaru, rytmu, barvy – čím dál, tím jsou souvislosti více tematické nebo obsahové.

(a)



(b)



(c)



(d)





(e)



Ilustrace 46. Na zmíněných příkladech je jasně patrné, že další páry jsou vybírány především podle svého tvaru (a), barvy a tvaru (b), rytmu (c) a na principu asociace (d). Čím dál, tím se úroveň obtížnosti zvyšuje.

Celé bezpochyby náročné umění seřazování snímků se opírá právě o tyto předpoklady. Náročné je o to více, že do značné míry závisí na intuici autora a jeho obecných znalostech. Proto je možné jej učit pouze uváděním mnoha příkladů a studiem fotografických knih – jak povedených, tak i nepovedených.

V souvislosti se sekvencí musíme připomenout ještě jeden problém. Volný prostor se stává pro odběratele stejně důležitý jako samotný snímek. Nejde přitom o ponechání prázdné stránky vedle nějaké fotografie, ale o to si uvědomit, že mozek nejvíce pracuje v okamžiku, kdy se stránka obrací. Pokud jsme například uvedli sekvenci do určitého schématu, pak by tečky byly fotografiemi a čárky by představovaly práci, kterou do jejich spojení vložil odběratel. Naší prací jako autorů je samozřejmě takové spojitosti sugerovat nebo vyvolávat, ale stejně jako i nejkrásnější budova ztrácí smysl bez lidí, tak i fotografická kniha bez odběratele je pouze sbírkou potenciálních smyslů.

Na tomto místě by bylo dobré se ještě vrátit k problematice narativnosti fotografických cyklů a fotografie vůbec. V této kapitole se budou objevovat pojmy jako „narace“ nebo „vyprávění příběhu“ a srovnávání s filmem nebo literaturou. Při psaní práce na toto téma tomu nelze uniknout a ani jsem se o tomu vyhnout nesnažil. Jsou mi blízká slova Jeffa Walla: „Snímky nikdy nevyprávějí. Ony mohou pouze sugerovat příběh, ale nikdy ho neposkytují. Takže ono prožívání vyprávění, které má divák sledující fotografii, je jeho vlastní aktivní zapojení do jeho psaní. Intuitivně, pro sebe vytvářejí naraci, která bude pro každého z nich jiná.“[108]

Nijak to nemění skutečnost, že onu sugesci musíme moudře naplánovat, a právě této problematice bude věnována celá kapitola. V první části se vrátím do světa tisku a na příkladu magazínu *Life* a rozvoji v tehdejší době nového fotografického směru fotoeseje chci ukázat, jak byla konstruována výpověď ze snímků a textu. V dalších podkapitolách se pak zaměřím na fotografické knihy.

[108] *Vancouver. Art in the Twenty-First Cenury.* Dokumentární film natočený studiem ART 21, režie: Pamela Mason Wagner, 2016.

5.1. Life formula – fotoesej, nová cesta novinářské fotografie na příkladu magazínu *Life*

Americký magazín *Life* ve formě, která bude předmětem této podkapitoly, vznikl v roce 1936 z iniciativy Henryho Lucea, majitele mediální korporace Time Inc. Již v časopisech *Time* a *Fortune*, které vycházely před magazínem *Life*, vykazoval Luce zálibu v zařazování fotografií do novinových zpráv. Nové polygrafické technologie zavedené na počátku třicátých let umožnily tisk magazínů naplněných snímky, což měl Luce v plánu náležitě využít. Před vydáním prvního čísla *Life* se obrátil k členům svého redakčního týmu: „Abychom mohli vidět Život – Life; viděli svět; byli očitými svědky skvělých událostí; sledovali tváře ubohých a gesta hrdých; (…) abychom viděli věci vzdálené tisíce mil, věci ukryté za zdmi; (…) abychom viděli a měli z toho radost. To je úkol, který bude mít nový druh magazínu. (…) *Life* dokáže, že existuje nová redakční technika – obrazové zpravodajství – způsob vyprávění historie s pomocí snímků nebo jejich série a minimem textu.“[109]

Luce vycítil správný okamžik a *Life* se objevil ve vhodnou dobu. Svá nejlepší léta zažíval ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století.

Období, na které chci upozornit, je více než dekáda absolutní dominance magazínu na novinovém trhu v USA (každý týden sedm milionů prodaných výtisků). Nemalý podíl na tomto úspěchu patří fotografii a celému systému vybudovanému pro její podporu.

Již ve vydání *Life* z 26. dubna 1937 se objevila zmínka o novém druhu novinářské publikace, na kterém by měla být založena celá filozofie „obrazového zpravodajství“. V článku nazvaném „Fotoaparát coby esejista“ (*The Camera as Essayist*) se poprvé objevila definice nové formy: „*Life* se v prvních měsících svého působení naučil, že fotograf není jen reportérem/zpravodajem. Může být i komentátorem. Může komentovat po celou dobu informování. Může interpretovat a zároveň ukazovat. Může ukazovat svět jako esejista ze sedmnáctého století nebo sloupkař ze století dvacátého. Fotograf má stejně jako esejista svůj styl. Také si bude témata vybírat individuálně a podobným způsobem je prezentovat.“[110]

S fotoesejí mám podobný problém jako s narací. Existuje mnoho definic tohoto směru a často se navzájem dokonce vylučují. Pro někoho není fotoesej

[109] Flamiano, Dolores: *The (nearly) naked truth: Gender, race, and nudity in Life, 1937.* Journalism history, 2002 č. 28 citát Oud, Ieke: *Life and the photo essay. Challenging the role of pictures in the american press.* Rijksuniversiteit Groningen, 2010.

[110] Hicks, Wilson: *Words and Pictures.* Harper & Brothers, New York, 1952. s. 44.

narativní, dobře se však osvědčuje při vyjadřování názorů,[111] pro jiné, především pro jednoho z nejdůležitějších, i když poněkud pozapomenutých fotografů magazínu *Life* Johna McComba, slouží právě při stavbě příběhů: „Používám kameru stejně, jako spisovatel používá svůj psací stroj. Vytvářím snímky, abych vytvořil obrazový záznam a tím i příběh. Především se však snažím vytvořit postavu – aby lidé na mých snímcích ožili."[112] Musím se přiznat, že s tím mám trochu problém. Wilson Hicks, dlouholetý redaktor *Life*, který měl v jeho raných dobách na starost fotografické oddělení a později jej i řídil (1937–1952), ve své knize *Words and Pictures* (1952) píše: „To zvláštní spojení slov a vizuálních metod komunikace je jedním slovem *photojournalism*. Jeho elementy užité v kombinaci netvoří další, třetí médium, ale vytváří jedno, ve kterém si oba uchovávají svůj charakter."[113]

Můžeme se do určité míry shodnout s McCombovým tvrzením, ale s podmínkou, že hlavním dodavatelem narativního obsahu je text, který je doplněn snímky. Než přejdeme k McCombově fotoeseji nazvané *Career Girl* z roku 1948 (*Life*, 3. května 1948) a rozebereme ji z pohledu struktury a vlivu obou komponent na sebe, bych chtěl ještě upozornit na „formuli fotoeseje", jež v magazínu *Life* zdomácněla.

Šéfredaktor *Life* Robert L. Drew na základě svých zkušeností s prací fotografů a pokynů, které jim při zadávání zakázky dávala redakce, vyučoval na seminářích strukturu fotoeseje opírající se o osm bodů. Jde o popis konkrétních záběrů, které měl fotograf přinést do redakce. Díky tomu bylo snazší celé eseji vytvořit layout, který byl klíčovým prvkem (kromě textu) předávajícím význam a strukturu celého příběhu.

1. Snímek úvodní nebo „všeobecný", obvykle širokoúhlým objektivem, často z nadhledu.
2. snímek s menším odstupem – dopravní ukazatel, ulice, budova.
3. Přiblížení – dlaň, tvář nebo jiný detail.
4. Sekvence, záběr jedné situace na několika snímcích, ukazující nějaký proces.
5. Portrét, obvykle s nějakým sugestivním pozadím, jež souvisí s tématem.
6. Záběr na lidi v interakci nebo fotografie události.

[111] Kobré, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals' Approach*. Focal Press, Amsterdam, 2004 citát Oud, Ieke: Life and the photo essay. Challenging the role of pictures in the american press. Rijksuniversiteit Groningen, 2010. s. 79.

[112] Kozol, Wendy: *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*. Temple University Press, Philadelphia, 1994 s. 43. citát Oud, Ieke: *Life and the photo essay. Challenging the role of pictures in the american press.* Rijksuniversiteit Groningen, 2010. s. 82.

[113] Hicks, Wilson: *Words and Pictures.* Harper & Brothers, New York, 1952. s. 3.

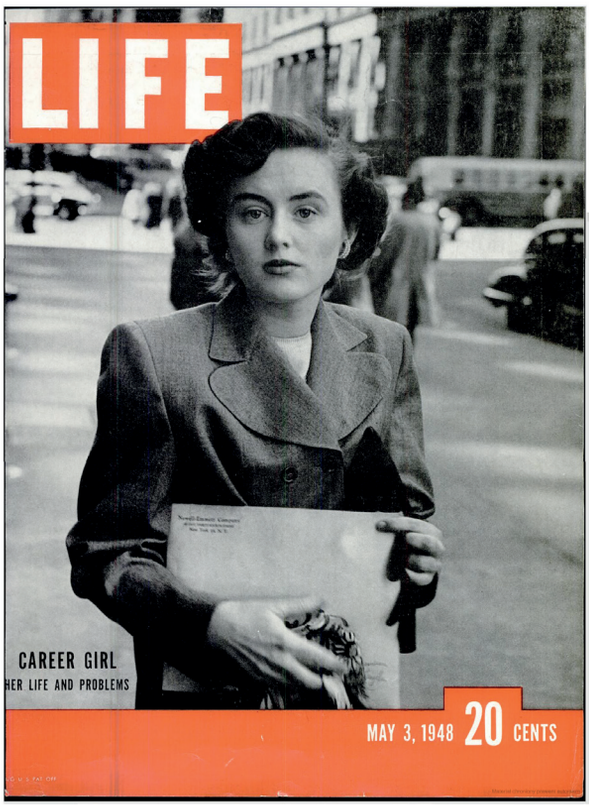
7. *The signature picture* – pro celé téma rozhodující okamžik, snímek, který obsahuje esenci celého tématu.
8. *The clincher* nebo snímek „na rozloučenou“. Fotografie, která celý příběh uzavírá.[114]

Je jasné, že ne vždy se všechny výše zmíněné prvky uplatnily v tisku, ale je lepší, když o tom rozhodne redakce, než kdyby nebyly v dodaném obrazovém materiálu. Redaktor zodpovědný za dané číslo měl rozhodující vliv na konečné vyznění fotoeseje. Mnoho let končila úloha fotografa dodáním exponovaných negativů do redakční laboratoře. Celý rozhodující proces je ve formě barvitého vyprávění popsán v knize *Words and Pictures*. Tato tendence se postupně měnila – ve prospěch fotografů. Přelom vyvolal Eugene Smith, který redakci bez svého souhlasu nedovoloval zasahovat do svých snímků ani layoutu. Nedostatek pochopení pro jeho požadavek nakonec v roce 1954 během přípravy eseje o laureátovi Nobelovy ceny Albertu Schweitzerovi vyvrcholil ukončením spolupráce s fotografem.

Již dříve zmiňovaný obálkový materiál z 3. května 1948 s podtitulem *Career Girl* a s celým názvem uvnitř čísla *The private Life of Gwyned Filling* (*Soukromý život Gwyned Fillingové*) je v dějinách týdeníku *Life* důležitou esejí, která v dobách před televizí prolomila tabu soukromí. [Ilustrace 47.] V době, kdy americká společnost byla silně konzervativní, ukazoval alternativní postoje generace mladých dívek dospívajících po druhé světové válce. Text doprovázející snímky bude dnešnímu čtenáři připadat šovinistický – v tehdejší době šlo o materiál s velkou odezvou u diváků a není těžké si domyslet, že vyvolával i extrémní názory a reakce. Abychom odůvodnili své pochybnosti týkající se výpovědi autora snímků Leonarda McComba, chci navrhnout analýzu článků navržených redakcí, ale zbavených všech textů i popisků snímků. [Tabulka 1]

Test s podobným cílem jsem provedl v předchozí kapitole, kde jsem však použil jednotlivé snímky. V tomto případě je kromě chybějícího textu snazší následovat rozvíjející se „příběh“. Hlavně s ohledem na množství snímků a postavu hlavní hrdinky, protože to ona se stává spojnicí všech záběrů. Vidíme tady většinu ze zmiňovaných osmi bodů „formule“, ale s omezením, že vzhledem k charakteru eseje, jejímž tématem je jediná osoba, je úvodní snímek portrétem, který je navíc velice úzkým, ale v souvislosti s příběhem velmi vhodně zvoleným (čísla v tabulce představují body ve formuli).

[114] Oud, Ieke: *Life and the photo essay. Challenging the role of pictures in the american press*. Rijksuniversiteit Groningen, 2010. s. 82–83.



Ilustrace 47. Obálka týdeníku „LIFE" ze dne 3. května 1948.

Není snadné odolat srovnání s filmem. Layout je vymyšlený tak, aby po sobě jdoucí dvojstrany nebo články uváděly hrdinku do nových situací, které umocňují dojem hlubšího pronikání do jejího života. Pevně daná chronologie má na vnímání událostí také zásadní vliv. Začínáme tedy od portrétu mladé ženy hledající svým zrakem něco nad hlavami ostatních (nesmíme v této analýze zapomenout na obálku, která odběrateli signalizuje, o čem bude esej pojednávat). Na další dvojstraně máme celou sérii s logickou (ne nutně skutečnou) chronologií ranních činností: stlaní lůžka, koupel, snídani, běh po rušné ulici, kancelář. Následuje práce: kancelářské prostory, vztahy, budova. Třetí, čtvrtá a pátá fotografie ukazují život mimo kancelář, emoce, vztahy. Poslední článek je snímkem uzavírajícím a ukazuje také nějaký vztah, ale s někým na dálku.

Co nám text dává? Odpovídá na všechny otázky, které se objevují, kdykoli si prohlížíme esej bez popisků. Zavírají se především pole interpretace a sdělují nejen to, co je mimo záběr, ale i širší souvislosti týkající se situací nebo portrétu. [Tabulka 2]. Z úvodního textu se dozvídáme, kým hlavní hrdinka je, jakou má minulost, o co usiluje a jak moc se zadlužila, aby mohla začít žít v New Yorku. Další články začínají podtituly: „Její den začíná šíleným závodem s časem"; „Její život je někdy zářivý a šťastný…"; „…a někdy pláče".

Popisky a tituly jsou velmi precizní, přímo popisné, zdůrazňují ty prvky fotografie, na které by se měl divák soustředit nejdříve. Dnes se nám mohou jevit poněkud

drzé, někdy dokonce i naivní. Můžeme však říci, že forma, kterou Hicks výše popisuje, vypráví příběh, v tomto případě jedné konkrétní hrdinky. Otázkou však je, za jakou cenu pro samotnou fotografii. Podle mého názoru je možné McCombovo umění správně ocenit až v okamžiku, kdy vyabstrahujeme fotografie z layoutu a maximálně omezíme vliv textu – pak však nemůže být o vyprávění řeč.

Pravidla fotoeseje zformulovaná ve třicátých letech dvacátého století se úspěšně používala ještě další dvě desetiletí. Stala se také výchozím bodem pro odpůrce takového používání fotografie. Mám na mysli hlavně dokumentární fotografy, jako jsou Walker Evans nebo Robert Frank, pro které byly způsoby popisování snímků a nabízená struktura znamením instrumentálního vnímání média. Více na toto téma bude uvedeno v následující kapitole.

Existence magazínu *Life* měla na americké novinářské prostředí výrazný vliv. Fotoeseje autorů jako Eugene Smithe, Gordona Parkse nebo již zmíněného Leonarda McComba vytyčily standardy, ke kterým se fotografové stále vracejí. Je typické, že ve fotografickém prostředí fungují fotoeseje i bez popisků vzniklých pro potřeby publikování, tedy proti definici, kterou vytvořil Hicks. Postupně uvolňovány od kontextu v novinách se pomalu stávají klasickými fotografiemi dokumentujícími doby, ve kterých vznikly.

Již dlouhá léta se mluví o krizi v novinářském prostředí, na druhou stranu největší tituly vkládají stále více energie do svých internetových platforem. A to až do té míry, že aktuálně již není papírové vydání deníku *The New York Times* zdrojem pro vydání internetové, ale naopak. Největší mediální korporace se snaží předurčovat nové formální standardy novinářské práce, aby nepřišly o své odběratele. V této souvislosti se často mluví o krizi novinářské fotografie. Ona už ale fakticky existuje. V Polsku téměř žádný týdeník nezaměstnává jediného fotografa a regionální noviny rozdávají svým novinářům jednoduché digitální fotoaparáty, aby mohli při získávání podkladů pro reportáž vytvořit i ilustrace k textu.

Zajímavě působí nový trend, rozvíjející se již několik let v největších redakcích v USA a Německu – multimediální reportáž. Chtěl bych se o ní krátce zmínit na příkladu letošního výjimečného vydání týdeníku *Time* ze 4. března 2018 nazvaném *The Opioid Diaries* (*Drogové deníky*).

Redakce se rozhodla věnovat celé číslo velmi důležitému tématu – drogové závislosti, která v posledních sedmi letech dosáhla v USA podobu epidemie. Obrazový materiál připravil slavný fotograf konfliktů James Nachtwey, kterého doprovázel vedoucí fotografického oddělení Paul Moakley, zodpovědný za reportáže a rozhovory. Je to první číslo v dějinách týdeníku, které je celé věnováno práci jediného fotografa, a jak je zmíněno v úvodní redakční poznámce:

„Jde o vizuální záznam národní krize, která vyžaduje naši velkou pozornost.[115] Jen v roce 2016 zemřelo v důsledku předávkování narkotiky přibližně šedesát čtyři tisíc Američanů, což je přibližně stejný počet, jako jsme ztratili vojáků ve válkách ve Vietnamu, Iráku a Afghánistánu.“[116]

Číslo vyšlo v tradičním formátu, ale na internetu mělo připravenou zvláštní podstránku http://time.com/james-nachtwey-opioid-addiction-america/. [Ilustrace 48.] V omezené formě bylo prezentováno i na sociálních médiích, například na Instagramu. [Tabulka 3.] Fotografie jsou základem obou vydání, v celém čísle jsou pouze čtyři sloupky textu, nepočítaje popisky pod snímky. Strukturně je celý materiál rozdělený na vstup a tři kapitoly: *Descent*, *Consequences* a *Aftermath* (*Úpadek*, *Důsledky*, *Následky*). Všechny jsou založeny na podobném principu, můžeme rozlišit: úvodní snímek, [Tabulka 4.] soubor čtyř snímků souvisejících s redakční poznámkou na konkrétní téma, například *I am an addict* na straně 21, dvojstrana, fotografie doplněné citáty, fotografie s krátkým redakčním textem, černé dvojstrany s citátem velkým písmem.

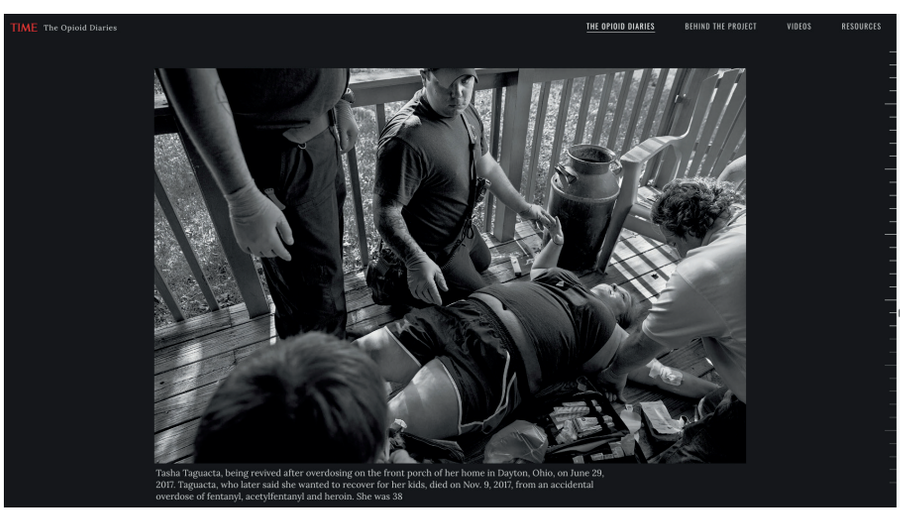


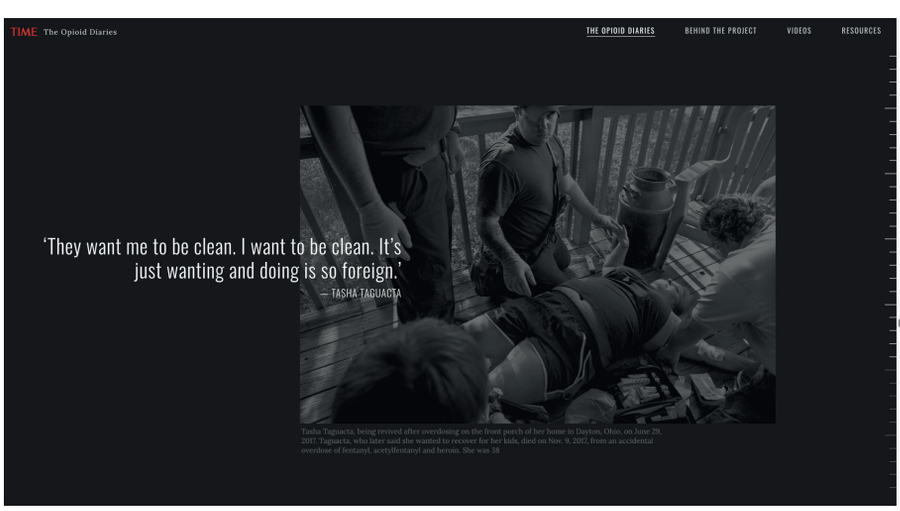
Ilustrace 48. Obálka speciálního vydání týdeníku „Time” ze dne 4. března 2018 a jeho interentové vydání. online: time.com/james-nachtwey-opioid-addiction-america/.

Všechny snímky jsou doplněny textem. Ve většině případů jde o citát doplněný jiným písmem zapsaný klasickým popisem – *caption* poskytující základní údaje o čase, místě a jednou větou popsané souvislosti. Můžeme si zde povšimnout výrazného rozdílu ve vztahu ke klasickému materiálu popsanému výše. Fotografie zůstává do určité míry osvobozená od úplného popisu, přičemž souvislosti jsou nám samozřejmě známy, ale spojení fotografie a citátu, který tady hraje roli „myšlenky“ vyňaté z výpovědi závislých nebo jejich rodin, tady nechává hodně prostoru pro vlastní interpretaci odběratele. [Ilustrace 49.]

115 *About this issue*. „Time” 2018 č. 9. s. 1.
116 *From the Editors*. „Time” 2018 č. 9. s. 14.







Ilustrace 49. Citát: *Oni chtějí, abych byla čistá. Já ale chci být čistá. Ale rozdíl mezi chtít a udělat je propastný.*

Popisek: *Tasha Taguacta je na vyšetření poté, co se 29. června 2017 předávkovala na dvorku svého domu v Daytonu ve státě Ohio. Taguacta, která později řekla, že by se chtěla zbavit závislosti kvůli svým dětem, zemřela 9. listopadu 2017 na předávkování fentanylem, acetylfentanylem a heroinem. Bylo jí 38 let.*

Pro srovnání náhled tištěné a internetové verze.

Ani zde není plný rozsah snímků, který obsahoval tištěný *Life*. Převažují snímky ukazující situaci v širším záběru a lidi. Dokonce i když se objevují portréty, tak jsou vždy v souvislosti s okolím. Z dvaatřiceti fotografií je třináct dvojstránkových. Nepociťujeme zde příliš velkou návaznost, stejně jako v *Career Girl*. Z pohledu popisků i snímků samotných jde o fragmenty, které spojuje do chronologického celku struktura kapitol.

V internetové prezentaci, která obsahuje celý tištěný obsah zpracovaný podle pravidel pro navrhování internetových stránek, najdeme ještě další dvě záložky: video a souhrnný přehled informací týkajících se pomoci postiženým.

Pro mě je v této práci důležité video, protože má narativní přínos k obrazovému materiálu. Redakce v tomto případě využívá možnosti, které internet nabízí, a témata v podkapitolách v tištěné verzi, jež jsou složené z velkého snímku a Moakleyova vyprávění, rozšiřuje o krátké filmové záběry. [Ilustrace 50.]



Ilustrace 50. Vztah matky závislého muže v tištěné verzi (str. 28) a video.

Nabízí se otázka, jestli rozšíření tištěné verze a přidání dalších obrazových materiálů v internetové verzi není jen přechodným stavem, ve kterém se tisk nachází. Možná po nějaké době budou již podobné příběhy dostupné pouze v multimediální podobě. Tisk se v tomto konkrétním případě podle mého názoru přiklání k tradiční formě, ale úplnější obsah celého příběhu a komplexnější informace se objevily jen na internetové stránce týdeníku.

Pokud to shrneme, můžeme říci, že tištěné fotografické cykly, nazývané fotoeseje nebo fotoreportáže, mají narativní potenciál ve smyslu vyprávění. Na rozdíl od klasického vyprávění je však chudší, velmi zjednodušené či jednořádkové.

5.2. Photobook, kniha se snímky

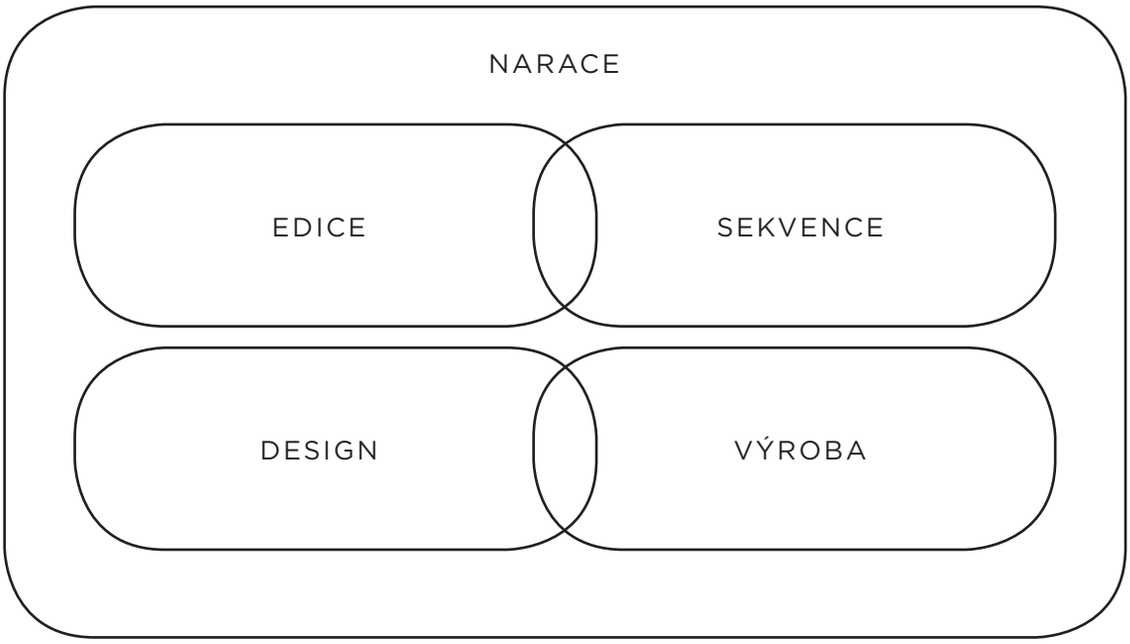
Ve fotografické knize by podle její definice měl být celek důležitější než jednotlivé prvky, a čím jsou tyto prvky lepší, tím je větší potenciál celku. Skvělé fotografické knihy však mohou vzniknout i z ne úplně dokonalých fotografií.[117]

Fotografická kniha (photobook) již více než desetiletí zažívá revoluci. Její hlavní úspěch spočívá ve snížení nákladů na profesionální přípravu a produkci, čímž se vyhýbá dosavadnímu vydavatelskému sítu několika desítek hráčů působících na mezinárodním trhu publikací tohoto druhu. Volnost však často vede ke zneužívání. Nadhled vydavatelů byl sice často možná až příliš neúprosný a favorizoval jen určitou část autorů, hlavně však způsoboval omezenou „produkci" knih. Nyní každoročně vzniká tolik publikací, i když většinou jen průměrných, že již nikdo není schopen je průběžně analyzovat. Toto uvolnění však vyvolalo i vnitřní tlak v mladé generaci a odpoutaní se od pravidel, kterými se doposud publikace tohoto typu řídily. Pokud je někdo sám sobě vydavatelem a sám si všechno platí, může si vše dělat, jak se mu zlíbí. Díky tomu vzniklo mnoho zajímavých knih, které jsou svědectvím hledání nových forem projevu i skladby. Je těžké je najít v moři průměrnosti, ale není to nemožné.

Fotografická kniha je také často první volbou pro širší prezentaci výběru z děl mladých tvůrců. Především proto, že na rozdíl od výstavy, která vyžaduje stejné náklady, je kniha trvalá, je možné ji zaslat kritikovi nebo kurátorovi, případně věnovat knihovně. Tyto okolnosti zmiňuji samozřejmě v souvislosti se specifickým fotografickým okruhem, který funguje v příznačné prázdnotě a jen zřídka přesahuje úzké pole svých odběratelů. Je nutné také zdůraznit, že fotografická kniha kromě své formy, kterou všeobecně známe, tedy svázané stránky v pevných deskách, je produktem se skromným dosahem.

Fotografická kniha je ve své podstatě také spojením mnoha aktivit, které s fotografií pouze souvisejí. Pomineme-li fotografa a samotné fotografie, podílejí se na knize ve většině případů grafik, kurátor, editor fotografií, knihař a tiskař. To, co mě v této kapitole nejvíce zajímá, je sekvence, struktura a samozřejmě také narace. Upozorňuji však, že slovo narace používám bez souvislosti se storytellingem nebo vyprávěním. Narace mě zajímá pouze v současném chápání, daleko širším, než je svět filmu a literatury, spíše jako způsob chápání světa a nástroj k poznávání struktury a předání jí smyslu. V angličtině se slovo *narrative* objevuje dokonce v textech výrazně zpochybňujících možnosti vyprávění prostřednictvím fotografie.

[117] Parr, Martin; Badger, Gerry: *The Photobook: A History, Vol. 1.* Phaidon, Londýn, 2004. s. 7.



Ilustrace 51. Schéma narace ve fotografické knize: narace; výběr snímků; sekvence; grafický návrh; produkce.

Čím je tedy sekvence a editace snímků, která jí předchází? Se slovem „editace" je v polštině problém, protože ve své definici se ani nepřibližuje významu, který ve fotografickém prostředí má. Jde samozřejmě o slovo převzaté z angličtiny, kde má v souvislosti s fotografickým prostředím dokonce dva významy. První se týká práce se snímkem a jeho úpravou, proto se programům používaným pro úpravu fotografií říká fotoeditory (photo editor) – úplně stejně, jako je název pozice v novinové redakci.

Fotografická sekvence pak do určité míry souvisí se scénou nebo scénami ve filmu, případně, jak někteří tvrdí, také s komponováním hudby. Při skládání fotografií musíme myslet na punkt a kontrapunkt, harmonii a kontrast, expozici a refrény. Sekvence by měly odběratele celou knihou plynule provést, a pokud ne přímo k vyvrcholení celé akce (z filmařského pohledu), pak alespoň k nějakému druhu řešení.[118]

První a několik následujících snímků v knize považuji za nejdůležitější. Jsou klíčové pro vytvoření souvislostí se zbytkem. Nemohou prozrazovat moc, ale ani by neměly být příliš tajemné, protože příliš mnoho neznámých může odběratele odradit. V dalších podkapitolách bude prezentováno několik zavedených modelů řešení fotografických knih, všechny z amerických nakladatelství.

[118] Badger, Gerry: It's narrative, but not as we know it... Sequencing the Photobook. „The Photobook Review" 2012 č. 2. s. 3.

5.3. Americká fotografická kniha od *American photographs* **po** *Songbook*

Z evropského pohledu je americká fotografická kniha, v poměru k celé své historii, svou formou a zpracováním fotografií velmi klasická. V Evropě se při návrhu knih mnohem častěji experimentuje s jejím grafickým návrhem a úpravou fotografií. Analýza rozvoje některých amerických publikací tak bude namístě, protože bude dostatečně prezentovat základní mechanismy a souvislosti, které mezi fotografiemi platí – a to je také podstatou této práce. Výběr konkrétních příkladů je samozřejmě subjektivní, ale podle mého názoru dostatečně reprezentativní pro cíl této práce.

Tím, že v této kapitole vycházíme pouze z amerických knih, jsme získali jednotné pozadí vhodné k popisu evoluce v myšlení o výběru a seřazení snímků, včetně jejich rozmístění na stránkách v knize. Cílem této podkapitoly je ukázat mechanismy a průběh změn, kterým fotografické knihy postupně podléhaly. Náměty knih nebo grafických projektů nejsou předmětem úvah v této práci, i když se jim občas nemohu úplně vyhnout. Mechanismy představené níže jsou univerzální a můžeme je najít ve většině fotografických knih. Jejich výběr pak v kontextu dějin fotografie nezahrnuje ty úplně nejvýznamnější americké knihy.

Za posledních osmdesát let proběhlo ve Spojených státech mnoho nových trendů i dokumentárních filozofií a všechno se to odrazilo na stránkách fotografických knih. Rozhodl jsem se svou analýzu rozdělit na dvě části: „Amerika na cestách“, kde na příkladu rozvoje dokumentární fotografie pojednávající o USA můžeme pozorovat změny, ke kterým docházelo v autorském přístupu k tématu a sekvenci. V části „Jiné cesty“ budeme analyzovat ostatní, méně klasické postupy ohledně struktury a ediční úpravy fotografických knih.

American photographs – Walker Evans

> *Fotografie byla zpracována tak, aby ji bylo možné sledovat v navržené sekvenci.*[119] Lincoln Kristein

To je jedna z poznámek, které můžeme najít v textu umístěném v prvním vydání *American photographs*. Knihu vydalo newyorské Muzeum moderního umění v roce 1938 a doprovázela stejnojmennou Evansovu výstavu. V celé historii instituce byl Evans prvním fotografem, kterému se povedlo zorganizovat individuální výstavu. Kniha byla první i v několika dalších ohledech, proto autor textu Lincoln Kirstein uvádí pro odběratele několik instrukcí:

> *Fotografiím je nutné věnovat dostatek pozornosti.*
> *Ne všechny je snadné pochopit.*
> *(…)*
> *Jsou přeplněny informacemi, je proto nutné je*
> *sledovat pozorně a soustředěně.*[120]

Přestože publikování snímků v knize bylo prakticky známé již od počátku fotografie (Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*), měl v tehdejší době Evans k dispozici materiál s velmi výraznými dokumentárními rysy a zpracoval je jako umělec. Šlo o něco zcela nového, proto se Kirstein rozhodl pro tak výrazné vedení diváka v komentáři obsaženém v prvním vydaní knihy.

Walker Evans byl známý svojí skepsí ohledně ve své době oblíbených fotografických historek, fotoesejí nebo didaktického užívání snímků v informační službě nebo propagandě. Obraz i text příliš často spolupracovaly s cílem dosáhnout vytyčeného cíle, omezit mnohoznačnost fotografií a znemožnit odběrateli vlastní interpretaci.[121] Evans chtěl dosáhnout opačného efektu: nechat diváka nad promyšleně sestavenou sekvencí snímků rozdělenou na dvě výrazné části v knize. Poskytnout mu šanci pro vlastní interpretaci, ale také ho zapojit do toho, co vlastně sleduje. Knížka je ve své formě velmi klasická, všechny fotografie jsou prezentovány odděleně a na pravé stránce, levou nechávají volnou. Tato forma bude přetrvávat v následujících letech i u dalších generací fotografů.

119 Kristein, Lincoln: *Photographs of America: Walker Evans.* (w:) *American Photographs.* Evans, Walker, The Museum of Modern Art, New York, 1988. s. 198.
120 Ibidem.
121 Campany, David: *Photography and cinema.* Reaktion Books Ltd., Londýn, 2008. s. 73.

Samotný název interpretuje dojem z Evansovy výstavy i publikace velmi dobře. *American photographs* jsou nejen snímky ukazující Ameriku po krizi nebo pouhé snímky Ameriky,[122] je to něco víc než jen čistý dokument: „Síla Evansových snímků spočívá v tom, že je schopný aktuální vliv doby ukázat tak výrazně, že jednotlivá tvář, jeden dům, ulice se odvolávají nebo představují stovky jiných tváří, domů nebo ulic.“[123]

Zachována zůstala i celá škála možností, jež fotografie nabízí svým uložením nebo zakódováním sdělení, ve vzájemném vztahu mezi snímky. Tohle všechno dosáhl díky sekvenci, která vtahuje diváka do zkoumání a poznávání vztahů mezi po sobě jdoucími snímky.

První fotografie v knize jsou klíčové pro její pochopení, ale ukazují také, jakou látku pro Evanse snímky představují. Úvodní fotografie prozrazuje témata, která budou na následujících stránkách rozvíjena: docenění toho, co je v materiální kultuře anonymní; uznání řemesla; pozvednutí malého úspěchu a obyčejného člověka nad anonymní korporaci.[124] Další fotografie jen potvrzují a rozvíjejí to, co už naznačila první stránka. Celá první část stojí na tomto principu. [Ilustrace 52.] Evans ukazuje současnou Ameriku, která má to nejhorší snad už za sebou, i když velká část snímků pochází z období velké krize, kdy Evans pracoval na objednávku Farm Security Administration. Je zřejmé, že výchozí obrazový materiál pro vytvoření celé části byl velmi různorodý: od krajiny přes portrét až k situačním záběrům. O to více musíme ocenit Evansovu dovednost vytvořit tento velmi spojitý soubor. Pozornost si zaslouží například sekvence, která začíná pomníky v městském prostoru a končí portrétem vojáka, [Ilustrace 53.] nebo závěrečná sekvence první části. [Ilustrace 54.]

Druhá část má odlišný charakter. Je mnohem „dokumentárnější“, můžeme říci přímo „dokumentační“. Na těchto snímcích nejsou prakticky žádní lidé, pouze krajina, architektura a detaily. Vhledem ke svému dalšímu obsahu začíná poněkud překvapivě. Máme zde detail zničené imitace antického sloupu, hned za ním sérii maloměstských krajin, které jsou na dalších stránkách stále užší, aby se nakonec soustředily na jednotlivé domy, ulice a posléze na opět o něco širší záběry s průmyslovými budovami v pozadí a sérií kostelů a domů na samotném konci. [Ilustrace 55.] Evans tímto přístupem k fotografii postavil základy pro příští autory. Dal jasný signál, že fotografie může být ve společnosti významnou silou,

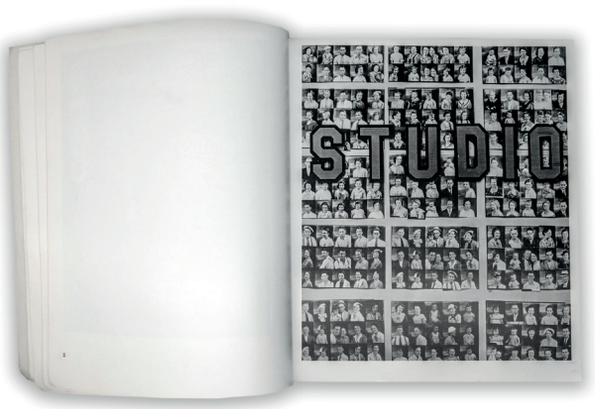
122 Badger, Gerry: It‘s narrative, but not as we know it... Sequencing the Photobook. „The Photobook Review” 2012 č. 2. s. 3.

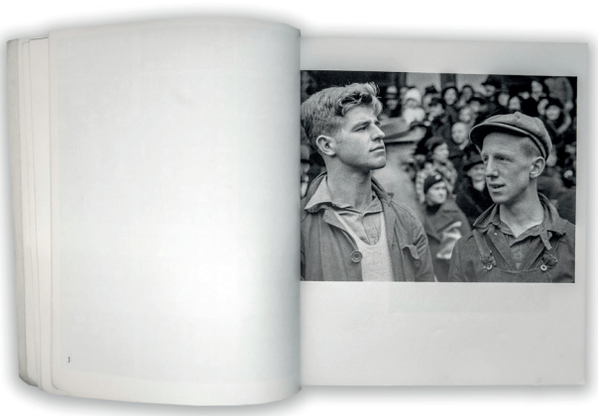
123 Kristein, Lincoln: *Photographs of America: Walker Evans.* (w:) *American Photographs.* Evans, Walker, The Museum of Modern Art, New York, 1988. s. 197.

124 Badger, Gerry: It‘s narrative, but not as we know it... Sequencing the Photobook. „The Photobook Review” 2012 č. 2. s. 3.

ale i důležitým výrazovým prostředkem.[125] To, co na americké fotografii považuji za nejzajímavější, začalo právě po publikaci *American photographs*. Všechny další příklady, které zmiňuji, vycházejí z této jediné knihy.

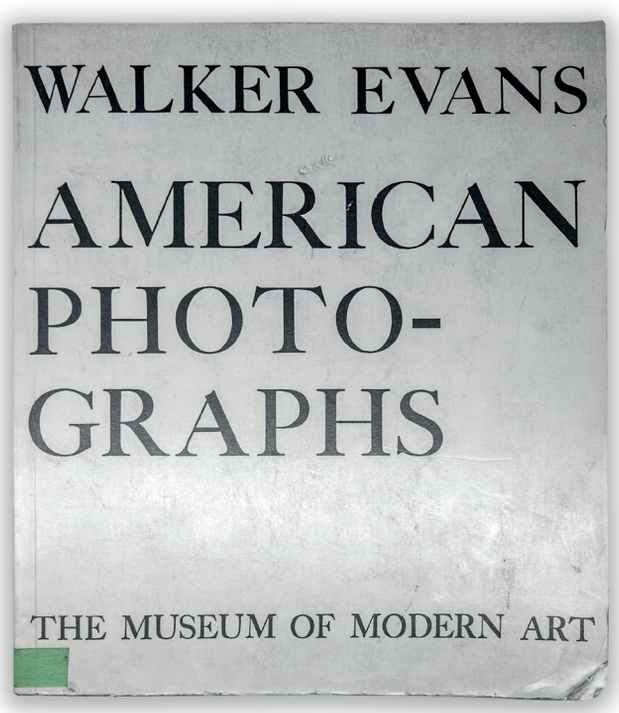






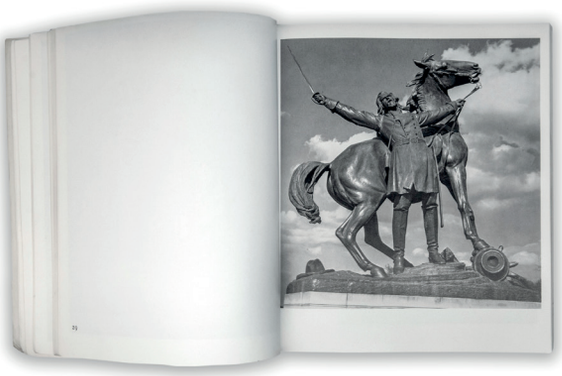
[125] Ibidem.





Ilustrace 52. Klasické, svou formou dokumentární snímky fotografického ateliéru otevírají v knize první sekvenci. Jsou znamením toho, že právě fotografie bude významným předmětem této skládačky. Další fotografie tuto myšlenku ještě rozvíjejí, uvádějí dokonce i člověka, normálního, průměrného Američana, architekturu a krajinu. Na dalších stránkách se střídají záběry Ameriky s portréty Američanů.

Kniha *American Photographs*. Evans, Walker, The Museum of Modern Art, New York, 1988.

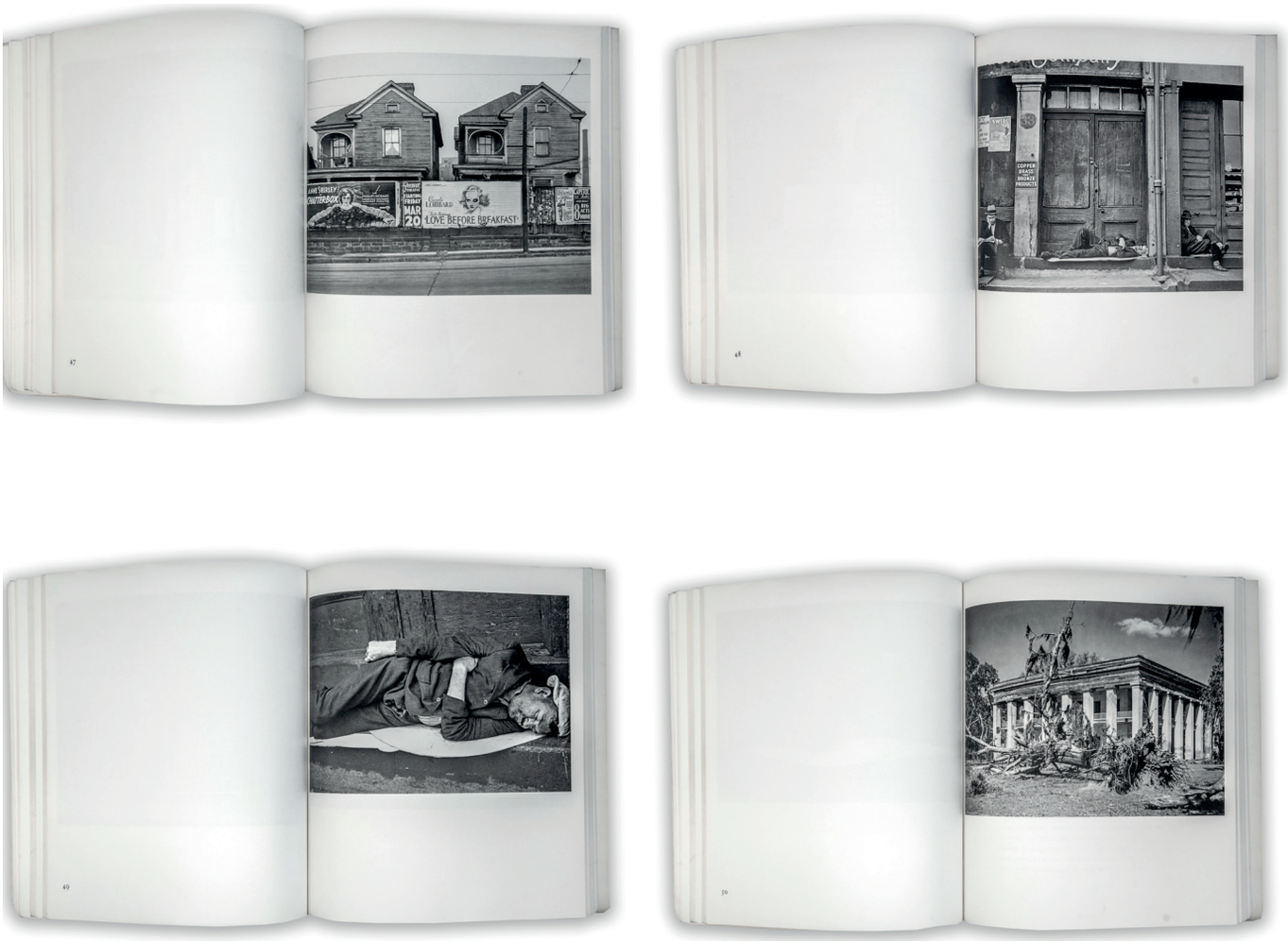




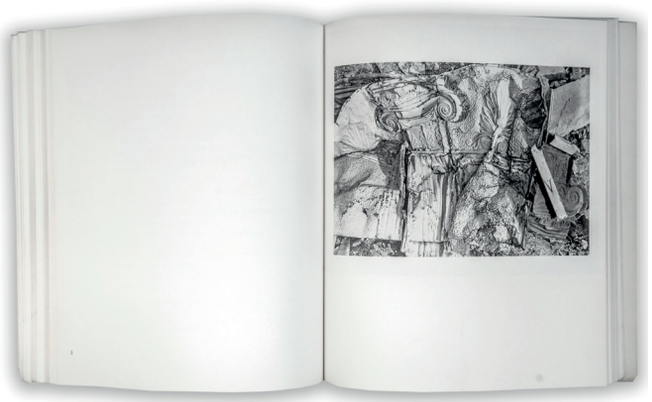


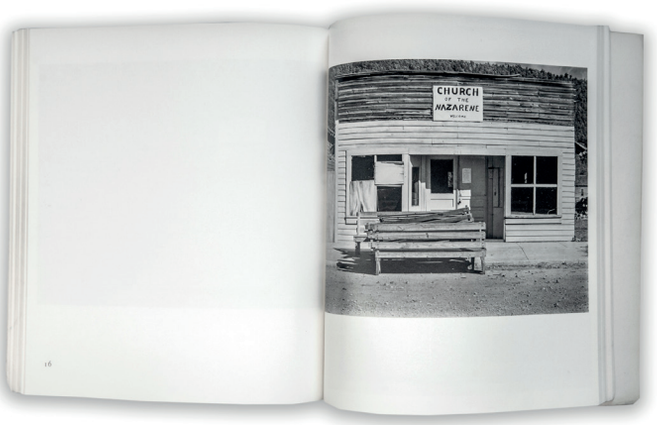


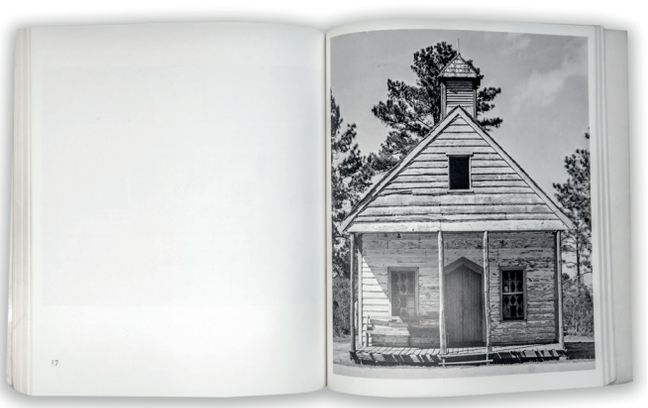
Ilustrace 53. Kniha *American Photographs*. Evans, Walker, The Museum of Modern Art, New York, 1988.

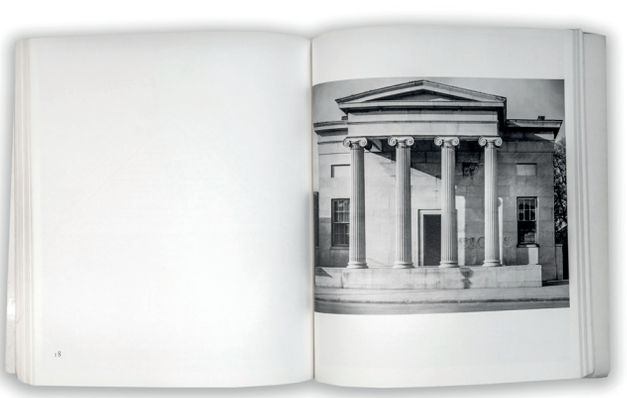


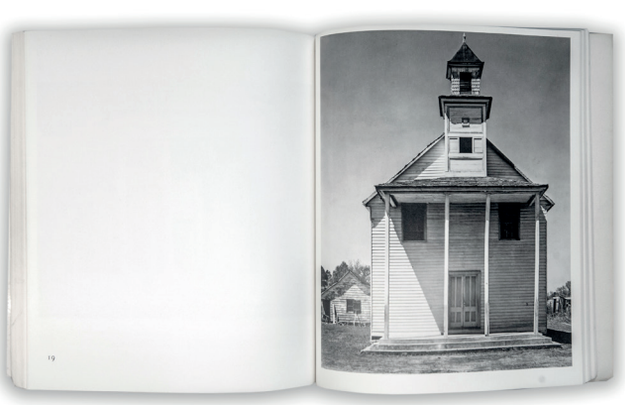
Ilustrace 54. Kniha *American Photographs*. Evans, Walker, The Museum of Modern Art, New York, 1988.











Ilustrace 55. Kniha *American Photographs*. Evans, Walker, The Museum of Modern Art, New York, 1988.

The Americans – Robert Frank

> *Abychom vytvořili autentický současný dokument, kde vizuální působení nebude vyžadovat vysvětlení*[126]. Robert Frank

Tento citát pochází z Frankovy přihlášky ke stipendiu u Guggenheimovy nadace. Robert Frank, kterého Walker Evans, Edward Steichen a Alexey Brodovitch přemluvili, aby změnil plány a nevracel se do Švýcarska, ze kterého po válce odcestoval, a vytvořil knihu o Americe, která ukáže „zde vzniklou a stále se do dalších oblastí rozšiřující civilizaci".[127] Byl prvním evropským fotografem, který toto stipendium získal.

Frankovou základní motivací byla zvědavost. Bydlel ve Spojených státech již osm let a dobře znal New York. Byl znuděný fotografováním stále stejného města, frustrovaný ze spolupráce s magazínem *Life* a zamítnutím své přihlášky k Magnum Photos. Jako fotograf se stavěl proti soudobým standardům. Zavrhoval například filozofii publikovanou v roce 1952 v knize Henriho Cartiera-Bressona *Rozhodující okamžik*: „Nikdy jsem necítil, že by mě vzrušovalo něco více než krása a kompozice toho, co se dělo."[128] Přestal také pracovat v kurátorském týmu výstavy *Lidská rodina* (*The Family of Man*, 1955, Muzeum moderního umění v New Yorku) ještě před jejím zahájením, protože nemohl snést sentimentalismus, který s sebou přinášela. Ve stejném roce, kdy byla výstava zahájena, začalo i Frankovo cestování, které pokračovalo s malými přestávkami až do roku 1956.

Amerika viděla samu sebe v lepším světle, než ji prezentoval Robert Frank. Právě vrcholila studená válka a kritiku vlastní země nikdo netoleroval, o to více, pokud přicházela od cizince. Proto také první vydání knihy *The Americans* neslo název *Les Americains* a vyšlo až dva roky po ukončení výpravy ve francouzském nakladatelství Roberta Delpiera. Kniha o rok později vyšla i ve Spojených státech a sklidila velkou kritiku, a to nejen z fotografického prostředí. Muzeum moderního umění ji dokonce odmítlo prodávat. Byla označována za neurotickou, ubíjející a nezdravou a musela si na svou chvíli ještě počkat, aby se nakonec stala kultovním titulem, který samotný Frank nakonec začal nenávidět, protože podle jeho názoru později vytvořil mnoho zajímavějších věcí (obzvláště v nezávislém filmu), jež však nezískaly takový věhlas. Na Frankovu knihu se musíme dívat v souvislosti s dobou, ve které vznikala. Je pak ještě zajímavější a její fotografické a ediční valéry jsou oceňovány dodnes. Fotografie vznikaly v letech, kdy již

126 Frank, Robert. „U.S. Camera Annual", 1958. s. 115.

127 Ibidem.

128 Janis, Eugenia Parry; MacNeil, Wendy: *Photography within the Humanities.* N.H., Addison House, Danbury 1977. s. 56 citát: Papageorge, Tod: *Walker Evans and Robert Frank – An Essay on Influence.* https://www.americansuburbx.com/2010/07/theory-walker-evans-and-robert-frank.html (online: 21. března 2018).

zmiňované fotoeseje nebo reportážní fotografie pomalu ztrácely, hlavně kvůli nástupu televize. Frankovo pojetí bylo do určité míry i odpovědí na předzvěst nového, více autorského přístupu k médiu, mnohem odpovědnějšího za svůj názor: „Myslím, že jsem při zpracování reportáže a cestopisů naznačil úplně jiné možnosti. Nemusíš se snažit dodržovat novinářská pravidla, abys udělal něco tak, jak to má být. Všechno záleží na mladém fotografovi, který nese veškeré riziko, když říká: chci, aby se ta kniha skládala z třiaosmdesáti fotografií, které sám vyberu. Nebude o tom rozhodovat žádný fotoeditor. Nejde ani tak o výběr, který by mě stavěl na úroveň Walkera Evanse nebo knihy *Lidská rodina*. Je to má individuální výpověď.“[129]

Standardy vypracované v tištěných magazínech, které se Frankovi spojovaly s omezeným přístupem ke struktuře s vyznačeným počátkem, střední částí a koncem, neodpovídaly jeho přístupu k práci. „Je zřejmé, že se snažím dělat něco, co nebude do těchto kategorií zapadat.“[130]

Pomineme-li novátorský styl fotografování, pak právě třiaosmdesát snímků, které tvoří tuto knihu, jsou rozvinutím průkopnického přístupu k dokumentární látce, kterou známe z Evansovy knihy *American Pictures*. Frank se mnohem více soustředil na výběr a skladbu snímků než na jejich samotné vytváření. Fotografování bylo mnohem intuitivnější: reagoval na zemi, která byla jeho hlavním tématem, ale nedíval se na ni, pouze ji cítil.[131] Staví se tak trochu proti Evansovi. Samotná editace a sekvence pak již byly záležitostí rozumu, zkušeností a do jisté míry i kontrolou nad divákem. Proto ještě před svým odjezdem poznamenal, jaké motivy jej zajímají: vlajky, kovbojové, vyšší sféry, hudební skříně a politici.

Celý proces editace, skládání sekvence a vytváření struktury je velmi důkladně představen v knize *Looking In: Robert Frank's The Americans*, kterou napsala Sarah Greenough (Steidl, 2009, Göttingen). Chtěl bych krátce prezentovat, jaké mechanismy a motivace Franka při jeho práci vedly.

Během celé cesty Frank naexponoval 767 kinofilmů. Proces eliminace tak byl pro celou práci klíčový. Filmy vyvolával mezi výjezdy do New Yorku a během prohlížení náhledových kontaktních kopií negativů, objevoval témata, která ho lákala: automobily, hrací skříně, hospody, vlajky, média, náboženství, předměstí, kterým se věnoval jen okrajově. Vracel se k nim i proto, že jeho styl fotografování se potupně měnil. Stále více si dával záležet na vyjádření vlastního názoru na to, co viděl.

129 Rong, Jiang: *An Interview with Robert Frank – „If An Artist Doesn't Take Risks, Then It's Not Worth It."* https://www.americansuburbx.com/2011/12/interview-robert-frank-if-an-artist-doesnt-take-risks-then-its-not-worth-it-2007.html (online: 21. března 2018).

130 Greenough, Sarah: *Looking In: Robert Frank's The Americans.* Steidl, Göttingen, 2009.

131 Ibidem.

První edice se skládala z jednoho tisíce pracovních náhledových snímků. Rozvěsil své snímky po stěnách bytu, a jak mezi nimi několik měsíců žil, postupně uspořádával chaos, který mezi nimi panoval. Seskupoval je nejdříve podle témat: auta, rasová problematika, náboženství, politika a média, což byly jeho hlavní kategorie. Mezi důležité patřily soubory, jež ukazovaly, jak Američané žijí, pracují, jedí a jak se baví. Frank zakládal i podkategorie s hřbitovy, hudebními skříněmi, hospodami, a dokonce jednu s vlastní rodinou, která jej během druhé cesty v roce 1956 doprovázela. V průběhu práce některá témata opustil (centra měst, konzum, imigrace). Tímto způsobem vznikla hlavní témata knihy: rasismus, náboženství a deprimující pocit vyloučení. Zabralo mu to čtyři měsíce a bylo to na celé knize „nejpracnější".

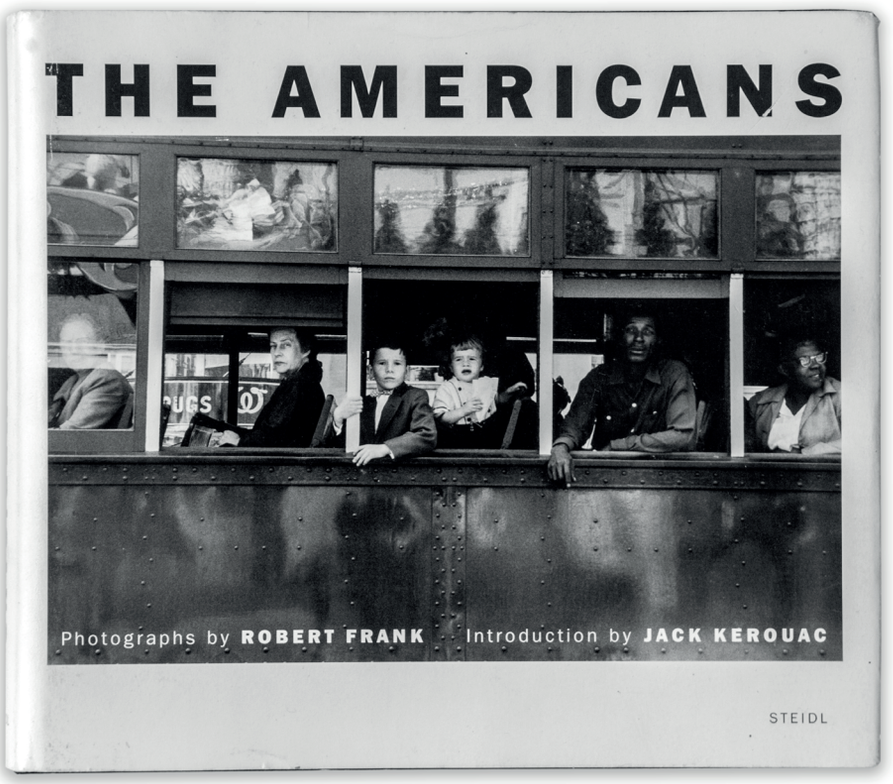
Pro maketu nakonec vybral dvaadevadesát fotografií rozdělených do čtyř kapitol, přičemž každou z nich zahajuje snímek americké vlajky. Snímky se pak samostatně objevují na pravé stránce dvojstran, kde levá strana zůstává bílá, stejně jako v knize *American Pictures*. Ve své době nešlo o oblíbené řešení, ale Frank se tím chtěl vyhnout možným rozporům, ke kterým dochází při spojení fotografií do dvojic. Snažil se přimět diváka k vybavování si předchozích snímků a zamýšlení se nad významem takové sekvence.[132]

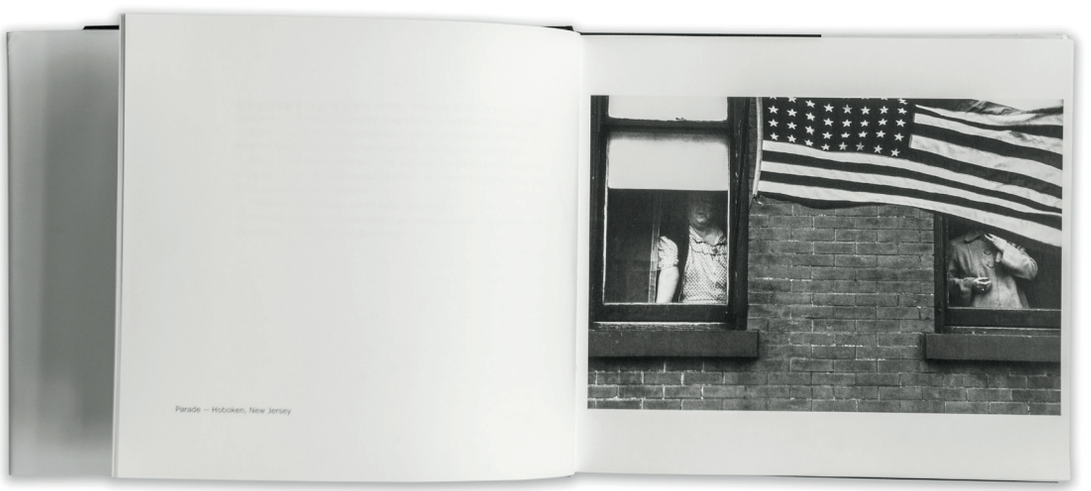
„Vytvořil jsem velké zvětšeniny a pověsil je na stěnu. Každá sekce začínala snímkem s vlajkou. A když teď vidím těch třiaosmdesát snímků v knize, cítím, že mám před sebou čistou esenci."[133]

V dnešní době je Frankova kniha *The Americans* uznávaná za kultovní a jednu z nejvlivnějších publikací tohoto druhu ve dvacátém století. Je to po *American Pictures* chronologicky další publikace, která s fotografií pracuje na několika úrovních – nejen jako s médiem vhodným ke sbírání záběrů zvěčňujících skutečnost, ale jako ve své době adekvátní a zásadní výrazový prostředek.

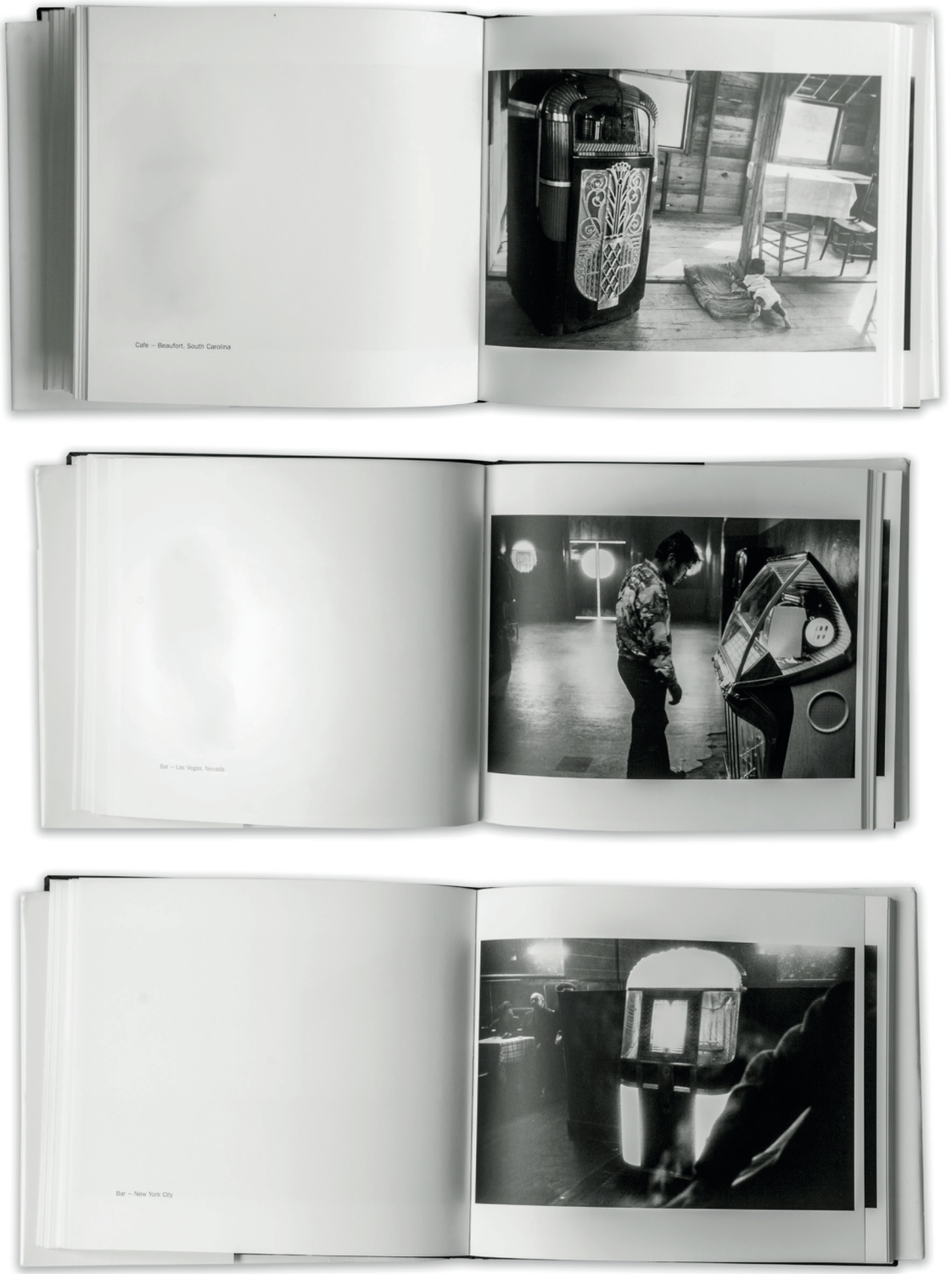
[132] Ibidem.

[133] *Don't Blink - Robert Frank.* Dokumentární film společnosti Assemblage Films, režie: Laura Israel, 2015.





Ilustrace 56. Jako obvykle je v knihách velmi důležitý první snímek. V případě amerického vydání The Americans můžeme říci, že máme dva takové snímky. Prvním je obálka: slavný snímek tramvaje v New Orleans, ve kterém tehdy ještě stále platila rasová diskriminace. Afroameričané byli nuceni sedět v zadní části vagonu. Druhý snímek je z New Jersey a zachycuje ženu v okně, které vlajka zakryla tvář.



Ilustrace 57. Frank nacházel nálady i motivy, ale neopakoval je donekonečna. Jeho sekvence působí rytmicky a provádějí nás celou knihou. Některá témata se sice opakují, ale postupně se vyvíjejí.[134] Takovým motivem je například hudební skříň – jukebox. Dnes už je to klišé, ale pokud budeme mít na mysli Ameriku, pak v tehdejší době byla pro Franka jakožto Švýcara pravým symbolem.

134 Schuman, Aaron: *The Mississippi: An Interview with Alec Soth.* http://www.aaronschuman.com/sothinterview.html (online: 7. března 2018).

American Prospects – Joel Sternfeld

> *Samostatný snímek nic neřekne. Díky tomu je fotografie tak skvělým a zároveň problematickým médiem.*[135] Charlotte Higgins

Bylo to na počátku sedmdesátých let dvacátého století. Barva v dokumentární fotografii byla hlavní výrazovou formou. Do šedesátých let mohla umělecká fotografie být pouze černobílá, barva se uplatňovala hlavně v reklamě. Joel Sternfeld od začátku své kariéry používal kinofilmový negativní materiál Kodakchrome s nízkou citlivostí, ale výjimečnou ostrostí a s pastelovým podáním barev. Fotografoval v ulicích Chicaga a New Yorku. V té době už i jiní umělci pracovali s barevným materiálem, především William Egglestone, Joel Meyerowitz, Helen Levittová nebo Steven Shore. Sternfeld ze začátku pracoval samostatně a o ostatních průkopnících práce s barvou nic nevěděl.

Barva pro něj představovala něco reálného, pocházejícího ze skutečného okolního světa, protože černobílé snímky jsou již samy o sobě poznamenány abstrakcí.

Kniha *American Prospects*, vydaná v roce 1987 (Times Books), je ve Spojených státech jednou z nejvýznamnějších fotografických publikací druhé poloviny dvacátého století. Velmi často bývá srovnávána s další, o několik let dříve vydanou knihou Stephena Shorea *Uncommon Places*. [Ilustrace 58.] Obě jsou výsledkem cestování po státech, obě vznikly při použití velkoformátových kamer 8×10“ a obě využívají stejnou ikonografii. Odlišují se postojem k zemi. Stephen Shore, fanoušek vernakulární fotografie, aktivní umělec působící ve Warholově fabrice, inspirovaný Walkerem Evansem, projíždí napříč státy při hledání parkovišť, dopravních značek a telefonních drátů, billboardů či hospod, tedy celé řady míst, již dobře známých z dřívějších Evansových publikací. Je však ve svém zobrazování nepochybně mnohem odměřenější, dokumentárnější. Hledá hlavně formu, barva je pro něj důležitá jen proto, že je moderní.[136]

Sternfeld se nechává ovlivnit Frankem, ale ne po formální stránce. Stejně jako on získává v roce 1978 Guggenheimovo stipendium a s karavanem značky Volkswagen se vydává na cestu, která s přestávkami probíhá v letech 1979–1983. Jeho fotografie jsou sugestivní. Sternfeld má s dokumentární fotografií nakonec určitý problém, protože toto označení vzhledem ke své práci nepovažuje za adekvátní. Nechává své snímky bez souvislostí se situací a hraje si tak s jejich odběrateli. Otevírá nové možnosti interpretace, klade otázky, na které si musíme dopovědět sami. Nejlepším příkladem je snímek hasiče, který v domku u farmy

[135] Higgins, Charlotte: *False witness*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/mar/10/photography (online: 1. dubna 2018).

[136] Parr, Martin; Badger, Gerry: *The Photobook: A History, Vol. 2*. Phaidon, Londýn, 2006. s. 35.

kupuje dýně, zatímco v pozadí hoří dům. Ze snímku ani z knihy se nedovídáme, že jde o cvičení a hasič má právě přestávku.[137] [Ilustrace 59.]

Takových záběrů je v knize mnohem více. Fotografie v knize *American Prospects* jsou různorodé, převažují krajiny nebo městská prostranství, ale je v ní i mnoho portrétů. Tím, co je spojuje do jednoho celku, je nejen samotná forma knihy, ale patrný styl a přístup samotného Sternfelda. Ony jsou důvodem, že nepůsobí náhodně.[138]

V knize *American Prospects*, stejně jako ve dvou předcházejících knihách, nejsou fotografie spojovány do dvojic. Tak jako v případě Frankovy tvorby zde máme dva, nebo dokonce tři začátky. Prvním je úvodní snímek na obálce. Podle mého názoru nebyl tento snímek vybrán příliš šťastně, ale pravděpodobně šlo o marketingový záměr umístit na obálku nějaký „dobrý snímek". Úvodním snímkem, který je v podstatě předmluvou, je fotografie z Texasu z roku 1979 ukazující okamžik přistání raketoplánu Columbia. [Ilustrace 60.] Možná jde o mou přehnanou interpretaci, ale pro mě je to autoportrét. Muž v popředí pozoruje z velké vzdálenosti celou scenérii s neobvyklou situací na letišti.

Úvodní sekvence jasně ukazuje, jak Sternfeld vnímá pořadí snímků. Začíná krajinou s cestovateli na motorkách, kteří právě zastavili na přestávku. Pak přechází k příměstské krajině s basketbalovým košem, s krásnými květy a sportovním autem, na další stránce jsme již uprostřed pozemku velkého sídla, abychom hned nato viděli snímek v podobném stylu, v podobných barvách, ale velmi překvapivý, přestože ho můžeme snadno přehlédnout.

Teritoria, po kterých se Sternfeld pohybuje, jsou velmi výrazně oddělená: začíná na předměstích, aby se tak vzdálil od města, které však vždy někde září na pozadí nekonečného prostoru. Opět se vrací na území více osídlená a průmyslová (zajímá se o vliv člověka na krajinu a životní prostředí) nebo militarizovaná, aby přešel k honosným příměstským vilovým čtvrtím na okrajích lesa. Na poslední fotografii je široká krajina s lidmi na pláži, i když za textem uzavírajícím publikaci je ještě fotografie mladíka sedícího na kapotě automobilu.

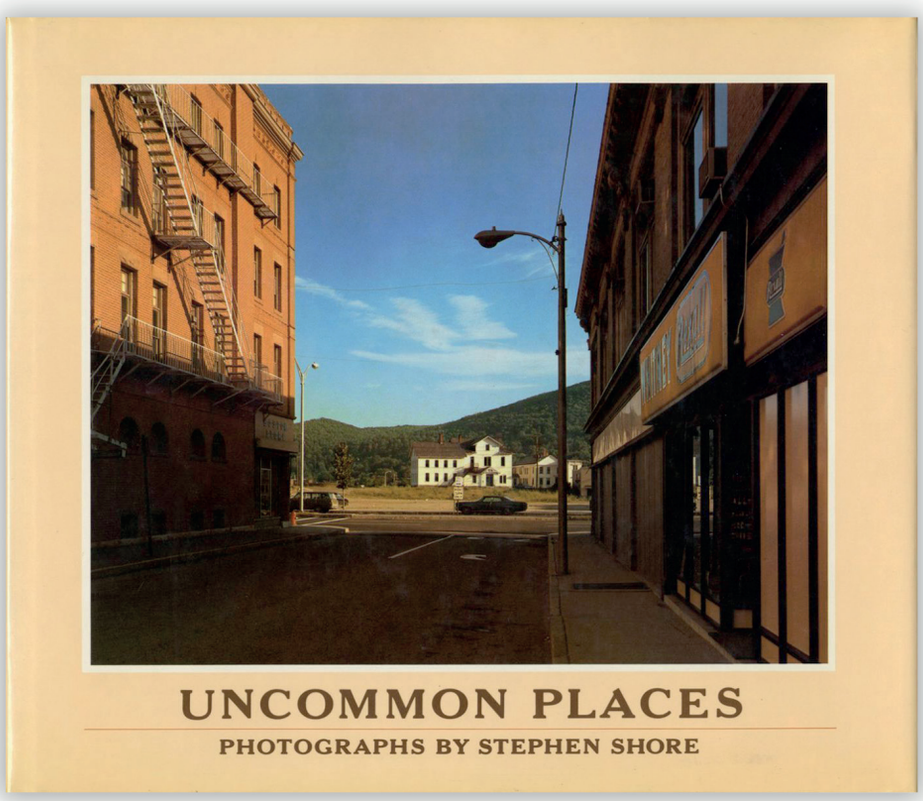
„Je věcí fotografa, aby jeho snímky říkaly to, co chce sdělit. Vzhledem k tomu, že fotografii charakterizuje určitá pravděpodobnost, získala si pověst pravdomluvného média, ve skutečnosti však fotografie vždycky lžou."[139]

137 Keats, Jonathon: *Do not trust this Joel Sternfeld photograph*.https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2012/09/06/do-not-trust-this-joel-sternfeld-photograph/#56ffd3475965 (online: 7. dubna 2018).

138 Loomis, Paul: *Joel Sternfeld – „American Prospects"*. https://www.americansuburbx.com/2012/12/review-joel-sternfeld-american-prospects-2012.html) (online: 2. dubna 2018).

139 Higgins, Charlotte: *False witness*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/mar/10/photography (online: 1. dubna 2018).





Ilustrace 58. Kniha *American Prospects*. Sternfeld, Joel. Times Books, 1987.
Kniha *Uncommon Places*. Shore, Stephen. New Images Book



Ilustrace 59. *McLean, Virginia*. 1978 © Joel Sternfeld.



Ilustrace 60. *The Space Shuttle Columbia Lands at Kelly Lachland Air Force Base, San Antonio, Texas. 1979.*
© Joel Sternfeld.

Sleeping by the Mississippi – Alec Soth

> *Lidé dychtí po vyprávění, myslím, že to je důvod, proč spolu komunikujeme. Učíme se díky vyprávění, protože potřebujeme příklady. Problém fotografie je, že pokud se to s vyprávěním přežene, pak u svých odběratelů ztratí a nedokáže je zaujmout. Odběratelé si chtějí sami vytvořit scénu, na kterou se dívají, a nechtějí, aby jim bylo podrobně vysvětlováno, co znamená.*[140] Alec Soth

> *Mým cílem je vytvořit skvělou knihu, ve které budou fotografie výborně navazovat.*[141] Alec Soth

Chtěl bych se v tomto srovnání vrátit ke knize popisované již v předchozí kapitole. Kniha *Sleeping by the Mississippi* je podle mého názoru pokračováním filozofie, kterou naznačil Evans. [Ilustrace 61.] Jediný posun, ke kterému dochází s každou další knihou v této sekci, je snaha a vědomí ukázat svůj osobní, později dokonce intimní úhel pohledu. Soth se v této své první knize projevuje jako cílevědomý fotograf, jako další, který si samostatně vybírá a seřazuje své fotografie. A opět fotografie umístěné na pravé straně, levá zůstává prázdná (v první verzi knihy, maketě vydané v počtu padesáti exemplářů, se objevují dvojice snímků, ale v prvním komerčním vydání od toho upustil). Motivace je samozřejmě stejná jako u jeho předchůdců.

V knize *Sleeping by the Mississippi* můžeme nalézt podobnou strukturu jako u Franka, i když jak říká samotný Soth, objevuje se určitý rozdíl, který vzniká z používání různého vybavení. Soth fotografoval podobně jako Sternfeld kamerou 8×10“, což podle něj mělo vliv na sekvenci a plynulost: „Sekvence v *The Americans* plyne jako řeka, přičemž velkoformátová fotografie má rytmus dechového orchestru. To je něco, s čím se stále potýkám. Proto si myslím, že většina dobrých fotografických knih vznikla pomocí kinofilmových přístrojů. Hlavně vzhledem k přítomnosti doplňkových snímků, tedy takových, které možná nepatří k nejlepším, ale posouvají celou sekvenci kupředu. V hudbě ji Miles Davis nazval *Butter notes*.“[142]

Stejně jako ve Frankově případě máme stále se opakující vlajky a hrací skříně, tak jako u Sotha je průvodním motivem postel nebo matrace (podobný zásah je patrný v další Sothově knize *Niagara*, v níž je průvodním motivem srdce).

[140] Rozhovor s Alecem Sothem 29. listopadu 2017 v Hamburgu.

[141] Zanot, Francesco: Ping Pong Conversations: Alec Soth with Francesco Zanot. Contrasto, Řím, 2013. s. 11.

[142] Ibidem s. 10.

[Ilustrace 62.] Fungují jako symbol domova, ale i cestování.[143] Podle autora je to snový vůz, což kontext knihy posouvá trochu dále od sociálního dokumentu. Soth se editací vlastních knih snaží získat od svých snímků odstup, zbavit se příběhů, které je doprovázejí, proniknout pod kůži odběratele, jak je to jen možné. Pomáhá mu přitom alkohol.[144] Nemohu odhadnout, jak dlouho tento proces trvá. Všechno však ukazuje na to, že přece jen ne tak dlouho jako u Franka.



Ilustrace 61. Obálka knihy *Sleeping by the Mississippi*. Soth, Alec. STEIDL, 2004.

[143] Badger, Gerry: *It's narrative, but not as we know it...* Sequencing the Photobook. „The Photobook Review" 2012 č. 2. s. 3.

[144] Noble, Lou: *Interview 28 Alec Soth*. http://thephotographicjournal.com/interviews/alec-soth/ (online: 9. dubna 2018).













Ilustrace 62. *Sleeping by the Mississippi*. Soth, Alec. STEIDL, 2004. Stránky s motivem postele.









Ilustrace 63. První snímky v knize prozrazují později využívané spojení mezi snímky. První tři představují zdánlivé shrnutí celé skládačky. Ze začátku měla práce na tomto projektu velmi otevřený charakter. Pracovně byla nazvána *From Here to There* a opírala se o souvislosti spojující na sebe navazující fotografie. V případě *Sleeping by the Mississipi* to není tak časté či vtíravé, ale přece jen dobře patrné.

New York – William Klein

> *New York je pomníkem dolaru. Dolar je zodpovědný za to, co je dobré a co je špatné. Každý je sem přijíždí vydělávat a nikdo jim není schopen odolat.*[145] William Klein

> *Tato jedinečná kniha je s největší pravděpodobností nejvíce inspirující fotografickou knihou, jaká kdy byla vůbec vydána.*[146] Martin Parr

Píše se rok 1954. William Klein, již několik let pracující pro *Vogue*, je vyslán svým vedoucím Alexandrem Liebermanem do rodného New Yorku.

Klein už má za sebou službu v americké armádě, od vlády navíc získal i kompenzaci za zameškané studium. A využívá ji ke studiu umění v Paříži. Stává se skvělým grafikem a malířem, objevuje však i fotografii, kterou ze začátku využívá k experimentům se světlem a negativy. Otevírá si tím dveře právě do redakce *Vogue*. Všechny tyto dovednosti se projeví jako nezbytné, jakmile se rozhodne vyjít s fotoaparátem do newyorských ulic. Město se od doby, kdy ho naposledy viděl, změnilo. Bylo teď rychlejší a mnohem bezohlednější. „Vymačkal jsem z toho města, co se dalo. Byl jsem absolutně volný. Nevěděl jsem, že dělám něco revolučního. Fascinovaly mě tváře, procházel jsem se v davu.“[147]

Redakce se nebránila a jeho nová hledání podporovala. Kompletně také financovala vybavení temné komory v koupelně jeho hotelového pokoje.

Newyorská kancelář *Vogue* měla na svou dobu skvělý fotografický procesor Photostat, který můžeme přirovnat k dnešní kopírce. Klein jej mohl používat bez omezení a kopíroval na něm fotografie, které předtím zvětšil. Kopíroval je v různých formátech, ořezával, sestavoval do různých kombinací, aby tím, jak sám říká, navrhl svoji „antiknihu“. Měl jasný cíl: na každé dvojstraně chtěl mít jiný nápad. Esteticky, ať už na fotografiích, nebo v grafickém layoutu, se odvolával na tehdy velmi oblíbený bulvární tisk. Vytvářel sekvence z ulic přeplněných davem a z kompozic lidí před všudypřítomnými reklamami.[148]

[145] Klein, William: Life is Good & Good for You in New York Trance Witness Revels. Editions du Seuil, Paříž, 1956.

[146] *The many lives of William Klein.* Dokumentární film BBC, režie: Richard Bright, 2012.

[147] Klein, William. Záznam rozhovoru v Galerii OstLicht ve Vídni, 20. června 2015. https://www.youtube.com/watch?v=l93XQrGNigM (online: 12. dubna 2018).

[148] Campany, David: *Photography and cinema.* Reaktion Books Ltd., Londýn, 2008. s. 76.

První dojem, kterým na nás jeho fotografie zapůsobí, je nedbalost, špatné vyvolání, zrnitost, velký kontrast, neostrost a rozmazanost. Všechny však měly něco společného – byly bezprostřední, svěží, a to dokonce i z dnešní perspektivy. Lidé na snímcích si jeho přítomnost často uvědomovali a pózovali. Klein nechtěl okamžiky „vychytávat“, snažil se je vytvářet a ukazovat na svou dobu v úplně odlišné, drsné grafické estetice. Jednotlivé fotografie jsou silné, sugestivní, vrývají se do paměti, ale Klein za nejdůležitější považoval sekvence, jen ty se podle něj počítaly.[149]

Pro knihu, kterou připravil, však nenašel v New Yorku vydavatele. Klein měl podobné problémy jako Robert Frank. Nikdo se na „hlavní město světa“ nedíval stejně jako on – je možné, že ho takto všichni viděli, ale nikdo neměl odvahu to přiznat. Vrátil se proto do Paříže, aby vydavatele našel tam. A uspěl. *Life is Good & Good for You in New York: Trance Witness Revels*, jak svoji knihu nazval, byla ve Francii přijata velmi dobře a v roce 1957 získala jako nejlepší fotografický experiment ocenění Nadarovu cenu. Kniha pak vyšla ještě v Itálii a Velké Británii. [Ilustrace 64.]

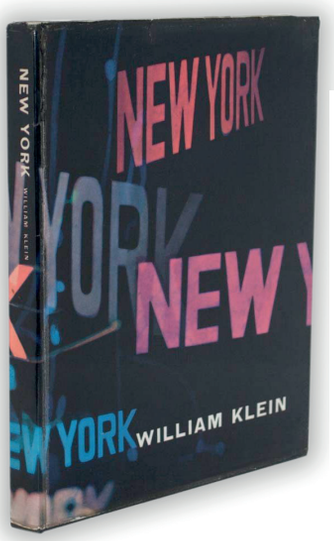
Kleinova kniha o New Yorku na trhu existuje ve dvou velmi odlišných verzích. Vedle původního vydání byla po dohodě šesti evropských vydavatelů a jejich amerických a japonských partnerů vydána obnovená verze a v novém layoutu rozšířena o více než stovku fotografií. V druhém vydání převažují samostatné fotografie umístěné na šířku na dvojstranách. Podrobněji bych se však chtěl věnovat prvnímu vydání.

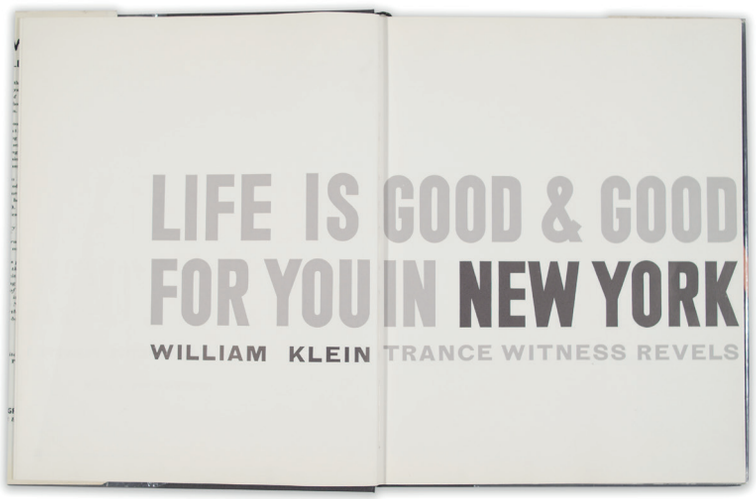
Sekvence snímků v knize *Life is Good…* je rozdělena na jedenáct kapitol, ale provází nás jednotlivými vrstvami města plynule, protože hlavní témata jednotlivých kapitol můžeme najít i v některých záběrech z jiných sekvencí. Rozdělení kapitol není výrazné, i když po sobě jdoucí sekvence většinou začínají dvojstranou s její levou polovinou jen v bílé barvě. Obsah a stránkování kapitol jsou v bodech vypsány na samotném začátku a jejich názvy jsou často odvozeny od snímku, kterým začínají (např. Merry Christmas nebo „?“).

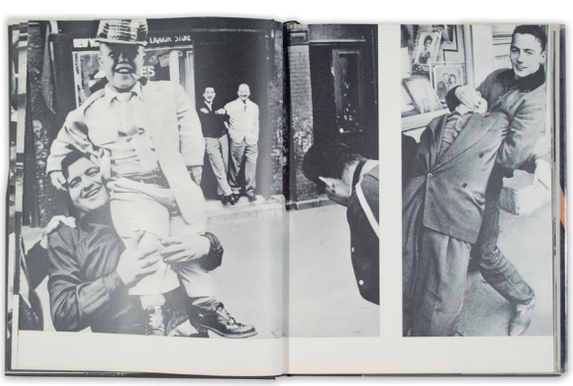
Kniha začíná leteckým snímkem Manhattanu na přední i zadní předsádce. Portrét čtveřice náhodných chodců dívajících se každý jiným směrem zahajuje první kapitolu – i kdybychom přeskočili stránku s obsahem knihy, připadá nám celá kapitola přesně jako její název – *Album de Famille*. Na snímcích z veřejných míst se lidé nápadně dívají do objektivu. Uvědomují si, že je někdo fotografuje, a evidentně s tím souhlasí.

[149] Ibidem.

Další kapitola se jmenuje *Décor* a obsahuje záběry lidí v reklamami přeplněném prostoru. Kapitola *Parade* je pak přesně tím, co říká její název: bohatou sérií záběrů davů v neobvyklých pouličních situacích. Následující kapitolu pak představuje typograficky propojený výběr portrétů lidí, který začíná snímkem Santa Clause s transparentem *Merry Christmas*, tedy stejným heslem jako titul celé kapitoly. Stejně jako v případě kapitoly *Inhale Exhale* (Nádech výdech), kterou zahajuje portrét žen na pozadí billboardu propagujícího cigarety, se celá série točí okolo tématu volného času a rituálů. Stránka se snímkem novin s titulem *Gunman* zahajuje kapitolu *Gun*, jež je celá věnovaná atrapám zbraní, se kterými si hraji děti. Druhý snímek této série zachycuje dvojici chlapců [Ilustrace 65.], kterou Klein považuje za svůj autoportrét z doby, kdy snímky vznikaly. Připadal si trochu podobný chlapci vlevo, jenž míří pistolí přímo do objektivu, a trochu podobný i tomu druhému, menšímu a zmatenému, který všechno pozoruje ustrašeným pohledem. *Extase* je souborem snímků s velmi expresivní estetikou, ale zároveň i s projevem jasných emocí portrétovaných lidí. Fotografií nákladního auta s velkým otazníkem namalovaným na korbě začíná kapitola plná významově neurčitých záběrů, poněkud se lišících od toho, na co jsme si prozatím stačili přivyknout. *A vital message* představuje návrat k typografickým artefaktům nacházeným ve městě, jako jsou reklamní plakáty, ale i vyškrábané nápisy na stěnách a dveřích. Dalším ikonickým snímkem je záběr z cukrárny [Ilustrace 66.] zahajující kapitolu *Dream*, ve které je hlavní důraz kladen na estetiku. Snímky jsou neostré a s velmi kontrastním osvětlením. Knihu uzavírá kapitola *Paysage* věnovaná fotografiím architektury. Posledním snímkem je panorama New Yorku z Empire State Building. Pokud bychom měli celou knihu popsat jednou větou, pak nejdříve poznáváme lidi tváří v tvář, abychom s nimi prošli celým přeplněným městem, které se nakonec promění v reklamami vyplněnou betonovou poušť. Takový dojem kniha vyvolává při pohledu makro. V mikro měřítku je pak kniha zaplněná dvojstránkami, na kterých se objevuje i více než patnáct menších fotografií. Správně rozmístěné pak vytvářejí malé sekvence narušující rytmus nastavený dvojstránkami a většími fotografiemi. Klein je mistrem v ovládání sekvence a edice. Zkušenosti z New Yorku využil ještě třikrát v dalších knihách s námětem města: *Rome* (1960), *Moscow* (1964) a *Tokyo* (1964). William Klein byl ve své době outsiderem. Do světa dokumentární fotografie pronikl nechtíc a bez předsudků. Vytvořil knihu, která fotografii navždy změnila. Stal se inspirací pro mnoho dalších generací.



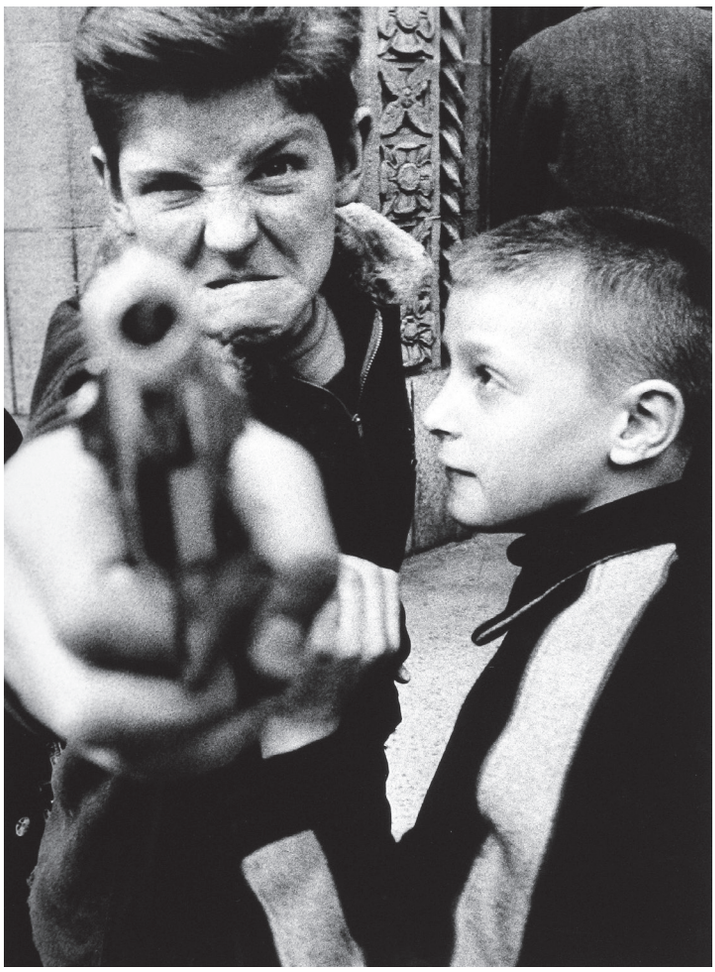








Ilustrace 64. Obálka knihy *Life is Good & Good for You in New York: Trance, Witness, Revels.* Klein, William. Editions du Seuil, 1956.
Příklad dvojstránky v knize *Life is Good & Good for You in New York: Trance, Witness, Revels*. Klein, William. Editions du Seuil, 1956.



Ilustrace 65. Fotografie z knihy: *Life is Good & Good for You in New York: Trance, Witness, Revels.* Klein, William. Editions du Seuil, 1956.



Ilustrace 66. Fotografie z knihy: *Life is Good & Good for You in New York: Trance, Witness, Revels.* Klein, William. Editions du Seuil, 1956.

Evidence – Larry Sultan a Mike Mandel *Evidence*

> *Podle toho, jak jsme Duchampa pochopili, je klíčovým prvkem kontext, který umožňuje vznik uměleckého díla.* [150] Mike Mandel

Larry Sultan s Mikem Mandelem měli již v roce 1975 na svém kontě několik společných realizací (například How to Read Music in One Evening: A Clatworthy Catalog, 1974), získali také stipendium na provedení průzkumu ve státních, vědeckých a průmyslových fotografických archivech. Vydali i několik knih opírajících se o takto nalezený obrazový materiál.[151] V archivech narazili na fotografie vzniklé v různých obdobích a vytvořené různými technikami. Prvním důležitým rozhodnutím bylo vynechat všechny 35 mm negativy a omezit své pátrání na starší ročníky a velkoformátové černobílé fotografie 4×5“, vytvořené pomocí zábleskového osvětlení. Získali tak vstupy s vysokou kvalitou záznamu a – což je významné pro pozdější etapu práce na knize – dosáhli estetickou spojitost. Všechny fotografie tak do jisté míry vypadají, jako by byly vytvořeny jen jedním fotoaparátem.[152]

Navštívili přes sto různých institucí a prohlédli si více než dva miliony snímků. Rezignovali na dokumentační charakter vybraných fotografií a vytvořili pro ně nový kontext i formu, která silně sugerovala tradičně dokumentární vnímání jejich děl.

Práce ve dvojici byla svým způsobem protestem. Sultan a Mandel ostentativně zpochybnili samotnou fotografii, která jim byla přednášena, ale i úlohu fotografa tradičně připisovanou samotné práci související s vytvářením obrazu a neustálým hledáním originality.

V roce 1977 vydaná kniha *Evidence* nezůstala jediná. [Ilustrace 67.] Dokumentární fotografie se pomalu zbavovala bezprostřední doslovnosti – o tři dekády dříve vznikla kniha *Let Us Now Praise Famous Men*, ve které Walker Evans umístil sekvenci nepopsaných snímků a teprve za ni text Jamese Agea. V polovině sedmdesátých let začala mladší generace demonstrovat odlišný postoj k dokumentární fotografii, reprezentované například Dianou Arbusovou, Garrym Winograndem, Robertem Adamsem, Nicholasem Nixonem či Lewisem Baltzem, a na výstavě *New Topographics: Photographs Of a Man – Altered Landscape* (George Eastman House, Rochester, 1975) představila snímky, jejichž tématem se stalo

[150] Mandel, Mike. Záznam rozhovoru během zahájení fotografického festivalu FORMAT v Derby (Velká Británie) v roce 2015. https://www.youtube.com/watch?v=5byyQqeIiAQ&t (online: 18. dubna 2018).
[151] Phillips, Sandra S.: A history of the Evidence. (v:) Evidence. Sultan, Larry; Mandel, Mike, D.A.P., New York, 2017.
[152] Ibidem.

prostředí, krajina proměněná člověkem, vyfotografovaná co nejpřirozenějším způsobem, tak aby autor co nejméně ovlivnil výsledný obraz na fotografii. Jde také o okamžik, kdy William Egglestone s pomocí Johna Szarkowského vydává průvodce (MoMA, New York, 1976) skládající se z banálních motivů každodenního života, který byl dokonce v barevné podobě.

Kniha *Evidence* zahájila nový způsob práce s fotografií. Mnohoznačnost nepopsaných snímků, vnímaná zprvu jako vada nebo určité nebezpečí, byla zároveň masově využívaná v propagandě a stala se díky tomuto přístupu spíše výhodou otevírající nové možnosti práce s obrazem. Kromě toho směřovala dokumentární fotografii více k obraznosti.

Dodnes má mnoho fotografů problém smířit se s faktem, že je možné vydávat knihy a připravovat fotografické výstavy, aniž má jejich autor v ruce fotoaparát. Snímky se staly látkou, kterou je možné poměrně snadno zpracovat, dát jí nový význam, svést diváka ze stopy, a dokonce zkompromitovat samotné médium. Poslední léta přinesla renesanci takového smýšlení, čehož důkazem je i nové vydání knihy *Evidence* v roce 2017. Internet a celkový obrat na trhu s fotografií se staly přirozenými podněty k hledání osvědčených mechanismů, které ve fotografii panují.

Kniha *Evidence* je také důležitým příkladem často jmenovaným v souvislosti s narací a storytellingem. Pro mě nejde o knihu, jež dokazuje možnost vytvářet příběh s použitím samotných snímků. Podle mého názoru celá sekvence vytváří určitou, poněkud apokalyptickou iluzi a může představovat i výchozí bod k reflexi, ale nevidím zde ani náznak vyprávění nebo narace v literárním slova smyslu. Mike Mandel, kterého jsem oslovil, na tuto mou námitku napsal:

„Aby tyto snímky získaly nové souvislosti, potřebovali bychom fotografie, které by nebyly doslovné nebo působivé – jako záběr zkrvavené oběti vraždy nalezené na ulici nebo zvířete omotaného elektrodami při vědeckých pokusech. Každý snímek v knize by musel mít auru záhady a dvojznačnosti, aby jej bylo možné zařadit do sekvence. Nenazýval bych *Evidence* narativním dílem. Fotografie jsou důvodem, který by stačil na obvinění. Jsou veršem o amputaci lidské citlivosti ve službách technologického pokroku.“[153]

Z pohledu struktury je kniha *Evidence* jednou sekvencí snímků. Pouze jednou, a to hned v jejím úvodu, máme na obou stranách samostatnou fotografii: stopy převrácených bosých šlápot na mokrém povrchu. Po ediční stránce jde o ideální záběr pro začátek této jedinečné knihy. [Ilustrace 68.] Dalších osmapadesát fotografií se pak objevuje v párech. Kniha velmi výrazným způsobem ukazuje,

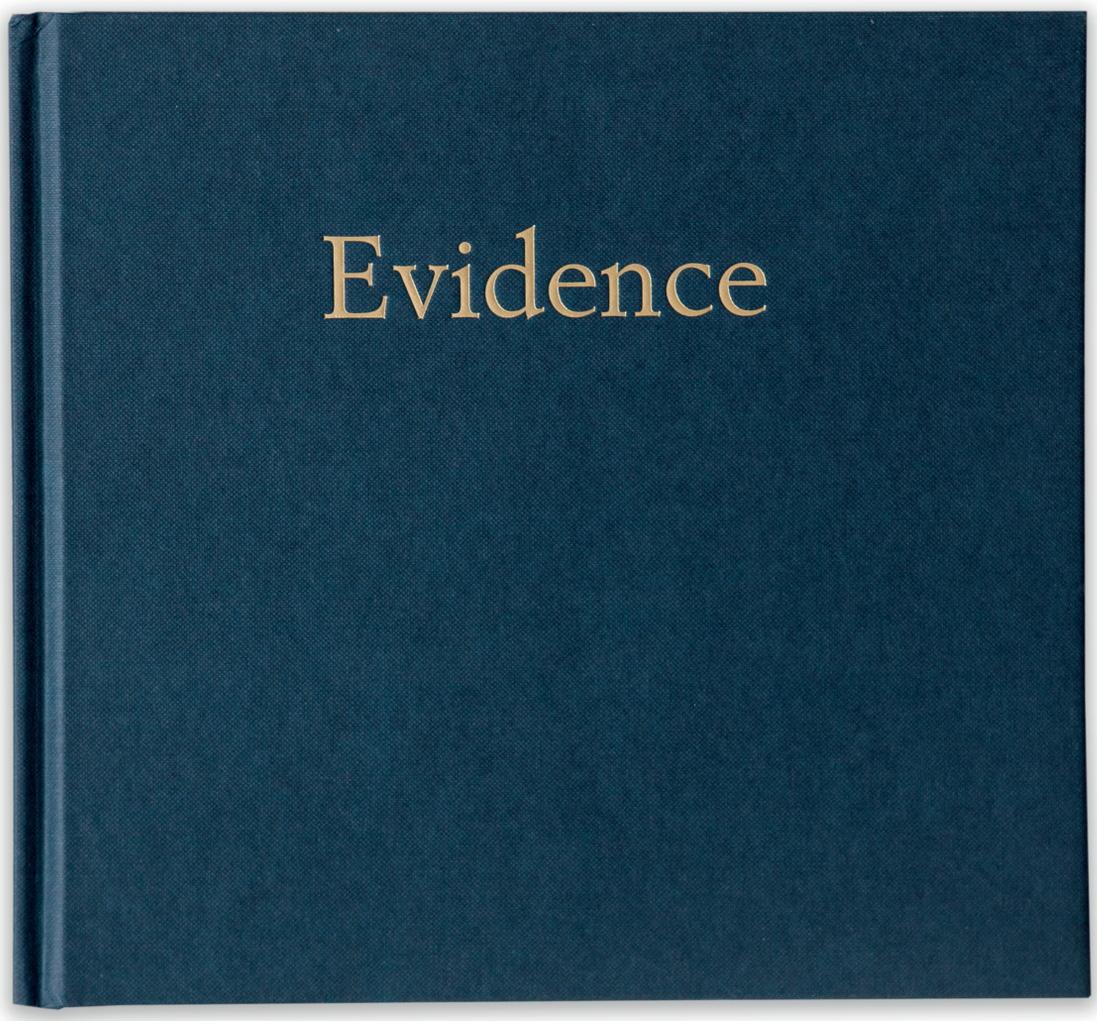
[153] Mandel, Mike. Emailova korespondence ze dne 19. dubna 2018.

jak se v praxi využívají v úvodu zmíněné vztahy mezi snímky. Rozhodnutí nenechávat samostatné snímky na dvojstranách je jistě také diktováno samotným nápadem na hru se souvislostmi, nebo spíše na vytvoření nového kontextu. V situaci, kdy bychom měli pouze samostatné snímky, jako v případě již popisovaných knih, by se iluze návaznosti a spojitosti celého sdělení budovaly mnohem složitěji. Ve skladbě je velmi důležitý nejen výběr fotografií s ohledem na asociace nebo estetiku, ale také to, co ukazují. Estetika a asociace umocňují zmiňovanou návaznost, ale jedině téma snímku vytváří atmosféru a vyžaduje od odběratele přemýšlení, nebo alespoň tušení.

Z níže uvedeného názoru Mika Mandely můžeme zjistit, jak se utvářela kontinuita celé publikace: „Jako celek kniha sugeruje tajemnou atmosféru nevyjasněné, technologiemi ovládnuté, dehumanizované budoucnosti. Tento dojem umocňoval i fakt, že fotografie nebyly vymyšlené nebo naaranžované, ale nalezené jako ‚dokumenty', pocházející ze samotných archivů a nejrůznějších technologických podniků. Protože tyto snímky byly vytvořené přímo firmami, byly fotografie pro jejich svět stejně tak věrohodné, jako reprezentativní, přestože jsme do značné míry redefinovali jejich význam tím, že jsme jim prostřednictvím sekvencí přiřadili nové souvislosti. Naší motivací v této práci byla chuť reagovat na paradigma koncepce ‚dokumentu'. Vzhled knihy, tvrdá vazba bez obálky, či dokonce typografie a grafický projekt organizace naznačují, že jde o dokumentární projekt. Kniha *Evidence* vlastně zpochybňuje, zdali něco jako dokumentární fotografie vůbec existovalo."[154]

Evidence podle mého názoru není důkazem narativnosti fotografie, ale pouze skvělým příkladem toho, jak se chovají snímky seřazené v určitém pořadí, který jim dodatečně přidá nový kontext, odlišný od původního. Mnohoúrovňový odkaz autorů poukazuje také na konvenčnost dokumentárních snímků a odlišné autorské interpretace ve fotografickém díle. Před více než čtyřiceti lety se v jedné knize povedlo zachytit přirozenost fotografie. *Evidence* je tak dodnes bohatým zdrojem inspirace pro současné fotografky i fotografy.

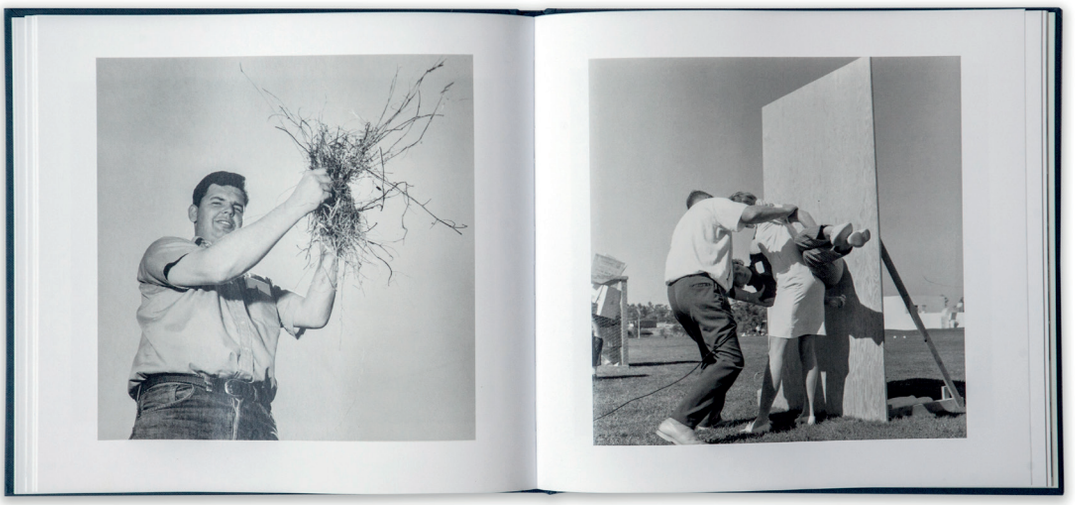
[154] Ibidem.



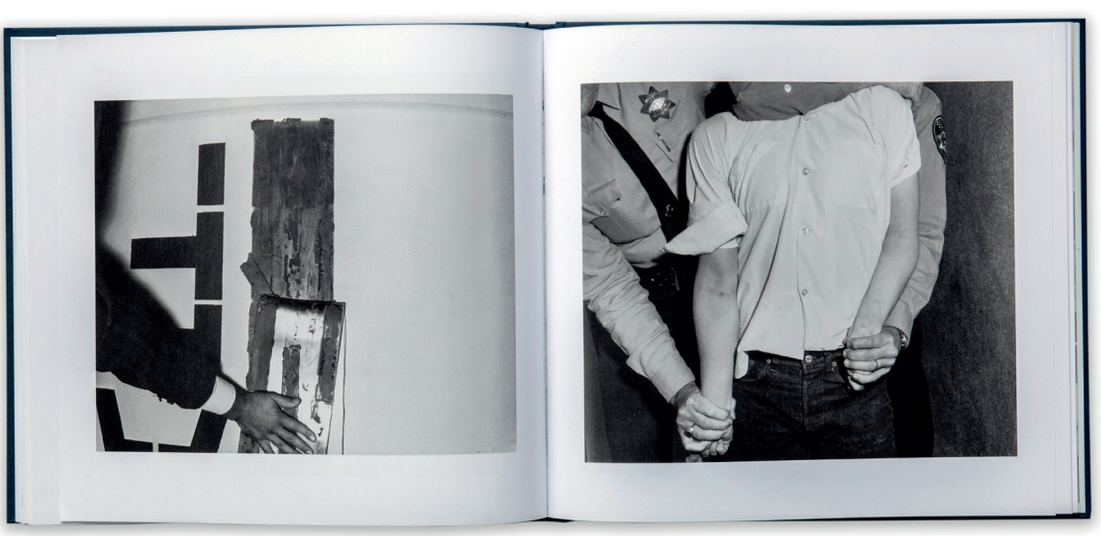
Ilustrace 67. Obálka knihy: *Evidence*. Sultan, Larry; Mandel, Mike, D.A.P., New York, 2017.



Ilustrace 68. *Evidence*. Sultan, Larry; Mandel, Mike, D.A.P., Nowy York, 2017.









Ilustrace 69. Autory vybrané snímky a sekvence, které z nich vytvořili, jsou základem této práce. V této sekvenci je vidět, jak snadno vznikají nové souvislosti mezi záběry, které během otáčení stránek spolu sousedí byť jen na zlomek vteřiny.

Son – Christopher Anderson

> *Tyto fotografie nejsou dokumentem, vyprávěním ani uměním. Jsou vyznáním lásky…*[155] Christopher Anderson

V roce 2000 se Anderson zúčastnil cesty, na kterou se vydávají haitští imigranti. Na přeplněných lodích překonávají stovky mil oceánu, aby se dostali do Spojených států. Podmínky na palubě jsou příšerné. V případě této konkrétní cesty se objevil navíc vážný problém, protože se loď začala potápět. Během celé plavby Anderson nevyfotografoval prakticky žádný snímek. Jakmile si všichni uvědomili, že mohou brzy zemřít, mu jeden emigrant jménem David, který Andersona na lodi doprovázel, řekl, že by měl začít fotografovat, protože za hodinu už může být po všem. Nakonec je před jistou smrtí zachránila americká pobřežní hlídka.

Andersonova dramatická reportáž byla otištěna v magazínu *The New York Times* jako hlavní téma i na obálce. Andersonovi také otevřela dveře do jiných redakcí. Fotoeditoři jej považovali za osobu, která se osvědčila v extrémních podmínkách, takže během následujících let byl neustále na cestách a pracoval ve všech konfliktních oblastech začátku jednadvacátého století. V roce 2008 se mu narodil syn. Ve stejné době jeho otec onemocněl rakovinou. Poprvé chtěl zůstat doma a vidět svůj, a nikoli cizí život. Přirozeným způsobem začal fotografovat svoji rodinu, jako každý otec, který má po ruce fotoaparát v okamžiku narození svého dítěte. Nesnažil se touto svou aktivitou spojit jakýkoli tvůrčí záměr.

Fotografie kroužily po jeho rodině i mezi přáteli, až si uvědoil, že mají potenciál stát se něčím více než pouhou rodinnou památkou. „Když jsem se zorientoval, že směřuji k nějakému projektu, přestaly být snímky zajímavé, protože jsem cítil, že jsem se příliš snažil udělat dobrý snímek.“[156] Tato slova ukazují, jaké motivace jej doma při zpracovávání fotografií ovlivňovaly. Tento druh přístupu je podle mého názoru na fotografiích často velmi viditelný.

Sebraný materiál se tak stal základem pro knihu nazvanou *Son*. Jejím hlavním tématem je mít dítě, ale být zároveň synem. Vypráví o cyklu života, o bytí otcem i synem zároveň. [Ilustrace 70.]

Cykličnost a zdvojená perspektiva jsou výchozím bodem struktury celé knihy. Změny ročních období jsou v sekvenci pokaždé naznačeny prostřednictvím záběrů stromů. Začínáme podzimem, potom přichází zima a na konci knihy je jaro. Zimní strom nás uvádí do druhé perspektivy, tedy autora jako syna, objevuje

[155] Anderson, Christopher: *Son*. Kehrer, Berlín, 2013.

[156] Lingel, Baptiste: *INTERVIEW: „A Conversation with Christopher Anderson”* http://www.americansuburbx.com/2012/02/interview-interview-with-christopher-anderson-2012.html (online: 7. dubna 2018).

se také nemocný otec. [Ilustrace 71.] Celá první část knihy je velmi intimní. Na prvních stránkách poznáváme dítě, autorovu partnerku i roční období. Z dalších snímků je šikovně připravená sekvence začínající záběry, které můžeme interpretovat jako způsob nazírání na svět dítěte. Autor používá různé detaily a perspektivu, v portrétech se pak dále rozvíjí motiv lůžka, které nakonec přechází do zimy a otcovy nemoci. [Ilustrace 72.] Kniha končí velmi symbolickým snímkem signalizujícím návrat k počáteční perspektivě. Tento způsob myšlení je charakteristický pro celou knihu. Anderson již měl zkušenosti s vytvářením sekvence i editací během práce na své první publikaci *Capitolio* (2009), v níž se věnoval proměnám ve Venezuele. Tehdy se snažil zjistit, jak se postupy používané při filmovém střihu osvědčí při skladbě knihy. V knize *Son* (2013) jsou stále vidět pokusy, hlavně ve struktuře a uvádění postavy otce uprostřed knihy. Největší důraz je zde však přece jen kladen na fotografii. Každý snímek by mohl být samostatným obrazem – fotografie prakticky nejsou ve dvojicích, v několika málo případech jsou umístěné na levé straně. V knize *Capitolio* je velké množství snímků, jejichž hlavním úkolem je spojování jednotlivých námětů. Objevují se i panoramatické dvojstránky vytvořené výřezem z fotografií normálního formátu. Je zde mnohem více patrné Kleinovo pojetí než například Sothovo.

Obě publikace ukazují, jak je Anderson zdatným editorem. Jeho myšlení o fotografii nekončí vytvořením snímku. Je vidět, že buduje strukturu přesně odpovídající tématu, se kterým se potýká.



Ilustrace 70. Obálka knihy: *Son*. Anderson, Christopher. Kehrer, 2013.





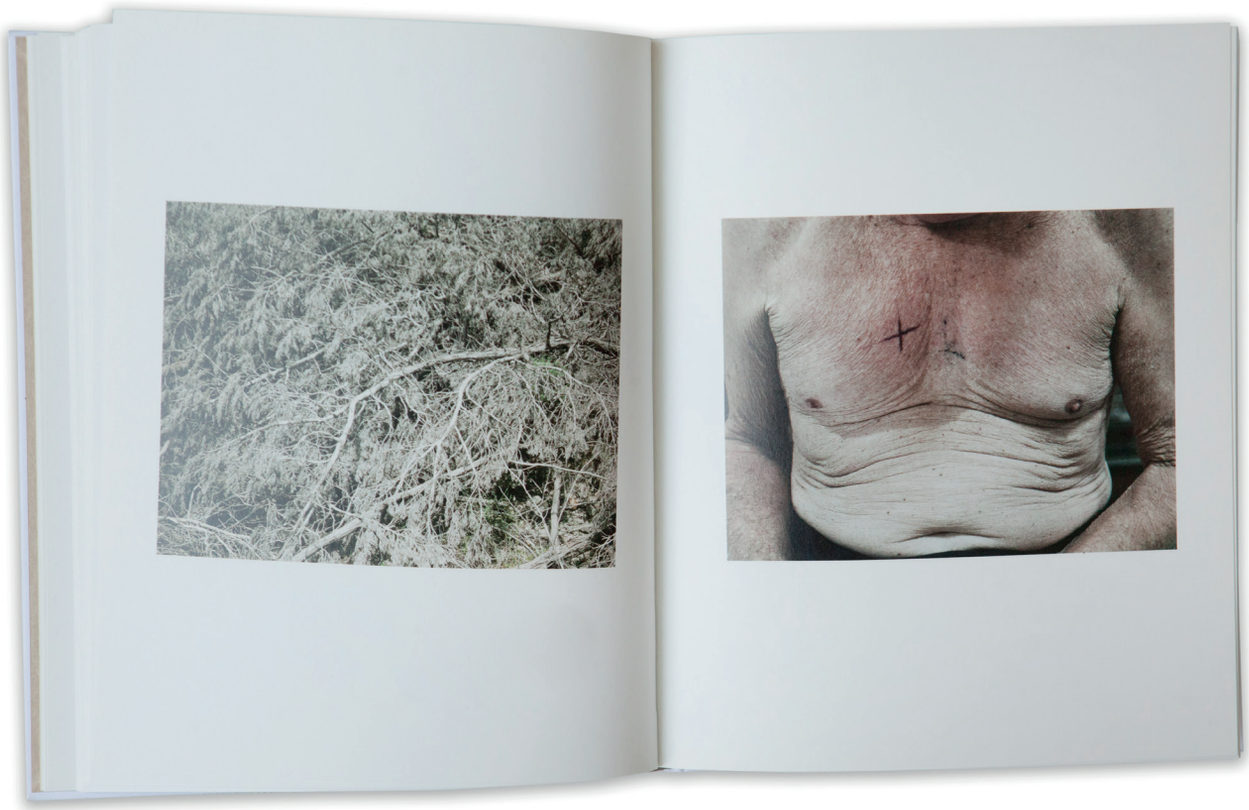




Ilustrace 71. *Son*. Anderson, Christopher. Kehrer, 2013.









Ilustrace 72. *Son*. Anderson, Christopher. Kehrer, 2013.

Redheaded Peckerwood – Christian Patterson

> *Tím, co mě od začátku k tomuto projektu přitahovalo, je jeho příběh – opravdový kriminální příběh obsahující témata jako neklid dospívajících, mladickou lásku, dezorientaci, paniku, strach, útěk, násilí a smrt, a nakonec i ztrátu nevinnosti.*[157] Christian Patterson

Hlavní zápletkou knihy je film Terrence Malicka *Badlands*, opírající se o skutečný příběh mladého páru Charlese Starkweathera a patnáctileté Caril Ann Fugateové, kteří v roce 1958 při svém útěku přes Nebrasku a Wyoming spáchali několik vražd. Pro Pattersona se zápletka stala výchozím bodem pátrání, které zahájil půl století po spáchání vražd. Více než pět let studoval tuto historii, vracel se na místa zločinů, ale i na ta, která s nimi jakkoli, byť jen trochu souvisela. „Hledal jsem jiné stopy, které ještě mohly někde zůstat. Během cestování jsem potkával lidi a nacházel neskutečné věci, včetně osobních věcí a důkazů, které detektivové na začátku vyšetřování neodhalili. Všechno to bylo nepředstavitelně záhadné.“[158]

Důležitou součástí Pattersonovy práce bylo již zmiňované pátrání v archivech a knihovnách. Kniha je pak výsledkem celého tohoto pětiletého procesu. Po vizuální stránce jsou kromě skutečných míst zločinu nebo symbolických scenérií také fotografie zmiňovaných osobních věcí, archivních reprodukcí dokladů, zajištěných důkazů nebo novinových či policejních fotografií z období vyšetřování a soudního procesu.[159]

Z pohledu struktury je kniha postavena na chronologii jen s drobnými odchylkami a obrazový materiál je charakteristický proměnlivou úrovní věrohodnosti. Výsledkem je spojení faktické historie s Pattersonovými osobními zkušenostmi a výtvarnými zásahy.[160]

Na obálce knihy je na první pohled velmi nekvalitní portrét zločineckého dua. V souvislosti s celým příběhem jde o dokonalou volbu, a to nejen z pohledu symboliky, ale i uvědomění si, jak se uplývající čas odráží na obrazech. [Ilustrace 73.]

157 Augschöll, Daniel; Jasbar, Anya: *Interview with: Christian Patterson.* http://www.ahornmagazine.com/issue_9/interview_patterson/interview_patterson.html (online: 11. dubna 2018).

158 Ibidem.

159 Sante, Luc: *A boy and a girl…* (v:) *Redheaded Peckerwood.* Christian Patterson MACK, Londýn, 2011.

160 Augschöll, Daniel; Jasbar, Anya: *Interview with: Christian Patterson.* http://www.ahornmagazine.com/issue_9/interview_patterson/interview_patterson.html (online: 11. dubna 2018).

Opět se musíme soustředit na začátek knihy, na tři vizuální prvky, které se v ní objeví ještě před samotným titulem. Patterson je přirovnává k zahajovací scéně nebo preludiu. Máme reprodukci dopisu, ve kterém někdo popisuje, co se událo, a jenž končí slovy „…do této chvíle jsme zabili sedm lidí“, mapu s místem, kde k činu došlo, a nakonec i noční snímek protibouřkového krytu, který je zároveň zahájením hlavní části knihy.[161] [Ilustrace 74.]

Celá kniha je sbírkou vizuálních prvků, působících často symbolicky a vzájemně se ovlivňujících. Je jako záznamník, do kterého jsou spolu s uplývajícím časem nalepovány další chybějící části skládačky. Tato kniha také skvěle ukazuje vliv příběhu (vyprávění) na dekódování sdělení úzkostlivě poskládaného autorem. Patterson s výjimečnou obratností vybral a poskládal jednotlivé prvky, ale udělal to i s velkou citlivostí vzhledem k jejich estetice a obrazovému potenciálu. Kniha si po stránce struktury, nápaditosti, ale i estetiky udržuje vysokou úroveň, což je pravděpodobně i důvod, proč měla takový ohlas. Patterson tvrdí, že se při práci na této knize snažil, aby každý její vizuální prvek byl natolik silný, aby existoval bez ohledu na jeho zdroj, pravdu, záměr autora nebo umístění v celkové kompozici knihy.[162]

Důležitým prvkem spojujícím snímky v knize je jejich rozmístění na stránce a rozhodnutí, jestli budou působit samostatně, nebo budou vystupovat společně s ostatními. Příklady, které jsem doposud uvedl, nebyly těmito zásahy ovlivněny, pomineme-li párování snímků na protilehlých stránkách. Pattersonovo dílo není jen různorodým vizuálním materiálem, ale i velmi důmyslným využitím celého prostoru, který pokaždé nabízí dvě otevřené stránky knihy. Celá sekvence je ve své hlavní části rozdělená na tři části oddělené průstřely po kulkách (*shotgun blast*). Podívejme se nyní blíže na poslední sekci. [Ilustrace 75.]

Každý výstřel doprovází přilehlá černá stránka (1), výrazně oddělující další sekce. Následuje Pattersonova fotografie pneumatiky (2). Namaloval na ni citát z Caril Ann Fugateové: *You can‘t run away from anything (Před ničím neutečeme)*. (Patterson byl touto větou tehdy čtrnáctileté dívky otřesen a rozhodl se ji napsat na pneumatiku, aby tím zdůraznil její touhu po útěku.[163] Na výstavách je pak tato pneumatika prezentována jako objekt, a nikoli jako fotografie.) Na dalších dvou stránkách (3) spolu sousedí snímky: Caril Ann z automatu na průkazové fotografie a reprodukce stránky papíru, na které zkoušela svůj podpis. Na jejím rubu (4) je fotografie hlavy Charlese Starkweathera zezadu se zakrváceným uchem, pravá strana je prázdná a na jejím rubu se během otáčení stránek Starkweatherova hlava na chvíli stává dvojicí s fotografií, kterou vytvořili

161 Ibidem.

162 Ibidem.

163 https://www.transformerstation.org/Prospectus/files/Checklist.pdf (online: 11. dubna 2018).

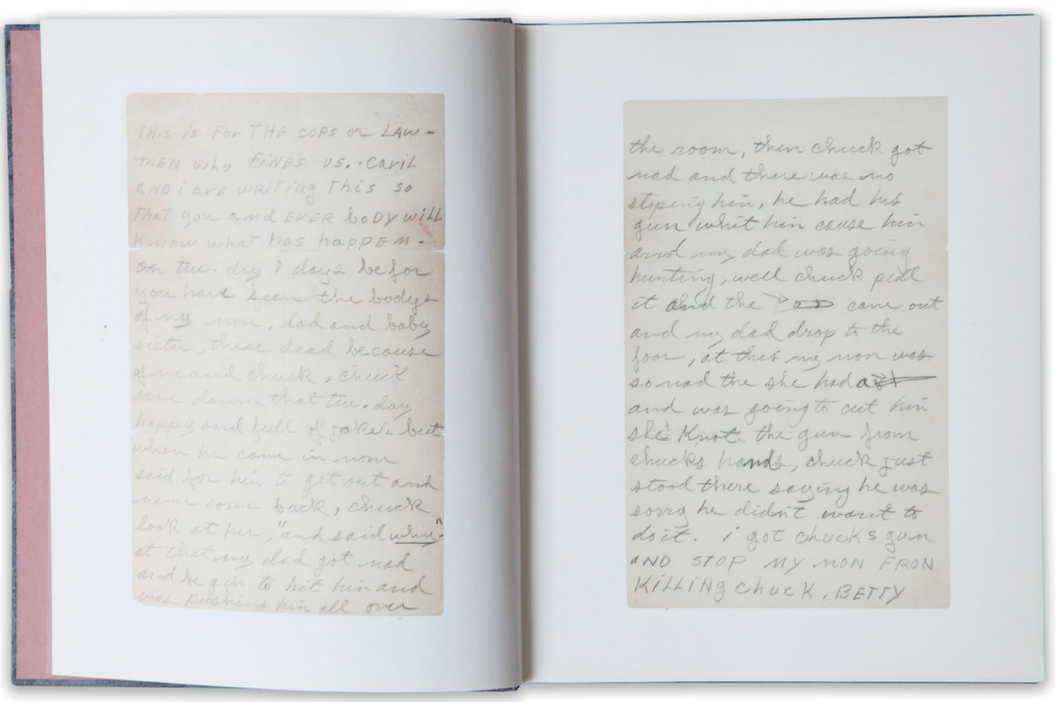
novináři (5). Další dvě stránky jsou autentickým portrétem Caril Ann Fugateové po procesu, vedle které je jeho rub (6). Dále máme reprodukci textu psaného na stroji s názvem *Emotions* (7) a reprodukci fotografie a jejího rubu (8), ze kterého se dozvídáme, že zachycenou skupinou lidí je dav před budovou, v níž byla v červnu roku 1959 provedena poprava Charlese Starkweathera. Na další (levé) stránce (9) je mapka města Lincoln, ze kterého oba pocházeli. Patterson se velmi obratně pohybuje mezi formou, estetikou a faktickou historií, z níž vychází. Kniha ze začátku působí záhadně a chaoticky, stačí se však seznámit se dvěma vloženými esejemi, abychom záměr pochopili a nechali se vtáhnout. Porozumění takovéto knihy nepřináší žádné konkrétní odpovědi a nejde ani o příběh – ten zůstává mimo tuto sekvenci, ale všechny informace o něm jsou pro každého snadno dostupné například v malé brožurce se základními informacemi o popisovaném zločinu. Silnou stránkou tohoto druhu publikace je chuť poznávat, která se rodí v recipientovi. „Vzal jsem dobře známý, dobře zdokumentovaný skutečný kriminální případ, který již byl vyřešen, a zrekonstruoval jsem ho. Následně jsem ho dekonstruoval a ukázal jen jeho fragmenty.“[164] Pattersonovi se podařilo opětovně vytvořit záhady. Nic konkrétního se nedozvídáme, nechává nás s několika otázkami, zbytek musíme udělat sami. Autor nás nechává v bodě, ve kterém začal pátrání sám.

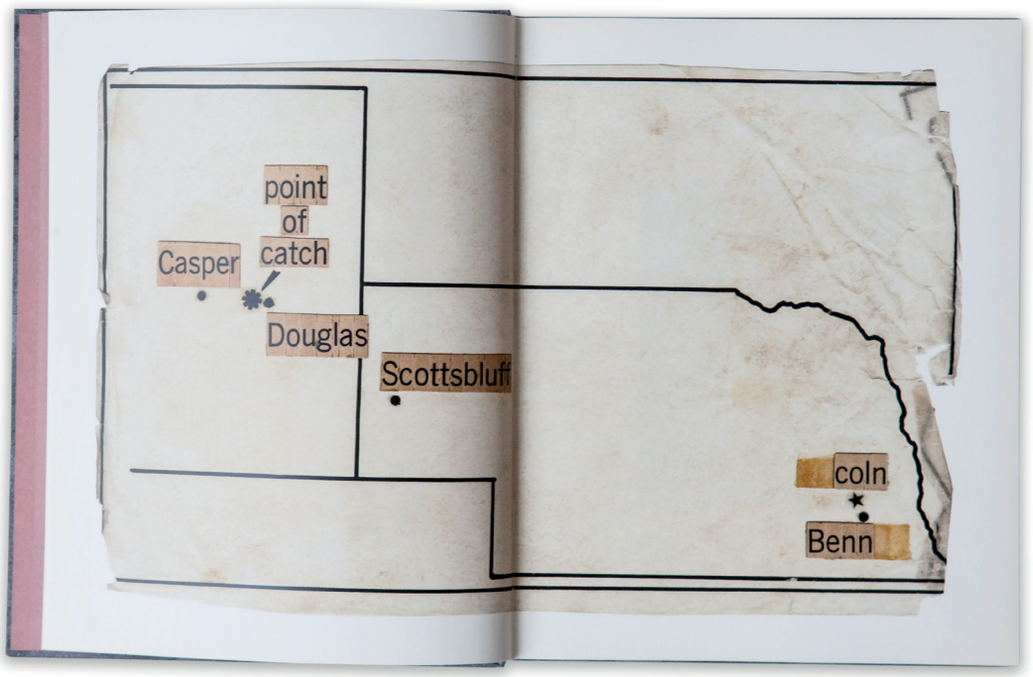
[164] Augschöll, Daniel; Jasbar, Anya: *Interview with: Christian Patterson.* http://www.ahornmagazine.com/issue_9/interview_patterson/interview_patterson.html (online: 11. dubna 2018).

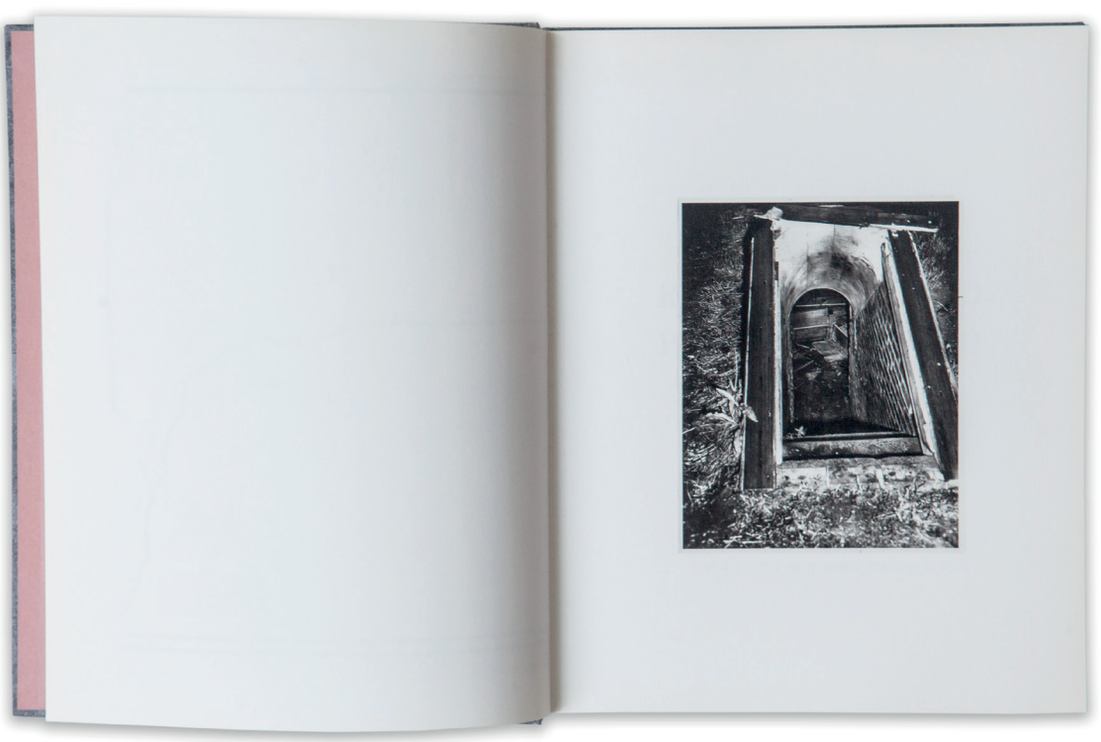


Ilustrace 73. Obálka knihy: *Redheaded Peckerwood*. Patterson, Christian. MACK, 2011.


for the law only.


THIS is FOR THE COPS or LAW-
MEN who FINES US. Carik
AND I are WRITING This so
THAT you and EVER BODY will
Know what has happen.
On the day 7 days before
you have seen the bodies
of my mom, dad and baby
sister, these dead because
of me and chuck, chuck
came down that the day
happy and full of POWER but
when he came in mom
said for him to get out and
never come back, chuck
look at her, "and said what"
at that my dad got mad
and he gun to hit him and
was pushing him all over
the room, then chuck got
mad and there was no
stoping him, he had his
gun while him cause him
and my dad was going
hunting, well chuck pull
it and the POW came out
and my dad drop to the
foor, at that my mom was
so mad the she had a
and was going to cut him
she Knot the gun from
chucks hands, chuck just
stood there saying he was
sorry he didn't want to
do it. I got CHUCKS gun
AND STOP MY MOM FROM
KILLING CHUCK, BETTY

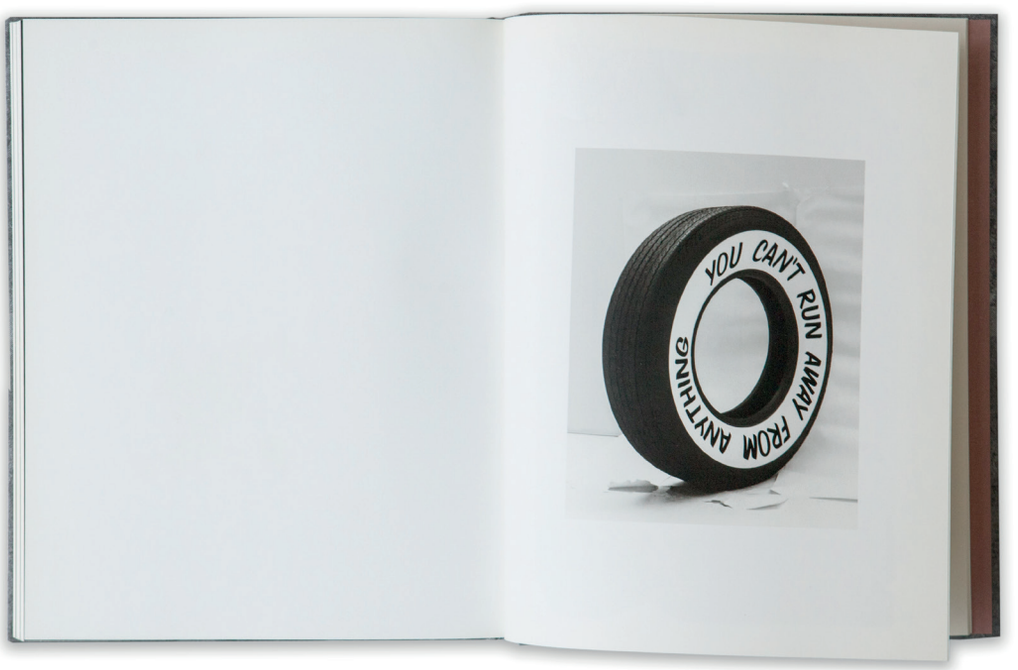




Ilustrace 74. *Redheaded Peckerwood*. Patterson, Christian. MACK, 2011.



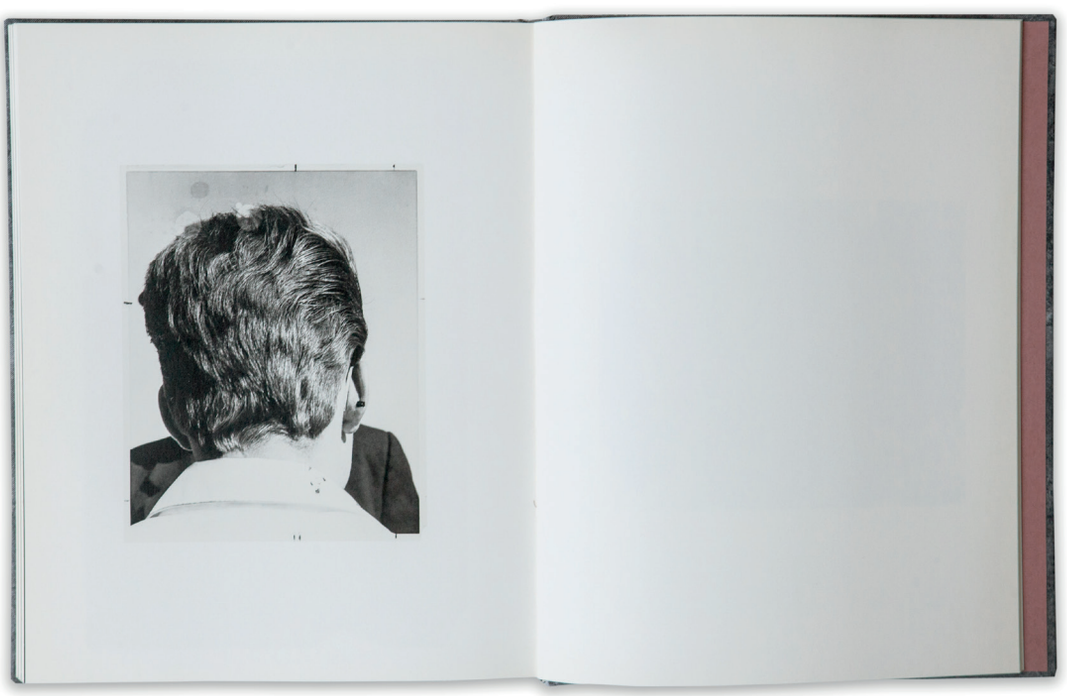
1.



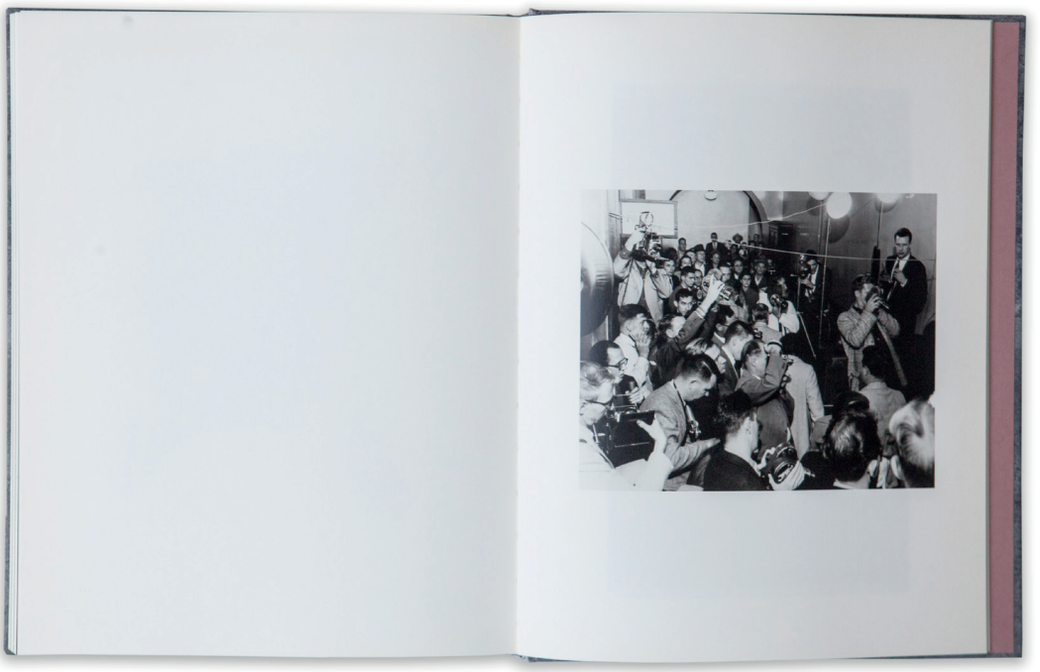
2.


I am writing a sample of my hand writing
Basil Ann Sugate Nov 3 1978
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate
Basil Ann Sugate

3.



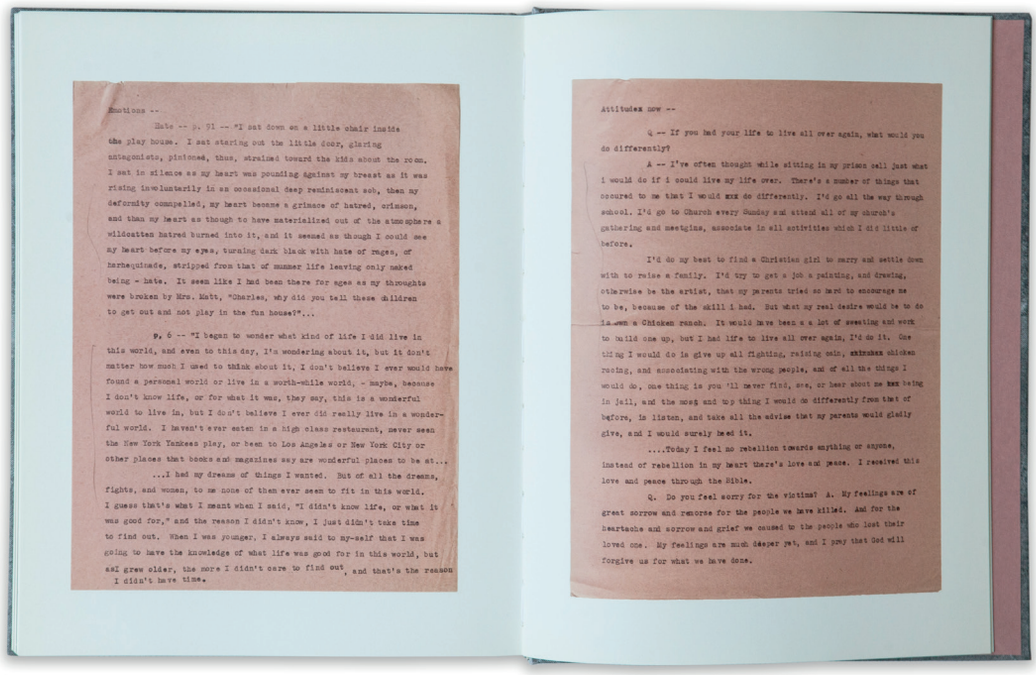
4.



5.



6.



Emotions --

Take -- p. 91 -- "I sat down on a little chair inside the play house. I sat staring out the little door, glaring antagonists, pinioned, thus, strained toward the kids about the room. I sat in silence as my heart was pounding against my breast as it was rising involuntarily in an occasional deep reminiscent sob, then my deformity compelled, my heart became a grimace of hatred, crimson, and then my heart as though to have materialized out of the atmosphere a wildcatten hatred burned into it, and it seemed as though I could see my heart before my eyes, turning dark black with hate of rages, of harhequinade, stripped from that of summer life leaving only naked being - hate. It seem like I had been there for ages as my thoughts were broken by Mrs. Matt, "Charles, why did you tell these children to get out and not play in the fun house?"...

p, 6 -- "I began to wonder what kind of life I did live in this world, and even to this day, I'm wondering about it, but it don't matter how much I used to think about it, I don't believe I ever would have found a personal world or live in a worth-while world, - maybe, because I don't know life, or for what it was, they say, this is a wonderful world to live in, but I don't believe I ever did really live in a wonderful world. I haven't ever eaten in a high class restaurant, never seen the New York Yankees play, or been to Los Angeles or New York City or other places that books and magazines say are wonderful places to be at...

...I had my dreams of things I wanted. But of all the dreams, fights, and women, to me none of them ever seem to fit in this world. I guess that's what I meant when I said, "I didn't know life, or what it was good for," and the reason I didn't know, I just didn't take time to find out. When I was younger, I always said to my-self that I was going to have the knowledge of what life was good for in this world, but as I grew older, the more I didn't care to find out, and that's the reason I didn't have time.

Attitudes now --

Q -- If you had your life to live all over again, what would you do differently?

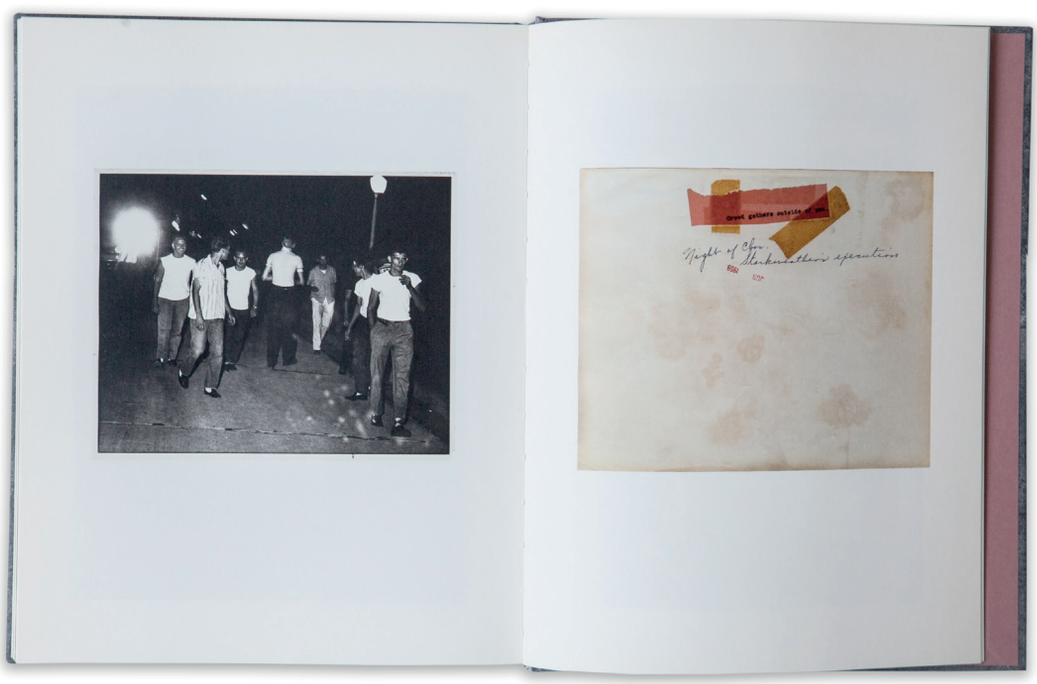
A -- I've often thought while sitting in my prison cell just what I would do if I could live my life over. There's a number of things that occured to me that I would xxx do differently. I'd go all the way through school. I'd go to Church every Sunday and attend all of my church's gathering and meetgins, associate in all activities which I did little of before.

I'd do my best to find a Christian girl to marry and settle down with to raise a family. I'd try to get a job a painting, and drawing, otherwise be the artist, that my parents tried so hard to encourage me to be, because of the skill I had. But what my real desire would be to do is own a Chicken ranch. It would have been a a lot of sweating and work to build one up, but I had life to live all over again, I'd do it. One thing I would do is give up all fighting, raising cain, xxxxxxx chicken racing, and associating with the wrong people, and of all the things I would do, one thing is you'll never find, see, or hear about me xxx being in jail, and the most and top thing I would do differently from that of before, is listen, and take all the advise that my parents would gladly give, and I would surely heed it.

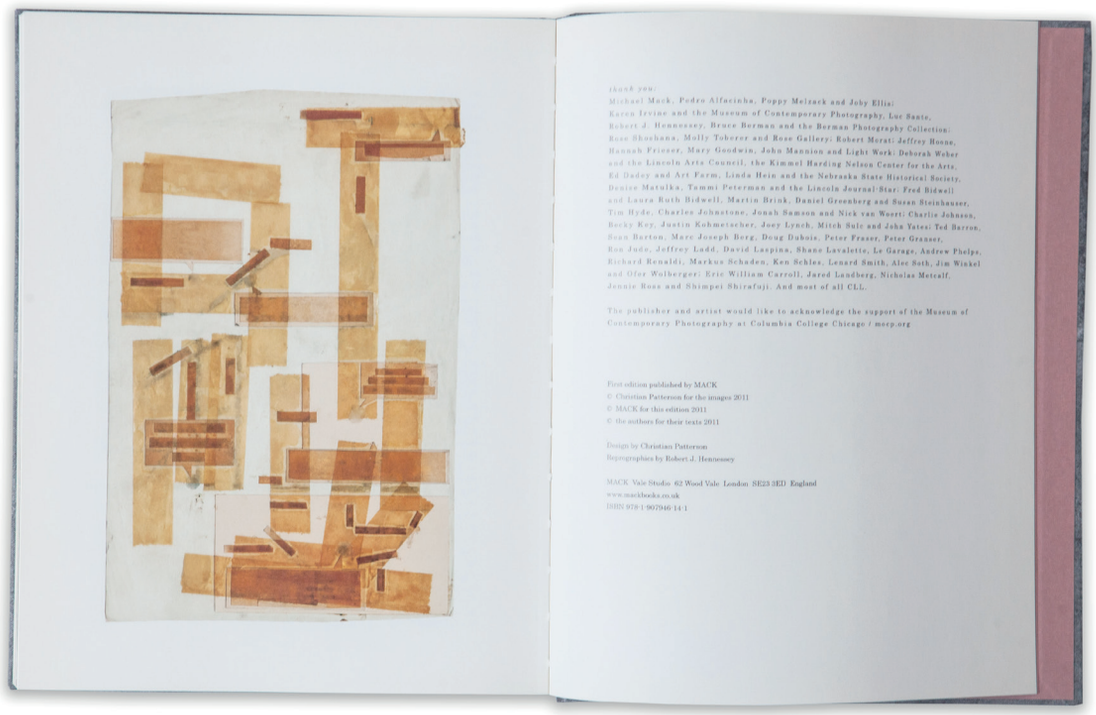
....Today I feel no rebellion towards anything or anyone, instead of rebellion in my heart there's love and peace. I received this love and peace through the Bible.

Q. Do you feel sorry for the victims? A. My feelings are of great sorrow and remorse for the people we have killed. And for the heartache and sorrow and grief we caused to the people who lost their loved one. My feelings are much deeper yet, and I pray that God will forgive us for what we have done.

7.



8.



9.

Ilustrace 75. *Redheaded Peckerwood*. Patterson, Christian. MACK, 2011.

Songbook – Alec Soth

> *Na fotografii mě fascinuje, že zbavením kontextu můžeme zachycený okamžik vidět úplně jinak.*[165] Alec Soth

Songbook je knihou, která v sobě svým způsobem soustřeďuje mnoho z aspektů, které již byly v této kapitole zmiňovány. Skvěle se hodí jako shrnutí kapitoly *Amerika na cestě*, ale také velmi silně navazuje na knihu *Evidence*. Je také ideální publikací abstrahující nejen tuto kapitolu, ale i celou práci. Nesnažím se skrývat, že přístup Aleca Sotha k naraci a vyprávění příběhů je mi z pohledu fotografie velmi blízký.

Soth ve své knize notně využívá zkušeností získaných během celé své fotografické kariéry, počínaje prvními zakázkami pro místní regionální deník přes svůj první plnohodnotný dokumentární projekt – *Looking For Love **1996*** (publikovaný v roce 2012, Misha Kominek, Berlín), dále *Sleeping by the Mississippi*, *The last Days of W.* – svoje první sekvence založené na fotografiích vyňatých ze svého původního kontextu, kde popisuje Spojené státy za vlády prezidenta George W. Bushe, až po *House of Coats*, v níž se stejným nasazením spolupracuje s reportérem.

Výchozím bodem pro *Songbook* je jeho předchozí kniha *Broken Manual*, zaměřená na lidi rozhodnuté žít mimo společnost. Znaven myšlenkou izolace chtěl vidět, jak si vede kdysi velmi soudržná americká společnost. Spolu s Bradem Zellarem se pokusil vytvořit noviny, jejichž cílem bylo ukázat, jak tento motiv vypadá v dnešní době. Vznikl tak *LBM Dispatch*, tedy nepravidelně vydávané noviny o severoamerickém putování fotografa Aleca Sotha a spisovatele Brada Zellara. [Ilustrace 76.][166]

V roce 2011 se Soth a Zellar vybavení falešnými novinářskými legitimacemi a vizitkami své garážové novinové redakce vydali do Minneapolisu. Zajímali se o malé společnosti a všechno, co se děje na venkově. Soth rychle pochopil, že jeho prozatímní model práce se v novinářském přístupu k tématům příliš neosvědčuje. Rezignoval proto nejen na práci s velkoformátovým fotoaparátem 4×5“, ale také na barevné provedení ve prospěch práce výhradně černobílé. Používal digitální fotoaparát s přídavným zábleskovým osvětlením, který mu poskytoval volnost, protože nemusel čekat na vhodné počasí, světelné podmínky nebo dávat pozor na barevné podání. Esteticky se vrátil do doby, kdy pracoval na knize *Looking For Love*, zároveň se však odvolával na bulvární koncepci ze čtyřicátých a padesátých

[165] Kelsey, Colleen: *The songs of Alec Soth*. https://www.interviewmagazine.com/art/alec-soth-songbook-sean-kelly (online: 15. dubna 2018).

[166] Rosenberg, Karen: *Alec Soth on His Novelistic Approach to Photography, and his Paean to the Small-Town Newspaper*. https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/alec-soth-interview-52604 (online: 15. dubna 2018).

let, kterou prosadil Weegee. Ostrý blesk byl pro Sotha vědomým odkloněním od stylu, který dominoval v jeho posledních knihách. Chtěl se od něj ve své tvorbě důrazně odtrhnout a působit mnohem agresivněji.[167]

Kniha *LBM Dispatch* je nejzásadnější formou novinářské reportáže, charakteristické zvláště pro minulá desetiletí, i když v USA se neustále rozvíjí. Spočívá v tom, že autor vyrazí někam daleko ne proto, aby zprostředkoval nějakou tragédii nebo významnou událost, ale proto, aby ukázal, jak se tam žije. V čísle *Michigan* (20. října – 4. listopadu 2012) jsou citáty z literatury spolu s rozhovory s náhodnými lidmi sestaveny se Sothovými fotografiemi. Layout všech vydání je podobný a zároveň velmi jednoduchý. [Ilustrace 77.] V hlavní části textu se dostáváme k reportáži z pobytu v daném regionu a reflexí autorů psaných často v první osobě. Ve většině případů jsou portréty doplněny konkrétními rozhovory. Číslo vzniklo během volební kampaně ve stejném americkém státě, ve kterém vznikla Republikánská strana. Objevuje se v něm mnoho projevů místní hrdosti, ale i mnoho naříkání na region, ve kterém dominuje beznaděj, neznámá budoucnost a špatné počasí. Spojující osou příběhu je cesta dvojice autorů s epizodami, pak další setkání a místa.

Uprostřed práce na dalších číslech *LBM Dispatch* si Soth uvědomil, že materiál, který sbírá, se skládá do něčeho, co překračuje rámec, jejž si vyznačili před prvním vydáním. Začal fotografovat Ameriku i při samostatných cestách, například během zakázek. Chtěl tyto snímky prezentovat stranou textů a příběhů obsažených v *LBM Dispatch*.

„Od samotného počátku se v mých fotografiích objevuje boj mezi textem, obrazem a tím, jak moc prozradit ze svého vyprávění. Částečným důvodem, pro kniha nese název *Songbook* (titul je inspirován mnohokrát vydaným zpěvníkem *The Great American Songbook*), je vlastně to, že žádný příběh neexistuje.“[168]

Kniha svojí formální, estetickou i strukturální stránkou výrazně navazuje na dříve popisované publikace, ale přístup k médiu je podobný tomu, který dříve prezentovali Mendel a Sultan. Soth vytvořil knihu, již můžeme prohlížet i procházet bez znalosti obsahu, který vznikal při práci na *LBM Dispatch*. Jedinou známkou jejich původu je časový odstup, ve kterém vznikly, a základní popis obsahující místo a jméno hrdiny uvedené na poslední stránce knihy.

Sekvenci zahajuje portrét muže v taneční póze sousedící s titulem knihy na protější stránce. Je to pozvánka na akci, kterou můžeme vidět na následujících

[167] Kelsey, Colleen: *The songs of Alec Soth.* https://www.interviewmagazine.com/art/alec-soth-songbook-sean-kelly (online: 15. dubna 2018).
[168] Ibidem.

stránkách. Soth se vesměs drží klasického umísťování fotografií na ploše stránek (jednotlivé snímky na pravé straně), objevují se však i dvojice na dvojstránce nebo samostatný snímek vlevo. Prázdné stránky oddělují další sekvence. Občas se mezi snímky objevují verše z oblíbených amerických písniček čtyřicátých let dvacátého století. Jejich úkolem samozřejmě není cokoli vysvětlovat, ale dobře zdůrazňují atmosféru zachycenou na fotografiích. [Ilustrace 79.]

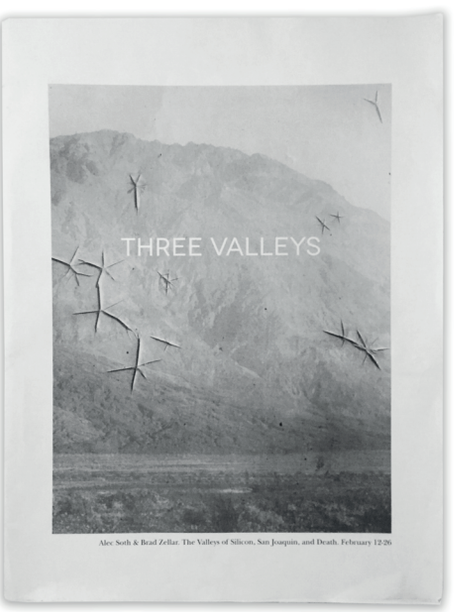
Z mého pohledu má tato kniha podobně jako *Evidence* apokalyptické vyznění. Začínáme od snímků večírku, potom se objevuje stále větší chaos, lidé jsou v pohybu, pak je jich stále méně, krajina se rozšiřuje a lidské výdobytky se rozpadají. Knihu uzavírá snímek maličké siluety osamělého člověka v pouštní krajině. Doprovází jej citát Eugène Ionesca, který končí slovy: „Žádná společnost se nebyla schopná zbavit lidského smutku, žádný politický systém nás nemůže uvolnit od bolesti existence, od našeho strachu před smrtí, naší touhy po věčnosti. Je to stav člověka, co řídí stav společnosti, a nikoli obráceně."

Soth pokaždé vyráží do neznáma. Nikdy neopakuje osvědčená témata. Vytahuje závěry z předchozích realizací a jde dál. *Songbook* je toho nejlepším příkladem. Na jednu stranu se odlišuje od všeho, co doposud udělal, na stranu druhou však máme pocit, že je to přirozený nástupce předcházejících publikací.

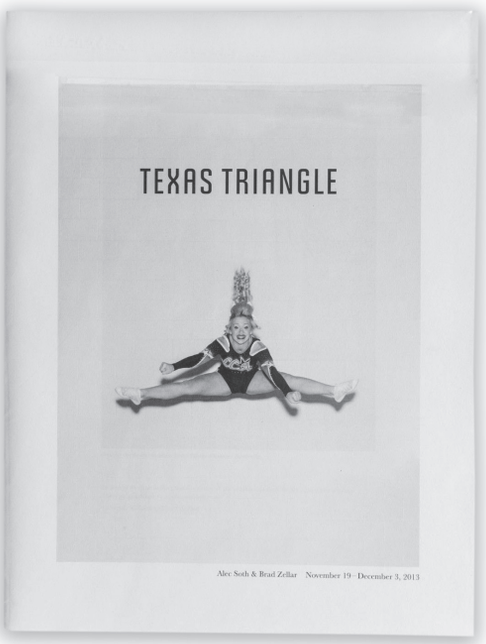

MICHIGAN
Alec Soth & Brad Zellar October 20–November 3, 2012


UPSTATE
Alec Soth & Brad Zellar August 13–24, 2012


ohio
Alec Soth & Brad Zellar May 17–24, 2012


THREE VALLEYS
Alec Soth & Brad Zellar. The Valleys of Silicon, San Joaquin, and Death. February 12-26









Ilustrace 76. Všechna vydání *LBM Dispatch* v pořadí, v jakém vycházela. Celkem vzniklo šest čísel. První vydání bylo vytvořeno ještě v domácích podmínkách. Z každým dalším číslem probíhala produkce novin mnohem profesionálněji. Poslední číslo bylo výsledkem spolupráce se Savannah College of Art and Design a deníkem New York Times.



David. Iron Mountain

What do you do here?
I'm an independent businessman.

How's business?
I'm doing good. As the economy gets worse, people drink more, and when people drink more they throw more stuff away.

What did you see yourself doing when you were a child?
I wanted to be a teacher.

Is there anyplace you'd rather live?
Someplace warmer. I sometimes think California might be a better place.



Alexa and Megan. Iron Mountain

"There's nothing to do here. I want to live someplace else for awhile, but I'll probably come back to this area to raise a family."



Dinosaur Gardens. Ossineke

Nowhere did we stop long enough to get a particularized impression, but the general sense of vague and oppressive wonder grew upon me. It was like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares.

— Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Inspired by his own unique interpretations of scripture (there is, for instance, a portrait of Jesus in the belly of the brontosaurus), a man named Paul Domke created the sculptures at Dinosaur Gardens over a period of 35 years, beginning in 1932.

The current owner, Frank McCourt, is 70 years old, and he originally started working at Dinosaur Gardens when he was a graduate student at Michigan State. At one point in our private tour (the park was closed for the season, and after we had climbed over the fence we encountered McCourt motoring along in the woods on a little tractor), our guide wandered off into a miniature golf course that is attached to Dinosaur Gardens.

McCourt is an amiable and digressive fellow, and we followed along behind him as he zig-zagged around the golf course, kicking at the leaves with his feet and intently studying the ground.

"What are we looking for here?" I finally asked.

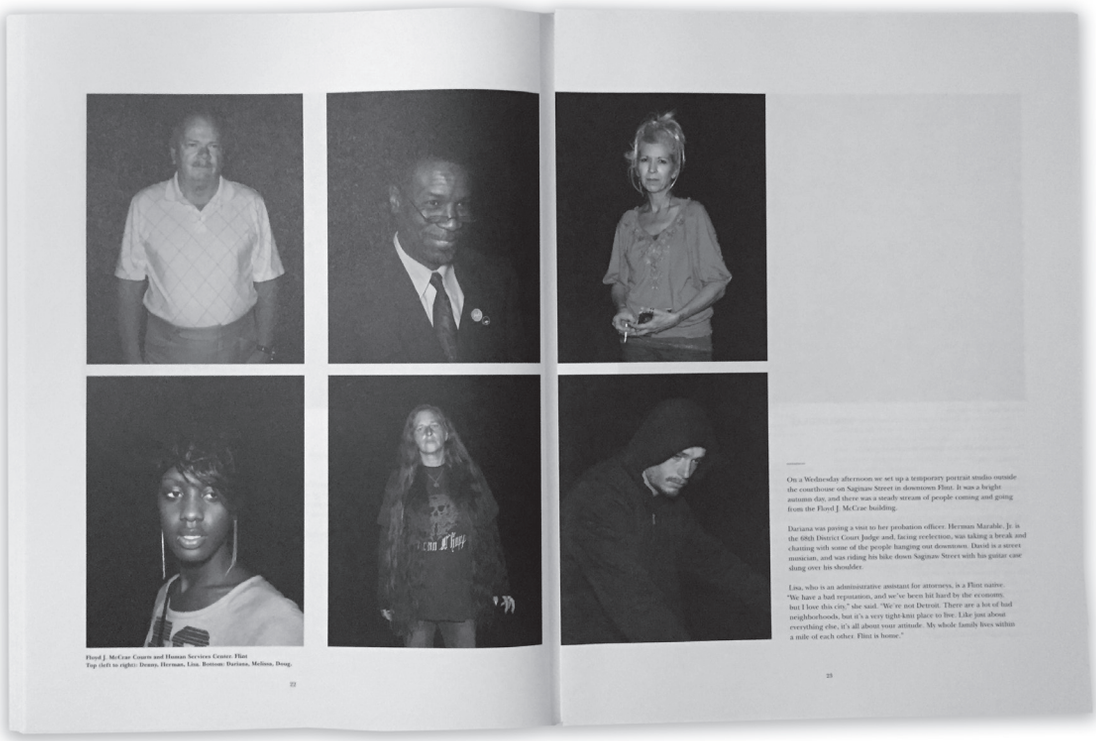
"We're looking for a hole that's shaped like Michigan," he said.



Near Pinconning

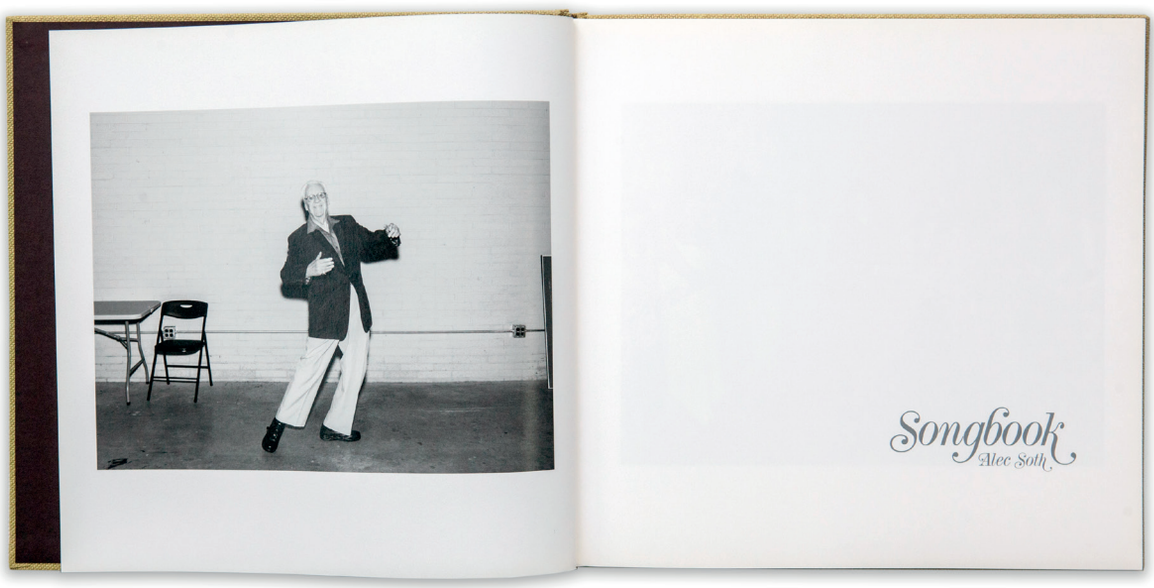
...A whole section of the State was laid waste and a great section of its population forced to back up, make a new start, forget all it had learned both about living and making a living, and become another sort of people, seeking to scrape, for a period, sustenance from a soil that had yielded one treasure and was exhausted by the effort.

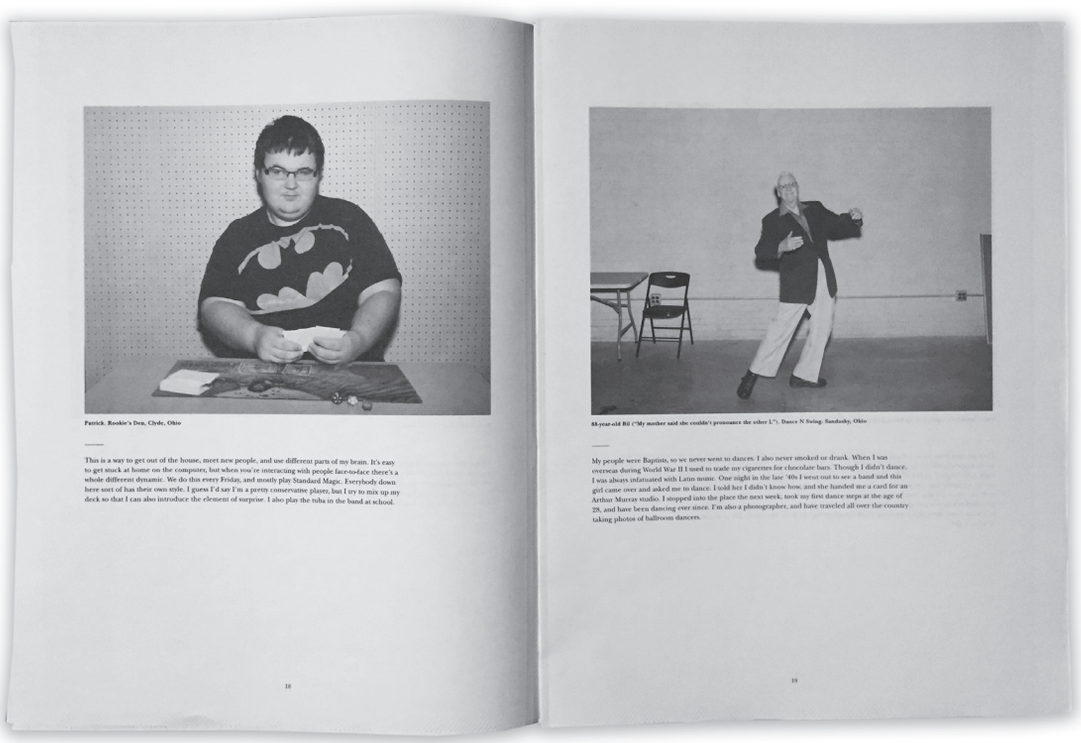
— *Michigan: A Guide to the Wolverine State*. Michigan Writers' Project. 1941



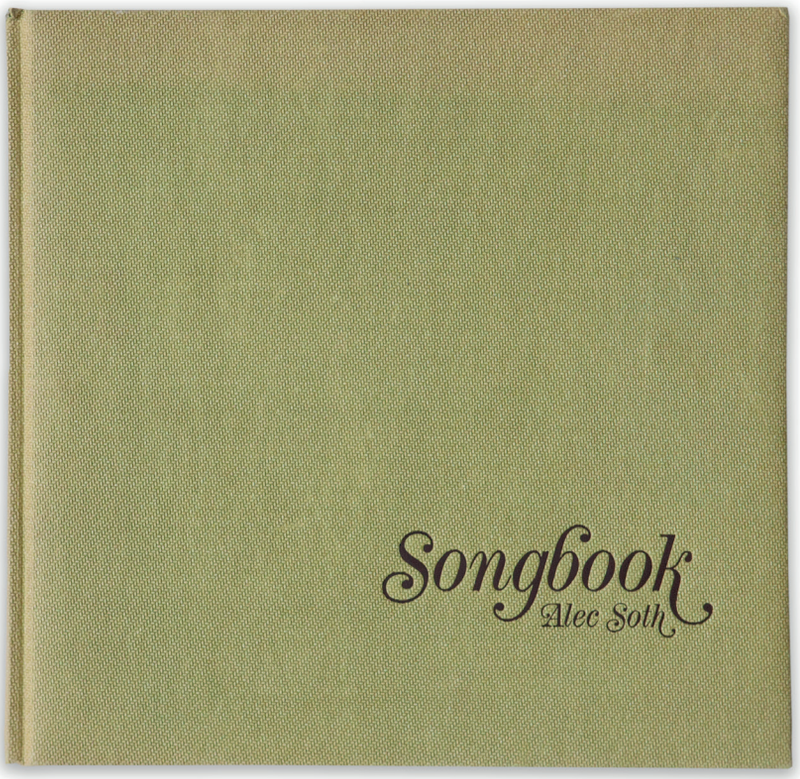


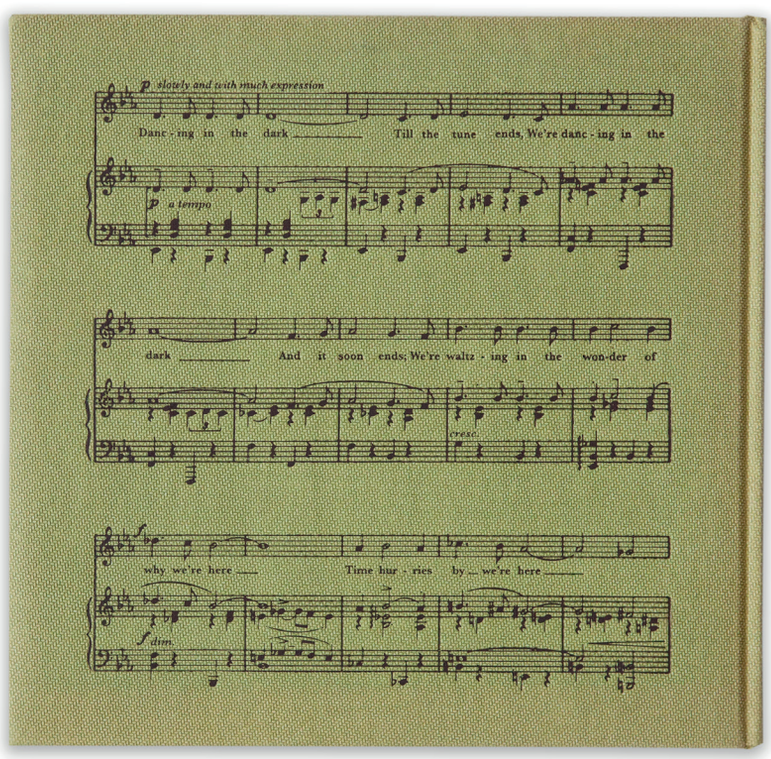
Ilustrace 77. *LBM Dispatch*. Michigan. Soth, Alec; Zellar, Brad. LBM, 20. října – 4. listopadu 2012.





Ilustrace 78. Úvodní portrét knihy Songbook ještě v rámci magazínu *LBM Dispatch* (Ohio, 17.–24. května 2012) a tentýž otištěný v knize. Popis pod snímkem: Osmaosmdesátiletý Bil („Moje máma tvrdila, že není schopná vyslovit to druhé l"). Dance and Swing, Sandusky, Ohio. „Moji blízcí byli baptisté, takže jsme nikdy nemohli jít tancovat. Nezajímalo mě ani kouření nebo alkohol. Když jsem byl v zámoří, během druhé světové války, vyměňoval jsem svůj příděl cigaret za tabulky čokolády. Vždycky se mi líbila latinská hudba. Jednou v noci, to bylo ke konci čtyřicátých let, jsem šel na koncert. Nějaká dívka mě vyzvala k tanci. Odpověděl jsem, že neumím tancovat, a ona mi podala navštívenku do taneční školy Arthura Murraye. Hned příští týden jsem tam zašel a poprvé v životě jsem tancoval, bylo mi osmadvacet let a dodnes jsem nepřestal. Jsem také fotograf a procestoval jsem celou zemi, fotografoval jsem společenské tance."


Songbook
Alec Soth


p slowly and with much expression
Danc - ing in the dark
Till the tune ends, We're danc - ing in the
p a tempo
dark
And it soon ends; We're waltz - ing in the won-der of
cresc.
why we're here
Time hur - ries by ... we're here
f dim.

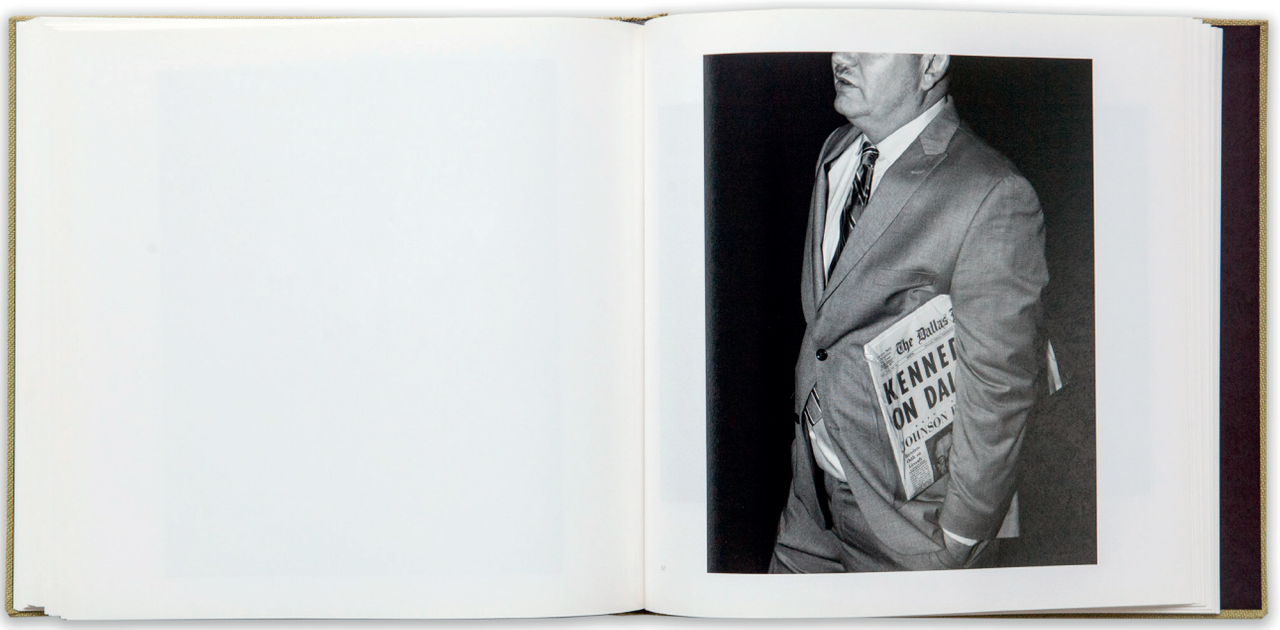
like the beat, beat, beat of the tom tom
when the jungle shadows fall
like the tick, tick, tock of the stately clock
as it stands against the wall
like the drip, drip, drip of the rain drops
when the summer shower is through
a voice within me keeps repeating
you, you, you

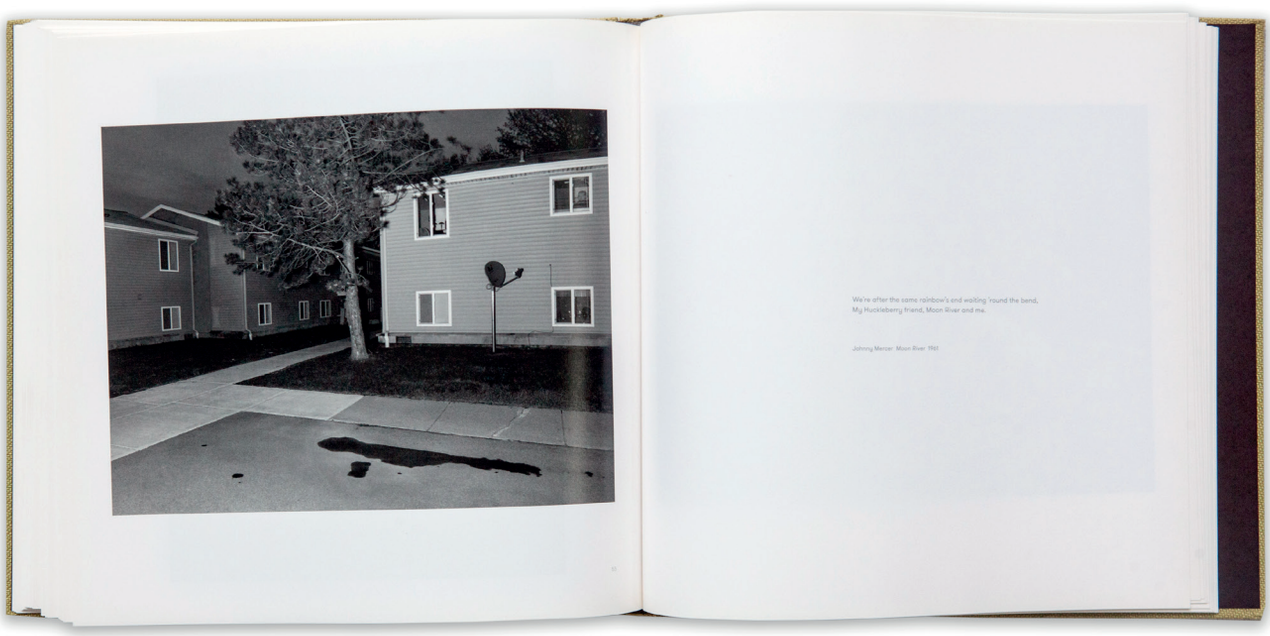
Cole Porter Night and Day 1932






EXIT


The Dallas
KENNE
ON DA



Ilustrace 79. *Songbook*. Soth, Alec. MACK, 2015.

Závěr

Všechno začalo jednou pozvánkou. Před dvěma lety mě Katarzyna Sagatowska a Monika Wójciková požádaly o připravení přednášky na téma narace ve fotografii v rámci cyklu „Všichni jsme fotografové“ v baru Studio ve Varšavě. Měl jsem již nějaké zkušenosti s kurátorskou činností a podílel jsem se i na přípravě několika fotografických knih, kdy jsem měl na starost editaci snímků a skládání sekvencí (*Swell*, Mateusz Sarełło; *Salix Polaris*, Anna Sielska). Nikdy jsem se však nezabýval mechanismy nebo zákonitostmi, podle kterých se snímky řadí, nebo souvislostmi mezi nimi a jejich návazností na text. Všechno probíhalo intuitivně a z dnešní perspektivy mi ta atmosféra trochu chybí.

Přípravy na přednášku mi připomněly základní věc: snažit se vysvětlit narativnost snímků. Pokaždé jsem se odvolával na film nebo literaturu, hledal jsem srovnání, a jakmile jsem takové našel a připomínalo charakter práce na fotografické knize, hned jsem jej využil. Pamatuji si ze svých příprav bakalářské práce během studia španělštiny, že mexický spisovatel Juan Rulfo při práci na svém jediném románu *Pedro Paramo*, jehož zápletka probíhá ve dvou časových pásmech, rozkládal jednotlivé kapitoly na pingpongovém stole a prohazoval jejich pořadí. Nakonec díky tomuto postupu vytvořil naraci odlišnou od té původní, ze které se později stalo nejvýznamnější literární dílo magického realismu. Současně jsem také cítil, že všechny tyto příklady jsou smyšlené a pouze metaforicky vyjadřují to, čím se jako tvůrci knih a fotografických výstav zabýváme. Když jsem se rozhodl, že se tento problém stane předmětem mé doktorské práce, všechno se začalo velmi komplikovat. První analýzy a teorie narace mi příliš mnoho neřekly. Trvalo mi několik měsíců, než jsem zjistil, že mě nezajímá teoretizování a kompilace hotových hypotéz a že nechci vstupovat do oblastí percepce psychologie, protože z celého tématu mě nejvíce zajímá fotografie a to, co s ní můžeme vědomě udělat. Chtěl jsem pracovat konkrétně – tak, jak jen to v tomto případě bude možné.

Soustředil jsem se tedy na sbírání příkladů a prezentaci závěrů v oblasti vztahu mezi snímkem a textem a jednotlivých snímků mezi sebou v různých tištěných formách. Nakonec si myslím, že to byla dobrá volba. Jasným a srozumitelným způsobem se snažím ukázat, čím fotografie byla a bezpochyby stále je, že je především vizuální a mnohoznačná, že umí zároveň klamat i dokazovat pravdu, že může být uměním, vztahem nebo svébytným důkazem. První slova jsem napsal před rokem a ještě o rok dříve jsem začal sbírat podklady. V tomto období se změnil můj vztah k možnosti „vyprávění“ prostřednictvím snímků. Ze začátku, jak jsem již uvedl, to pro mě byla jasná záležitost, ale později jsem už zastával opačný názor. Teď, po všech těch přečtených knihách, provedených analýzách a nalezených závěrech, mám mnohem méně ortodoxnější postoj. Nezáleží mi na

tom, abych rozebíral situace, ve kterých kurátoři a fotografové, nezřídka vlivní a uznávaní, si v souvislosti s fotografií pohrávají se storytellingem a narací. Není bez významu ani fakt, že chybí odpovídající názvosloví, které bychom mohli precizně používat, pokud budeme mluvit o fotografii a jejím vztahu s recipientem. Přesto mě nepřestává opouštět dojem, že za „fotografickými příběhy" stojí i marketing a PR. Jde prostě o skvěle znějící frázi. Myslím, že pomocí fotografické sekvence můžeme stvořit něco, co připomíná historii, ale musíme splnit několik podmínek, které přece jen negativně ovlivní obrazové ztvárnění. Jako v případě popisované fotoeseje *Career Girl* z roku 1948 – nejlepší by bylo mít jednoho hrdinu, kterého následujeme. Skladba snímků, které by naznačovaly chronologii, může vyvolat iluzi vyprávění pomocí snímkového filmování, ale je to příběh velmi ubohý, připomínající spíše relaci. Je těžké tady hovořit o kulminaci, plujícím čase nebo proměnách, kterými hlavní hrdinové procházejí.

Někdy se mi zdá, že mám na konci jazyka jednoduchou větu, která bude definovat rozdíl mezi klasickou literární a filmovou narací a možnostmi, kterými disponuje fotografie. Hned vzápětí si však uvědomím, že je to nemožné. To, co děláme jako fotografové a fotografky při tvorbě knih nebo výstav, je hodně vzdálené matematickým zásadám a pravidlům. Do určité míry by to mělo zůstat otevřenou záležitostí. Tyto mezery a neúplné formulace, jež tato práce obsahuje, jsou právě vhodným prostorem pro autora, jenž by k nim měl být přirozeně vzdorovitý. Poslední dobou mi to ve fotografii strašně chybí.

Tabulky

Tabulka 1. Fotografický esej Leonarda McComba zbavený textů, názvu a popisek snímků. *Life*, 3. května 1948.





1







104



2







4









7



6





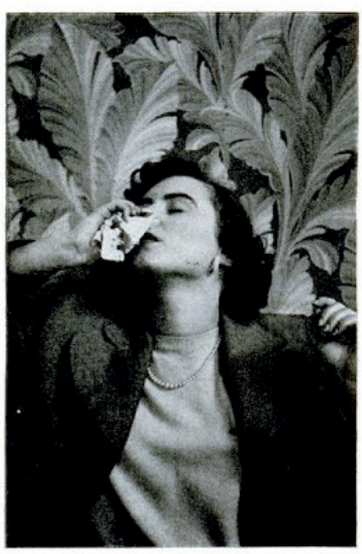




3



5







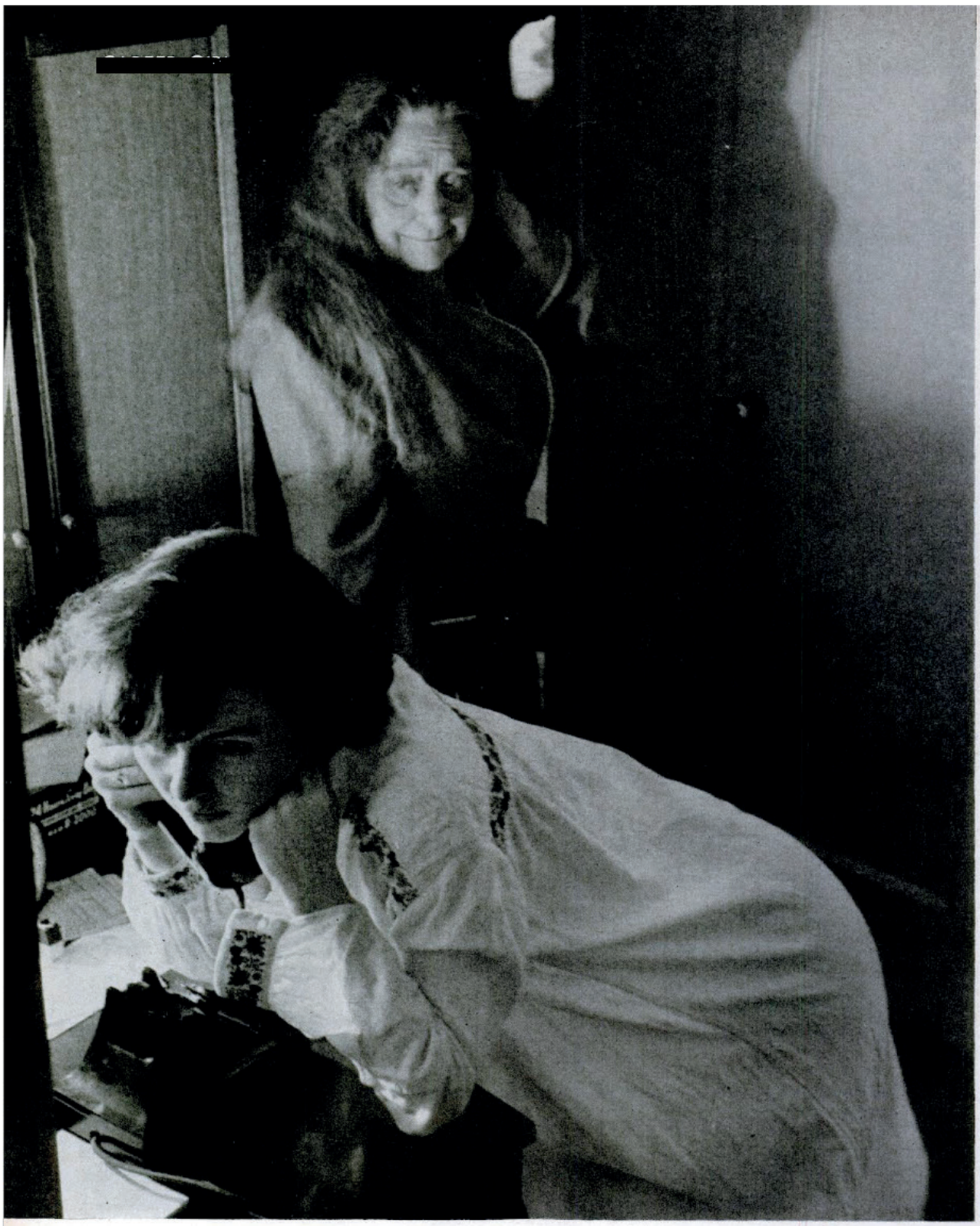




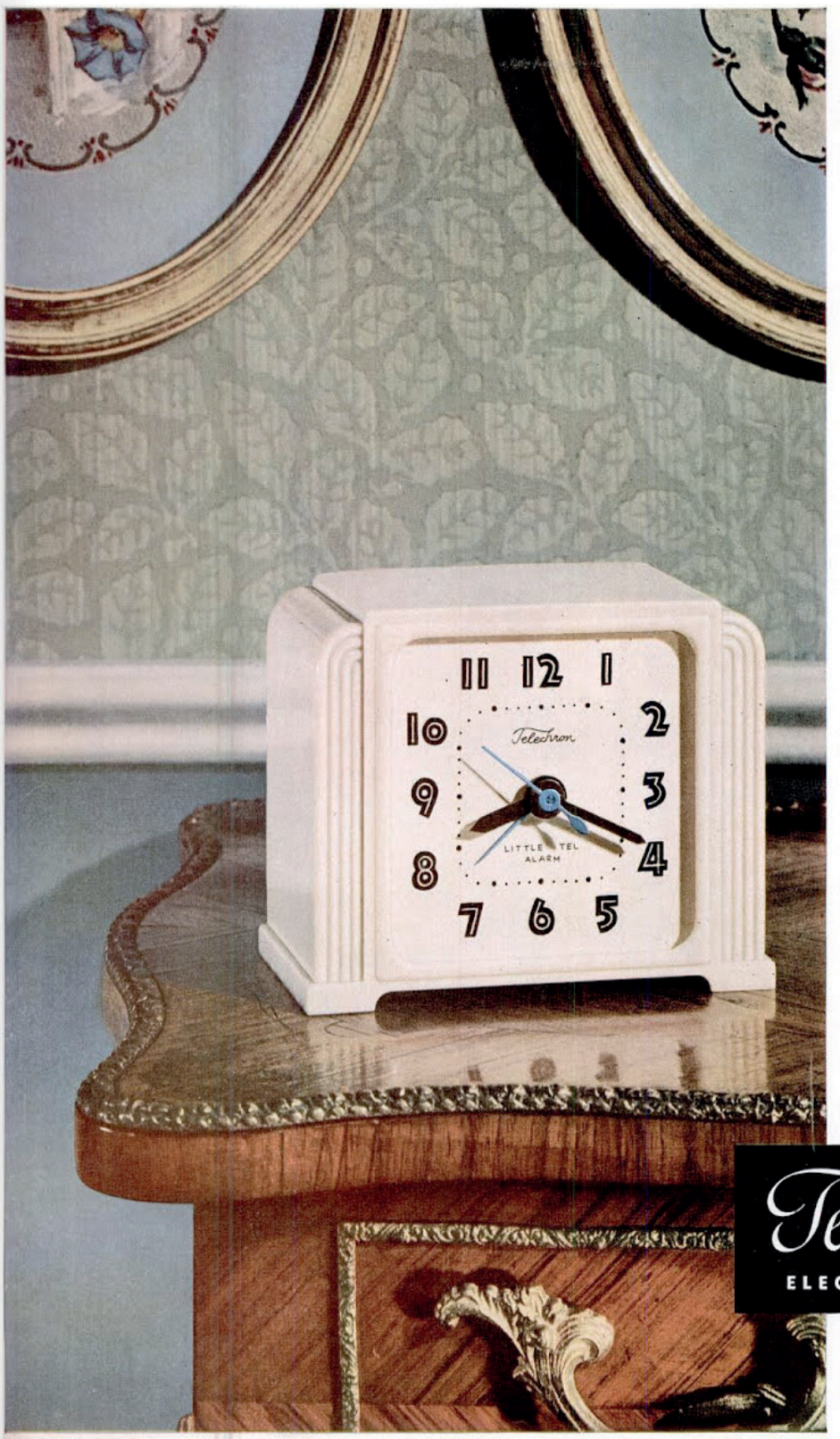


112





8



Winding's a chore that is no more



RELAX WITH THE CLOCK *that keeps time by itself. Little Tel can't run down, or fast or slow—it's electric!*



WAKE UP REFRESHED *after a night of deep, sweet sleep. With electric Little Tel standing by, there's never a tick-tock to disturb you.*

As efficient a little alarm clock as you could possibly own. Little Tel pampers you by night with silence . . . it calls you, come morn, with an alarm that keeps sounding until you wake up and stop it. You can count on it for years of accurate service, for it has the famous self-starting Telechron motor that has long been making Telechron *electric* clocks first in favor the world around. Actual size shown, in ivory-colored plastic case. Telechron Inc., Ashland, Mass.

TELALARM JR. – slightly larger, with control-a-tone alarm that you can regulate low or loud – luminous hands and hour markings.

TELALARM – same design, in a larger size – luminous hands and numerals, bell alarm.

Prices on Telechron clocks, including alarms, start at.. **$4.50** Plus Tax

Telechron
REG. U. S. PAT. OFF.
ELECTRIC CLOCKS

Telechron . . . the first and favorite electric clock . . . brings you right time for every room. Choose from smart styles in alarms, occasional, kitchen clocks, and awakening devices . . . at your Telechron dealer's.

Tabulka 2. Fotografický esej Leonarda McComba. *Life*, 3. května 1948.





GWYNED FILLING, ALONE IN A CROWD THAT HAS GATHERED TO WATCH A FIRE IN THE CITY, STANDS ON TIPTOE AND TILTS BACK HER HEAD TO GET A BETTER VIEW

THE PRIVATE LIFE OF Gwyned Filling

THE HOPES AND FEARS OF COUNTLESS YOUNG CAREER GIRLS ARE SUMMED UP IN HER STRUGGLE TO SUCCEED IN NEW YORK

PHOTOGRAPHS FOR LIFE BY LEONARD McCOMBE

In the spring of 1925 in St. Charles, Mo., a housewife named Mildred Filling picked up a newspaper and saw in the society column an odd first name: Gwyned. Because Mrs. Filling was about to have a child, this solved the christening problem, and it now accounts for the fact that an attractive 23-year-old girl alone among the crowds of New York would stop and turn if that odd name were spoken.

Gwyned Filling came to New York last June to begin a career. Because she wanted to feel independent she had borrowed $250 from a local bank rather than from her father, a former city official. She had a large ambition and some training, having just completed a course in advertising at the University of Missouri. With her came her college roommate, Marilyn Johnson, who had taken the same course. For five weeks they looked unsuccessfully for jobs, during which Gwyned's $250 shriveled to $30. But finally she walked down the right street, took the right elevator and entered the offices of Newell-Emmett Co., a large advertising agency which handles the account for Chesterfield cigarets. Gwyned was hired for $35 a week, which disappears quickly in New York.

Because she had already worked her way through college and had learned to make her clothes and to eat breakfast for 15¢, Gwyned got along. With Marilyn, she found an 11x15-foot furnished room in an apartment building on 23rd Street. Although they could scarcely afford the stiff $75-a-month rent, they could find nothing cheaper. Gwyned soon made office friends, including several young men who began to take her out to dinner regularly enough to subtract about $4 a week from her living expenses. An older couple turned over their apartment, empty on weekends, to both girls. This saves no money, but it is a release from the drab clutter of their single room.

After six months Gwyned's salary was raised to $52 a week. She commenced, under careful supervision, to write fragments of advertising copy. She also began to repay, at the rate of $21.93 a month, her borrowed $250.

Gwyned's life is interesting and often gay, but beneath the gaiety lie the problems which confront all career girls. How much of her time and nerves must she sacrifice for success? When should she marry, and will she jeopardize her chance by trying to close her eyes to everything but her career? Gwyned has no ready answer, but even as she works she knows she must find one.

CONTINUED ON NEXT PAGE

CAREER GIRL CONTINUED

HER DAY BEGINS WITH A FRANTIC



Gwyned has two alarm clocks. Both of them are broken, and thus at 7:30 she is roused by her landlady, Mrs. Bell. Even after 10 months in New York, Gwyned is still occasionally surprised to wake and find herself far from home in a small room and glances hastily across at Marilyn to make certain her friend is there.



Marilyn and Gwyned take their morning baths hurriedly according to a strict rotation schedule, each having the tub first on alternate days. The other placidly waits her turn and reads aloud inconsequential items from the St. Charles *Cosmos-Monitor*, which is mailed to them daily and remains a firm link with home.



After breakfast the girls race for the bus, which takes them eastward along 23rd Street to Fourth Avenue. Sometimes, when Gwyned is in an economical mood, either by choice or circumstance, she rises half an hour early and walks—or trots —17 blocks to the office, a distance of about a mile. The terrible aimless urgency

RACE AGAINST THE CLOCK



Breakfast is eaten hastily in a restaurant across the street. The 15¢ meal consists of two slices of toast and a cup of coffee. Gladys Hallem, the counter girl, invariably greets Gwyned with, "How are things in St. Charles, Mo. today, baby?" and then gets the girls' food quickly because she already knows what they will order.



for speed, which affects all of New York, has already taken hold of Gwyned and Marilyn. Even though another bus will be along within two minutes, the girls scramble down the rain-soaked street, splattering their shoes and stockings with water and grime, in order to make sure they will not be left behind by this one.



When she reaches the office at 9, after her frantic dash to get there on time, Gwyned must often wait patiently until her boss has time to see her. Waiting with her is George Flanagan, a copy supervisor who occasionally supplies reassurance about her work while she musters up courage to show it to her department head.

CONTINUED ON NEXT PAGE



Much of Gwyned's office work is done in an endless series of major and minor conferences, at which advertising layouts are discussed, changed, accepted and rejected. When Managing Partner C. D. Newell (*above, standing*) makes one of his rare appearances in her minor orbit, she is overawed and nervous. This nervousness Gwyned counteracts by staging her own impromptu conferences (*below*) with her friend Betty Duquesne, to whom she tells her gossip of the moment. Almost any day ends with a conference with her immediate boss, Jack Cunningham (*bottom*), with whom she feels at ease and not afraid to yawn.







In Macy's baby department Gwyned eavesdrops on a customer who is inquiring about diapers, a subject dear to Gwyned's heart inasmuch as she writes copy for the Chicopee Sales Corporation, which manufactures baby products. Gwyned makes frequent trips outside the office to do research, and recently spent several hours in a casket manufacturer's salesroom to learn where Masslinn non-woven fabrics, another Chicopee product, could be put to good use. On another jaunt to a radio studio she met Actor Ray Milland, who was impressed with her homemade clothes and politely asked who her dressmaker was.



Often Gwyned is not satisfied with her day's effort and forces herself to go right on working long after she leaves the office. She hurries home, does her laundry in a coin-operated (8 pounds for 10¢) washing machine in the basement and wrestles with an advertising layout while her underwear dries in the window. Marilyn, who has a research job which requires no homework, sits on the bed nearby making bright and occasionally acid comments. During a full evening on the floor in a welter of papers, sketches and books, Gwyned is likely to smoke considerably more than her daily ration of cigarets (one pack) and to produce the following advertising copy: "As a lining at the foot of the casket, MASSLINN nonwoven fabric is softer, less expensive." She is also the author of "The Chicopee Antique Layette Show will build traffic in your department." She is in earnest about these things and her professional pride permits little humor on the subject.

CONTINUED ON NEXT PAGE



Gwyned at 23 has been in love only once, and then briefly—a high-school engagement was quietly called off when she and her fiancé changed their minds. In New York she meets a number of young men who are attracted to her. She has two office acquaintances—Carl Nichols (*above*) and Charles Straus (*p. 112*)—who are handicapped by the fact that they are in professional competition with her. Also, she has made many sacrifices to begin her career and has accordingly surrounded herself with a kind of protective insulation. Even when she is lonely she insists that she wants to work for at least five more years. One evening with Carl she saw a small stuffed cat in a store window. It was a charming toy. Carl bought it for her. Now she is very fond of it and keeps it in her room and idly picks it up and pets it from time to time. She remembers that evening not so much because of what Carl said or how he looked, but because it was the night she acquired the cat.

110



SOMETIMES HER LIFE IS LIGHT AND GAY...



George Fowler is one of Newell-Emmett's eight partners, part of whose job is to maintain cordial relations between the company and its more important clients. He and his wife have in a sense adopted Gwyned, inviting her out to their country home in New Jersey for weekends. The Fowlers see in Gwyned many of the qualities of their own daughters. Mr. Fowler is full of friendly advice, warning and advising her about how to succeed without offending others in the firm. Recently he wrote a long *Ode to Gwyned's Parents,* which he forwarded to the surprised Fillings in Missouri.

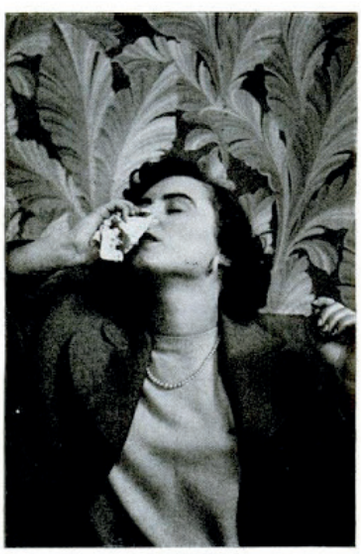


One of the brightest spots in Gwyned's New York life is her relationship with Pierre (*second from left*) and Betty Duquesne (*p. 106*), whose large walk-up apartment she occupies on weekends while they are out of town. At the Duquesnes' frequent parties Gwyned is vivacious and carefree among people she might otherwise never encounter: artists and illustrators, musicians and writers. For a few hours she is able to forget the tension of the office and the urgency of her career—there will be time to worry about it in the morning. She laughs easily and adjusts readily to new groups.

CONTINUED ON NEXT PAGE



Wherever she is, Gwyned is constantly in motion, scratching her head or back, twisting her ring, peeling her fingernail polish. These restless motions are extremely difficult for her to stop. When her fidgeting is called to her attention she smiles and sits uncomfortably still but soon commences to scratch again.



At rare intervals, particularly after a day of hectic travel around the city, Gwyned is overtaken by one of her most embarrassing misfortunes: nosebleeds. Here she copes with one in a restaurant, gracefully tilting back her head and inwardly running through all the salty Missouri expletives she can remember.

In the midst of a quarrel Gwyned shouts at Marilyn with bitter but fleeting violence, which has a frightening effect in their small room. After this both are overcome by remorse and a kind of loneliness, and make peace by reading aloud from the small assortment of books they brought with them from college.

CAREER GIRL CONTINUED



When she works at home the ash trays in Gwyned's vicinity are always overflowing; occasionally a cigaret, only partially snubbed out, falls and burns a brown furrow on the tabletop; orange peels and pits litter the room. In a kind of retaliation Marilyn absently gnaws pencils until she has chewed through the wood into the graphite core. Mutual irritation over these habits touches off the occasional spats between the girls. There is a sudden blaze of temper and an emotional squaring off which lasts only long enough for one or the other to realize that it is, after all, merely a question of emptying the ashtray.





In spite of occasional disagreements Gwyned and Marilyn have a great deal in common. Five minutes after one of their quarrels they gleefully collaborate on community projects, which usually have to do with clothing. By fortunate chance the girls are of identical size, which makes it possible for them to make joint purchases and to trade dresses at will. Because their budgets allow little for clothing —Gwyned's includes only about $10 a month—they make most of what they require on a gauze-and-plaster dressmaker's dummy, shown in the process of construction above. Gwyned's wardrobe is also supplemented by gifts from her mother in Missouri, who frequently foregoes a new dress herself in order to make one for her daughter, and who often includes a present for Marilyn in her packages.

CONTINUED ON NEXT PAGE

. . . AND SOMETIMES SHE CRIES



Gwyned's favorite beau is Charles Straus, with whom she becomes more moody than with others. Charlie is shy and quiet but shows flashes of wit which Gwyned likes and is extremely capable in his copy-writing job. Often he quotes long random passages of verse and laughs at Gwyned when she tries and fails to identify them. However, his shyness sometimes irritates her. Despite her wariness of emotional entanglements at this early stage in her career, she occasionally feels a need for masculine reassurance and sympathy. Idly she touches his wrist with her finger while Charlie talks of something far away.



Gwyned has a deep curiosity about New Yorkers and how they behave. Walking about the city she stops when she comes upon one of the street rallies which go on daily. Here she attends a Zionist demonstration, listening with attention because anti-Semitism and Palestine are major topics among her friends.

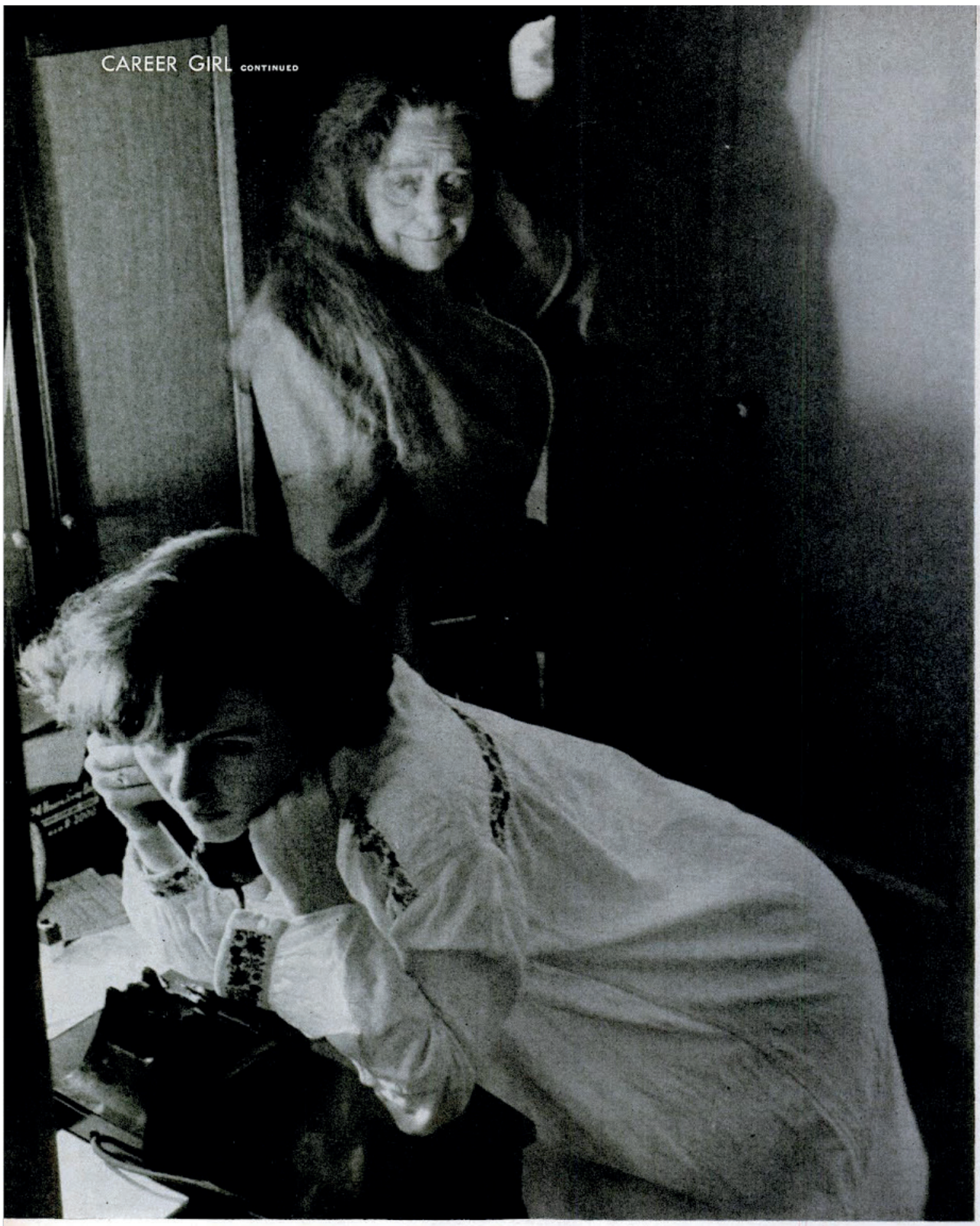


Gwyned's boyfriends sometimes get a sly going-over at morning gossip sessions in the office. Another subject which is brought up around the coffeepot, presided over by Gwyned's office mate Margery Paddock (*left*), is Gwyned's quick rise from $35 to $52 a week. "You've been here 10 months, Gwyned? Strange, it seems much less. Now, that intelligent, talented Miss Jones down the hall . . . she's been here over two years, and I wonder when they'll give *her* a chance to write some copy. . . ." The gossip does not much disturb Gwyned, who has long since learned to take it as an inevitable by-product of office competition.

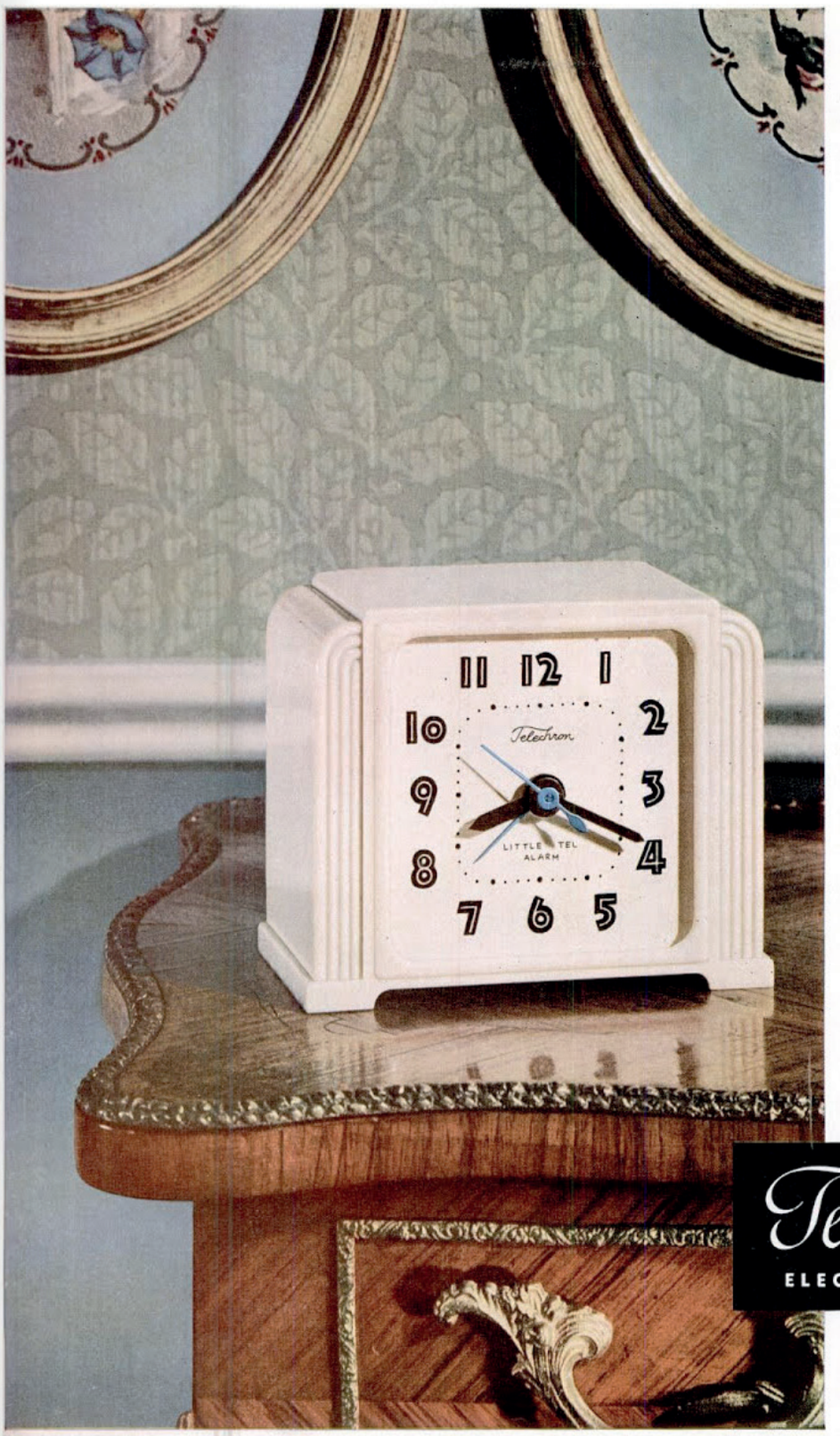


After a telephone squabble with Charlie, Gwyned bursts into tears on Marilyn's shoulder. The events which lead up to one of these rare outbursts are as a rule inconsequential. Gwyned is under continual strain because she is anxious to make a success of her career. Tears might be caused merely by the shattering of a tumbler or a cigaret burn on a new dress. In this case it was the simple and harmless vagueness of Charlie Straus. For some time it had been his habit to take her out only on weekends. Therefore she looked forward to such times. On Saturday morning he telephoned but mentioned nothing of his plans for the evening. Later another friend called her, and in annoyance she accepted his invitation to dinner. When Charlie at length telephoned again, this time with a definite plan, it was too late. Gwyned, weeping on Marilyn's shoulder, said she would never speak to him again. She spoke to him again bright and early on Monday morning in the office.

CONTINUED ON NEXT PAGE



Gwyned has a friend who lives in San Francisco. When he is lonely at midnight he telephones, overlooking the three-hour transcontinental time differential. Thus at 3 a.m. old Mrs. Bell, the landlady, gets up to answer the raucous jangle and then wearily pads into Gwyned's room to say, "It's for you." Gwyned lolls drowsily over the hall table as she talks, then hangs up, puts out the light and returns to her room. Sometimes she lies awake thinking before sleep returns. She has not solved the career girl's problem. It requires only a letter from a happily married friend to make her pause—and wonder. It takes only the sight of a tree budding in a city square to make her think of home. But she has made her choice. She is full of effervescent spirit; her fatigue falls away easily and she is enthusiastic for the career she has well started. Whether it will also end well seems a remote matter to her—what is important is that she is doing what she has always wanted to do.



Winding's a chore that is no more



RELAX WITH THE CLOCK *that keeps time by itself. Little Tel can't run down, or fast or slow—it's electric!*



WAKE UP REFRESHED *after a night of deep, sweet sleep. With electric Little Tel standing by, there's never a tick-tock to disturb you.*

As efficient a little alarm clock as you could possibly own. Little Tel pampers you by night with silence . . . it calls you, come morn, with an alarm that keeps sounding until you wake up and stop it. You can count on it for years of accurate service, for it has the famous self-starting Telechron motor that has long been making Telechron *electric* clocks first in favor the world around. Actual size shown, in ivory-colored plastic case. Telechron Inc., Ashland, Mass.

TELALARM JR. – slightly larger, with control-a-tone alarm that you can regulate low or loud – luminous hands and hour markings.

TELALARM – same design, in a larger size – luminous hands and numerals, bell alarm.

Prices on Telechron clocks, including alarms, start at.. **$4.50** Plus Tax

Telechron
REG. U. S. PAT. OFF.
ELECTRIC CLOCKS

Telechron . . . the first and favorite electric clock . . . brings you right time for every room. Choose from smart styles in alarms, occasional, kitchen clocks, and awakening devices . . . at your Telechron dealer's.

Tabulka 3. Snímky obrazovky s upoutávkou na článek v aplikaci Instagram magazínu *Time* z 4. března 2018.



time 15h



VOICE OF
JUSTINE GINGRAS-GAGNON
NEW HAMPSHIRE

Send message

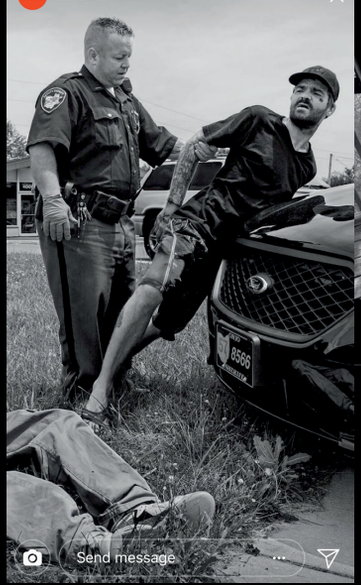
time 15h

'IT'S JUST THE ONGOING ONSLAUGHT OF DEATH AND THE SAME STORY BEING REPEATED OVER AND OVER AGAIN.'

DR. KENT HARSHBARGER
MONTGOMERY COUNTY OHIO
CORONER'S OFFICE

Send message

time 15h



Send message

time 15h



VOICE OF
911 DISPATCH
MONTGOMERY COUNTY OHIO

Send message

time 15h

'I WANT TO BE CLEAN. IT'S JUST WANTING AND DOING IS SO FOREIGN.'

TASHA TAGUACTA
OHIO

Send message

time 15h

64,000

THE NUMBER OF DEADLY DRUG OVERDOSES IN THE U.S. EACH YEAR

Send message

time 15h



Send message

time 15h





Send message

time 15h



Send message

time 15h



Send message

time 15h

'ONCE YOU'RE INTO HEROIN, IT'S ALMOST LIKE A RELATIONSHIP WITH A PERSON YOU LOVE.'

DAN
CALIFORNIA

Send message

time 15h



Send message


time 15h
Send message
'TOMORROW I'M HAVING MY BABY. SHE'S GOING TO BE BORN ADDICTED.'
JENNIFER MOSHER
MASSACHUSETTS
'KNOWING THAT SHE'S GOING TO FEEL PAIN BECAUSE OF MY ACTIONS IS HORRIBLE.'
JENNIFER MOSHER
MASSACHUSETTS
VOICE OF
DEPUTY SHERIFF WALTER BENDER
MONTGOMERY COUNTY OHIO
VOICE OF
PAUL LAWRENCE BOEHM, JR.
KENTUCKY
PHOTOGRAPHS BY
@JAMESNACHTWEY
REPORTING BY
@PAULMOAKLEY
INSTAGRAM STORY BY
@_TARA_JOHNSON
@KIMBUBELLO
SWIPE UP TO SEE THE STORIES
TIME.COM/OPIOIDS
See More
IF YOU OR A LOVED ONE ARE SEEKING HELP FOR DRUG ADDICTION, PLEASE VISIT SAMHSA.GOV FOR MORE INFORMATION
See More

Tabulka 4. Příklady vložených příloh v tištěné verzi zvláštního vydání magazínu *Time* z 2. března 2018.





'Once you're into heroin, it's almost like a relationship with a person you love. And letting go of that, the thought of never seeing someone I love again—I couldn't imagine giving it up forever. But at the same time, I want to do something with myself. I feel like I have a lot of potential.'

DAN, *not pictured, a homeless drug user in the South of Market neighborhood of San Francisco, where open-air drug use is frequent. This photo was taken there on Jan. 31*









IN PUBLIC *Clockwise from top left: Two men sharing drugs under a truck in Boston on Jan. 14; a man huddling against the cold as he injects in Boston on Jan. 13; two women openly using on the streets in San Francisco on Jan. 26; and John readying a needle*





I am an addict

BY JOHN

I HAD A CAREER IN SALES IN THE AUTOMOBILE business. I was making a lot of money, upwards of a $100,000 a year. I always messed around with, you know, drinking, pot, but it never truly affected me.

Then I started up with the OxyContins. Opiates are a whole different ball game. You don't really get hung over from them. It's an amazing feeling, that warm hug from Jesus. It started as a once-in-a-while thing. But I began telling myself, "Well, if I can feel this good on Friday and Saturday, why shouldn't I feel this good on Tuesday and Wednesday?"

And then the price started going up, and all of a sudden they're $80 a pill. At this point, I've got a six- or seven-pills-a-day habit. I wouldn't get out of bed without one. I always knew about heroin, but it was a line I didn't want to cross. But, you know, the ship had already sailed. An opiate's an opiate's an opiate. The heroin was so much cheaper. I started shooting it, and it's been like that for probably 15 years.

When you're dope sick, like bad, you're not making your own decisions no more. Your decisions are made for you. They say it's like a bad flu. But it's so much worse than that. You get achy bones, zero energy, intestines are all roughed up, you're throwing up out of both ends. And the buildup to how sick you're going to get and how shitty you're going to feel makes the anxiety, like, through the roof.

I'm not trying to die, contrary to people's belief. I'm not trying to kill myself. I'm just an addict.

JOHN, *lower left, 49, preparing to inject in the bathroom of a restaurant in Boston on Jan. 12*





'You can't dispel stigma with billboards. You can't dispel stigma with hashtags. What's happening right now is exactly what happened during the AIDS epidemic. We didn't learn our lessons.'

SARAH MACKIN, *not pictured, director of AHOPE, a city harm-reduction and needle-exchange program in Boston. The initiative helps drug users like this woman, who goes by Jen. She was photographed struggling to inject herself in the freezing cold on Jan. 14*



‘I want my daughter. I shouldn’t have used with her. But I was too late.’

RACHEL HOFFMAN, *who says she was six months pregnant when this photo was taken in Dayton, Ohio, on July 2, 2017. After prematurely giving birth, she lost custody of her newborn girl. Hoffman, 35, says she is now in recovery*



'I bought this house 20 years ago, finished raising my kids and raised my grandkids here. I've got to get out of here. This place is terrible. I don't even do drugs, and I went through hell over them. Drug users want money, money, money, money. And if you don't give it to them, they try to tear up everything you got.'

RITA MCLEARRAN, *not pictured, whose brother Roger McLearran, 61, is pictured being transferred from a bedsheet to a stretcher after overdosing in her Dayton, Ohio, home on July 2, 2017. He had been living with her at the time*

I am a mother

BY KRISTINA BARBOZA

BILLY STARTED USING SUBSTANCES AT a young age. He was probably around 12, 13 when he started dabbling in smoking pot, drinking alcohol. Then he started with opiates. As a parent, you don't learn about these things, a lot of times, until after they've happened. He was in and out of treatments, in and out of jail. He quit high school when he was about 16.

It really hasn't been until more recently that I've kind of come out in terms of talking about Billy. Because for so long, I did feel embarrassed. People would ask me, you know, "Oh, so how many kids do you have? What are they doing now in their lives?" And it was almost like, "Ugh." But more recently I'm like, "Yeah, I have two children. Yes, my son is addicted. Yes, currently he's homeless." I try not to say that with shame. But it's very difficult.

I don't give up hope. The fact that Billy's still breathing, the fact that he's still alive means there is hope. There are miracles that happen every day.

BARBOZA, *52, not pictured, lives in East Wareham, Mass. Her 31-year-old son, Billy, far right, is pictured in Boston with other drug users on Jan. 14*

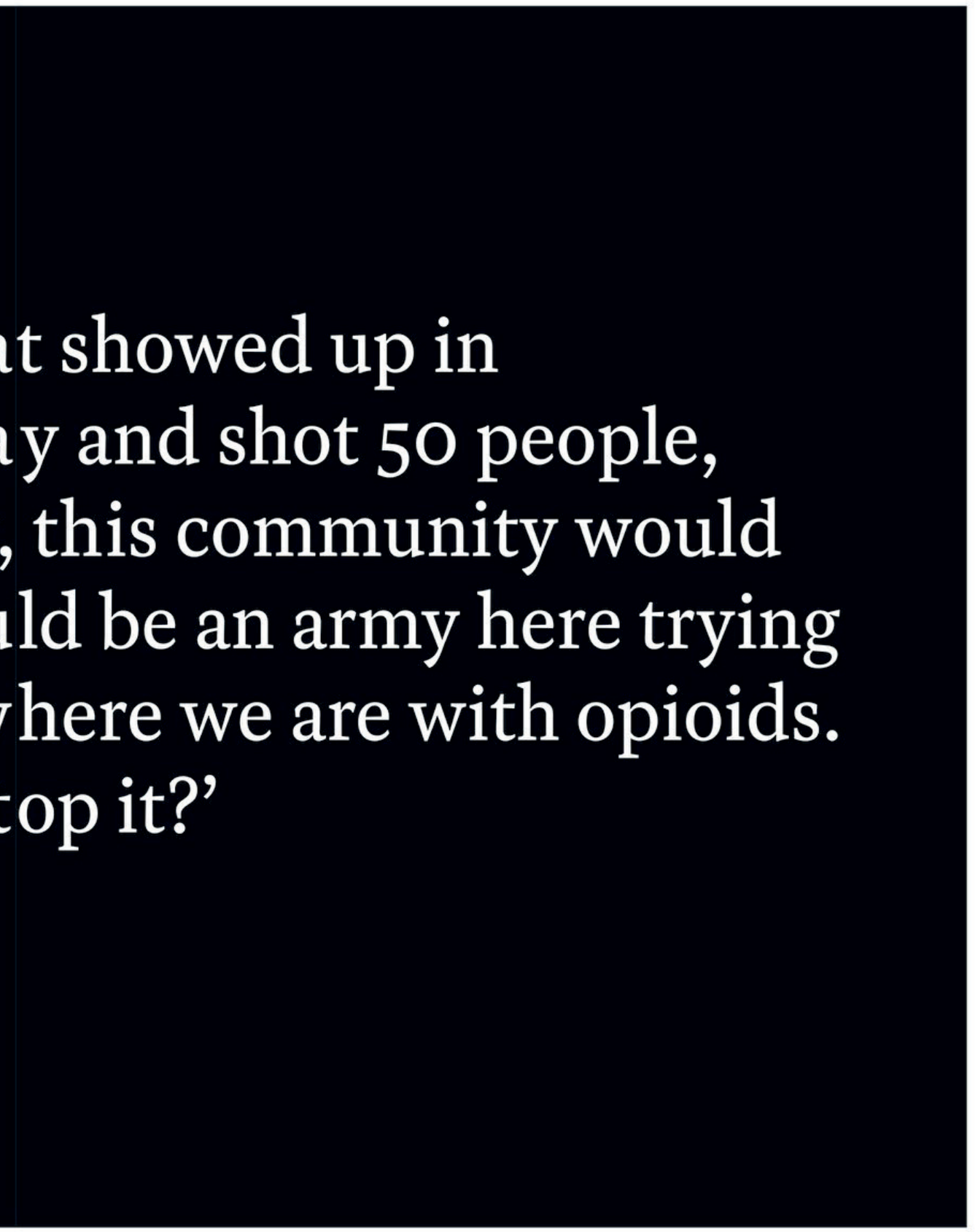




29

‘If there was a terrorist that
Montgomery County toda
or 25 or 10 for that matter,
be in an uproar. There woul
to stop it. That’s exactly w
But who’s showing up to st

BRUCE LANGOS, *executive director of the Criminal Intelligence Center at the Montgomery County sheriff’s office in Dayton, Ohio. Langos, a retired executive, has been using data analysis to help local law enforcement address the crisis*


at showed up in
ay and shot 50 people,
, this community would
uld be an army here trying
where we are with opioids.
top it?’
33

Seznam použité literatury

ANDERSON, Christopher: Son. Kehrer, Berlín, 2013.

ARYSTOTELES: *Retoryka i poetyka.* PWN, Varšava 1988.

AZEMA, Marc; RIVERE, Florent: *Animation in palaeolithic art: a pre-echo of cinema.* Atiquity, Cambridge, 2012.

BADGER, Gerry: *It's narrative, but not as we know it... Sequencing the Photobook*. „The Photobook Review" 2012

BARTHES, Roland: *Światło obrazu: uwagi o fotografii.* „KR", Varšava, 1996.

BARTHES, Roland: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Pamiętnik Literacki: čtvrtletní magazín věnovaný historii a kritice polské literatury, Varšava, 1968

BENJAMIN, Walter: *Mała historia fotografii.* (v:) *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty.* redakce: Orłowski, Hubert. Poznaňské vydavatelství, Poznaň, 1996.

BERGER, John; MOHR Jean: *Another way of telling. A possible theory of photography.* Bloomsbury, Londýn, New York, 2016

BERGER, John: *O patrzeniu.* Fundacja „Aletheia", Varšava, 1999

BURZYŃSKA, Anna: *Idee narracyjności w humanistyce.* (v:) *Narracja: teoria i praktyka.* Redakce: Bernadetta, Janusz; Gdowska, Katarzyna; de Barbaro, Bogdan. Jaggelonská univerzita, Krakov, 2008

CAMPANY, David: *Photography and cinema.* Reaktion Books Ltd., Londýn, 2008.

CIEŚLA, Wojciech: *Zdjęcie* „Newsweek" 2013 č. 45.

COE, Kathryn; AIKEN, Nancy E.; PALMER, Craig T.: *Once upon a time: Ancestors and the evolutionary significance of stories.* Anthropological Forum, Perth 2006.

DIDI-HUBERMAN, Geogres: *Strategie obrazów – oko historii 1*. Ha!art, Nové divadlo, Krakov–Varšava, 2011.

FLAMIANO, Dolores: *The (nearly) naked truth: Gender, race, and nudity in Life, 1937.* Journalism history, 2002 č. 28 citát OUD, Ieke: *Life and the photo essay. Challenging the role of pictures in the american press.* Rijksuniversiteit Groningen, 2010.

FRANK, Robert. „U.S. Camera Annual", 1958.

FULFORD, Jason; SHOPSIN, Tamara: *This Equals That.* Aperture, New York, 2014.

GALASSI, Peter: *Before photography.* Museum of Modern Art, New York, 1981.

GOTTSCHALL, Jonathan: *The storytelling animal: how stories make us human*. Mariner Books, New York 2013.

GREENOUGH, Sarah: *Looking In: Robert Frank's The Americans.* Steidl, Göttingen, 2009.

HICKS, Wilson: *Words and Pictures.* Harper & Brothers, New York, 1952

HOCKNEY, David: GAYFORD, Martin: *Historia obrazów.* Rebis, Poznaň, 2017

JAWORSKI, Stanisław: *Słownik szkolny. Terminy literackie.* Školní a pedagogické nakladatelství, Varšava, 2007.

KARNOWSKI, Jacek: *Dogadani?* „W Sieci" 2013 č. 43.

KLEIN, William: *Life is Good & Good for You in New York Trance Witness Revels.* Editions du Seuil, Paříž, 1956.

KOBRÉ, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals' Approach.* Focal Press, Amsterdam, 2004 citát OUD, Ieke: *Life and the photo essay. Challenging the role of pictures in the american press.* Rijksuniversiteit Groningen, 2010.

KRISTEIN, Lincoln: *Photographs of America: Walker Evans.* (w:) *American Photographs.* EVANS, Walker, The Museum of Modern Art, New York, 1988.

LEWIS-WILLIAMS, David; PEARCE, David G.: *San rock art: evidence and argument.* Atiquity, Cambridge, 2015.

LISICKI, Paweł: *Co ujawnia smoleńskie zdjęcie.* „Do Rzeczy" 2013 č. 44.

LO DUCA (Joseph Marie): *Bayard.* Prisma, Paříž, 1943.

LONG, Jonathan J.: *Paratekstualna obfitość. Fotografia i tekst w „Elementarzu wojennym" Bertolta Brechta* „Teksty Drugie" 2013, č. 4.

MCBRIDE, Glen: *Storytelling, behavior planning, and language evolution in context.* Frontiers in Psychology, 2014.

MIRZOEFF, Nicholas: *Jak zobaczyć świat.* Karakter, Muzeum moderního umění ve Varšavě, Krakov-Varšava, 2016.

OUD, Ieke: *Life and the photo essay. Challenging the role of pictures in the american press.* Rijksuniversiteit Groningen, 2010.

PARR, Martin; BADGER, Gerry: *The Photobook: A History, Vol. 1.* Phaidon, Londýn, 2004.

PARR, Martin; BADGER, Gerry: *The Photobook: A History, Vol. 2.* Phaidon, Londýn, 2006.

PHILLIPS, Sandra S.: A history of the Evidence. (v:) Evidence. Sultan, Larry; Mandel, Mike, D.A.P, New York, 2017.

PŁAŻEWKI, Jerzy: *Jezyk filmu.* Wiedza i Książka, Varšava, 2008.

REZNIKOFF, Iegor: *On the sound related to painted caves and rocks.* Monographs of the Archaeological Society of Finland, Helsinky, 2014.

SABOR, Agnieszka: *Ziemia zatrzymanych zegarów*. „Nowa Europa Wschodnia" 2017 č. 5.

SANTE, Luc: A boy and a girl ... (v:) Redheaded Peckerwood. Christian Patterson MACK, Londýn, 2011.

SCOTT, Clive: *The spoken image. Photography and language.* Reaktin Books, Londýn, 1999.

SEKULA, Allan *Społeczne użycia fotografii.* Vydavatelství varšavské univerzity, Zachęta Národní galerie umění, Varšava, 2010

SŁAWIŃSKI, Janusz; GŁOWIŃSKI, Michał; KOSTKIEWICZOWA, Teresa: *Słownik terminów literackich.* Ossolineum, Vratislav, 1988

SONTAG, Susan: *O fotografii.* Vydavatelství Karakter, 2017.

SOTH, Alec: *From here to there: Alec Soth's America.* Walker Art Center, Minneapolis, 2011.

STRZEMIŃSKI, Władysław: *Teoria widzenia.* Muzeum umění v Lodži, Lodž, 2016.

SZARKOWSKI, John: *The photographer's eye.* Museum of Modern Art, New York, 2007.

TUSZYŃSKA, Kamila: *Narracja w powieści graficznej.* Vědecké nakladatelství PWN, Varšava, 2015.

WALIGÓRSKA, Anna; DRYLL, Elżbieta: *Rola narracji w odbiorze obrazu.* (v:) *Narracja: teoria i praktyka.* Redakce: Bernadetta, Janusz; Gdowska, Katarzyna; de Barbaro, Bogdan. Jagellonská univerzita, Krakov, 2008.

ZANOT, Francesco: Ping Pong Conversations: Alec Soth with Francesco Zanot. Contrasto, Řím, 2013.

ZIĘBIŃSKA-LEWANDOWSKA, Karolina: *Między dokumentalnością a eksperymentem: krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989.* Nadace nové kultury Bęc Zmiana, Nadace Archeologie Fotografie, Varšava, 2014.

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

Adams, Robert 147,
Anderson, Christopher 154–155, 157, 159
Arabski, Tomasz 68
Arystoteles 15
Aššurbanipal 22
Avedon, Richard 98
Azéma, Marc 20

B

Bahr, Jerzy 68
Baltz, Lewis 147
Barthes, Roland 27, 29–30, 41–42,
Bayard, Hippolyte 64–66
Benjamin, Walter 39, 41, 64, 86,
Berger, John 30, 38–39, 50, 53–54, 63, 73,
Berlau, Ruth 84–85
bin Ládin, Osama 88
Bogucki, Janusz 46
Bohdziewicz, Anna Beata 84
Brecht, Bertolt 84–93
Brodovitch, Alexyey 127
Broomberg, Adam 84, 86–93
Bush, George W. 171
Bush, Lewis 91–92

C

Capa, Robert 48
Cartier-Bresson, Henri 127
Chanarin, Oliver 84, 86–93
Cieśla, Wojciech 69
Colberg, Jörg M. 80
Conrad, Joseph 94
Counts, Dorothy 61

D

Dąbrowski, Michał 83
Daguerr, Louis Jacques 64–65
Dauthendey, Max 39
Davis, Miles 136
Delpiere, Robert 127
Demand, Thomas 31
De Middel, Cristina 48–49
Drew, Robert L. 109

E

Eggleston, William 98, 132, 148
Evans, Davis 92
Evans, Walker 97, 98, 112,
120–128, 132, 136, 147,

F

Filling, Gwynded 110
Flammarion, Laure 100
Uyttenhove, Arnaud 100
Fludernik, Monika 27
Frank, Robert 28, 97–99, 112,
127–133, 136–137, 143
Fugate, Carla Ann 160–162
Fulford, Jason 103

G

Gardner, Alexander 42–43
Georgiew, Andrzej 97
Gołaszewski, Marcin 81
Graś, Paweł 68
Greenough, Sarah 128
Grzeszykowska, Aneta 31–32

H

Hakobyan, Levush 77
Hermanowicz, Mariusz 84
Herzog, Werner 13
Hicks, Wilson 108–109, 112
Hockney, David 43
Hornstra, Rob 76

K

Kantor, Tadeusz 83
Karnowski, Jacek 67,
Karnowski, Michał 68,
Keijser, Hester 31, 34
Klein, William 142–146, 155
Kominek, Misha 171
Kornhauser, Julian 80
Kramarz, Andrzej 74, 76–77, 79, 95
Kublik, Agnieszka 69–70
Kuleszow, Lew 102

Ł

Łagocki, Zbigniew 46

L

Layard, Austen Henry 22
Leibovitz, Annie 98
Lessing, Gotthold Efraim 26
Lewandowská, Karolina 45, 47
Lewandowski, Robert 73
Lewis-Williams, David 17
Libera, Zbigniew 31, 33
Lieberman, Alexandr 142
Lichtwark, Alfred 41
Ligocki, Alfred 46
Lindberg, Charles 98–99
Lisicki, Paweł 71
Luce, Henry 108
Lumièr, August 21
Lumièr, Louis 21

M

Magala, Sławomir 46
Malick, Terence 160
Mandel, Mike 147–151
Martin, Douglas 60
McCombe, Leonard 109–110, 112, 186, 200
Mccury, Steve 64
Mirzoeff, Nicholas 36–37, 39
Moakley, Paul 112, 115
Mohr, Jean 39, 50, 53–55, 57–58, 63, 73
Morrison, Lester B. 74
Mozžuchin, Iwan 103
Murray, Arthur 178

N

Nachtwey, James 112–113
Nałęcka-Milach, Anna 79
Nissen, Mads 56, 62–63
Nixon, Nicholas 147

O

Oleksy, Maciej 83

P

Packer, Craig 20
Pańczuk, Adam 47–48
Parks, Gordon 112
Patterson, Christian 160–170
Pękosławski, Zbigniew 46
Pellegrini, Paolo 51, 64
Picasso, Pablo 17
Piotrowska, Joanna 95
Powell, Lewis 42
Putin, Vladimir 66–70, 72

R

Rassam, Hormuzd 22
Reznikoff, Iegor 20–21
Rogiński, Grzegorz 70–71
Różewicz, Tadeusz 80
Rulfo, Juan 183

S

Sabor, Agnieszka 79
Sagatowska, Katarzyna 183
Sarełło, Marek 94
Sarełło, Mateusz 94–95, 183
Smith, Harison Hagan 39–40
Schuman, Aaronowi 99, 131
Schweitzer, Albert 110
Scott, Clive 28
Sekula, Allan 50, 101,
Seward, Wiliam 42
Sherman, Cindy 31
Shopsin, Tamara 103
Shore, Stephen 132, 134
Sielska, Anka 183
Siwczyk, Krzysztof 74, 80–83
Smith W. Eugene 110, 112,
Sobolewski, Tadeusz 81
Sontag, Susan 30, 36
Soth, Alec 131, 136–137, 139, 155,
171–173, 175, 177, 182
Speidel, Klaus 26
Spencer, Baldwin 17–18
Springer, Filip 74–80, 96
Starkweather, Charles 160–162
Steichen, Edward 127
Sternfeld, Joel 132–136
Sultan, Lary 147, 150–151, 172
Szypulski, Paweł 95

T

Talbot, William Henry Fox 120
Tobis, Andrzej 84
Tompkins, Edwin 61
Troilo, Giovanni 51
Turczyk, Jacek 68
Turowski, Tomasz 68
Tusk, Donald 66–72
Tuszyńska, Kamila 27

V

van Bruggen, Arnold 75–76

W

Wall, Jeff 31, 48, 50, 107
Wells, Mike 59–60
Wójcik, Monika 183
Woźnicki, Łukasz 70

Z

Zagajewski, Adam 80
Zellar, Brad 74, 171, 177