

FOTOGRAFICKÁ TVORBA MARIUSZE HERMANOWICZE PO ROKU 1982

PHOTOGRAPHY OF MARIUSZ HERMANOWICZ AFTER 1982

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Anna Hornik

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Fotografická tvorba Mariusze Hermanowicze po roku 1982

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Anna Hornik

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

FOTOGRAFICKÁ TVORBA MARIUSZE HERMANOWICZE PO ROKU 1982

PHOTOGRAPHY OF MARIUSZ HERMANOWICZ AFTER 1982

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Anna Hornik

Obor:	Tvůrčí fotografie
Vedoucí bakalářské práce:	MgA. Jan Brykczyński, Ph.D.
Oponent:	MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Anna Hornik, B.A.

UČO: 42644

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Fotografická tvorba Mariusze Hermanowicze po roku 1982

Téma práce anglicky: T: Photography of Mariusz Hermanowicz after 1982

Zadání: V mé teoretické práci se budu věnovat tvorbě polského fotografa Mariusze Hermanowicze. Proslavil se pracemi spojujícími prvky dokumentarismu a konceptualismu. Poznávacím znamením jeho tvorby byla kombinace fotografie a textu. Budu se soustředit na jeho díla realizovaná po roku 1982, tedy po jeho emigrací do Francie.

Literatura:
FERENC, Tomasz, Artysta jako obcy, PWSFTviT i UŁ, Lodž 2012.
FERENC, Tomasz, „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi, in: „Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam", Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2017.
GRYGIEL, Marek, Wilno, a jednak (katalog výstavy), Varšava 2002.
LECHOWICZ, Lech, Fotografia jako spojrzenie z okna, in: „Fotografie 1968 - 2002", Muzeum Częstochowskie, Čenstochová 2003.
MISKOWIEC, Marta, Loża, w: „Krakowska dekada fotografii", Galeria Olimpia / Muzeum Historii Fotografii, Krakov 2007.

Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński

Datum zadání práce: 15. 2. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstrakt

V mé teoretické práci se budu věnovat tvorbě polského fotografa Mariusze Hermanowicze. Proslavil se pracemi spojujícími prvky dokumentarismu a konceptualismu. Poznávacím znamením jeho tvorby byla kombinace fotografie a textu. Budu se soustředit na jeho díla realizovaná po roku 1982, tedy po jeho emigrací do Francie.

Klíčová slova

Mariusz Hermanowicz, dokumentární fotografie, konceptuální fotografie, polská fotografie, fotografie a text

Abstract

In my theoretical thesis I will discuss works of a Polish photographer Mariusz Hermanowicz. What made him recognized are works that have both documentary and conceptual elements. One of the main characteristics of his works is combining photography and text. I will focus on Hermanowicz's works created after 1982, the year he emigrated to France.

Keywords

Mariusz Hermanowicz, documentary photography, conceptual photography, Polish photography, photograhy and text

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské Univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu Tvůrčí Fotografie FPF SU v Opavě.

Poděkování

MgA. Jan Brykczyński Ph.D, Miłosz Hermanowicz, Marta Przybyło

Anna Hornik
V Opavě, 21. 4. 2023

Obsah:

I. Úvod 10

II. 2. etapa – pokračování 13

Svobodný 14

II. 1. Práce řešící filozofické otázky 16

Nastává večer 16

Dokonce i když se lidem podaří zničit 17

Nedávno jsem byl v ráji 18

II. 2. Příroda vs. civilizace 18

Z bitevního pole 18

Ale je těžké setřít všechny stopy 20

O několik tisíc let později 21

Procházel jsem kolem toho dolmenu 21

II. 3. Realita v emigraci 22

Mít auto v Paříži 23

Co dělám v… 25

Svatý Mikuláš 26

Výhled z mé kuchyně: gotická katedrála a elektrický sloup 27

Umění je luxus 30

Autoportrét 31

II. 4. Práce s genealogickými tématy 32

Jak mě zabít 32

13. 12. 1987 hraji šachy 32

Mnoho generací mých předků 33

II. 5. Performativní aspekty v Hermanowiczových pracích 34

Trénink 001 34

Zpráva 36

Smrt nafukovací matrace 38

Na uvedené adrese nebydlí 40

Jeďme, odjeďme 41

II. 6. Úvahy o fotografii 42

Nemožné fotografie 42

Lehký posun 43
Tady a teď 45
Koláč 46
Kdekoliv se ocitneš 46
Lausanne 1500 - 1530 47
Lausanne 1137 - 1139 47
II. 7. Polské reálie doby transformace očima příchozího ze Západu 48
Potrubí 48
Varšava-Sadyba 1030-1130, anebo procházka s Pewexem 49
Soused 51
III. Genealogická etapa 52
Testament 53
Strýc Piotr 54
Neznámý starší pán s bříškem 57
Novogrodek 59
Zadoroże 61
Vilnius, a přesto 62
IV. Nová etapa 64
XXX 65
133. 65
134. 65
Ústa 66
výstava Obnažování 66
1714 67
2043 68
2091 68
17=já 68
V. Kontexty pro Hermanowiczovu tvorbu 70
VI. Závěr 76
VII. Soupis použité literatury 80
VIII. Internetové zdroje 81
IX. Jmenný rejstřík 82

I. Úvod[1]

První příležitost seznámit se s tvorbou Mariusze Hermanowicze jsem měla v roce 2015, kdy jsem začala zpracovávat jeho archiv v Nadaci Archeologie Fotografie (Fundacja Archeologia Fotografii) ve Varšavě. Hermanowiczův archiv obsahuje práce prezentované na výstavách, ale také série, které nebyly nikdy prezentovány. Rozhodla jsem se popsat jeho tvorbu, protože jako osoba zpracovávající jeho archiv mám přímý přístup k materiálům a informacím, které jsou dle mého soudu hodny zaznamenání a zpřístupnění. Doposud také nevznikla monografická publikace podrobně popisující Hermanowiczovu tvorbu.

Životopisná poznámka[2]

Mariusz Hermanowicz se narodil 17. prosince 1950 v Olsztynu, kde žil do roku 1968. Následně se přestěhoval do Varšavy, a v roce 1969 zahájil studium na Fakultě kamery Lodžské filmové školy (PWSFTviT). Diplom získal v roce 1974. Tehdy fotografoval hlavně v dokumentárním a reportážním stylu, soustředil se přitom na okolní realitu. Mnoho fotografií z oněch let pochází z jeho rodného Olsztynu, z Varšavy a Lodže, ale také z cest do Francie, Tuniska a Bulharska. V této době také tvořil kreslené vtipy, např. příběhy o dobrodružstvích Pana Bříška, otiskované v polském a zahraničním tisku. Počáteční etapu své tvorby označoval za „amatérské období". Přelomem se pro jeho dílo stal roku 1977, kdy získal cenu Grand Prix v soutěži „Zlatý jantar" v Gdaňsku za cyklus „Pohled z mého okna. Kronika z let 1968-1976" (Widok z mojego okna. Kronika z lat 1968-1976). Tehdy začalo nové období v jeho tvorbě, označované jako „2. etapa", spojující dokumentarismus a konceptualismus. Charakteristickým rysem prací z tohoto období jsou ručně psané popisky umisťované pod fotografiemi, a tvorba sérii založených na propracovaných naracích, podobných filmovému střihu. Od roku 1978 byl členem Svazu polských umělců fotografů. V roce 1982 se společně s rodinou přestěhoval do Francie, kde v roce

1 Část úvodu k této práci je opakováním z mé bakalářské práce týkající se tvorby Mariusze Hermanowicze do roku 1982. Rozhodla jsem se pro toto opakování, protože většina úvodního textu se vztahuje k celé Hermanowiczově tvorbě (poznámka č. 4)

2 Biografická poznámka vznikla na základě informací zveřejněných na: Mariusz Hermanowicz. *Fundacja Archeologia Fotografii* [online]. [cit. 2019-04-01]. Dostupné z WWW: <http://faf.org.pl/pl/MariuszHermanowicz>.

1983 začal pracovat jako fotograf na francouzském Ministerstvu kultury a umění. Další zvrat v jeho tvorbě nastoupil na začátku 90. let, kdy začal intenzivně zkoumat kořeny své rodiny. Tato etapa soustředěná kolem genealogického výzkumu souvisela s Hermanowiczovými cestami na Litvu a do Běloruska a do Chile. Zahájil práci na „Knize předků“ (Księga przodków), nedokončeném díle, ve kterém chtěl shromáždit všechny svoje objevy. Tyto aktivity bývají označovány jako „genealogická etapa“. V roce 2003 proběhl v Hermanowiczově tvorbě další obrat, který sám nazval „novou etapou“. Začal znovu fotografovat v ateliéru, kde realizoval především portréty, akty a zátiší. Tato etapa v jeho tvorbě představuje tu nejosobitější. Mariusz Hermanowicz zemřel 3. října 2008 v Olivet ve Francii. Hermanowicz byl spojený s Małou Galerií ve Varšavě. V časopise „FotoTapeta” vydávaném galerií publikoval recenze výstav a jiné texty spojené s fotografií a esej o francouzském fotografovi Pierru Gonnordovi.

Mariusz Hermanowicz byl svého druhu samostatný umělec. Nebyl členem žádné umělecké skupiny, kromě Svazu polských umělců fotografů. Od druhé poloviny 70. let, kdy se stal známým autorem, procházela polská fotografie četnými proměnami, existovaly různé proudy a skupiny zastřešující umělce tvořící díla s podobným tématem nebo používající ve svých dílech charakteristické formální postupy. I když Hermanowicz nepatřil k žádné z nich, lze jeho fotografie posuzovat v kontextu tvorby těchto umělců. Této záležitosti se budu podrobně věnovat v páté kapitole této práce.

°°°

V roce 2002 Mariusz Hermanowicz shromáždil své práce v katalogu *raisonné*[3] , přiloženém ve formě prezentace na CD ke katalogu výstavy „Fotografie 1968-2002” v Częstochowé. V katalogu *raisonné* umístil svá díla, která považoval za nejvydařenější, přičemž je roztřídil jako „série“, „samostatné snímky“ a „jiné“.

3 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

S ohledem na obšírnost autorova díla jsem se rozhodla rozdělit zpracovávaný materiál na dvě části. Ve své bakalářské práci[4] jsem popsala fotografickou tvorbu Mariusze Hermanowicze do roku 1982, tedy do okamžiku jeho stěhování do Francie. V této práci se soustředím na jeho emigrační tvorbu, od roku 1982. Rozhodla jsem se zohlednit většinu prací z tohoto období, umístěných autorem do katalogu *raisonné* a část z těch, které se do něj nedostaly.

4 HORNIK, A. *Fotografická Tvorba Mariusze Hermanowicze do roku 1982*. Opava : Slezská Univerzita v Opavě, Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2019.

II. 2. etapa – pokračování

Dle klasifikace představené Tomaszem Ferencem během práce na výstavě Mariusze Hermanowicze v nadaci Archeologie fotografie v roce 2017[5] začala „2. etapa“ ve fotografické tvorbě kolem roku 1977 a trvala do počátku 90. Let, i když práce nesoucí rysy charakteristické pro „2. etapu“ můžeme najít i v pozdější autorově tvorbě. Jak poznamenal Tomasz Ferenc: „Tehdy se formuje pro Hermanowicze specifický styl oscilující mezi dokumentarismem a konceptualismem. Vizuální základ prací se vždy opírá o pevnou, skvěle provedenou fotografii, k níž je zpravidla přidán vlastnoručně psaný komentář. Získává podobu otázky, žertu, krátké historky.“[6] V případě série fotografií jsou charakteristickými rysy sekvenčnost a narativnost „Jeho práce to je neutuchající narace, kde spolu slovo a obraz úzce souvisí. Fotografie a text popisku se vzájemně doplňují. Slovo potřebuje obraz. Je příliš slabé, aby přineslo svědectví přítomnosti, bytí tady a teď. Fotografie se naopak zdá být příliš slabá, aby vyjádřila myšlenky a pocity plynoucí z prožitku přítomnosti.“ - píše Lech Lechowicz.[7]

Autor fotografie skládal do sekvencí, které měly začátek a konec. Jednotlivé záběry prezentovaly vývoj událostí podobně, jako to zažíváme při sledování filmu nebo čtení komiksu. Hermanowicz studoval na Fakultě kamery lodžské filmové školy, takže pravděpodobně právě tam získané vzdělání a zkušenosti s prací s filmovým médiem způsobily, že právě tyto rysy získaly v jeho fotografické tvorbě takovou výraznost. Kromě sérií tvořil Hermanowicz také samostatné práce vystupující individuálně, ovšem ve spojení s dalšími samostatnými pracemi tvoří konzistentní celek. Další charakteristickou vlastností prací z „2. etapy“ je performativnost. Autor, a někdy také jeho nejbližší rodina, manželka Anna Hermanowicz a syn, Miłosz Hermanowicz, se věnovali performanci pro zachycené dané aktivity na fotografii.

5 Výstava *Mariusz Hermanowicz. Do czego może służyć fotografia?* (*K čemu může sloužit fotografie*), Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2017

6 FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?” - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam*. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 71-81 s. ISBN 978-83-64443-24-4.

7 LECHOWICZ, L. Fotografia jako spojrzenie z okna. In: HERMANOWICZ, M. (ed.) *Fotografie 1968 - 2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

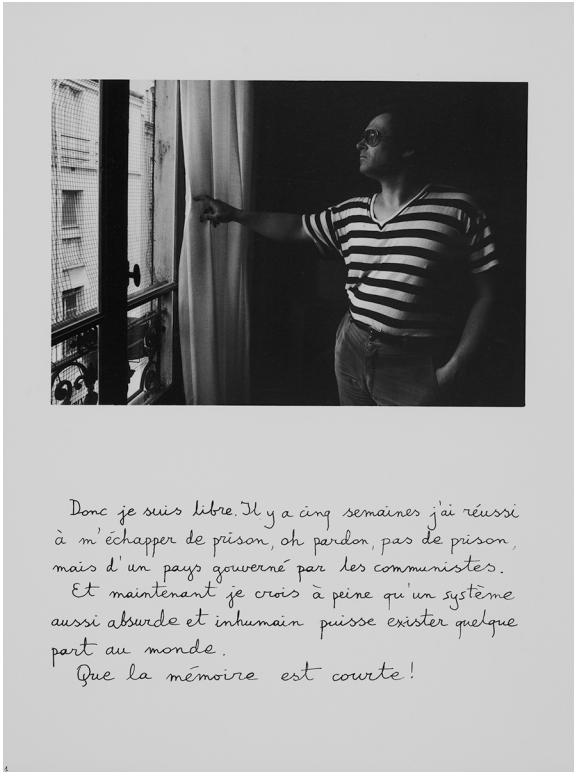
Právě díla z „2. etapy“ Hermanowiczovi přinesly známost na polské fotografické scéně a tvoří nejcharakterističtější část jeho díla. V této práci se soustředím na popsání prací vzniklých po emigraci autora do Francie v roce 1982. Často se ovšem budu odkazovat na jeho dřívější díla, protože mnoho motivů se vyskytuje v různých okamžicích jeho tvorby a jen těžko je lze analyzovat bez kontextu ranějších děl.

Dílo autora z „2. etapy“ jsem se rozhodla rozdělit podle společných rysů nebo motivů, přičemž rozlišuj práce řešící filozofické otázky (podkapitola II. 1.), práce založené na kontrastu mezi přírodou a civilizací (podkapitola II. 2.), práce vztahující se k realitě obklopující autora v emigraci (podkapitola II. 3.), práce, v nichž se vyskytují genealogická témata[8] (podkapitola II. 4.), práce založené na performanci (podkapitola II. 5), práce spojené s úvahami nad fotografickým médiem (podkapitola II. 6) a ty vztahující se k polské realitě doby systémové transformace pozorované očima obyvatele země západní Evropy (podkapitola II. 7.). Mnou předestřená klasifikace si klade za cíl pouze zařadit dané série a samostatné snímky do jednotlivých kategorií za účelem jejich jasného a transparentního okomentování. Většina prací nese rysy různých kategorií a bylo by možné je klasifikovat a analyzovat různě.

Sérií, jíž bych ráda zahájila pojednání o Hermanowiczově tvorbě po jeho stěhování do Francie, je série „Wolny“ (Svobodný) z roku 1982, realizovaná pět týdnů po odjezdu z Polska, pravděpodobně první práce, kterou umělec v emigraci vytvořil, příběh vyprávěný v sérii s tímto odchodem úzce souvisí. Z jednotlivých fotografií se dozvídáme, že umělec nedávno přišel do Francie, podařilo se mu uniknout z komunistického vězení. Proto se rozhodl zničit fotografie zachycující Lenina a Stalina. Na po sobě následujících záběrech vidíme jednotlivé etapy tohoto procesu a na posledním snímku vidíme vyděšeného autora a popisek: „Jsem ztracený! Zapomněl jsem zatáhnout záclonky. Jestli někdo viděl...“. Autor v touze skoncovat s minulými, ačkoliv v daný okamžik mu nadále blízkými, zkušenostmi života v totalitním státě, ničí fotografie vůdců, které považuje za symbol zotročení. Navíc poté, co si uvědomí, že zapomněl zatáhnout záclonky, takže se někdo mohl stát svědkem spálení fotografií, upadá do paniky, typické pro obyvatele totalitních

8 Genealogická témata se v autorově tvorbě vyskytují jak v pracích z „2. etapy“, (popisuji je v podkapitole II. 4.), tak i v pozdějším období, které Tomasz Ferenc označil jako „genealogickou etapu“, kterou popisuji v kapitole III.

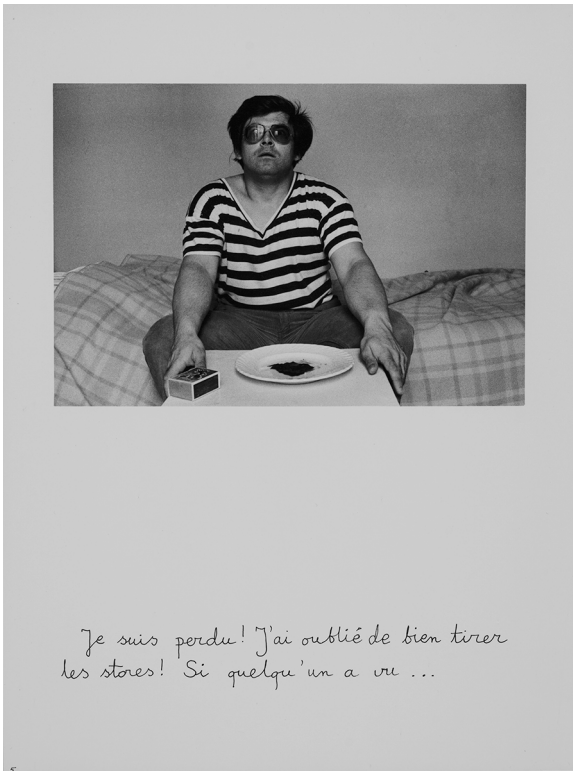
států, kteří se neustále obávají sledování a obvinění z antisystémového jednání, přestože by mu ve Francii nic hrozit nemělo.



1. *Wolny* (Svobodný), 1982
Text pod fotografií vlevo::
„Takže jsem volný. Před pěti týdny jsem unikl z vězení, tedy omlouvám se, ne z vězení, ale z jednoho ze států, kde vládnou komunisté. A teď přemýšlím, jestli je možné, aby mohl existovat tak absurdní a nelidský systém jako ten, který vytvořili? Paměť je krátká a sotva tomu věřím."

Text pod fotografií vpravo:
„Jsem ztracený! Zapomněl jsem zatáhnout záclonky. Jestli někdo viděl..."





Tato série je také založená na pro autora charakteristické performanci provedené speciálně pro to, aby byla zvěčněna na fotografii. Na jednotlivých záběrech série autor performuje, v tomto případě jednotlivé fáze zničení fotografií. V sérii nechybí ani další rys typický pro Hermanowiczovu tvorbu, sekvenčnost. Z po sobě jdoucích záběrů se dozvídáme o vývoji událostí.

II. 1. PRÁCE ŘEŠÍCÍ FILOZOFICKÉ OTÁZKY

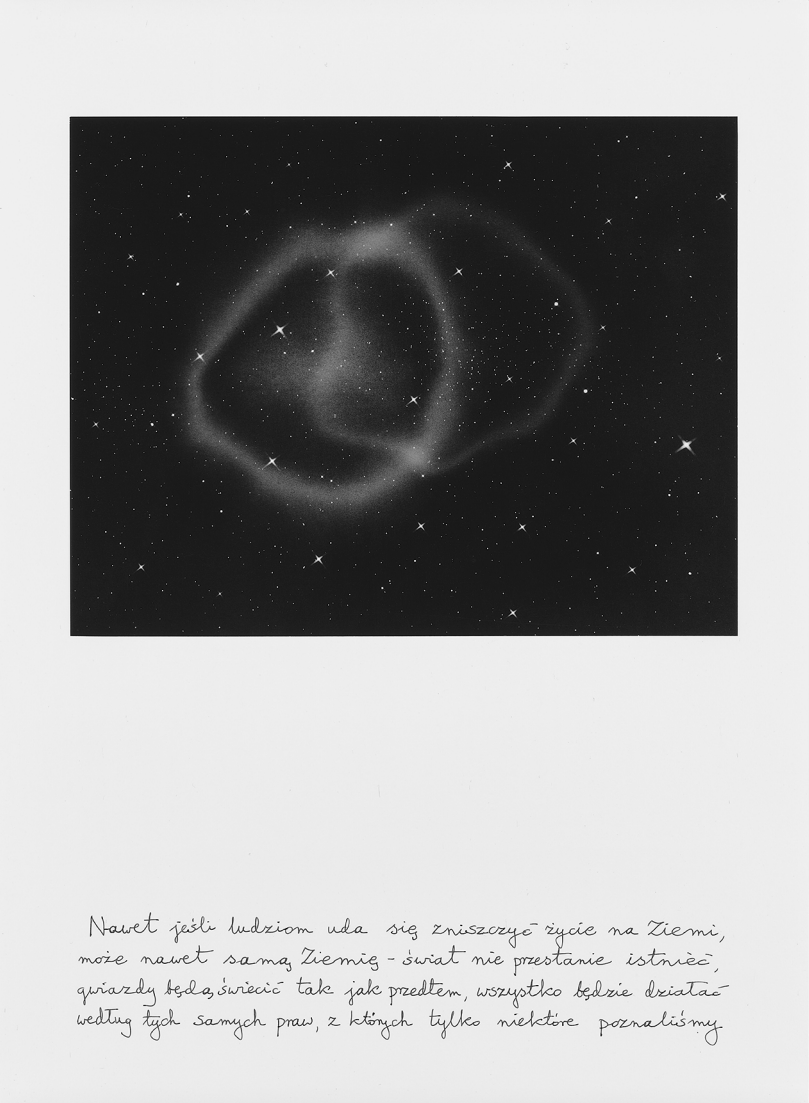
Mnoho, pokud ne většina, Hermanowiczových prací z tak zvané „2. etapy" obsahuje filozofickou reflexi. Popíši zde několik z nich, u nichž jde dle mého soudu o dominantní aspekt, a na jiné se budu soustředit při komentování prací, které jsem zařadila do ostatních kategorií. Z většiny Hermanowiczových děl „vyzařuje jemný stoicismus, jehož prostřednictvím, jak se zdá, autor hovoří o beznadějnosti pokusů bojovat jak s naším osudem, tak s přírodou. Najdeme v nich prvek buddhistického zenu, dojem meditace a introspekce."[9] Klíčovou úlohu v Hermanowiczových pracích z tohoto období sehrává text. Jak napsala osoba podepisující se jako „tez.": „Hermanowiczova fotografie je výmluvná, ale ne vždy natolik, aby se dokázala obejít bez »opory« slovního komentáře. Pokud ovšem autor podporuje své cykly (oblíbená forma autorova vyjádření) slovo, pak velmi lapidárně, zkratkovitě. Fotografie plus komentář tedy společně představují jistý druh filozofického podobenství."[10]



2. *Wieczór zapada* (Nastává večer), 1986
text pod fotografií: „Nastává večer. Ještě nevíme, že zítřek nepřijde"

9 TOPOROWICZ, M. Po raz setny w PAAS-ie. *Przegląd Polski*. 1994, 20 ledna. Warszawa : Best -Team, 1994. ISSN 1234-2734.
10 TEZ. Warto zobaczyć fotograficzne cykle Hermanowicza. *Wieczór Wybrzeża*. 1988, 23 března. Gdańsk : Wydawnictwo Prasowe Głos Wybrzeża RSW Prasa, 1988. ISSN 0137-9380.

Další prací, v níž autor rozehrává apokalyptickou vizi, je „Nawet jeśli ludziom uda się zniszczyć" (Dokonce i když se lidem podaří zničit) z roku 1989. Práce se skládá z fotografie zachycující noční hvězdnou oblohu a z textu: „Dokonce i když se lidem podaří zničit život na Zemi, možná dokonce Zemi samotnou – svět nepřestane existovat, hvězdy budou svítit stejně jako předtím, vše se bude odehrávat podle stejných zákonů, z nichž jsme poznali jen některé". Tentokrát autor fotografuje něco, co považuje za stálé: hvězdy, vesmír, které, jak je přesvědčen, neutrpí, pokud bude život na Zemi nebo celá planeta Země, zničeny v důsledku lidské činnosti. Tato vize vyvolává myšlenky na bezvýznamnost lidského konání, především v kontextu kosmu.



3. *Nawet jeśli ludziom uda się zniszczyć*, (Dokonce i když se lidem podaří zničit), 1989
Text pod fotografií: „Dokonce i když se lidem podaří zničit život na Zemi, možná dokonce Zemi samotnou – svět nepřestane existovat, hvězdy budou svítit tak jako předtím, vše se bude odehrávat podle stejných zákonů, z nichž jsme poznali jen některé"

Dále v práci „Byłem niedawno w raju" (Nedávno jsem byl v ráji) z roku 1987 autor kombinuje realistické snímky s nerealistickým popiskem. Práce se skládá z ručně psaného textu: „Nedávno jsem byl v ráji. Toto jsem z něj přivezl:" a z fotografie kousku ostnatého drátu vyfotografovaného na bílém pozadí. Na jedné straně je zde vize ráje představena autorem v protikladu k vizi přijaté v naší kultuře, protože suvenýrem, který si odtamtud lze přivést, je kus ostnatého drátu, symbolu útlaku, způsobování utrpení. Vize ráje předložená v této práci je tedy negativní. Na druhé straně je ovšem autor, nebo také vypravěč tohoto příběhu, podobně jako v práci „Nastává večer", osobou disponující větší mocí nebo vědomostmi než jiní, může vyrazit na cestu do ráje, nebo také ví, co se odehraje v budoucnu. Další zajímavý odkaz představuje symbolika ostnatého drátu ve vězeňské ikonografii. Tetování s ostnatým drátem znamená, že člověk, který ho má, byl odsouzen, a počet uzlů drátu může odpovídat počtu let rozsudku.[11]

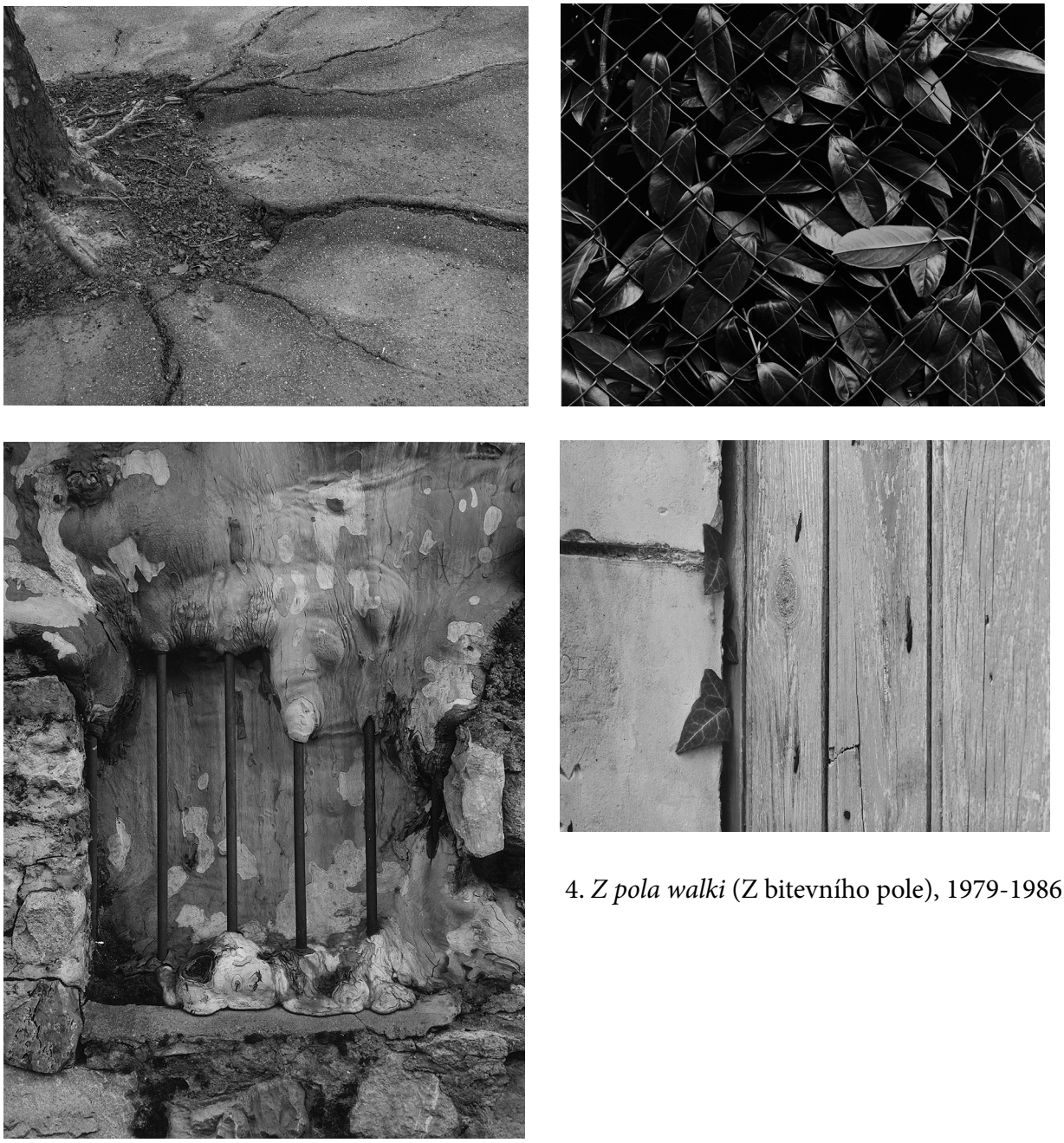
II. 2. PŘÍRODA VS. CIVILIZACE

V Hermanowiczově tvorbě se různě vine motiv spojený s kontrastem mezi přírodou a civilizací, nebo také kulturou. Většina prací z této kategorie nenese popisky, opírají se tedy o fotografii samu o sobě.

V sérii „Z pola walki" (Z bitevního pole), kterou tvoří fotografie pořízené v letech 1979-1986 zachycující bujnou vegetaci „srážející" se s prvky civilizace, např. strom prorůstající kovovou mříží, listy keře prodírající se plotem, kořeny stromu prorážející asfalt nebo část cihlové zdi porostlé travou. Kromě univerzálního kontextu boje přírody s lidskou civilizací není tato série zbavena ani politického kontextu. Jak napsala Karolina Puchała-Rojek v kurátorském textu k výstavě „Pole walki" (Bitevní pole), která proběhla v nadaci Archeologie fotografie ve Varšavě v roce 2015: „Fotografie prezentuje obraz střetávání se jedince s represivním politickým systémem – což navíc naznačuje název série. Kořeny tlačící se asfaltem, popínavé rostliny zarůstající zeď a pletivem prorážející listy se stávají

11 Tatuaże więzienne – znaczenie najpopularniejszych wzorów. *Etatuator.pl* [online]. [cit. 2022-12-10]. Dostupné z WWW: <https://etatuator.pl/tatuaze-wiezienne-znaczenie-wzorow/>.

symbolem nezávislosti a postava svobodného člověka je postavena do přirozeného řádu, v opozici k moci patřící ke kulturními řádu. Totalitní moc ohrožuje nezávislost jednotlivce tak, jako je kultura – tedy lidská aktivita – represivní vůči přírodě – říká Hermanowicz, jak se zdá."[12]



4. *Z pola walki* (Z bitevního pole), 1979-1986

12 PUCHAŁA-ROJEK, K. *Mariusz Hermanowicz. Pole walki* [doprovodný text k výstavě]. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2015.

Série „Trudno jest jednak zatrzeć wszystkie ślady" (Ale je těžké setřít všechny stopy) z roku 1984 se skládá z deseti inscenovaných fotografií představujících nostalgické předměty, které předtím umělec částečně zakopal do země. „Hlas fotografa obsažený v názvu práce hovoří o procesu a nemožnosti zapomenutí. V kontextu Hermanowiczovy biografie a emigrace může být gesto ponechání soukromých věcí zemi – prostřednictvím analogie s pohřbem, chápáno také jako specifický, marný pokus o rozloučení."[13]

Další možností interpretace série je postapokalyptická vize, v níž lidé vymřeli, např. v důsledku ekologické katastrofy, kterou sami zapříčinili, a příroda se nějak snaží vypořádat s nimi zanechanými předměty a pokračuje ve svým cyklu „kolem" těchto předmětů, přičemž se je snaží pohltit. Jde o mou vlastní současní interpretaci. Nemohu vyhodnotit, na kolik mohla být problematika spojená s ekologií podstatná pro Hermanowicze v 80. letech, okamžitě se mi vybavuje jedna z jeho prací, jíž jsem se věnovala v předchozí podkapitole, „Dokonce i když se lidem podaří zničit", v níž autor předestírá vizi katastrofy likvidující život na Zemi způsobené lidskou činností.



5. *Trudno jest jednak zatrzeć wszystkie ślady* (Ale je těžké setřít všechny stopy), 1984

13 Tamtéž.



6. *Trudno jest jednak zatrzeć wszystkie ślady* (Ale je těžké setřít všechny stopy), 1984

Série „Kilka tysięcy lat później" (O několik tisíc let později) se také opírá o dichotomii mezi přírodou a civilizací, skládá se ze 17 fotografií představujících dolmeny, prehistorické megalitické stavby s charakterem hrobek[14] ve francouzské krajině. Kamenné útvary byly vytvořeny z velkých balvanů, na první pohled působí jako díla přírody a ne civilizace. Teprve, když si je prohlédneme důkladněji, můžeme si všimnout, že jde o úmyslně vzniklé stavby. I krajina, která je obklopuje, je málokdy přírodní. Kolem dolmenů se rozprostírají pole, silnice, obytné budovy. Hranice mezi přírodou a civilizací se stírají a můžeme z toho vyvozovat, že minimálně na území fotografovaném Hermanowiczem v této sérii bychom těžko našli výseč krajiny nezasaženou současnou lidskou aktivitou. Dolmeny z fotografií na místě stojí několik tisíc let a krajina kolem se proměňuje.

14 Dolmen. *Encyklopedia PWN* [online]. [cit. 2022-12-11]. Dostupné z WWW: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/dolmeny;3893544.html>.



7. *Kilka tysięcy lat później* (O několik tisíc let později), 1988



8. *Przechodziłem koło tego dolmena* (Procházel jsem kolem toho dolmenu), 1987
Text pod prací: „Procházel jsem kolem toho dolmenu. Zastavil jsem se. Náhle se mi zdálo... Ale ne, to není možné. Mohla by to být pravda? A přece... Zdálo se mi, že jsem ten dolmen už někdy viděl, a dokonce, že jsem se účastnil jeho stavby.“

Fotografie ze samostatné práce „Przechodziłem koło tego dolmena” (Procházel jsem kolem toho dolmenu) vizuálně připomíná snímky ze série „O několik tisíc let později“, ovšem v tomto případě je opatřena vlastnoručním textem dávajícím dílu nové vyznění. Z textu se dozvídáme, že vypravěč si vzpomíná, že se účastnil stavby této hrobky. Popisek pod snímkem práci dodává nerealistický rozměr. Vypravěč by musel projít mnoha inkarnacemi nebo žít několik tisíc let. Podobně jako u dříve analyzovaných prací týkajících

se filozofických otázek má vypravěč mimořádné schopnosti nebo disponuje vědomostmi, které jiní nemají.

Série „Trening 001" (Trénink 001) z roku 1984 se také opírá o kontrast mezi přírodou a civilizací, takže bych o ní mohla pojednat na tomto místě. S ohledem na její performativní charakter jsem se však rozhodla jí věnovat v podkapitole týkající se právě prací obsahujících performativní prvky.

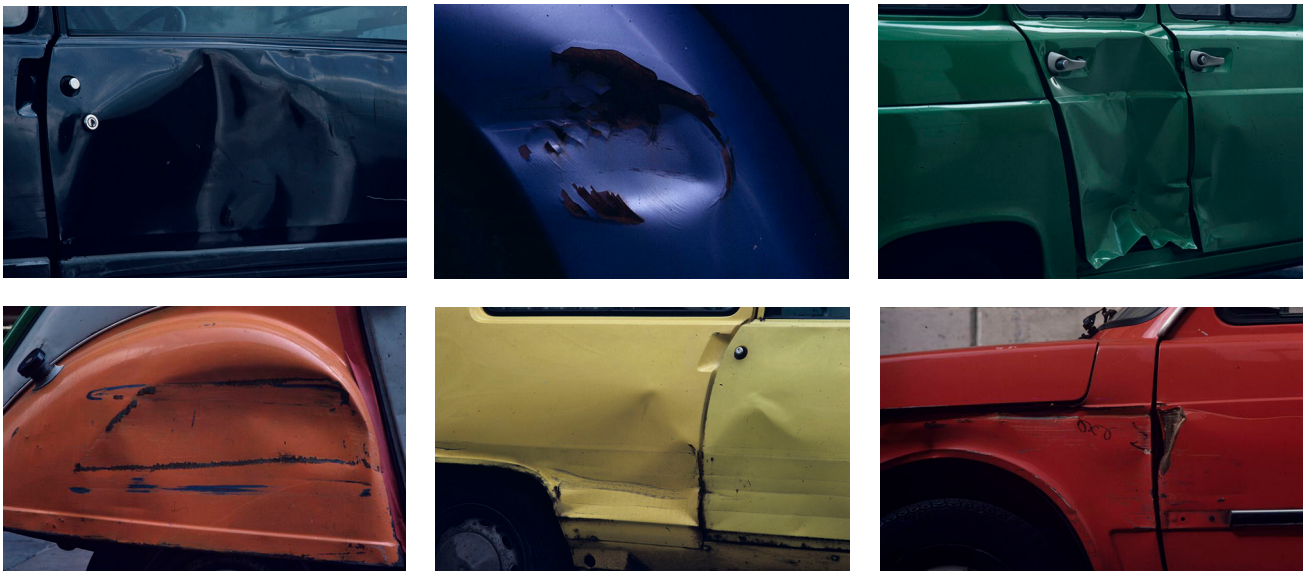
II. 3. REALITA V EMIGRACI

Hermanowiczovo umělecké dílo lze jen těžko oddělit od jeho biografie. Většina jeho prací vzniklých po roce 1982 se nějak vztahuje k realitě emigrace, v níž se pohyboval. Zde bych se ráda věnovala těm, v nichž jde o dle mého soudu dominantní téma. Další, např. „Ale je těžké setřít všechny stopy" nebo „Z bitevního pole" byly probrány mezi pracemi týkajícími se kontrastu mezi přírodou a civilizací. Dalším se budu věnovat v dalších podkapitolách.

Chtěla bych začít popisem série „Mieć samochód w Paryżu" (Mít auto v Paříži) z roku 1982. Jde o v autorově díle opomíjenou sérii. Nedostala se do katalogu *raisonné*[15], pravděpodobně se dochovala jen ve formě barevných diapozitivů a mohla jsem do ní nahlédnout výhradně díky možnosti zpracovávat autorův archiv v nadaci Archeologie fotografie. Fotografie z tohoto cyklu představují přiblížení a detaily automobilů v ulicích Paříže. Vozidla nesou stopy po srážkách, zprohýbané blatníky, poškrábaný lak nebo jiná svědectví nepozornosti nebo bezstarostnosti jejich uživatelů, případně jiných řidičů. Je na místě zohlednit skutečnost, že vznikl záhy po autorovu stěhování do kapitalistické Francie, kde byl trh s automobily a kultura spojená s vlastnictvím auta jiný než v soudobém Polsku. Detaily zničených vozidel podávají svědectví o tom, co se odehrává v ulicích města. Často se stávají zajímavými abstraktními tvary, vizuálně velice atraktivními.

15 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

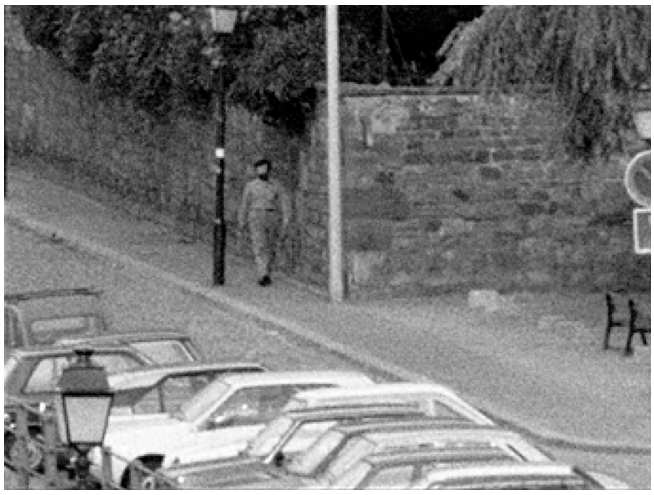
Hermanowiczovo fotografické dílo je založeno především na černobílých výtiscích. Některé fotografie byly zhotoveny na barevné diapozitivy, přičemž autor z nich často pořizoval černobílé tisky. V případě těchto snímků nevíme, jestli by se autor rozhodl je finálně prezentovat v barvě nebo jako černobílé, protože jedinou formou, v níž se tyto fotografie dochovaly, jsou právě barevné diapozitivy, jejichž skeny jsem umístila níže.



9. *Mieć samochód w Paryżu* (Mít auto v Paříži), 1982

Od dříve popisované se naprosto odlišuje série „Co ja robię w…" (Co dělám v…) z let 1985-1986. Skládá se z pěti snímků pořízených v městech západní Evropy. První fotografii předchází list s ručně napsanou otázkou: „Co dělám ve Francii?". Další list přináší fotografii městské krajiny, historických mostů Ponts Couverts ve Štrasburku ve Francii. Následují detaily vyříznuté z předchozího záběru, na nichž vidíme autora jdoucího po ulici. Další soubor zahajuje otázka „Co dělám v Belgii?". Dále vidíme široký záběr zachycující pláže v Belgii, pak přiblížení, na němž pozorujeme autora sedícího na písku. Z podobného principu vycházejí tři zbývající soubory fotografií ze série pocházející postupně z Nizozemí, Německa a Švýcarska. V této série si autor zřejmě klade otázku po svém místě ve světě, nebo možná svém místě v západní Evropě, v emigraci, daleko od vlasti. Jde o jednu z prací, v nichž se Hermanowicz opírá o kontrast mezi sebou (jednotlivcem) a zbytkem světa.





10. *Co ja robię w…*(Co dělám v...), 1985-1986
Fotografiím předchází text: „Co dělám ve Francii?“





11. *Co ja robię w…*(Co dělám v...), 1985-1986
Fotografiím předchází text: „Co dělám v Belgii?“





12. *Co ja robię w…*(Co dělám v...), 1985-1986
Fotografiím předchází text: „Co dělám v Německu?“

Další aspekt této série přináší otázka subjektivnosti fotografií a toho, co mohou představovat. Na širokých záběrech z evropských měst nejsme schopni autora zpozorovat. Teprve poté, co si prohlédneme přiblížení, víme, že se nachází na snímku, a tento poznatek nám umožňuje číst další fotografie ze série podle stejného schématu.

V narativní sérii „Święty Mikołaj" (Svatý Mikuláš) z roku 1986 autor vypráví o tom, jak 6. prosince nedostal dárek od Mikuláše. Na prvním listu se z textu dozvídáme, že v Polsku se 5. prosince tradičně dávají ven boty, aby do nich mohl Mikuláš v noci dát dárky. Na dalším listě vidíme autora umisťujícího botu na balkón. Následující stránka představuje autora 6. prosince ráno jak si prohlíží botu, ve které se dárek nenachází. Poslední list se skládá z textu: „Mikuláš na mě zapomněl! Možná je pro něj to, kde teď bydlím, příliš daleko? Nebo možná nemá moji novou adresu?"



13. *Święty Mikołaj* (Svatý Mikuláš), 1986
Text pod fotografií vlevo: „Večer, 5. prosince 1986, dávám svou botu na balkón"
Text pod fotografií vpravo: „Ráno – koukám – je prázdná"

S využitím této dětské tradice si Hermanowicz, jak se zdá, klade otázku po svém místě v západním světě, v emigraci. Kombinuje zde mikro měřítko (autor a jeho osobní záležitosti) s makro měřítkem (vnější svět). Dalším aspektem této série je performativnost. Pro potřebu pořízení fotografií zde performuje činnosti, a z jednotlivých stránek se dozvídáme o vývoji událostí.

Pohled z okna představuje motiv vinoucí se Hermanowiczovou tvorbou prakticky od počátku jeho fotografické dráhy. Pro vysvětlení významu tohoto motivu v Hermanowiczově díle se zde odkážu na příklady prací pořízených před rokem 1982, komentovaných detailněji v mé bakalářské práci.[16] „Jak přiznává sám autor, pokaždé, když se ocitne v pro něj novém bytě, snaží se co nejrychleji se podívat, co je vidět z jeho oken. Příčinu tohoto návyku nezná."[17] Jedny z prvních fotografií prací využívajících motiv výhledu z okna najdeme mezi Hermanowiczovy amatérskými snímky, které pořídil v gymnaziálních dobách v Olsztynu ve druhé polovině 60. let, kdy fotografoval lidi vyrážející po sídlištní cestičce zasypané sněhem. Dalšími cykly, v nichž byl použit podobný postup, jsou „Widok z mojego okna. Kronika z lat 1968-1979" (Výhled z mého okna. Kronika z let 1968-1979) a „Podwórko, czyli teatr z życia wzięty" (Dvorek neboli Divadlo přímo ze života) z roku 1979. V první ze dvou sérií autor déle než jedno desetiletí dokumentuje to, co vidí za oknem varšavského bytu u Łazienkowské rychlostní silnice (Al. Armii Ludowej). Každodenní pohledy se zde prolínají jak s dokumentací výstavby rychlostní silnice, která představovala jednu z vlajkových investic počátku 70. let ve Varšavě, a, po dokončení stavby, návštěv významných osobností v této nové reprezentativní lokalitě. Jak řekl Hermanowicz v rozhovoru poskytnutém Tomaszi Ferencovi: „Bydlem jsem tehdy u pozdější Łazienkowské rychlostní silnice, nejdříve to byla malá ulička u Marszałkowské, pak se tam pracovalo, pak přišel Brežněv, který tou ulicí projížděl, pak papež, který tamtudy někam jel, rozhodně to byla moje první taková umělecká práce".[18] Druhá ze sérií, „Dvorek neboli Divadlo přímo ze života" se opírá o využití podobného postupu. Z okna toho samého bytu autor fotografuje každodenní události odehrávající se na dvor-

16 HORNIK, A. *Fotografická Tvorba Mariusze Hermanowicze do roku 1982*. Opava : Slezská Univerzita v Opavě, Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2019.
17 MISKOWIEC, M. Loža. In: Krakowska dekada fotografii. Krakov : Galeria Olimpia / Muzeum Historii Fotografii, 2007.
18 FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam.* Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 71-81 s. ISBN 978-83-64443-24-4.

ku, jako je výměna povrchu nebo příjezd dodávek do nedalekých obchodů. Tentokrát celek prezentuje v rámci konvencí divadelního kusu,v němž autor začíná představením hrdinů dramatu, a na jednotlivých stranách vidíme po sobě následující scény. Fotografie jsou opatřeny popisky: „Texty nad snímky předávají doplňující informace, které se nedají vyvodit ze samotných fotografií. Nejsou to ale neutrální a čistě informační texty, naopak jedná se o komentáře autora nezbavené smyslu pro humor, vztahující se k jednotlivým situacím."[19]

Po více než 10 letech autor realizoval další sérii využívající motiv výhledu z okna, tentokráte se přitom soustředil na to, co se nachází za oknem kuchyně jeho francouzského bytu v Orléans. Kromě dvorů a zahrad rodinných domů vidíme gotickou katedrálu z názvu a elektrický sloup. Tyto dva zkombinované objekty jsou každý naprosto jiného řádu, první – svou architekturou dělající dojem historický objekt uváděný mezi nejvýznamnějšími středověkými stavbami ve Francii, a druhý, pro autora současný, považovaný za obyčejný, nepříliš hezký a nezajímavý sloup energetického vedení, působí dojmem groteskního a humoristického spojení.

Nepodařilo se mi najít tuto sérii v autorově archivu ve formě pozitivů. Náhled do této práce jsem získala díky katalogu *raisonné*[20] uloženému na CD, kde se černobílé snímky mísí s barevnými. Navíc, autor nepoužívá pokaždé ten sám záběr, ale pouští se do různých pojetí, jako by se pokaždé soustředil na jiný aspekt výhledu. Vždy ovšem zabírá tak, že je vidět elektrický sloup. Na některých snímcích je katedrála přes mlhu sotva vidět, na dalších zůstává zcela neviditelná. Tím, co tuto sérii nejvíce odlišuje od dvou předchozích, je skutečnost, že zde nejsou zdokumentovány žádné události kromě těch spojených s přírodou: částmi dne a roku a počasím.

19 HORNIK, A. *Fotografická Tvorba Mariusze Hermanowicze do roku 1982*. Opava : Slezská Univerzita v Opavě, Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2019.
20 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

Zajímavý aspekt výše popsané série představuje to, že se autor často nesoustředí na důležité události, a nejvíce pozornosti věnuje tomu, co se odehrává na periferiích. Marta Miskowiec zrekapitulovala Hermanowiczovy série využívající motiv výhledu z okna: „Zdá se, že tak zvaná banální každodennost vlastní existence, zápolení s jejím pochopením, je pro Hermanowicze jednou z os jeho tvorby. Vše, co ho obklopuje, se jeví jako vyfotografování hodné. Z těch *několika sekund vytržených z...* (Robert Doisneau) každodennosti stejně NĚCO vyplyne: třeba téměř poetická harmonie zahálky v PLR nebo nepohlednicová přítomnost gotické katedrály v každodenním životě obyvatel Orléans (*Výhled z mé kuchyně*). Velká historie tu nemá podstatný význam, je příliš vzdálená a nezachytitelná, za to venku se odehrávají hmatatelné, tedy pravdivé věci (...).”[21]

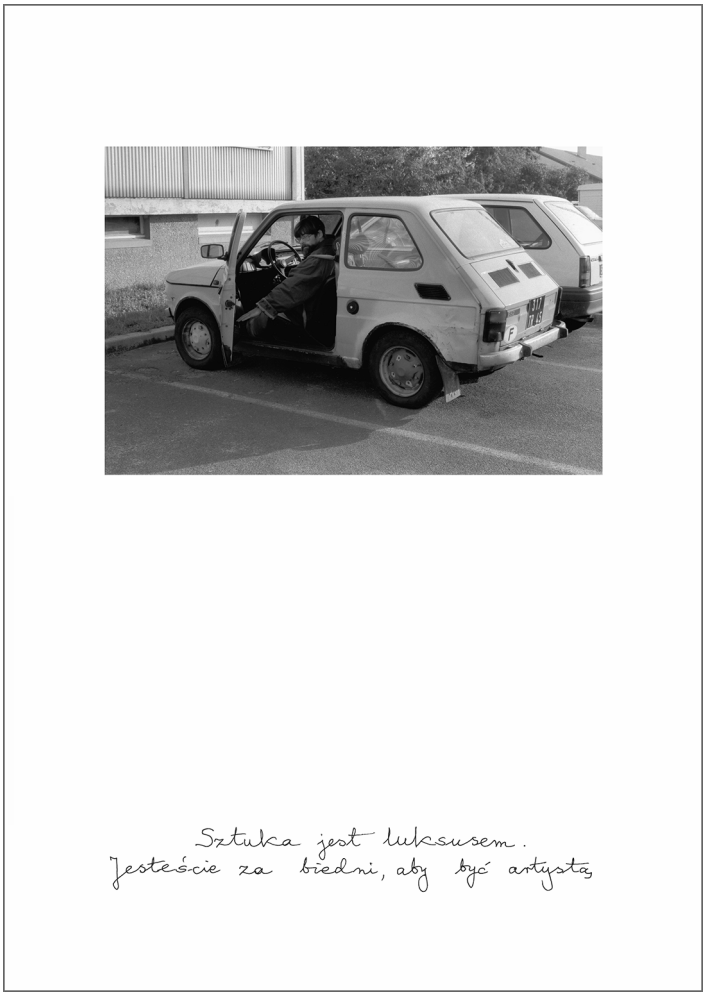


14. *Widok z mojej kuchni: katedra gotycka i słup elektryczny* (Výhled z mé kuchyně: gotická katedrála a elektrický sloup), 1993

21 MISKOWIEC, M. Loža. In: *Krakowska dekada fotografii.* Krakov : Galeria Olimpia / Muzeum Historii Fotografii, 2007.

Dvě samostatné práce popsané níže lze číst v kontextu kontrastu mezi mikro a makro měřítkem v otázce umění, nebo bytí umělcem. V tomto případem umělcem v emigraci.

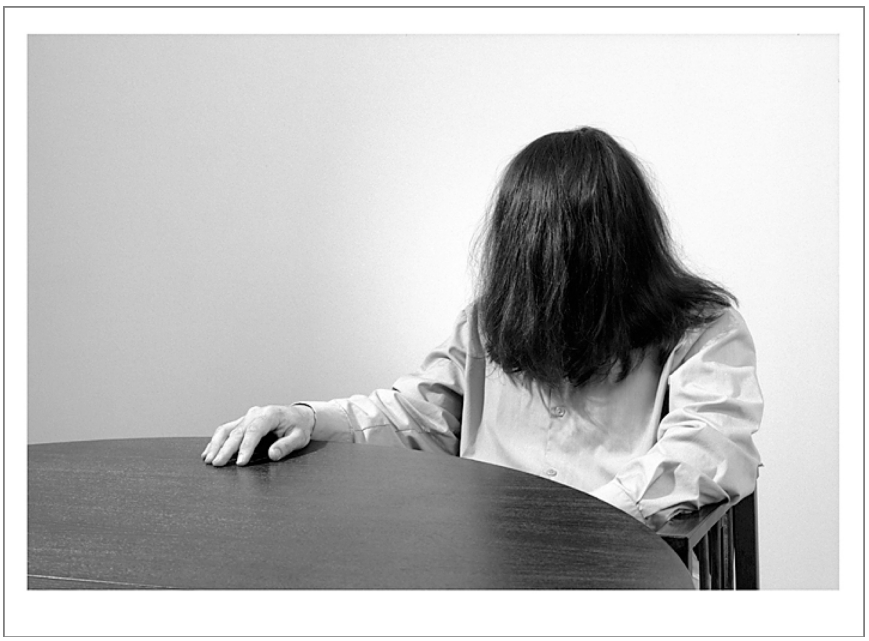
Samostatná práce nazvaná „Sztuka jest luksusem" (Umění je luxus) z roku 1995 se skládá z fotografie představující autora sedícího ve fiatu 126p. Pod fotografií se nachází text: „Umění je luxus. Jste příliš chudí na to, abyste byli umělcem". Autor upozorňuje na sociální a finanční aspekty bytí umělcem. Představuje profesi umělce jako aktivitu pro boháče, kteří si mohou dovolit takový luxus, jako věnování se umění, v protikladu k jiným lidem, kteří musí pracovat, aby se uživili. Souviselo to s tím, že autor, aby přežil, musí realizovat komerční zakázky a své tvorbě se může věnovat pouze ve volném čase? Zajímavý aspekt této práce představuje skutečnost, že autor sedí ve fiatu 126p, autě vyráběném v Polsku a spojovaném s Polskem, zatímco během pořizování fotografie žil již 13 let ve Francii.



15. *Sztuka jest luksusem*
(Umění je luxus), 1995
Text pod fotografií:
„Umění je luxus. Jste příliš chudí na to, abyste byli umělcem"

Další práci představuje Hermanowiczův autoportrét z toho samého roku. Na fotografii vidíme autora sedícího u stolu, s obličejem zakrytými dlouhými vlasy. Scénografie fotografie má minimalistický charakter: v místnosti je vidět jen prázdná světlá stěna, jediným kusem nábytku jsou stůl a židle, na níž autor sedí. Gesto zakrytí obličeje vlasy lze interpretovat jako akt stažení se, odevzdání, skrytí se před světem. Může to souviset s tím, že je geograficky vzdálen od světa fotografie v Polsku, kde měl autor pevnou pozici, a ve Francii je umělcem v emigraci, jaksi odtrženým od svého prostředí?

Estetika připomíná reklamní fotografii nebo kreativní fotografii 90. let. Hermanowicz ve Francii vystavoval, i tam si vybudoval své místo na trhu s uměním a fotografií, ovšem, jak zdůrazňoval, nepodařilo se mu dosáhnout toho, čeho v Polsku.[22] Tento autoportrét nenese charakteristický vlastnoručně psaný popisek a vznikl v roce 1995, tedy po ukončení konvenčně přijímané 2. etapy, ovšem rozhodla jsem se ho zařadit do této kapitoly především proto, abych ho spojila s výše popsanou prací „Umění je luxus", protože obě vznikly ve stejném roce a obě jsou autoportréty. Navíc se domnívám, že obě práce lze číst pomocí klíče vztahu autora se světem umění nebo fotografie.



16. *Autoportret*, (Autoportrét)1995

22 Srov. FERENC, T. *Artysta jako obcy*. Lodž : PWSFTviT i UŁ, 2012. 7 s. ISBN 978-83-87870-52-2.

II. 4. PRÁCE S GENEALOGICKÝMI TÉMATY

Genealogická témata se v Hermanowiczově tvorbě nejsilněji manifestují v dílech vzniklých v 90. letech. Toto období, podle Tomasze Ference nazvané „genealogická etapa", se kryje s autorovou cestou do Vilniusu, Běloruska nebo Baku, po stopách jeho předků.[23] Této etapě se budu později věnovat v samostatné kapitole. Zde bych se ráda zmínila o několika pracích z „2. Etapy", které v sobě také nesou tato témata.

V sérii „Jak mnie zabić" (Jak mě zabít) z roku 1986 Hermanowicz popisuje pokyny pro člověka, který by ho mohl chtít zabít. Představuje svůj denní rozvrh a na fotografiích ukazuje místa, kde se každý den vyskytuje, spolu s uvedením předností a nedostatků spáchání vraždy na konkrétním místě. Dospíváme k jednomu z míst na autorově trase do práce: kamenné schodiště v Poitiers s výhledem na město. Ve vlastnoručně psaném textu na jedné z tabulí nás autor informuje, že by byl spokojený, kdyby byl zavražděn právě na tomto místě, protože tento výhled mu připomíná výhled z Vilniusu, města jeho předků: „Pokud bych mohl mít nějaké přání – byl bych spokojený, kdybych mohl být zabit zde – možná by ten výhled na Poitiers, nebo na Vilnius, nevěděl bych, na jakém místě přesně umírám byl poslední věcí, kterou bych v životě viděl?"

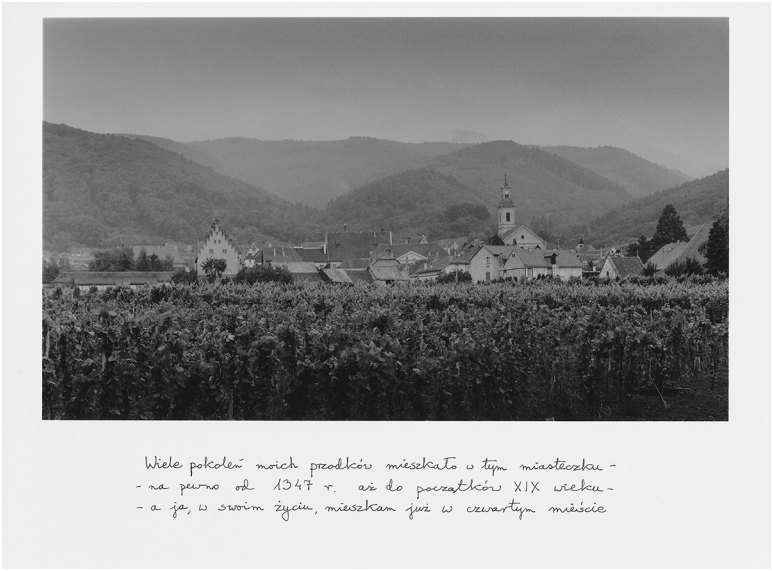
V samostatné práci „13. XII. 1987 gram w szachy" (13. 12. 1987 hraji šachy) z roku 1987 roku na fotografii vidíme autora se synem u stolu během hry v šachy. Z popisku pod fotografií se dozvídáme: „13. 12. 1987 hraji šachy se svým synem, zatímco Martin Birr, náš předek, se narodil 6. 10. 1611". Okamžik pořízení fotografie představující rodinnou situaci je zkombinován s naprosto jiným momentem z minulosti, neodpovídajícím dnem nebo měsícem, o němž se dozvídáme z textu. Chtěl se zde autor vztáhnout ke kontinuitě rodu tím, že navíc na fotografii zachytí svého syna, tedy poukáže zde i na pokračování v budoucnu?

23 FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam*. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 78-79 s. ISBN 978-83-64443-24-4.



17. *13. XII. 1987 gram w szachy* (13. XII. 1987 hraji šachy...), 1987
Text pod fotografií: „13. 12. 1987 hraji šachy se svým synem, zatímco Martin Birr, náš předek, se narodil 6. 10. 1611“

Jiný odkaz na genealogická témata se nachází v práci „Wiele pokoleń moich przodków” (Mnoho generací mých předků) z roku 1987. Fotografie představuje selankovitou krajinu francouzského venkova mezi kopci. Z textu pod fotografií se dozvídáme, že v tomto městečku žili předci autora po mnoho generací od 14. do 19. století, a o něm samotném se dozvídáme, že v okamžiku pořízení fotografie už žije ve čtvrtém městě. Navíc, autor srovnává svůj život se životem svých předků. Upozorňuje na jiný životní režim odpovídající mu samotnému, nebo také době, ve které žije, než ten, jaký mohli zažívat jeho předci, kteří z generace na generaci bydleli na stejném místě. Návštěva v městečku byla součástí genealogického pátrání vedeného Hermanowiczem, Po odstěhování do Alsaska se snažil proniknout k informacím týkajícím se předků jeho dědečka, Alsasana. Díky dobře dochované dokumentaci se mu podařilo určit, že jeho předci v tomto městečku žili už ve středověku.



18. *Wiele pokoleń moich przodków* (Mnoho generací mých předků), 1987
Text pod fotografií: : „Mnoho generací mých předků žilo v tomto městečku – určitě od roku 1347 až do začátku 19. stol. – a já ve svém životě bydlím už ve čtvrtém městě".

II. 5. PERFORMATIVNÍ ASPEKTY V HERMANOWICZOVÝCH PRACÍCH

Široce chápané performativní aspekty jsou přítomny v mnoha pracích Mariusze Hermanowicze z „2. etapy". Nejčastěji využíval performanci pro fotoaparát, tedy aktivity vyvíjené za účelem jejich zvěčnění s pomocí fotografie. Hermanowicz byl často režisérem, scénografem choreografem i hercem zároveň. Poslední funkci často zastávali také umělcova manželka a syn. V některých případech šla performance ruku v ruce se sekvenčností, tedy postupem, díky němuž se diváci z po sobě jdoucích záběrů dozvídají o vývoji událostí, např. v sérii „Wolny" (Svobodný) zahajující tuto práci nebo v sérii „Jedźmy, wyjeżdżajmy" (Jeďme, odjeďme), jíž se v této podkapitole budu věnovat jako poslední.

V sérii „Trening 001" (Trénink 001) z roku 1984 Hermanowicz postavil sama sebe před objektiv, přičemž jako výrazový prostředek využil své tělo. Trénink z názvu je performancí, v níž autor běhající po louce dělá kolečka a vykonává tak tělesné cvičení. Fotoaparát je během pořizování 37 fotografií ze série nastaven stejně, a jednotlivé záběry se od sebe odlišují pózou a umístěním autora na snímku. Sekvenčnost, využitá i zde, možná přitahuje pozornost diváků v menší míře s ohledem na zdánlivý minimalismus událostí

a na skutečnost, že akce je omezena na změnu polohy autora v záběru. Scénografií této performance je příroda, louka obklopená stromy, příroda zdánlivě zkrocená a bezpečná.[24] Fotografie ze série jsou spíše než analýzou vnějšího světa výsledkem pozorování sama sebe a pokusem vyprávět o neviditelném: strachu, útlaku nebo potřebě návratu k pramenům.“[25]



19. *Trening 001* (Trénink 001), 1984

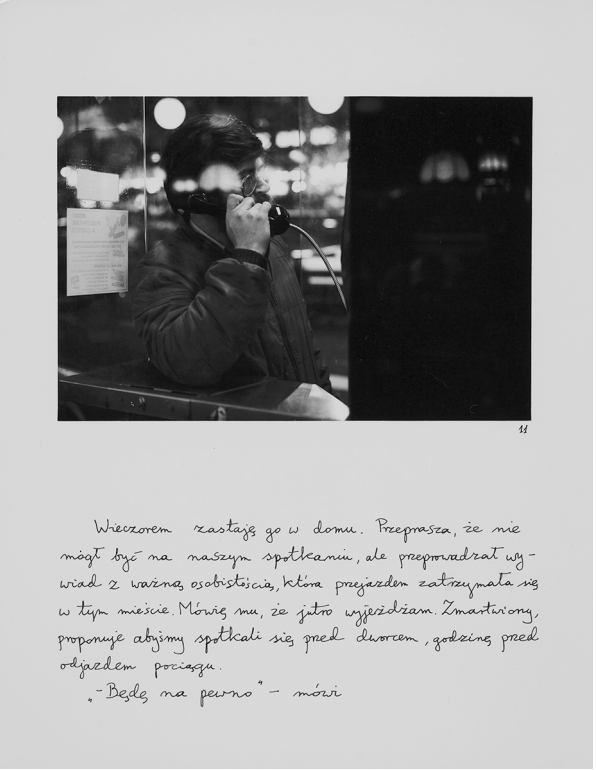
24. Srov. SZYMAŃSKA, M. *Fotografia performatywna: Zbigniew Dłubak, Mariusz Hermanowicz, Antoni Zdebiak* [doprovodný text k výstavě „Choreografia obrazów”]. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017.
25. Tamtéž.

V sérii „Wiadomość” (Zpráva) z roku 1986 se autor také vtěluje do herce odehrávajícího v celém příběhu hlavní roli. Z jednotlivých záběrů skládajících se z fotografií a vlastnoručních popisků, které si prohlížíme jako bychom četli komiks, se dozvídáme, že autor hodlá navštívit jednu z evropských metropolí a při té příležitosti osobně předat důležitou tajnou zprávu novináři, který se nachází v tomto městě. Nemůže se s ním dohodnout, a když se to nakonec podaří, novinář se na domluvenou schůzku nedostaví, autor ho zastihne doma a domluví se na setkání na nádraží chvíli před autorovým odjezdem. Na posledním slajdu vidíme Hermanowicze na perónu, jak čeká na novináře, který se neobjeví. V této sérii se Hermanowicz vtělil do role ignorovaného hrdiny, který není brán vážně. Situace, v níž se nachází, je absurdní, možná dokonce v jistém smyslu kafkovská.



20. *Wiadomość* (Zpráva)1986
Text pod fotografií vlevo:
„Volám mu v 8:00. Právě vyráží k zubaři. »Musíme se rozhodně vidět, než odjedete« - říká. »-Dáme si společně oběd«. Uvádí mi adresu restaurace a čas”

Text pod fotografií vpravo:
„Čekám zbytečně“



21. *Wiadomość* (Zpráva)1986
Text pod fotografií vlevo:
„Večer ho zastihnu doma. Omlouvám se, že nemohl dorazit na naši schůzku, ale vedl jsem rozhovor s důležitou osobností, která se v tomto města zastavila, když ním projížděla. Říkám mu, že zítra odjíždím. Ustaraný navrhuje, abychom se setkali před nádražím, hodinu před odjezdem vlaku. »-Určitě tam budu«" - říká"

Text pod fotografií vpravo:
„Čekám na něj. Můj vlak za pár minut odjíždí"

Jiná série, v níž jeden z charakteristických rysů představuje absurdita, je „Śmierć materaca pneumatycznego" (Smrt nafukovací matrace). Hrdinou této série je matrace z názvu a režisérem autor. Na jednotlivých záběrech vidíme nafukovací matraci, z níž postupně uniká vzduch, až se matrace převrátí. Pokud použijeme terminologii ze světa literatury, matrace je podrobena animizaci, tedy jsou jí přiděleny vlastnosti živých bytostí, umírá, takže než došlo k její smrti byla živá. Kromě absurdity se tato série na jedné straně zdá být žertovná,plná komiky, a na straně druhé se vztahuje ke smrti a destrukci.



22. *Śmierć materaca pneumatycznego* (Smrt nafukovací matrace), 1987

Performance se v Hermanowiczově tvorbě vyskytovala také v podobě *mail artu*, tedy aktivit využívajících poštu jako umělecké médium a umělecký nástroj. V sérii „Nie mieszka pod podanym adresem" (Na uvedené adrese nebydlí) z roku 1989, na níž můžeme narazit i pod názvem „Listy" (Dopisy), autor posílá korespondenci již nežijícím umělcům, filozofům nebo osobám ze světa kultury a umění. Své zásilky směřuje na Marcela Duchampa, na jeho pařížskou a newyorskou adresu, Franze Kafku, Waltera Benjamina, Daniela-Henryho Kahnweilera, Nadara (Gasparda-Felixe Tournachona) nebo na Bruna Schulze. Finální forma této série se skládá ze sedmi tabulí, jejichž digitální verze uvádím níže. Na každé z nich autor umístil snímek obálky vyfotografované před odesláním dopisu a skutečnou obálku poté, co byla vrácena odesílateli. Zdá se, že tato série ukazuje beznadějný pokus autora spojit se s pro něj inspirujícími lidmi.

Zajímavý zdroj možné interpretace této série se skrývá v Hermanowiczově textu na internetovém portálu „Fototapeta",[26] na němž autor publikoval vlastní texty spojené s fotografií. V článku ze série „Trans-misje" se Hermanowicz vtělil do novináře píšícího o fotografii a představil možné interpretace tohoto cyklu, jako by šlo o práci někoho jiného. V sedmi podbodech popsal sedm různých motivů, které mohly autora přivést k vytvoření této práce. Níže uvádím úryvky z nich:

„1. „Šlo o gesto zoufalství, nesmíření se s jejich smrtí, s vypršením času jejich života, s tím, že už nikdy nic nevytvoří. Mělo to být také magické gesto, gesto naděje, které by je přimělo odhalit se, přece jen je přivolalo k životu, přivedlo je k reagování na tuto, jim adresovanou, provokaci.

26 *Fototapeta* [online]. [cit. 2022-12-01]. Dostupné z WWW: <https://fototapeta.art.pl>.

2. Možná také šlo o úmysl dostat „velké tvůrce“ do rozměru jejich soukromých existencí, které se, jak čas plyne, čím dál více proměňují spíše v mýtus. (...)

3. Zároveň údiv, možná dosti banální, ovšem i tak zůstávající údivem, týkající se především obrazů, soch, ale také rukopisů knih, autografů dopisů. Existují lidé, kteří jsou za jejich vlastnictví ochotni zaplatit velice vysoké částky. Zatím by se za ty samé peníze mohli zasadit o vznik desítek, stovek, možná tisíců děl současného umění. (...)

4. Tyto dopisy měly být odeslány dříve, když by toto gestu zájmu ještě mělo pro jejich ještě žijící adresáty nějaký význam. (...)

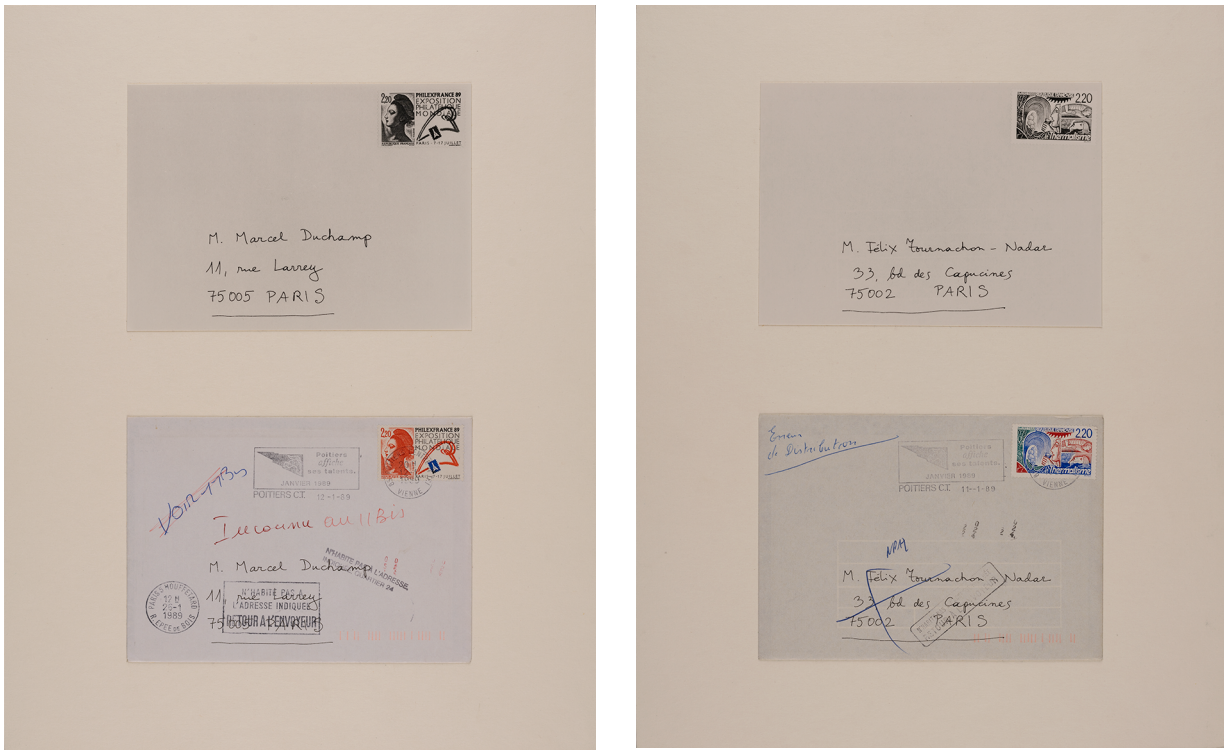
5. Nepodléhá ovšem autor sám magii autorit? Nehledá sám autority z minulosti, již „ověřené“ časem? Proč těm lidem píše, na co se jich chce zeptat? Nepíše např. Walteru Benjaminovi, aby ho požádal o podrobnější vysvětlenić názoru: "... neměla by se z popisku stát nejdůležitější součást fotografie?...". Že by jen hledal potvrzení opodstatněnosti toho, co sám někdy dělá: fotografií s popisky? Nechce kromě toho autor používající známá jména říci, že má s těmito lidmi něco společného, nechce k sobě prostě přitáhnout pozornost, ohřát se trochu v záři jejich jmen?

6. Samozřejmě, cyklus je zasazen do jisté tradice současného umění – mail artu, tyto aktivity nejsou ani vážné, ani absurdní žert, jde o pole ponechané pro různé intelektuální spekulace. Ovšem zde není prostor k tomu, abychom to analyzovali.

7. Ale jaký by byl smysl této, z hlediska zdravého rozumu, nesmyslné akce, do níž se autor pustil?

Psát dopisy a dělat různé jiné věci, dokud je na to ještě čas. A když můžeme počítat s tím, že na ně dostaneme odpověď.”[27]

27 HERMANOWICZ, M. Trans-misje, Fototapeta [online]. [cit. 2022-12-01]. Dostupné z WWW: <https://fototapeta.art.pl/fti-2tm03.html>.



23. *Nie mieszka pod podanym adresem* (Na uvedené adrese nebydlí), 1989

Série „Na uvedené adrese nebydlí“ ve mě vyvolává asociace s jinou prací autora z časů jeho mládí. V práci „Ja“ (Já) z roku 1974 autor na černý obraz vlastní postav ručně napsal jména pro něj důležitých nebo inspirativních známých osobností. Ve spodní části práce vidíme ruční nápis „JÁ“. Část jmen z obou prací se překrývá, Práce z roku 1974 sice může být mladistvým pokusem představit sama sebe prizmatem svých inspirací, ovšem práce „Na uvedené adrese nebydlí“ získává na zajímavosti díky použití *mail artu* a vzrušující finální formy prezentace s ohledem na prezentaci originálních obálek zaslaných adresátům.

V Hermanowiczově tvorbě najdeme také práce, na nichž se členové a členky autorovy rodiny vtělují do rolí herců a hereček nebo také performerů a performerek. V sérii „Jedźmy, wyjeżdżajmy” (Jeďme, odjeďme) z roku 1990 autorova manželka, Anna Hermanowicz, a jejich syn, Miłosz Hermanowicz, perforují společně s umělcem. Série představuje sekvenci snímků, v níž autor s rodinou perforují stěhování. Na prvním tabuli vidíme autora, jak leží na posteli a říká: „Jeďme! Někde jinde to bude určitě lepší! Život bude snadnější, počasí lepší! Jeďme!“



24. *Jedźmy, wyjeżdżajmy* (Jeďme, odjeďme), 1990
Text pod první fotografií: „Jeďme! Někde jinde to bude určitě lepší! Život bude snadnější, počasí lepší! Jeďme!“
Text pod třetí fotografií: „Je už pozdě, abychom jeli dnes. Brzy nastane noc.“
Text pod pátou fotografií: „Odjedeme jiný den. Možná dokonce zítra?“

Na jednotlivých fotografiích vidíme balení majetku, následně Hermanowicz s manželkou a synem nosí nábytek a balíky, aby je naložili do dodávky. Když už se jim podaří všechno zabalit, uznají, že je už příliš pozdě na to, aby vyrazili. Rozhodnou se tedy, že je na místě vyrazit další den a majetek vybalují. Na poslední fotografii vidíme rodinu v pokoji po vybalení všech věcí, jak tráví klidný večer doma, a pod fotografií si můžeme přečíst: „Odjedeme jiný den. Možná dokonce zítra?”. Hermanowicz se v této sérii, jak se zdá, zamýšlí nad tím, jak by mohl vypadat jeho život, kdyby žil na jiném místě a jak upozorňovat na zdánlivě nekonečné možnosti rozhodování o svém osudu. Rodina se

ale rozhodně zůstat na tom samém místě a pokračovat v životě v jim doposud známém pořádku. V této sérii autor nadále používá charakteristické popisky pod fotografiemi, přestože od nich na začátku 90. let začíná v jiných pracích upouštět.

II. 6. ÚVAHY O FOTOGRAFII

Motiv úvah o povaze fotografického média se vyskytuje v celé Hermanowiczově tvorbě. Práce vzniklé před rokem 1982, např. „nie-zdjęcia" (ne-fotografie)[28] v sériích „Nie sfotografuję" (Nevyfotografuji) nebo „Powstało już tyle zdjęć" (Vzniklo už tolik fotografií), série „Stary aparat" (Starý fotoaparát) nebo nakonec práce „Do czego może służyć fotografia?" (K čemu může sloužit fotografie?) jsem popsala ve své bakalářské práci.[29] Zde se budu soustředit na práce vzniklé po roce 1982, v nichž je dle mého soudu tento motiv klíčový, nalézt ho však lze i v mnoha dalších autorových pracích.

Začnu pojednáním o sérii „Zdjęcia niemożliwe" (Nemožné fotografie) z roku 1983, v níž autor kombinuje realistické fotografie z ho obklopující skutečnosti s nerealistickými popisky, díky nimž práce vstupuje na filozofickou, nerealistickou úroveň. Kromě filozofické reflexe si autor klade otázky po tom, jestli lze spoléhat na fotografický obraz a považovat ho za dokumentaci skutečné události. S použitím textu autor mění význam samotného obrazu, když vytváří nové významy vztažením se k situaci, k níž by z realistického pohledu nemohlo dojít. Jak napsal Maciej Toporowicz: „Jedna z Hermanowiczových prací představuje otisk boty v písku s popiskem: *Otisk nohy prvního člověka na Marsu*. Autor viděl něco, co se ještě nestalo. Nezávisle na tom, jestli jde o vědomý žert nebo nevědomou vizi, tento konkrétní obraz nastal v jeho představivosti, a nám nezbývá než čekat na okamžik přistání člověka na Marsu, aby se umělcova vize stala skutečností."[30] V této sérii si autor klade otázku po možnostech a hranicích fotografického média.

28 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.
29 HORNIK, A. *Fotografická Tvorba Mariusze Hermanowicze do roku 1982*. Opava : Slezská Univerzita v Opavě, Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2019.
30 TOPOROWICZ, M. *W poszukiwaniu straconego czasu*, Przegląd Polski. 1993, 29 dubna. Warszawa : Best -Team, 1993. ISSN 1234-2734.

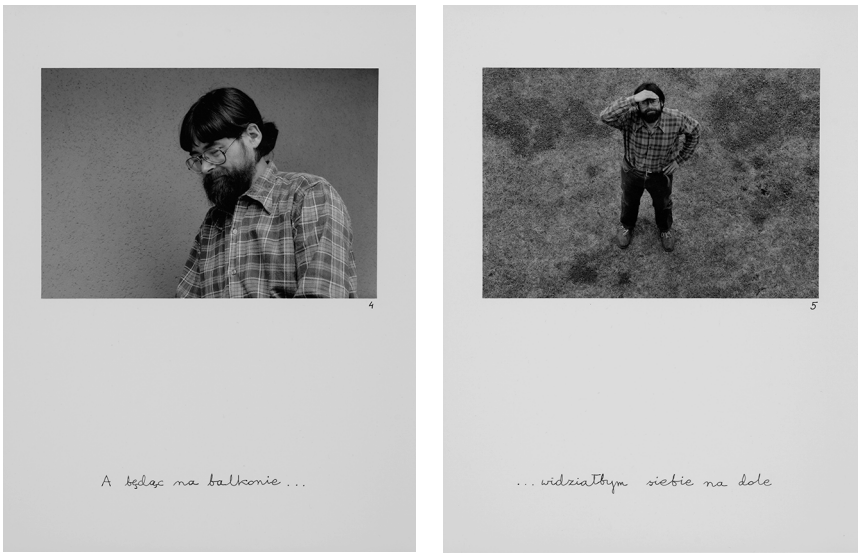


25. *Zdjęcia niemożliwe* (Nemožné fotografie), 1983
Text pod fotografií vlevo: „Tuto fotografii jsem pořídil v roce 1747“
Text pod fotografií vpravo: „Stopa nohy prvního člověka na Marsu“

Jiná série, „Lekkie przesunięcie” (Lehký posun), z roku 1989 se skládá ze sekvenčně uspořádaných autoportrétů. I v této sérii si autor klade otázky po možnostech fotografického média a „pravdě“ dokumentovaných situací.



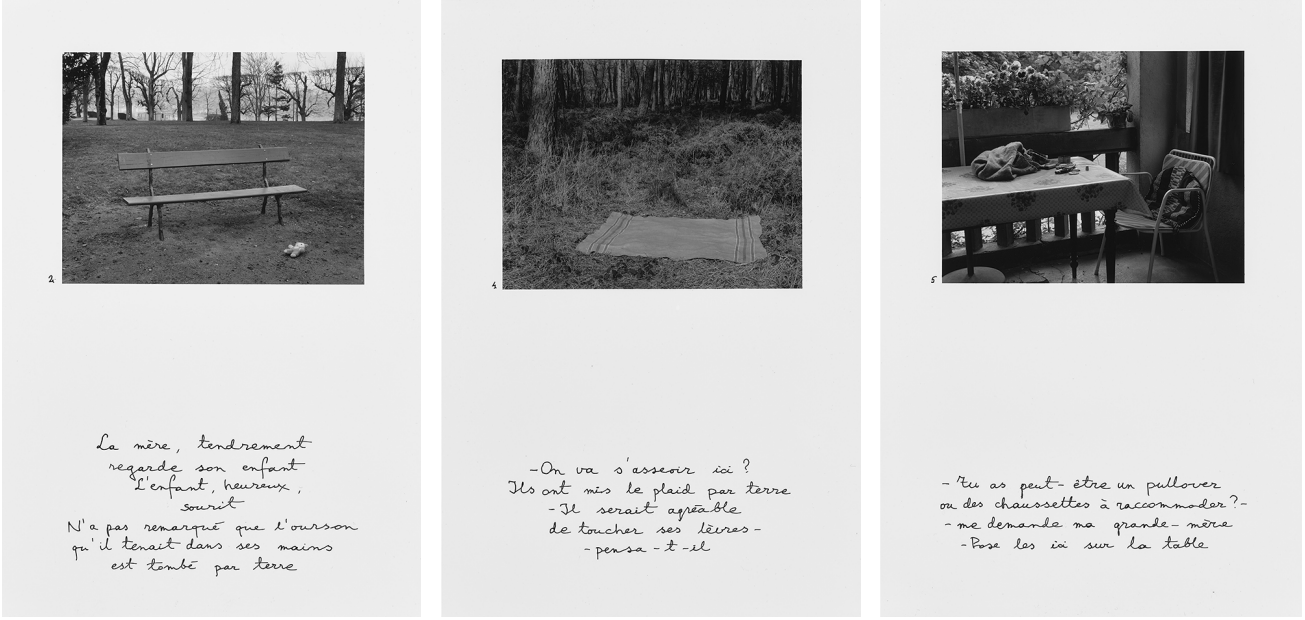
26. *Lekkie przesunięcie* (Lehký posun), 1989
Texty pod fotografiemi, postupně zleva:
„Vyšel jsem na balkón“
„Mohly bych také sejít dolů a podívat se nahoru“
„Uviděl bych sebe stojícího na balkoně“



27. *Lekkie przesunięcie* (Lehký posun), 1989
„A zatímco bych byl na balkóně..."
„...viděl bych sebe dole"

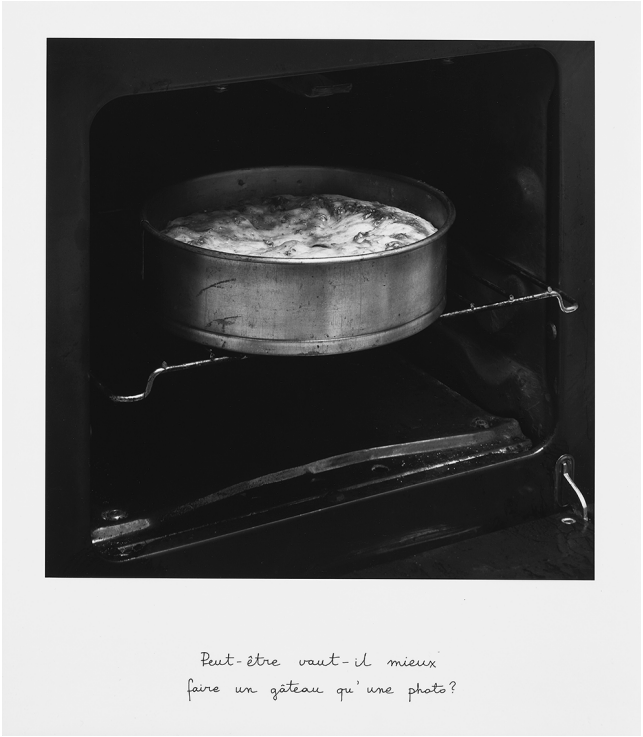
V sérii „Tu i teraz" (Tady a teď) z roku 1989 autor fotografuje místa a předměty, na kterých nejsou lidé, a texty pod fotografiemi jsou hlasy osob, které by se na nich mohly ocitnout, kdyby se nacházely na daných lokalitách v době, kdy tu Hermanowicz fotografoval. Dochází zde k nesouladu mezi obrazem a textem. Opět to vytváří otázku na možnosti fotografie jako média a na pravdivost jejího sdělení. Jak napsal Lech Lechowicz, série se věnuje nepřítomnosti v současnosti, minulosti i budoucnosti. Drobné a každodenní události jsou líčeny z neurčité časové perspektivy, jakoby mimo čas. Slova vypravěče obsažené v poetickém textu opisu přicházejí z prostoru mimo záběr. Na snímcích chybí lidé. Vidíme pouze místa, která by lidé mohli vyplňovat nebo je vyplňují, ale nejsou na nich vidět."[31] Autor fotografuje místa, jak na ně narazil, a s pomocí popisek a vlastní představivosti vytváří situace, které nejsou na snímcích přímo zdokumentovány.

31 LECHOWICZ, L. Fotografia jako spojrzenie z okna. In: HERMANOWICZ, M. (ed.) *Fotografie 1968 - 2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.



28. *Tu i teraz* (Tady a teď), 1989
Texty pod fotografiemi, postupně zleva:
„Matka se s citem dívá na své dítě. Dítě je šťastné, usmívá se. Nevšimlo si, že medvídek, kterého drželo v rukou, spadl na zem."
„- Jé, sedneme si třeba tady? - Rozložili deku
- Bylo by příjemné dotknout se jejich rtů - pomyslel si"
„- Nemáš nějaký svetr nebo ponožky na zalátání? - ptá se mě moje babička. - Polož je tu na stůl."

V samostatní práci „Ciasto" (Koláč) z roku 1988 se Hermanowicz ptá na smysl fotografování. Paradoxně je v práci použita fotografie zachycující koláč v troubě. Pod prací se nachází popisek: „Možná je lepší upéct koláč než fotografovat?". Možná je upečení koláče praktičtější, protože tak lze dodat potravu a potěšení konzumujícím. Možná začíná autor pochybovat o smyslu fotografie a samotné jeho pochyby mohou mít mnoho důvodů. Myslí si, že existují praktičtější a potřebnější aktivity než věnovat se fotografii nebo také umění? Práce získává absurdnější a humornější vyznění tím, že je v ní přímo využito fotografické médium, což může svědčit o odstupu autora od fotografie jako vlastní profese, ale také od fotografie jako média.



29. *Ciasto* (Koláč),1988
Text pod fotografií:
„Možná je lepší upéct koláč než fotografovat?"

V samostatné práci „Gdziekolwiek się znajdziesz" (Kdekoliv se ocitneš) z roku 1989 autor píše o inspiraci pro bedlivé pozorování reality a, což spolu souvisí, inspiraci pro fotografování. Tvrdí, že v nejbližším okolí můžeme vždy najít něco vzrušujícího, a pozorné přihlížení všedních situací se může stát výchozím bodem pro další úvahy, z nichž lze čerpat inspiraci. „Kdekoliv se ocitneš" je dvoudílná tabule skládající se z ručně psaného textu na černém pozadí a z fotografie představující zdi a střechy dvou sousedících budov. Na první pohled nebyl tento výhled nebyl pro autora zajímavý, ale když se na něj déle a důkladněji zadíval, všiml si, že je tento výhled z okna „jako by geologickým řezem časem, v němž se jednotlivé vrstvy smíchaly, překrývají se jako části puzzle, jehož plán ale nikdo nevymyslel, poskládal se nějak »sám«, aby se teď odhalil před mýma očima". Práce je zajímavá i v kontextu jednoho z opakujících se motivů v autorově tvorbě, tedy fotografií pořizovaných z okna.



30. *Gdziekolwiek się znajdziesz* (Kdekoliv se ocitneš), 1989
Text předcházející fotografii:
„Kdekoliv se ocitneš, pokud se rozhlédneš kolem, jestli se ale umíš dívat, vidět, vnímat – uvidíš něco zajímavého.
Všude také můžeš pořídit nějaký zajímavý snímek – pokud už děláš takové fotografie. - Hezká teorie! - pomyslel jsem si. - Ale dokážu ji aplikovat tady, kde se právě nacházím, v tomto pokoji? Rozhlédl jsem se kolem. Podíval jsem se k oknu. Díval jsem se z něj už tolikrát! Stále to samé – nějaké domy. Domy. Tedy budovy. Tedy zdi, stěny, okna, dveře, střechy. Ani hezké, ani ošklivé, ani nové, ani staré. Ach, domy. Podíval jsem se ale pozorněji. To, co jsem viděl, bylo jako by geologickým řezem časem, v němž se jednotlivé vrstvy smíchaly, překrývají se jako části puzzle, jehož plán ale nikdo nevymyslel, poskládal se nějak »sám«, aby se teď odhalil před mýma očima".

Dvě série „Lozanna 1500 - 1530" (Lausanne 1500 - 1530)[32] a „Lozanna 1137 - 1139" (Lausanne 1137 - 1139) z roku 1990 lze také číst v kontextu reflexe nad inspirací pro fotografování. První ze sérií se skládá z 14 fotografií pořízených autorem v názvu uvedeném časovém rozsahu 30 minut. Na snímcích vidíme sochu představující nahou ženu v parku v Lausanne ve Švýcarsku. Jednotlivé fotografie ukazují návštěvníky parku vstupující do interakce se sochou. Někteří se na ni dívají, jiní se jí dotýkají, dítě se na ni pokouší vylézt, další projdou kolem bez zastavení. Druhá ze sérií vzniklá v dvouminutovém časovém intervalu představuje stejnou sochu a muže, který ji fotografuje. Jedno z možných čtení těchto prací nás může opět navést k problematice bedlivého pozorování reality, v níž Hermanowicz pozorně vnímá obyčejné situace, které ale přesto stojí za vyfotografování. Jak píše Lech Lechowicz: „Naštěstí existují i taková místa – jako v sérii Lausanne 15:00 -15:30 (1990) – na kterých si stačí jenom sednout, do stínu, na lavičku v parku, abychom si užívali okamžiku a přitom rozpoznali něco zajímavého, spojujícího místa, předměty a náhodné lidi ve vzrušujících konstelacích."[33]

32 V některých variantách se série vyskytuje pod názvem „Lozanna 1500 - 1525"
33 LECHOWICZ, L. Fotografia jako spojrzenie z okna. In: HERMANOWICZ, M. (ed.) *Fotografie 1968 - 2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

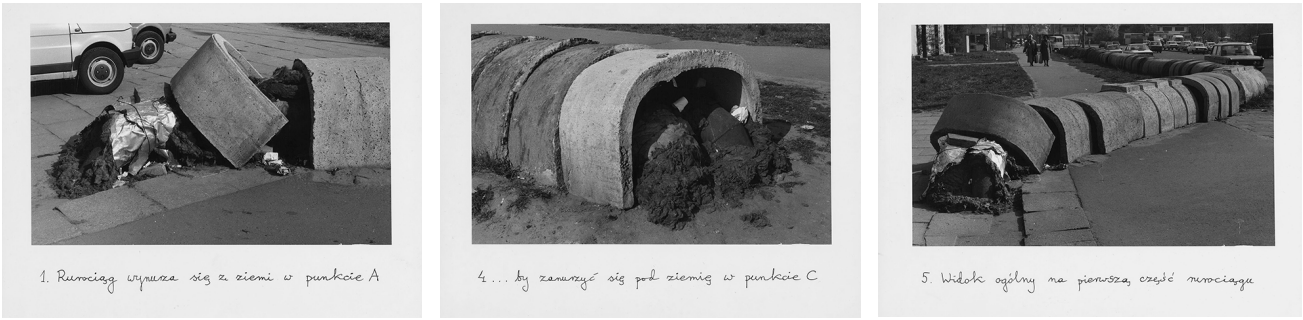


31. *Lozanna 1500 - 1530* (Lausanne 1500 - 1530), 1990

II. 7. POLSKÉ REÁLIE DOBY TRANSFORMACE OČIMA PŘÍCHOZÍHO ZE ZÁPADU

Zatímco většina Hermanowiczových prací po jeho stěhování do Francie vznikla právě tam, ráda bych v této podkapitole popsala dvě série z přelomu 80. a 90. let, které vznikly během autorovy návštěvy v Polsku. Pozadí série tvoří politické a společenské změny, k nimž tehdy v Polsku docházelo, a pozorovatelem těchto proměn je autor žijící v oné době po necelé desetiletí v zahraničí.

V sérii „Rurociąg" (Potrubí) z roku 1989 se Hermanowicz soustředí na absurdity městského prostoru. Na po sobě jdoucích záběrech se vydává ve stopách opravovaného potrubí zapadajícího do okolí jako nekonečná provizorní struktura zasahující do prostoru města. Tato sekvenční a narativní série se skládá z 16 fotografií s vlastnoručními popisky a z plánu zachycujícího „trasu" potrubí v měřítku. Na po sobě jdoucích fotografiích sledujeme potrubí, které se na okamžik objevuje na povrchu, aby se za chvíli opět skrylo pod zemí. Často zasahuje do dopravních spojnic, zabraňuje průchodu na chodníku, čímž narušuje prostorový řád a vytváří překvapivé konstrukce. V této sérii plné humoru a absurdity Hermanowicz, jak se zdá, upozorňuje na neuspořádanost veřejného prostoru a absurdity plánování. Prostor města je v této sérii vytyčen topografií chaosu a nedodělků.



32. *Rurociąg* (Potrubí), 1989
Texty pod fotografiemi, postupně zleva:
„1. Potrubí se vynořuje ze země v bodě A“
„4. ...aby se ponořilo pod zem v bodě C”
„5. Celkový pohled na první část potrubí“

V jiné sekvenční sérii z roku 1990, „Warszawa-Sadyba 1030-1130, czyli spacer z Pewexem” (Varšava-Sadyba 1030-1130, anebo procházka s Pewexem), také zasazené do prostoru města, Hermanowicz následuje rodinu procházející se ulicemi varšavské Sadyby. Cestou věnuje pozornost nápisům na zdech, autobusových zastávkách a jiných prvcích městského prostoru. Na některých vidíme vulgarity vztahující se k sexuálním aktivitám, na jiných volání po svobodném sexu nebo konzumaci alkoholu. Na jedné z fotografií zachycujících rodinu tvořenou ženou, mužem a dítětem vidíme, že muž nese plastovou tašku s nápisem „Pewex”[34], tedy symbol přístupu k západnímu zboží a kultuře. V té době polská společnost toužila po osvobození od panujících zvyklostních norem, cenzury, chtěla mít přístup k západní kultuře, svobodnému sexu a pornografii. Jak napsala Ewa Stusińska v reportáži „Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity”: „Když bylo v březnu 1989, během jednání kulatého stolu, oznámeno zrušení cenzury, stačilo pouhých několik týdnů, aby se i přes naprostý zákaz pornografie objevily na stáncích první »erotické« časopisy, a během několika měsíců přibylo hned několik desítek dalších titulů. Po celé zemi jako houby po dešti vyrůstaly sex shopy a peep show, množily se půjčovny video kazet, v nichž se důležitější než vítězové Oscarů ukázaly být filmy schované za sprchovým závěsem.”[35] Jiný záběr představuje zeď s částečně strženými volebními plakáty z parlamentních voleb v roce 1989[36], zalepené křesťanskými plakáty, na nichž vidíme otázku: „Co říkal pan Ježíš o...“ a mezi těmi vrstvami vidíme ručně psaný nápis:

34 *Pewex* – protějšek československého „Tuzexu”
35 STUSIŃSKA, E. *Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity*. Wołowiec : Wydawnictwo Czarne, 2021. ISBN 83-8191-186-9.
36 Wybory parlamentarne w Polsce w 1989 roku. *Encyklopedia PWN* [online]. [cit. 2022-12-08]. Dostupné z WWW: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wybory-parlamentarne-1989-w-Polsce;3998646.html>.

„Více piva“. Poslední záběr ze série reprezentuje smutně humoristický nápis „Klub-vlajka, META”[37] napsaný křídou na dřevěném oplocení.



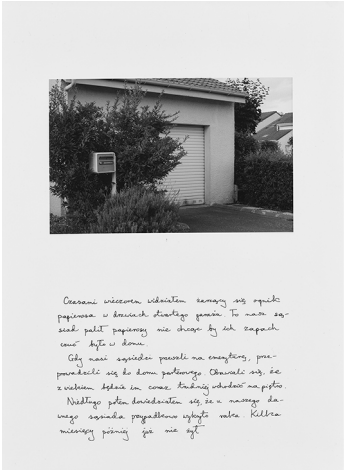
33. *Warszawa-Sadyba 1030-1130, czyli spacer z Pewexem* (Varšava-Sadyba 1030-1130, anebo procházka s Pewexem), 1990

„Varšava-Sadyba 1030-1130, anebo procházka s Pewexem“ je jednou z několika sérií, v nichž Hermanowicz v názvu upozorňuje na časový rozsah fotografované situace. Zde probíhá procházka mezi 10:30 a 11:30. Zajímavé je, že autor neuvádí datum zachycené situace, důležitější pro něj je zdůraznit, že situace trvala hodinu. Hodinu šel za cizími lidmi vyhlídnutými na ulici, podobně jako ve známém a pro jeho tvorbu a známost přelomovém cyklu ze 70, let „Ktoś, kogo nie znam” (Někdo, koho neznám), v němž sleduje

37 Meta - místo nelegálního prodeje alkoholu.
Encyklopedia PWN [online]. [cit. 2022-12-08]. Dostupné z WWW: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/meta.html>.

lidi v ulicích Londýna. Dalšími sériemi, v nich nás název informuje o časovém rozsahu fotografované situace, jsou „Lausanne 1500 - 1530" a „Lausanne 1137 - 1139", realizované ve stejný rok ve Švýcarku, popsané v předchozí podkapitole. Dalším aspektem, jemuž bychom měli věnovat pozornost, je skutečnost, že zatímco v sériích z tohoto období z Polska se autor soustředí na absurdity reality, při návštěvě Lausanne ve Švýcarsku věnuje pozornost naprosto jiným prvkům reality. Stojí za to porovnat série ze Sadyby se sérií „Lausanne 1500 - 1530" a „Lausanne 1137 - 1139". Mohl by kontrast mezi sériemi z Lausanne a sérií ze Sadyby poukazovat na to, že při pobytu v Polsku autor věnuje pozornost absurditám reality a chaosu, a při pobytu v západní Evropě, kde ho obklopuje uspořádaná realita, se možná, podobně jako jiné občanky a občané, oddává obdivování umění a krásy?

Samostatnou prací, jíž bych ráda uzavřela analyzování „2. etapy", je práce „Sąsiad" (Soused) z roku 2002. Práce vznikla v době, kdy už Hermanowicz tvořil v jiném stylu, pod fotografie neumisťoval vlastnoruční popisky. Svou formou a obsahem práce ovšem zapadá do konvenční přijímané „2. etapy" práce, a jako jedna z posledních samostatných prací se dostala do autorem vytvořeného katalogu *raisonné*[38].



34. *Sąsiad* (Soused), 2002
Text pod fotografií:
„Občas jsem večer viděl žhnoucí plamínek cigarety ve dveřích otevřené garáže. To kouřil náš soused, který nechtěl, aby byl v domě cítit jejich zápach. Když šli naši sousedé do důchodu, přestěhovali se do přízemního domu. Báli se, že s věkem pro ně bude čím dál tím těžší stoupat do patra. Brzy poté jsem se dozvěděl, že u našeho bývalého souseda náhodou objevili rakovinu. O několik měsíců později již nežil."

Práci tvoří snímky zahrady a garážových vrat francouzského domu. Z textu pod fotografií se dozvídáme o tom, že to byl dům autorových sousedů, a místo z fotografie si autor spojuje s již zesnulým sousedem, jehož příběh zde uvádí. Díky vlastnoručnímu popisku se ze snímku všedního místa stává vyprávění o pomíjivosti a paměti, klíčových motivech v Hermanowiczově tvorbě.

38 HERMANOWICZ, M. Fotografie 1968–2002. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

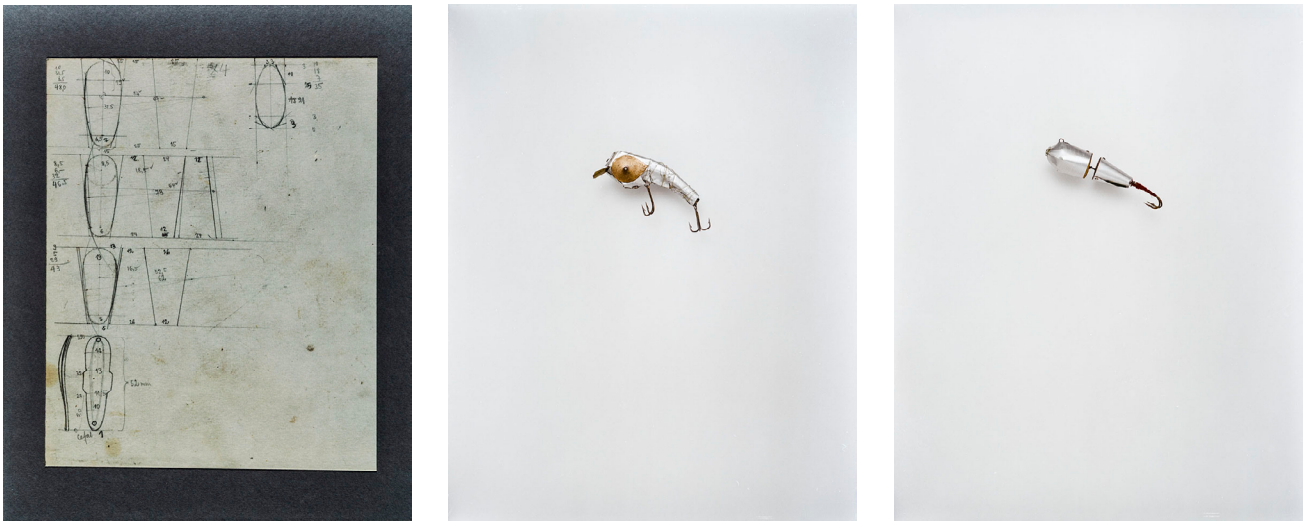
III. Genealogická etapa[39]

V tvorbě Mariusze Hermanowicze v 90. letech lze rozlišit skupinu prací s genealogickou tématikou, přímo svázanou s pátráními týkajícími se jeho vlastní rodiny. Tomasz Ferenc toto období označil jako „genealogickou etapu".[40] „Hermanowicz tehdy absolvoval četné cesty při hledání stop svých předků. Jezdil mimo jiné na Litvu, do Vilniusu, navštívil také Bělorusku, dostal se až do Baku. V této době realizované práce se skládají z autorských fotografií, nalezených rodinných snímků, popisu prožitků spojených s hledáním stop předků."[41] Některé z prací se vztahují přímo k lidem z autorovy rodiny, jako série „Testament" nebo „Stryj Piotr" (Strýc Petr). Jiné souvisí s autorovými cestami na místa spojená s jeho předky, např. série „Zadorože" nebo „Wilno, a jednak" (Vilnius, a přesto). Tato místa pro něj mají status mýtických míst. Mýtické rysy často existují pouze v autorově představivosti, a jeho hledání představuje pokus najít to, co již zmizelo, návštěvy těchto míst tak s sebou nesou riziko rozčarování plynoucí z konfrontace autorových očekávání s realitou.

Jak poznamenal Marek Grygiel, Hermanowiczem vedená „profesionální genealogická bádání vždy měla ve svém základu prvek umělecké kreativity. Jeho práce realizované na základě inspirace nalezenými a popsanými rodinnými tématy z dřívějších polských územ na východě, hledání stop rodinné minulosti po celé Evropě,a dokonce mimo ni, za své odhalení vděčí fotografii."[42] Navíc, jak zdůrazňuje Tomasz Ferenc: „Podstatné je, že Hermanowicz při zkoumání historie vlastní rodiny nadále tvoří díla, v nichž nacházíme univerzální smysl".[43]

39 Práce obsahující genealogická vlákna lze najít v různých okamžicích autorovy tvorby. V této kapitole se soustředím na práce vzniklé v 90. letech, ranější práce s podobou tématikou probírám v podkapitole II. 4.
40 FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam*. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 78 s. ISBN 978-83-64443-24-4.
41 Tamtéž, s. 79
42 GRYGIEL, M. *Wilno, a jednak* [katalog výstavy]. Varšava : Mała Galeria ZPAF, 2002.
43 FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam*. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 79 s. ISBN 978-83-64443-24-4.

Série „Testament" z roku 1993 se věnuje autorovu otci, Zygmuntovi Hermanowiczovi. Skládá se z 13 kreseb, 29 fotografií a textu. Právě z úvodního textu se dozvídáme, že autorův otec byl nadšený rybář a že se mnohokráte zmiňoval o tom, že by chtěl vlastnoručně vyrobit splávky, nebo také, pokud použijeme název vytvořený Hermanowiczem, kovolesklece, které bude moci používat během rybaření. Sbíral materiál, který mu k tomu měl posloužit, např drátky a kousky plíšků. Dle vědomostí autora, ale otec nikdy ze shromážděných materiálů nic nevytvořil. Až po otcově smrti Mariusz Hermanowicz objevil kolekci hotových splávků.



35. *Testament*, 1993

Autor v níže uvedeném úryvku úvodního textu píše: „Tito kovoleskleci jsou vyrobeni z různých materiálů, někteří z takových, co nemají dlouhou životnost. Možná je bral jen jako prototypy? Ale to není důležité. »Sdělení«, které z nich čtu, je jiného druhu. Každý z nás má ve svém životě různé vášně a sny, často nám chybí čas na jejich realizaci, jen o nich vyprávíme naší rodině, našim přátelům a známým, přičemž doufáme, že jednou tam... Nečekejme. Neodkládejme na později. Začněme už dnes. Zůstanou po nás jen naše vášně. Pouze ony jsou trvalé. Nic víc."

V úvodním textu k této sérii Hermanowicz nejen vysvětluje okolnosti vzniku fotografií, „ale také do něj zahrnul specifické poselství, když zcela odhodil ironickou masku"[44], což prezentuje odlišný přístup než ten aplikovaný v ranějších Hermanowiczových pracích využívajících text. Po úvodním textu autor umístil dvě archivní fotografie zachycující otce při rybaření. Následně si prohlížíme projekty splávků, kresby představující vzrušující tvary, abychom v další části série viděli splávky vyfotografované Mariuszem Hermanowiczem.

Série tak přináší citlivou prezentaci portrétu osoby autorova otce na základě s ním spojených předmětů, a zároveň volá po následování vášní a zájmů. Zajímavou otázkou je použití barvy na fotografiích z tohoto cyklu. Podobně jako v případě série „Výhled z mé kuchyně: gotická katedrála a elektrický sloup" (1993) se mi nepodařilo dostat se k pozitivům ze série „Testament" v autorově archivu. Díky katalogu *raisonné*[45] se mi podařilo prohlédnout si tuto sérii v digitální formě, kde se fotografie splávků vyskytují v barvě.

V jiné práci autor opět prozkoumává historii příbuzných. Série „Strýc Piotr" je věnována života a činnosti vilniuského sochaře Piotra Hermanowicza, nežijícího autorova příbuzného. První verze série vznikla v roce 1979 a její finální podoba pochází z roku 1993. Série se skládá z tabulí, na něž autor umístil archivní fotografie spojené se strýcem Piotrem, vzpomínky jiných členek a členů rodiny týkající se strýce, materiály nalezené v archivech a knihovnách týkající se strýcovy osobnosti nebo jeho tvorby. Celek autor doplnil o vlastní komentáře a popisky. Jak píše na první tabuli ze série:

„Žil kdysi jeden člověk, který byl strýcem mého otce – strýc Piotr. Když jsem se narodil, už 11 let nežil.
Z dětství si pamatuji album s rodinnými fotografiemi mého otce. Byly tam snímky soch, soch zhotovených právě strýcem Piotrem. Chtěl jsem se o něm dozvědět něco více. Chtěl jsem se také dozvědět něco více o životě rodiny mého otce, o jejich životě na tomto místě, které, pokud bych vzdálenost k němu měřil v kilometrech, leželo celkem blízko, ale protože do něj bylo tak těžké dojet, se mi zdálo být spíše městem z legendy, pohádky,

44 Tamtéž.
45 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

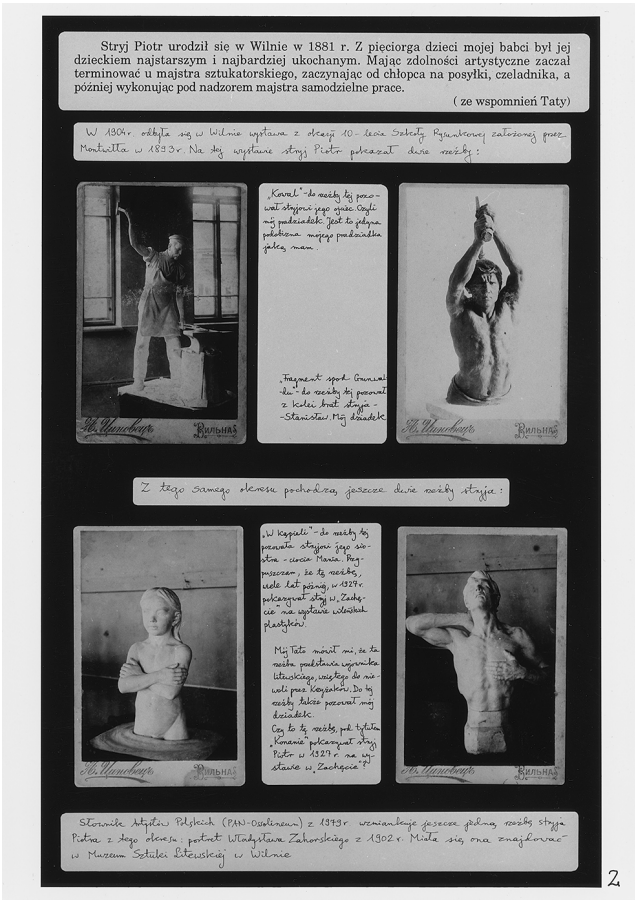
nějakého mýtu, městem, které možná nikdy neexistovalo, a dokonce, pokud existovalo, bylo rozváto jako fata morgána a zůstaly po něm jen nějaké zbytky – u nás právě tyto fotografie, pár předmětů.

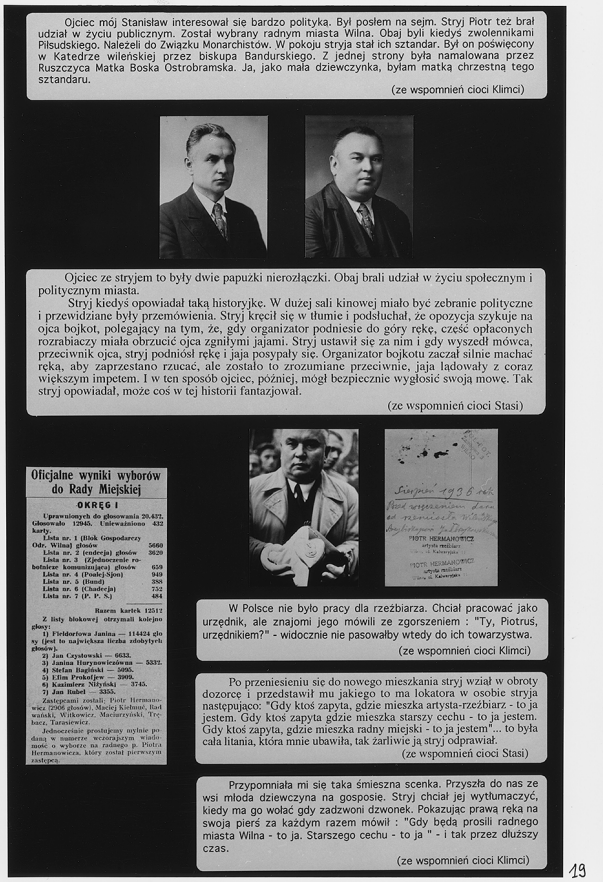
V roce 1979 jsem shromáždil všechny památky, které jsem měl po ruce, požádal mého otce, aby sepsal vzpomínky na strýce - a tak vznikla první verze tohoto cyklu.

Ale jak se ukázalo, nestačilo to, abych uvěřil v pravdivost toho, o čem měl tento cyklus vypovídat – že strýc Piotr někdy skutečně žil, že vytvořil ty sochy, že to město existovalo – zdálo se mi to být jen polopravdivé, něco jako neověřená hypotéza.

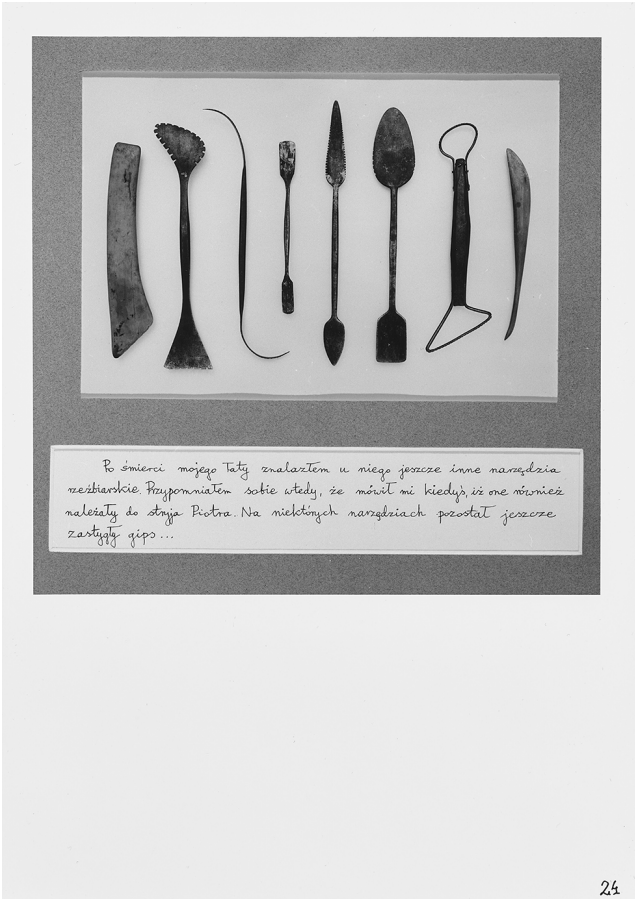
Nezbytné bylo další pátrání – v archivech, knihovnách, prohlížel jsem si staré ročníky časopisů a opravdu jsem občas narazil na zmínky o strýci Pitrovi, na mi doposud neznámé jeho sochy. Velmi mi s tím pomáhal můj otec – vždyť on byl spojkou s těmito léty.

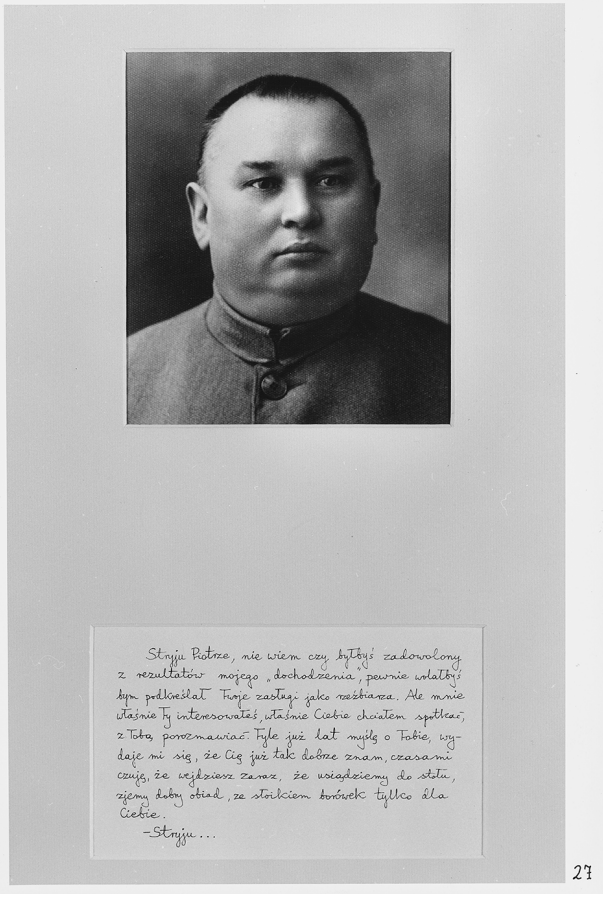
Pátrání jsem nevedl jako historik umění. Strýc Piotr mě nezajímal jako sochař, ale jako člověk – který ve svém životě něco dělal, k něčemu směřoval, měl své zápory a přednosti, zůstaly po něm nějaké památky, střípky vzpomínek, bílé skvrny v životopise, nevysvětlená tajemství. (...). A teď už pro mne není nějakou polomýtickou postavou, kterou jsem si vyfantazíroval a zidealizoval, idealizovaná podobně jako ona léta a tamto město – ale někdo, kdo, teď to jasně cítím, opravdu existoval. (...)"





36. Tabule ze série *Stryj Piotr* (Strýc Piotr), 1993





37. Tabule ze série *Stryj Piotr* (Strýc Piotr), 1993

Text pod fotografií, zleva:
„Po smrti mého otce jsem u něj našel ještě jiné sochařské nástroje. Tehdy jsem si vzpomněl, že mi kdysi říkal, že i ony patřily strýci Piotrovi. Na některých nástrojích ještě zůstala ztvrdlá sádra...“

Text pod fotografií, zprava:
„Strýci Piotře, nevím, jestli bys byl spokojen s výsledky mého »vyšetřování«, určitě bys dal přednost tomu, abych zdůraznil tvé zásluhy jako sochaře. Ale mě jsi zajímal právě ty, chtěl jsem se setkat právě s tebou, pohovořit si s tebou. Tolik let už o tobě přemýšlím, zdá se mi, že tě už tak dobře znám, časem cítím, že každou chvíli vstoupíš, že si sedneme ke stolu, sníme dobrý oběd, se sklenicí borůvek jenom pro tebe. - Strýci...“

Tato série nepředstavuje pouze pokus charakterizovat neznámého člověka, ale také gesto, které má za cíl materializovat život již zesnulého předka, stejně jako přiblížit se Vilniusu z minulosti, který měl pro autora status téměř mytického města, s ohledem na historii jeho rodiny a s ohledem na historii Polska. Není vyloučeno, že postava strýce Piotra byla pro autora zajímavější než jiní příbuzní, protože byl strýc umělec sochař?

Tři série, jimž se budu věnovat níže, souvisí s Hermanowiczovou cestou po území dnešního Běloruska, během níž chtěl autor navštívit všechna místa spojená s minulostí jeho rodiny. Tato místa měla v Hermanowiczově představivosti úroveň mytických, a ve skutečnosti se ukázala být malými, vylidněnými obcemi, v nichž jsou pro autora důležité stopy historie již téměř neviditelné. Pozadím změn, k nimž došlo na těchto místech, jsou politické a sociální proměny, změny vlád, struktury osídlení a životního stylu.

Prací spojenou s cestou do Běloruska, kde se Hermanowicz snaží oživit příběh vlastní rodiny, je série „Nieznajomy, starszy pan z brzuszkiem” (Neznámý starší pán s bříškem) z roku 1997. V této sérii Hermanowicz využívá rodinné fotografie z doby před mnoha lety, cituje dědečkův deník z roku 1939, pořizuje současné fotografie a píše texty. Projekt je vystavěn kolem návštěvy autora v obci Sitcy, kde se před 2. světovou válkou nacházely statky patřící jeho předkům, o které přišli spolu s propuknutím války, byly zbořeny a v následku nástupu komunistické moc proměněny v sovchoz, státní statek, charakteristický pro hospodářství SSSR.

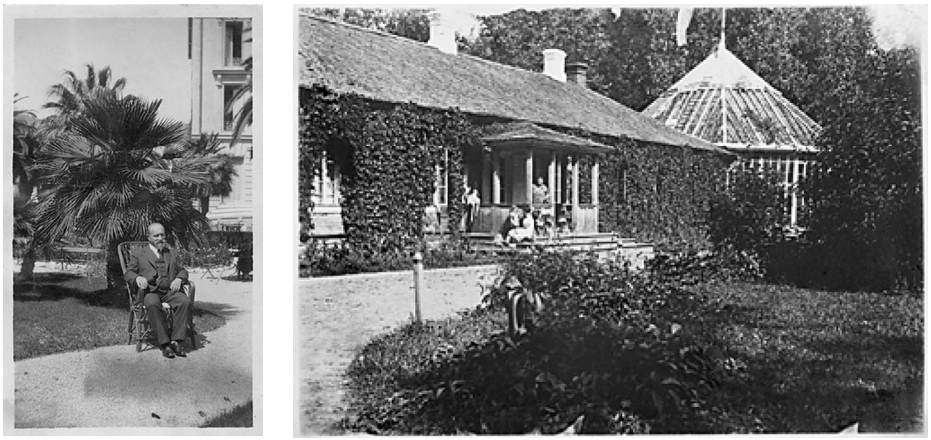
S pomocí archivních a vlastních textů autor popisuje příběh své rodiny spojený s tímto

místem a dělí se o vlastní zkušenosti z návštěvy. Fotografuje prostor, který zde nalezl, svědectví komunistické vlády a „nových“ pořádků, které zde, na místě rodinného majetku nastaly.

Během návštěvy v obci Sitcy potkal Hermanowicz na ulici ženu, která si, jak se ukázalo, pamatovala jeho předky. Pozvala ho domů, povídali si, žena autorovi předala několik fotografií, např. snímek zachycující jeho matku. Mezi fotografiemi členů rodiny se nachází snímek muže „Neznámého staršího pána s bříškem“ z názvu, kterého ani autor, ani žena nedokázali identifikovat. Autor si fotografie odnesl, a jeho návštěva zde skončila. Po návratu domů, při prohlížení alba s rodinnými snímky, Hermanowicz našel jinou fotografii zachycující stejného muže. Ukázalo se, že obě fotografie vznikly během rodinné dovolené na Azurovém pobřeží v roce 1929. V textu na konci projektu autor napsal: „Existují věci, které zůstanou nevysvětleny. Tyto dva snímky se znovu shledaly po více než 50 letech, ale ani to nám nedovolí zjistit, kdo byl ten pán.“ Projekt končí archivním snímkem představujícím rodinný majetek v Sitcích před 2. světovou válkou.



38. *Nieznajomy, starszy pan z brzuszkiem* (Neznámý starší pán s bříškem), 1997
Text pod fotografií, zleva:
„Budova ředitelství sovchozu »Sitce«”
Text pod fotografií, zprava:
„Na tabuli úderníků sovchozu »Sitce« jsem nenašel ani jednu fotografii“



39. *Nieznajomy, starszy pan z brzuszkiem* (Neznámý starší pán s bříškem), 1997 [vlevo starší pán z názvu, zleva statky patřící předkům Mariusze Hermanowicze]

Další sérií vzniklou v důsledku autorovy cesty po Bělorusku je „Nowogródek" (Novogrodek) z roku 1998. Novogrodek z názvu je obec, která se opakovaně vyskytuje u různých okamžiků z historie Běloruska, Litvy a Polska. V minulosti multikulturní a vícekonfesní město. S tímto městem byl spojen Adam Mickiewicz, básník považován za jednu z nejvýznamnějších postav historie polské literatury romantismu.

Pro Hermanowicze byl Novogrodek jedním z mýtických míst, tedy takových, která v osobním autorově pojetí narostly do úrovně mýtu. V textu, který je součástí série, autor napsal:

„Na zemi existují mytická místa. Mytická, protože se tam odehrávaly důležité události, protože tam žili známí lidé. Mytická, protože takovými se stala v naší představivosti. Mytická, protože tolik vzdálená v čase. Právě čas je proměnil v mýtus. Takovým místem je pro mnoho Poláků Novogrodek. Ale navštěvování mytických míst může být nebezpečné. Protože na těchto místech na nás, kromě naší představivosti, nikdo a nic nečeká. Nanejvýš tu na nás může čekat rozčarování. Čas, který chceme urazit opačným směrem, nás může vtáhnout do víru, z něhož se už nevrátíme do reality, kterou jsme znali předtím, pouze zůstaneme někde mezi…"

Srážku mýtu se skutečností ukazují dvě fotografie pořízené Hermanowiczem z okna hotelu, v němž se ubytoval, snímek ukazující město směrem od zázemí, ze dvorku, kde se moderní architektonické prvky pojí s historickými památkami. Dva snímky pořízené z okna si jsou velice podobné, odlišují se pouze zabíráním. Autor se ovšem rozhodl využít v sérii oba, a v textu přiznává, že se neumí rozhodnout, který si má vybrat. Hermanowicz, který obvykle vystupuje jako velice precizní autor dbající na fotografické aspekty

svých prací, možná v této práci klade větší důraz na vlastní emoce a dojmy, chce vyprávět příběh, v němž jde jen do jisté míry o pořízení dokonalých fotografií.



40. *Nowogródek* (Novogrodek), 1998

Poslední fotografie ze série představuje krajinu kolem novogrodkovského hradu. V textu na další tabuli za fotografií autor píše: „Nejsem si jistý, jestli se mi to podařilo předat na fotografii. Ale když jsem tam byl, zdála se mi ta krajina krásná jako mýtus a mytickým se stal dokonce i ten chlapec sbírající prázdné lahve (je ho sotva vidět, nedaleko pravého okraje snímku, vpravo od farního kostela, kde byl pokřtěn Adam Mickiewicz)...".



41. *Nowogródek* (Novogrodek), 1998

Série je tedy záznamem srážky představy autora o místě, které označuje za mytické, a s faktickými zážitky autora z návštěvy v Novogrodku. Jak píše Lech Lechowicz: „Fotografování z důvodu, aby to, co v sobě obsahují, už »nikdo nepřijal« ovšem vyvolává ambivalentní pocity. Kromě radosti z bytí tam a fotografování mytických míst, cílů pouti v čase a prostoru, se zároveň vynořuje obava, že obraz zachycený na snímku, že to, co z viděného bylo zvěčněno, se s mýtem bolestivě rozchází."[46]

Dalším cyklem vzniklým ve výsledku Hermanowiczovy cesty po Bělorusku jsou „Zadoroże" z roku 1999. Posledním místem, na které chtěl autor zavítat během návštěv na místech, která v minulosti obývali jeho předkové, byla obec Zadoroże z názvu. Sérii zahajuje reprodukce a transkripce korespondence autorových předků spojené s obcí, z konce 18. století. Následně vidíme současné snímky vyfotografované autorem, ovšem chvíli před odjezdem z Minsku, další vzniklé na cestě, venkovské krajiny během cesty autem: blátivé silnice a klidná příroda. S ohledem na neprůjezdnou silnici se autorovi nepodaří dorazit do Zadoroža, fotografuje ho aspoň z dálky. Na konci 90. let 20. století to je malá vesnička čítající několik domů, obklopená poli a lesy. Autor fotografuje krajinu kolem mýtického Zadorožíí jako svědectví toho, že se mu tam téměř podařilo dostat a konfrontovat své představy se skutečností.



42. *Zadoroże*, 1999

46 LECHOWICZ, L. Fotografia jako spojrzenie z okna. In: HERMANOWICZ, M. (ed.) *Fotografie 1968 - 2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

Nejobsáhlejší a nejznámější Hermanowiczovou sérií spojenou s genealogickými tématy a cestami na východ ve stopách předků je série „Vilnius, a přesto...“. Tato série měla několik různých podob a vyskytla se v různých výběrech. Verze prezentovaná autorem v katalogu *raisonné*[47] se skládá z 23 fotografií, ale v jiných variantách se počet snímků z Vilniusu blíží k stovce. Při tvorbě fotografií pro tuto sérii se autor toulá městem a fotografuje přitom jak památky a místa historického významu, tak zdánlivě obyčejnou architekturu. Místa zvěčněná Hermanowiczem na fotografiích jsou chrámy různých vyznání, nespočet hřbitovů, svědectví zločinů, které se odehrály před lety, jako fotografie z místa paměti v Ponarech, kde došlo k hromadným popravám prováděným německými okupanty za 2. světové války, ale také architektura socialistického realismu nebo jediná činná synagoga ve městě.

„V pracích Mariusze Hermanowicze existuje ještě jeden, specificky polský akcent spojený s minulostí. Ten se projevuje ve fotografii chápané jako zvláštní nástroj obrany před následky historie. Tento aspekt se vyskytuje v mnoha sériích. Nejsilněji a nejotevřeněji ho sám autor odhalil v sérii Vilnius, a přesto... (2021/2022).
»Vyfotografovat to všechno, co na tomto městě miluji, a vzít si to s sebou tak, aby mi to už nikdo a nikdo nemohl vzít. Při vstávání každý den za úsvitu, toulání se Vilniusem křížem krážem, rozkládání mého fotoaparátu, fotografování jsem prožil okamžiky velice intenzivního štěstí... To mi také nikdo nevezme.«„[48]



43. *Wilno, a jednak…* (Vilnius, a přesto...), 2001/2002
text pod fotografií, zleva: „V 6:00 ráno tu ještě nikdo není…“
text pod fotografií, vpravo: „Kostel starověrců.“

47 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.
48 LECHOWICZ, L. Fotografia jako spojrzenie z okna. In: HERMANOWICZ, M. (ed.) *Fotografie 1968 - 2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.





44. *Wilno, a jednak…* (Vilnius, a přesto...), 2001/2002
text pod fotografií, zleva:
„Obřadní síň postavená na místě evangelicko-lutheránského hřbitova."
text pod fotografií, vpravo:
„Vojenský hřbitov na Antokolu. Mauzoleum obránců nezávislosti Litvy padlých v roce 1991"





45. *Wilno, a jednak…* (Vilnius, a přesto...), 2001/2002
text pod fotografií, zleva:
„Ponary. Největší z »kruhů«."
text pod fotografií, vpravo:
„Tady měl být stadion. Jedna z nedokončených staveb komunismu."



46. *Wilno, a jednak…* (Vilnius, a přesto...), 2001/2002
text pod fotografií:
„Jediná přečkavší vilniuská synagoga. Pohled na její kopuli ze sousední ulice."

IV. Nová etapa

Od roku 2003 se v Hermanowiczově tvorbě objevují práce jiného charakteru, než byl ten dosavadní. Samotný autor toto období označuje jako „novou etapu". „Je záhadná a odlišná od předchozích realizací. Opouští ho tolik fascinující vnější svět, výpravy do plenéru, cesty, odhazuje také v jeho fotografii častá rodinná a autobiografická témata. Mizí i popisky pod fotografiemi. (...) Nová etapa znamenala vstup do fotografického ateliéru, používání velkoformátových fotoaparátů, ale především diametrální změnu témat a stylu fotografování. Je prosycena akademičností formy, soustředěním se na detail, pozorným studiem ženských těl a tváří. Mnohé z těchto prací nesou silně erotické zabarvení, i když jde o erotismus, který má daleko k dominantnímu, estetizujícímu proudu. Samozřejmě, bývají někde krásné, ale také bývají naturalistické, a dokonce brutální a provokující. V tomto období se objevují portréty, akty, snímky přírody, zátiší, na příklad již zmíněné mušle. Na fotografiích dominuje jednotné černé pozadí. Konečné verze, perfektně provedené pozitivy, mají velké formáty. Tuto etapu přerušila Hermanowiczova smrt v roce 2008, nevíme tedy, jakým směrem by se mohla rozvíjet a jestli by se netransformovala v další, překvapivou podobu jeho tvorby"[49], jak to popisuje Tomasz Ferenc.

Protože práce z nové etapy vznikly v letech 2003-2008, nedostaly se do katalogu *raisonné*[50], jelikož pocházejí z doby už po jeho vydání. Nevíme tedy, které práce z „nové etapy" by autor považoval za nejvydařenější a které z nich by zařadil do podobného katalogu vytvořeného autorem později. Níže představím výběr prací z tohoto období, který dle mého soudu dovolí charakterizovat Hermanowiczovu tvorbu z tohoto období. „Prací, kterou můžeme považovat za první jasný signál změny, je cyklus „XXX", autorem datovaný do let 2002/2003. V tomto souboru jedenácti fotografií zachycujících spící ženu se už objevují ornamenty stylizované do ručního písma."[51] Jde o přechodový okamžik, v němž autor zahajuje proces upuštění od popisků pod fotografiemi, když místo nich

49 FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam*. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 71 s. ISBN 978-83-64443-24-4.
50 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*, Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.
51 FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam*. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 79 s. ISBN 978-83-64443-24-4.

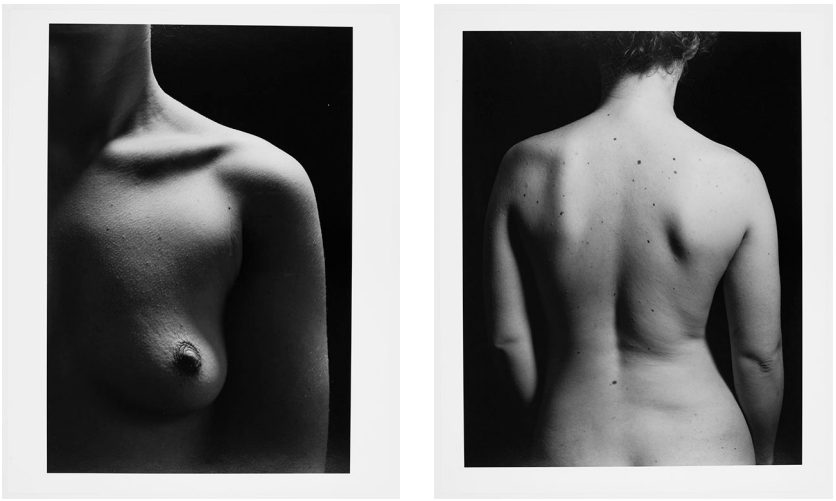
pod snímky umisťuje nečitelné tvary připomínající písmo.



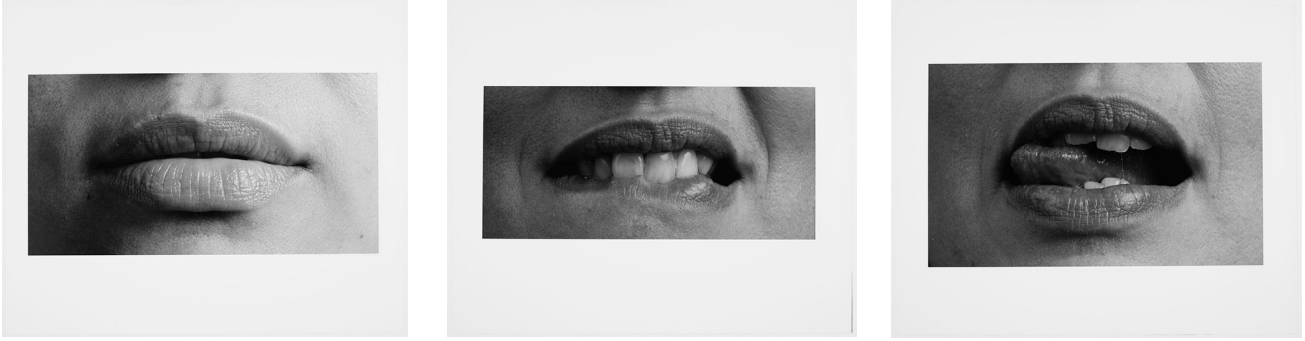
47. *XXX*, 2002-2003

Jinou skupinou prací charakteristických pro „novou etapu“ jsou ateliérové akty. Fotografie představují portréty a části ženského těla, obvykle vyfotografované na tmavém pozadí. Některé z nich jsou velice estetické snímky představující části těla způsobem považovaným za *hezký*, jiné byly naopak pořízeny způsobem, který si kladl za cíl exponovat *nedokonalosti* ženských těl.

Většina prací z „nové etapy“ nemá názvy v klasickém smyslu, nebo nebyly informace týkající se názvů doposud nalezeny. Naopak, na reverzech pozitivů autor zaznamenával unikátní čísla, která možná měla status názvů. Právě tato čísla použiji při popisování fotografií z tohoto období níže.



48. vlevo: *133. 178*, 2003
vpravo: *134. 188*, 2003



49. vlevo: *1993*, 2004
uprostřed: *Ústa, 265*, 2004
vpravo: *Ústa, 267*, 2004

Jednou z polských prezentací prací z nové etapy byla výstava „Obnažanie" (Obnažování), která proběhla v roce 2004 v Malé galerii ZPAF-CSW. Hermanowicz přizval k účasti na výstavě dvě francouzské umělkyně, Lucii Pastureau (nar. 1982) a Lauru Pesty (nar. 1977). Výchozím bodem pro práce obou umělkyň se stalo kladení si otázek po vlastní podstatě. Lucie Pastureau prezentovala fotografie, kresby a básně, a Laura Pesty kresby a fotografie vlastnoručně vyrobených panenek a koláže. Hermanowicz pak na výstavě předvedl např. výše popsané fotografie, chtěl prostřednictvím svých prací poznat, nebo možná popsat ženskou podstatu.[52]

Níže uvedu recenzi výstavy „Obnažování" od Stacha Szabłowského:
„Dvě obsedantní Francouzky a Polák demonstrující sílu klidu klasika ve třech vyprávějí o ženách. Projekt pod názvem Obnažování ilustruje starou známou pravdu: chlap nikdy ženy úplně nepochopí. V tomto případě to muž dokonce ani příliš nezkouší. Zatímco francouzské umělkyně, Laura Pesty a Lucie Pastureau, se noří do více nebo méně hlubokých propastí ženských obav a obsesí, Mariuszi Hermanowiczovi stačí kontemplace a fotografuje estetizované akty. Z doprovodného letáku k Obnažování se dozvídáme, že Mariusz Hermanowicz shledal, že mluvit o ženách bez žen by nebylo správné, a přibral k účasti na této výstavě dvě mladé francouzské umělkyně: Lauru Pesty a Lucii Pastureau. Nejsem si jistý, jestli je to, že řekneme něco o ženách bez ženského alibi skutečně nemístné a nemožné, ale v tomto konkrétním případě umělcův pocit nezklamal – Her-

52 Srov. MAJEWSKA, M. "Obnażenie" - Hermanowicz, Pastureau, Pesty. *Fotopolis.pl.* [online]. [cit. 2022-12- 01]. Dostupné z WWW: <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/galerie/16321-obnazenie-hermanowicz--pastureau-pesty>.

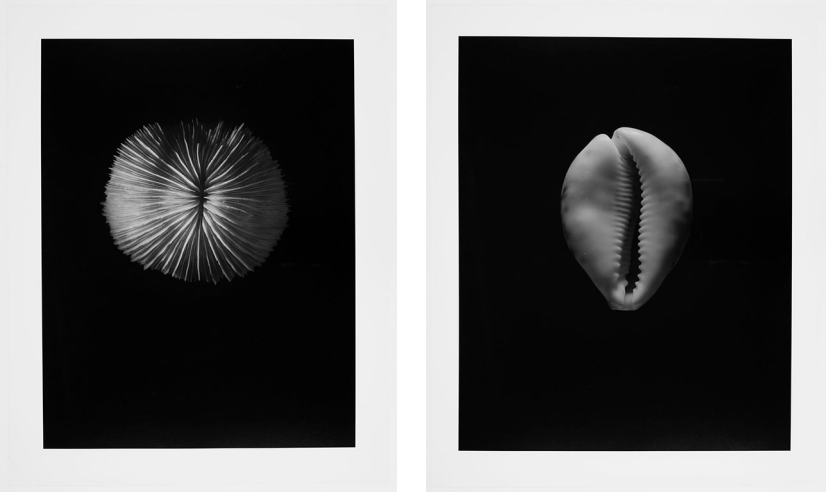
manowicz skutečně potřeboval ženskou podporu. Může nabídnout konvenční, černobílé akty. Fotografuje celé postavy a detaily, ústa, ruce, vagíny. Dělá snímky mladých a starých těl, zabírá modelky zepředu a zezadu. Vše si zachovává klasicizující, sochařskou manýru: umělec odhaluje věc – zdálo by se – objevenou už dosti dávno: ženské tělo, správně osvětlené, vypadá jako řecká socha. Zatímco Hermanowicz se zápalem odhaluje ženská těla a dělá z nich zátiší, umělcem přizvané Francouzky obnažují samy sebe. A nejde zde nutně o akty. Pesty a Pastureau prezentují velice osobní narace složené z fotografií, koláží, počítačových grafik, kreseb a krátkých, básnických textů. V případě Pastureau na sebe toto vyprávění bere podobu něčeho z pomezí obsedantní nástěnky a foto-kresleného deníku; Pesty se propadá do temných hlubin autopsychoanalýzy. Tato vyprávění zbavení velkých pretencí, intimní vyprávěná se ukazují být velmi vtahující. A když už je řeč o obnažování, obvykle se toho můžeme dozvědět více, pokud obnažíme sebe, než když obnažujeme jiné. [53]



50. *1714*, 2004

Jinou skupinou prací z „nové etapy“ jsou zátiší. Hermanowicz např. realizoval sérii ateliérových, technicky dokonalých fotografií mušlí na černém pozadí. Způsob fotografování mušlí neuvěřitelně připomíná způsob fotografování těl u výše popsaných prací, nebo také, Hermanowicz fotografuje tělo tak, jak se fotografují zátiší? Navíc, takto vyfotografované mušle se stávají očividným odkazem na vagínu a konečník.

53 SZABŁOWSKI, S. Obnażający i obnażające (się). *Warszawski Informator Kulturalny*. 2004, podzim. Varšava, 2004.



51. vlevo: *2043*, 2007
vpravo: *2091*, 2007

Poslední fotografií, kterou bych v této práci ráda zmínila, je autoportrét Mariusze Hermanowicze datovaný na léta 2002-2006, zapadající do rysů prací z „nové etapy". Autor se vyfotografoval v ateliéru, na černém pozadí, použil takové osvětlení, jako v případě jiných ateliérových snímků z této doby. Velice prostá a klasická fotografie, a zároveň poslední autoportrét, k němuž jsem se v Hermanowiczově archivu dostala.



52. *17=ja* (17=já), 2002-2006

Jak témata prací „nové etapy", tak i způsob jejich realizace, pořízení s technickou dokonalostí a precizností, mohou být podrobena kritice např. z feministické perspektivy. Hermanowiczovy fotografie představující ženská těla opakují škodlivé stereotypy utlačujícího mužského pohledu. Samotný nápad předvést ženskou podstatu na fotografiích pořízených mužem je dle mého soudu diskutabilní a riskantní, pokud ne nerealizovatelný. Navíc se k ženskému tělu na většině prací, především těch, které prezentují jeho

části, přistupuje jako k předmětům, jako k zátiší. V jiných případech prostřednictvím nadměrné estetizace nebo exponování nedokonalostí Hermanowicz tělo omezuje do role objektu, aby potěšil nebo šokoval mužské oko.nPodobný autorův přístup je patrný také na fotografiích zátiší, např. mušlí, které očividně a nerafinovaně odkazují na ženské pohlavní orgány. Tato optika se stává ještě výraznější na jiné fotografii z tohoto období, autoportrétu. Vidíme na něm autora samotného, zcela oblečeného, fotografujícího z komfortní pozice jiná, ženská, nahá těla.

Autor pořídil formálně dokonalou fotografii, ostrou, pečlivě zpracovanou v tmavé komoře, v plném tonálním rozsahu. Klasické a konvenční osvětlení použité na fotografiích mohlo být už na počátku nového milénia, kdy fotografie vznikly, považováno za anachronické a nepříliš zajímavé. Využití tohoto repertoáru prostředků pro tématiku aktu vytváří obraz muže-fotografa stereotypně fixovaného na technické aspekty, toužícího vyprávět o přirozenosti jiných lidí, v tomto případě žen, které se nacházejí v mnohem méně privilegované pozici než autor samotný. Ve srovnání s předchozím autorovým dílem jsou práce z „nové etapy“ dle mého soudu jak málo zajímavé, tak i opakující škodlivé způsoby myšlení.

V. Kontexty pro Hermanowiczovu tvorbu

Hermanowicz nebyl členem žádné umělecké skupiny, kromě Svazu polských umělců fotografů, a šlo o svého druhu samostatného tvůrce, možná i s ohledem na jeho emigrační biografii. Těžko lze jeho tvorbu přiřadit ke konkrétnímu prostředí nebo proudu, a jeho díla se vyznačují odlišností od soudobých trendů.

V letech 1969-1974 studoval na Fakultě kamery Lodžské filmové školy (PWSFTviT). Nestal se ovšem kameramanem, protože se soustředil na svou fotografickou tvorbu. Jeho fotografie z tohoto období lze označit za dokumentární nebo reportážní. Spatřovala bych v tom vliv Lodžské filmové školy, kde se kladl důraz právě na dokument nebo reportáž, ať už v případě filmu nebo fotografie. Hermanowicz ovšem nebyl reportér pracující na zakázky časopisů. V této době se prostředky jeho fotografického vyjádření teprve utvářely. Přelomovým se pro něj stal pobyt v Londýně v roce 1977, kde měl jednak možnost fotografovat ulice velkého města a druhak se seznámil s literární tvorbou Witolda Gombrowicze. Šlo o okamžik, kdy se Hermanowicz poprvé rozhodl doplnit svou práci o text. Jak přiznává v rozhovoru s Łukaszem Kałębasiakem,[54] ne tvorba jiných vizuálních umělců, ale právě četba Gombrowicze, pro něj byla inspirací k uplatnění tohoto postupu. V mnoha textech o Hermanowiczovi popisujících jeho charakteristické spojování fotografie s textem byl zmíněn také americký umělec, fotograf Duane Michals. I když Hermanowicz Michalsova díla neznal, když tyto postupy začal v roce 1977 využívat, v pozdějších rozhovorech na jeho tvorbu odkazoval.[55]

Praxe ručního popisování fotografií, jak se to dělá v amatérských filmových albech nebo denících, je kromě Hermanowiczových prací zastoupená např. v sérii „Fotodziennik czyli piosenka o końcu świata" (Fotodeník aneb Písnička o konci světa) polské fotografky Anny Beaty Bohdziewicz. Autorka důsledně od roku 1982 dokumentuje každoden-

54 KAŁĘBASIAK, Ł. Znamy ten kąt. *Gazeta Wyborcza*. 2004, 6. března, 6 s. Varšava : Agora, 2004.
55 Srov. HERMANOWICZ, M. Tutaj i teraz. *Fotografia*. 2001, č. 7. Września : Kropka, 2001. ISSN 1509-9628.

ní život a umisťuje pod fotografie vlastnoruční popisky. Fotodeník v současnosti čítá několik tisíc stran.

Kromě praxe používat pod fotografiemi popisky spojuje Hermanowicze a Annu Beatu Bohdziewicz spolupráce na umělecko-historickém projektu. Stali se duchovními rodiči a iniciátory výstavy „Ofiary stanu wojennego" (Oběti stanného práva), během práce na níž chtěli umělci proniknout k příbuzným všech obětí stanného práva a shromáždit co nejvíce informací o okolnostech úmrtí těchto osob. Nepodařilo se jim vyhledat všechny, shromáždili ovšem značné množství informací. Na výstavě se pak rozhodli představit reprodukce archivních fotografií obětí a v textové formě umístit informace ohledně jejich skonu. Poprvé se výstava prezentovala veřejnosti v prosinci 2013 na Placu Zamkowem ve Varšavě. Od té doby se dočkala mnoha uvedení a do dnes se na jejím základě představují medailony osob, které zahynuly během stanného práva.

Další charakteristický rys vyskytující se v Hermanowiczových pracích, sekvenční naraci, uplatňovali také umělci patřící do skupiny Permafo. „Šlo o permanentní (odtud název skupiny Permafo) registraci všech změn odehrávajících se ve skutečnosti a mechanický záznam obrazu s pomocí fotografií se k tomu skvěle hodil."[56] Mezi práce založené na sekvenci patří např. „Rejestracja permanentna – 24 godziny" (Permanentní zaznamenávání – 24 hodin) a „Sztuka konsumpcyjna" (Spotřební umění) (1974) Natalie LL, „Gestykulacje" (Gestikulace) (1970) nebo „Ocean" (Oceán) (1072-1973) Zbigniewa Dłubaka a „Perswazja wizualna i mentalna" (Vizuální a mentální persavaze) (1971) Andrzeje Lachowicze. Narativní sekvence také představovala důležitou součást prací tvůrců patřících do skupiny Studio filmové formy (Warsztat Formy Filmowej) působící kolem Lodžské filmové školy v letech 1970-1977.

Hermanowicz, přestože absolvoval Fakultu kamery na Lodžské filmové škole, se nevydal směrem podobných aktivit jako Studio filmové formy (Warsztat Formy Filmowej) a sekvenčnost a narativnost používal vlastním, individuálním způsobem nepodobajícím

56 TOMASZCZUK, Z. *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*. Września : Wydawnictwo Kropka, 2003. ISBN 8389494043.

se dílům jiných autorek nebo autorů. Domnívám se ovšem, že to, že aplikoval tyto postupy, lze číst také jako výsledek studia na lodžské vysoké škole.

Hermanowiczovu tvorbu lze také posuzovat v kontextu jiných fotografů, kteří absolvovali Fakultu kamery Lodžské filmové školy a i oni se věnovali fotografii, např. Bogdana Dziworského. Jeho filmové dílo je velice rozsáhlé, ale jeho fotografická tvorba, černobílé reportáže nebo pouliční fotografie, mají několik společných jmenovatelů s dokumentárními fotografiemi Hermanowicze, jak ve formální, tak v tematické vrstvě.

Další důležitou součást Hermanowiczových prací představuje performativní aspekt přítomný v jeho dílech od konce 70. let. Performance měla v tehdejším Polsku lokální charakter. Umělci se soustředili ve skupinách působících v různých centrech, kde měli své publikum. Hermanowicz naopak realizoval své performance pouze za účelem jejich zachycení na fotografiích, nejčastěji doplněných o texty a poskládaných do sekvenční narace. Jeho performativní aktivity tedy byly na veřejnosti nezávislé, mohl je realizovat individuálně, jeho stěhování do Franice v roce 1982 neovlivnilo technické možnosti pořizování fotografií tohoto typu. Dalším polským umělcem, který se věnoval performanci podobného druhu do objektivu fotoaparátu, byl Antoni Zdebiak (1951-1991). I on byl individuálním umělcem nezapadajícím do skupin a proudů. Ve svém ateliéru v Męćmierzu tvořil stovky witkacowských autoportrétů. I on využíval obklopující ho krajiny, aby tvořil performance pro fotoaparát, často založené na dichotomii mezi člověkem a přírodou.

Dalším fotografem, jehož je nutné zmínit při popisování Hermanowiczovy tvorby, je Wojciech Prażmowski, s nímž ho pojilo soukromé přátelství, několik společných výstav a, to hlavní, společná témata objevující se na jejich fotografiích. Jak poznamenal Marek Grygiel v doprovodném textu k výstavě „Odwiedziny" (Návštěvy) v roce 1998 ve Vilniusu: „Oba umělce zajímá minulost, což by se mohlo zdát právě v případě fotografie očividné, ale tato minulost je na snímcích obou autorů znovu přivolávána. U Prażmowského k tomu dochází nalezením starých fotografií a jejich sekundárního zakomponování metodou koláže do zcela nových realizací. Hermanowicz naopak vyvolává náladu pomíji-

vosti pomocí výběru popisků, krátkých komentářů pod snímky, které představují někdy poměrně současné výseče reality. Návraty do minulosti a jejich podrobování dalším reinterpretacím se tak stává čímsi na způsob návštěv v zákoutích naší paměti. Oba autoři navazují na symbolická místa dětství.“ [57]

Při popisování Hermanowiczových prací bych také ráda upozornila na polské umělce žijící v emigraci ve Francii. Jedním z nich byl Eustachy Kossakowski. nepodařilo se mi získat informaci, jestli se oba umělci znali a jestli se Hermanowicz inspiroval Kossakowského tvorbou. Jeden z nejznámějších umělcových projektů„6 metrów przed Paryżem” (6 metrů před Paříží) (1970-1071) má několik společných rysů s projektem „Policzyć wszystkich mieszkańców Paryża“ (Spočítat všechny obyvatele Paříže) (1981) Hermanowicze. Kossakowski v „6 metrech před Paříží“ fotografuje více než 150 dopravních značek s nápisem „Paris“ u vjezdu do města. Hermanowicz pak ve svém projektu zhotovuje konceptuálně-dokumentární fotografie zachycující lidi na jezdících schodech u východu z pařížského metra a dává jim čísla, vlastnoručně napsaná na pozitivech. Dalším polským fotografem žijícím v emigraci ve Francii byl Bogdan Konopka. Hermanowicz a Konopka se v soukromí znali. Hermanowicz, během svých návštěv v Paříži navštívil Konopku v jeho pařížském bytě, společně si prohlíželi výstavy a diskutovali o problémech a inspiracích, které jim nedaly spát.

***

Motivy nacházející se v tvorbě Mariusze Hermanowicze se objevují i v dílech současných fotografů jak v Polsku, tak v zahraničí. Níže popíši několik vybraných příkladů umělců nebo konkrétních prací, v nichž byly použity podobné postupy jako ty, které využíval

57 GRYGIEL, M. *Odwiedziny* [doprovodný text k výstavě]. Vilnius : Galerie Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1998.

Hermanowicz, a které nebyly zmíněny dříve.

Jedním z hlavních zásahů aplikovaných Hermanowiczem je spojení fotografie a textu. Tvůrcem, na nějž bychom se měli při této příležitosti zaměřit, je americký umělec a fotograf Jim Goldberg, člen agentury Magnum Photos, který používá vlastnoruční popisky pod fotografiemi. Ve svých experimentálních dokumentárních projektech Goldberg často vypráví příběhy osob žijících mimo hlavní proud. V sériích Rich and Poor (1985), Raised by Wolves (1989-1995) nebo Nursing Home (1995) se vedle fotografií zachycujících hrdinky a hrdiny příběhu objevují texty psané rukou právě vyfotografovanými lidmi. V autobiografickém projektu The Last Son (2016) pak Goldberg kombinuje vlastnoručně psané texty nebo texty psané na stroji s fotografiemi a jinými vizuálními materiály.[58]

Dalším vracejícím se motivem se v Hermanowiczově tvorbě stal motiv výhledu z okna, který tvrdohlavě zachycoval na fotografiích různými způsoby a v různých okamžicích. Podobný motiv s vyskytuje mimo jiné také v tvorbě českého fotografa Jiřího Hankeho, který v letech 1981-2003 fotografoval výhled ze svého bytu v Kladně a vytvořil takobří projekt „Pohledy z okna mého bytu". Tento projekt vyšel v roce 2013 formou knižní fotografické publikace.[59]

Mezi polskými fotografy se tento motiv objevuje např. na snímcích Macieje Pisuka, fotografa, spisovatele a scénáristy. Na začátku nového milénia Pisuk začal fotografovat výhled z okna pronajatého bytu ve varšavské Praze. Jeho projekt se postupně vyvíjel směrem k fotografiím pořizovaným venku, čímž vznikl dlouholetý projekt o obyvatelích a životě v této čtvrti, ovšem fotografie snímané z okna tvoří začátek a základ této série.[60]

Podobně tvoří svůj projekt „TTP" z Japonska pocházející umělec Hayahisa Tomiyasu, který fotografuje ping-pongový stůl na dvorku vedle kolejí, na nichž bydlel jako student v Lipsku. Fotografie vznikají v různou denní a roční dobu, a jak se ukazuje, stůl má vý-

58 Část informací obsažených v tomto odstavci pochází z webových stránek umělce:
GOLDBERG, J. *Jim Gldberg* [online]. [cit. 2023-03-09]. Dostupné z WWW: <https://jimgoldberg.com/>.
59 HANKE, J. *Pohledy z okna mého bytu / Views from the Window of my Flat*. Praha : Kant, 2013. ISBN 978-80-7437-110-3.
60 Srov. GLIŃSKI, M. Maciej Pisuk. *Culture.pl* [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné z WWW: <https://culture.pl/pl/tworca/maciej-pisuk>.

razně více využití než to, pro které byl vytvořen. Stal se místem setkání lidí z různých společenských skupin, které ho využívají k nejrůznějším formám trávení času. Projekt „TTP" vydalo jako fotografickou knihu nakladatelství Mack Books v roce 2019 a autorovy práce se mimo jiné dostaly do sbírky Deutsche Börse Photography Foundation.[61]

61 Srov. Hayahisa Tomiyasu. *Deutsche Börse Photography Foundation* [online]. [cit. 2023-10-03]. Dostupné z WWW: <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/hayahisa-tomiyasu.php>.

VI. Závěr

Tvorba Mariusze Hermanowicze se vymyká jasným klasifikacím. Ve svém velmi různorodém díle se vztahoval k problematice jednotlivce ve vztahu s okolním světem. S využitím různých technik komentoval realitu, vztahoval se ke své osobní situaci stejně jako k univerzálním záležitostem. Jak poznamenal Lech Lechowicz: „V příbězích vyprávěných Hermanowiczem z individuálního a velice osobního hlediska se odhaluje také mnohé z kolektivní historie a širších reálií skutečnosti. Je nejen poutavým vypravěčem zajímavých příběhů, ale také vnímavým a zvídavým pozorovatelem, který dokáže zachytit a předvést souvislosti mezi běžnými projevy reality a historií a jejím chaosem ovlivňujícím individuální biografii."[62]

Hermanowicz se proslavil prací „Výhled z mého okna. Kronika z let 1968-1979". Do kánonu se zapsal pracemi, v nichž spojil fotografie s ručními popisky, které často obsahovaly poetické reflexe filozofické povahy a měnily význam fotografií samotných, nebo jejich vyznění. Po emigraci do Francie v roce 1982 pokračoval v tvorbě snímků s popisky po celá 80. léta, a jejich příklady lze najít také v jeho pozdější tvorbě. S nástupem 90. let svou uměleckou praxi zasvětil genealogickému hledání, a v na počátku nového století diametrálně proměnil styl fotografování, když se obrátil směrem k ateliérové fotografii. Jak před stěhováním do Francie, tak i po něm, byl velice aktivní tvůrce. Ovšem, jak vyprávěl Tomaszi Ferencovi, v jeho emigrační tvorbě chybělo něco, čeho se mu dříve podařilo dosáhnout doma: „Nepovedlo se mi tu zopakovat to, co v Polsku. Možná jsem nepotkal lidi, kteří by mi pomohli nebo by mě docenili. Možná to vyžaduje jisté charakterové vlastnosti, které jsem neměl. V Polsku se to stalo samo od sebe. (...) Samozřejmě, že nejsem Francouz jako ti, kteří zde žijí, neznám ty kódy, a dokonce, když už je znám, nemusím je používat. Jsem trochu mimo"[63]

62 LECHOWICZ, L. Fotografia jako spojrzenie z okna. In: HERMANOWICZ, M. (ed.) *Fotografie 1968 - 2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.
63 FERENC, T. *Artysta jako obcy*. Lodž : PWSFTviT i UŁ, 2012. 7 s. ISBN 978-83-87870-52-2.

***

Svou práci s archivem Mariusze Hermanowicze jsem zahájila v roce 2015. Šlo o začátky mé archivní práce a do značné míry jsem právě během zpracovávání tohoto archivu rozšiřovala své vědomosti a dovednosti spojené s prací tohoto typu. Během téměř osmiletého vztahu s touto sbírkou jsem dostala možnost postupně pronikat k čím dál více informacím a stopám, na jejichž základě jsem se snažila fotografie uspořádat. Počátky mé práce souvisely s digitalizací negativů, abych se později začala soustředit na autorské pozitivy. Podařilo se mi proniknout ke spoustě informací, i když, jak se to v případě archivní práce často stává, čím více jsem se nořila do archivu, tím více se objevovalo neznámých a vynořovaly se nové oblasti vyžadující další výzkum. Mám tedy pocit, že v tomto archivu toho ještě hodně čeká na odhalení. Soubor skládající se např. z negativů, diapozitivů, autorských pozitivů, velkého počtu pracovních pozitivů a kontaktních otisků tvoří komplikovanou vícedílnou strukturu, jejíž zpracování nevládní organizací s omezenými zdroji je dlouholetý projekt a velká výzva. Většina papírového archivu a část Hermanowiczových negativů byla digitalizována a popsána. Tento materiál je zpřístupněn na portálu *Virtuální muzeum fotografie*[64], vedeným nadací Archeologie fotografie. Vznikají výstavy a publikace obsahující zpracované fotografie.

***

S ohledem na charakter mé práce s archivem Mariusze Hermanowicze je pro mě těžké zachovat objektivitu a hodnotit jeho práce, jako hodnotím práce jiných autorek a autorů, které si prohlížím.

Nejbližší mi jsou většinou práce vzniklé před rokem 1982, před Hermanowiczovým odjezdem do Francie. Část prací s popisky z přelomu 70. a 80. let se vztahuje k absurditám reality, vztahu jednotlivce s okolním světem a aniž by se zbavily zvláštní citlivosti, komentuje tento vztah. Např. série „Mieszkanie" (Byt) (1979) vyprávějící o procesu čekání na přidělení bytu autorovi a jeho rodině, nebo samostatná práce „W 6-tą rocznicę nas-

64 *Wirtualne Muzeum Fotografii* [online]. [cit. 2023-10-03]. Dostupné z WWW: <https://fotomuzeum.faf.org.pl/>.

zego małżeństwa" (V 6. výročí našeho manželství) (1981) vztahující se k potížím se získáním základních potravin na začátku 80. let, jsou dle mého názoru komentáři plnými specifického, smutného smyslu pro humor k realitě obklopující autora. Mezi pracemi vzniklými po roce 1982 jsou pro mě zajímavé ty spojené se vztahem člověka a přírody, např. performativní práce „Trénink 001" (1984), nebo jiné založené na kontrastu mezi přírodou a civilizací, jako je série „Z bitevního pole" (1979-1986) nebo „Ale je těžké setřít všechny stopy" (1984). Další prací, jíž jsem věnovala pozornost, je sekvenční série „Varšava-Sadyba 1030-1130, anebo procházka s Pewexem" (1990) vztahující se ke společenským a politickým změnám v Polsku. Mnohem méně ke mně promlouvají série z 90. let založené na genealogickém bádání vedeném Hermanowiczem. Rozsah a důkladnost jeho výzkumu dělá dojem, ovšem pro mě jako příjemkyni jsou příběhy autorových předků, např. v případě série „Strýc Petr" (1993) zajímavé pouze, pokud je přijímám v kontextu změn společenské situace odehrávajících se v pozadí vyprávěného příběhu. Mezi pracemi z „genealogické etapy" jsou pro mě nejzajímavější ty, v nichž autor vypráví přímo o svých zkušenostech během návštěv míst, kde kdysi žili jeho předkové, poměřování se s vlastními představami týkajícími se těchto míst, jako je tomu např. v sériích „Novogrodek" (1998) a „Zadorože" (1999). Hermanowiczovy práce z „nové etapy", např. ateliérové akty a sexualizovaná zátiší, se natolik odlišují od předchozího autorova díla, jsou pro mě nejméně zajímavé. Navíc mám pocit, že tyto práce opakují škodlivé stereotypy týkající se utlačujícího mužského pohledu a mohou být kritizovány z feministické perspektivy.

Domnívám se ovšem, že fotografická tvorba Mariusze Hermanowicze je nesmírně zajímavá, různorodá a jen těžko jednoznačně klasifikovatelná. Vytváří tím možnosti analyzování z mnoha hledisek, prostor k diskusi a čtení různými způsoby. Při psaní této práce jsem se snažila podrobně popsat autorovu tvorbu, když jsem shromažďovala ty informace, k nimž se mi podařilo dostat. Vznik této práce by nebyl možný bez vstřícnosti a důvěry Miłosze Hermanowicze, autorova syna, a pomoci týmu nadace Archeologie fotografie.

Všechny ilustrace kromě těch uvedených níže pocházejí ze sbírek zpracovávaných nadací Archeologie fotografie © Miłosz Hermanowicz / Fundacja Archeologia Fotografii. Ilustrace s č. 10–12, 14–16, 33, 38–42 jsou snímky obrazovky z katalogu *raisonné* umístěného na CD přiloženém ke katalogu výstavy „Fotografie 1968- 2002"[65] v Čenstochové. Tyto snímky jsem v archivu doposud nenalezla ve fyzické formě, proto jsem se rozhodla umístit do této práce snímky obrazovky zachycující tyto fotografie.

65 HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

VII. Soupis použité literatury

FERENC, T. *Artysta jako obcy.* Lodž : PWSFTviT i UŁ, 2012. 7 s. ISBN 978-83-87870-52-2.

FERENC, T. „Do czego może służyć fotografia?" - próba odpowiedzi. In: *Mariusz Hermanowicz, Ktoś, kogo nie znam*. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017. 71-81 s. ISBN 978-83-64443-24-4.

GRYGIEL, M. *Odwiedziny* [doprovodný text k výstavě]. Vilnius : Galerie Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1998.

GRYGIEL, M. *Wilno, a jednak* [katalog výstavy]. Varšava : Mała Galeria ZPAF, 2002.

HANKE, J. *Pohledy z okna mého bytu / Views from the Window of my Flat*. Praha : Kant, 2013. ISBN 978-80-7437-110-3.

HERMANOWICZ, M. *Fotografie 1968–2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

HERMANOWICZ, M. Tutaj i teraz. *Fotografia*. 2001, č. 7. Września : Kropka, 2001. ISSN 1509-9628.

HORNIK, A. *Fotografická Tvorba Mariusze Hermanowicze do roku 1982*. Opava : Slezská Univerzita v Opavě, Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2019.

KAŁĘBASIAK, Ł. Znamy ten kąt. *Gazeta Wyborcza*. 2004, 6. března, 6 s. Varšava : Agora, 2004.

LECHOWICZ, L. Fotografia jako spojrzenie z okna. In: HERMANOWICZ, M. (ed.) *Fotografie 1968 - 2002*. Čenstochová : Muzeum Częstochowskie, 2003.

MISKOWIEC, M. Loża. In: *Krakowska dekada fotografii*. Krakov : Galeria Olimpia / Muzeum Historii Fotografii, 2007.

PUCHAŁA-ROJEK, K. *Mariusz Hermanowicz. Pole walki* [doprovodný text k výstavě]. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2015.

STUSIŃSKA, E. *Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity*. Wołowiec : Wydawnictwo Czarne, 2021. ISBN 83-8191-186-9.

SZABŁOWSKI, S. Obnażający i obnażające (się). *Warszawski Informator Kulturalny*. 2004, podzim. Varšava, 2004.

SZYMAŃSKA, M. *Fotografia performatywna: Zbigniew Dłubak, Mariusz Hermanowicz, Antoni Zdebiak* [doprovodný text k výstavě „Choreografia obrazów"]. Varšava : Fundacja Archeologia Fotografii, 2017.

TEZ. Warto zobaczyć fotograficzne cykle Hermanowicza. *Wieczór Wybrzeża*. 1988, 23 března. Gdańsk : Wydawnictwo Prasowe Głos Wybrzeża RSW Prasa, 1988. ISSN 0137-9380.

TOMASZCZUK, Z. *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*. Września : Wydawnictwo Kropka, 2003. ISBN 8389494043.

TOPOROWICZ, M. Po raz setny w PAAS-ie. *Przegląd Polski*. 1994, 20 ledna. Warszawa : Best -Team, 1994. ISSN 1234-2734.

TOPOROWICZ, M.W poszukiwaniu straconego czasu, *Przegląd Polski*. 1993, 29 dubna. Warszawa : Best -Team, 1993. ISSN 1234-2734.

VIII. Internetové zdroje

Dolmen. *Encyklopedia PWN* [online]. [cit. 2022-12-11]. Dostupné z WWW: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/dolmeny;3893544.html>.

Fototapeta [online]. [cit. 2022-12-01]. Dostupné z WWW: <https://fototapeta.art.pl>.

GLIŃSKI, M. Maciej Pisuk. *Culture.pl* [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné z WWW: <https://culture.pl/pl/tworca/maciej-pisuk>.

GOLDBERG, J. *Jim Gldberg* [online]. [cit. 2023-03-09]. Dostupné z WWW: <https://jimgoldberg.com/>.

Hayahisa Tomiyasu. *Deutsche Börse Photography Foundation* [online]. [cit. 2023-10-03]. Dostupné z WWW: <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/hayahisa-tomiyasu.php>.

Mariusz Hermanowicz. *Fundacja Archeologia Fotografii* [online]. [cit. 2019-04-01]. Dostupné z WWW: <http://faf.org.pl/pl/MariuszHermanowicz>.

HERMANOWICZ, M. Trans-misje, *Fototapeta* [online]. [cit. 2022-12-01]. Dostupné z WWW: <https://fototapeta.art.pl/fti-2tm03.html>.

MAJEWSKA, M. "Obnażenie" - Hermanowicz, Pastureau, Pesty. *Fotopolis.pl.* [online]. [cit. 2022-12-01]. Dostupné z WWW: <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/galerie/16321-obnazenie-hermanowicz-pastureau-pesty>.

Meta. *Encyklopedia PWN* [online]. [cit. 2022-12-08]. Dostupné z WWW: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/meta.html>.

Tatuaże więzienne – znaczenie najpopularniejszych wzorów. *Etatuator.pl* [online]. [cit. 2022-12-10]. Dostupné z WWW: <https://etatuator.pl/tatuaze-wiezienne-znaczenie-wzorow/>.

Wirtualne Muzeum Fotografii [online]. [cit. 2023-10-03]. Dostupné z WWW: <https://fotomuzeum.faf.org.pl/>.

Wybory parlamentarne w Polsce w 1989 roku. *Encyklopedia PWN* [online]. [cit. 2022-12-08]. Dostupné z WWW: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wybory-parlamentarne-1989-w-Polsce;3998646.html>.

IX. Jmenný rejstřík

B
BENJAMIN, Walter 38, 39
BIRR, Martin 32
BOHDZIEWICZ, Anna Beata 71

D
DŁUBAK, Zbigniew 35, 71
DOISNEAU, Robert 29
DUCHAMP, Marcel 38
DZIWORSKI, Bogdan 72

F
FERENC, Tomasz 13, 14, 27, 31, 32, 52, 64, 76

G
GOLDBERG, Jim 74
GOMBROWICZ, Witold 70
GONNORD, Pierre 11
GRYGIEL, Marek 52, 72, 73

H
HANKE, Jiří 74
HERMANOWICZ, Anna 13, 40
HERMANOWICZ, Miłosz 13, 40, 79
HERMANOWICZ, Mariusz 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78
HERMANOWICZ, Piotr 54
HERMANOWICZ, Zygmunt 53
HORNIK, Anna 12, 27, 28, 42

K
KAFKA, Franz 38
KAHNWEILER, Daniel-Henry 38
KAŁĘBASIK, Łukasz 70
KONOPKA, Bogdan 73
KOSSAKOWSKI, Eustachy 73

L
LACHOWICZ, Andrzej 71
LECHOWICZ, Lech 13, 44, 47, 61, 62, 76,
LENIN, Vladimir Iljič 14
LACH-LACHOWICZ, Natalia (Natalia LL) 71

M
MAJEWSKA, Marta 66
MICHALS, Duane 70
MICKIEWICZ, Adam 59
MISKOWIEC, Marta 27, 29

P
PISUK, Maciej 74
PUCHAŁA-ROJEK, Karolina 18, 19
PASTUREAU, Lucie 66, 67
PESTY, Laura 66, 67
PRAŻMOWSKI, Wojciech 72

S
SCHULZ, Bruno 38
STALIN, Josif 14
STUSIŃSKA, Ewa 49
SZABŁOWSKI, Stach 66, 67
SZYMAŃSKA, Marta 35

T
TEZ. 16
TOMASZCZUK, Zbigniew 71
TOMIYASU, Hayahisa 74, 75
TOPOROWICZ, Maciej 16, 42
TOURNACHON, Gaspard Felix (Nadar) 38

Počet znaků: 104828, počet normostran: 58,2