TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obraz Polska 70. a 80. let v zahraničí ve fotografiích Chrise Niedenthala

Katarzyna Korczowska

SLEZSKA UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava 2023

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obraz Polska 70. a 80. let v zahraničí ve fotografiích Chrise Niedenthala

The image of Poland in the 1970s and 1980s abroad in the photography of Chris Niedenthal

Katarzyna Korczowska

SLEZSKA UNIVERZITAV OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
Oponent: BcA. Mgr. Michał Szalast
Opava 2023

itf

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Katarzyna Korczowska, M.A.

UČO: 44372

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Obraz Polska v 70. a 80. letech 20. století v zahraničí na fotografiích Chrise Niedenthala

Téma práce anglicky: T: The image of Poland in the 1970s and 1980s abroad in the photography of Chris Niedenthal

Zadání: Tématem této práce je, jak obraz Polska a Poláků žijících v 70. a 80. letech 20. století utvářela fotografie Chrise Niedenthala v zahraničí. Disertační práce analyzuje vliv faktorů, jako jsou společensko-politické okolnosti a jejich vliv na práci fotoreportérů v tomto období, biografii a způsoby práce samotného Niedenthala a vlastnosti fotografie jako média. Upozorňuje na vzájemné vztahy mezi společností, církví a státem. Přináší také současnou interpretaci reality, která je na těchto fotografiích zachycena.

Literatura:
Barthes, Roland, Światło obrazu, Warszawa: Aletheia, 2008.
chrisniedenthal.com.
Niedenthal, Chris, Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2020.
Osobní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Warszawa, 26. 3. 2023.
Sontag, Susan, O fotografii, Krakow: Karakter, 2009.
Rouille, Andre, Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną, Kraków: Horyzonty Nowoczesności, 2007.

Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Datum zadání práce: 31. 5. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....

Abstrakt CZ

Tato práce se věnuje utváření obrazu Polska a Poláků v období 70. a 80. let v zahraničí ve fotografiích Chrise Niedenthala. Analýza zahrnuje vliv sociálně-politických podmínek na práci fotoreportéra v té době, Niedenthalovu biografii, způsob jeho práce a rozbor vlastností fotografie jako média. Naše úvahy se zabývají vztahem mezi společností, církví a státem, a tím, jak je realita prezentovaná na fotografiích vnímána z dnešního pohledu.

Klíčová slova

Niedenthal, dokumentární fotografie, polská fotografie, dokument, železná opona, transformace

Abstract EN

The subject of this thesis is how an image of Poland and Poles living in 70s and 80s was shaped abroad by photography of Chris Niedenthal. The dissertation analyzes an impact of factors such as socio-political circumstances and their influence of photo reporters' work during that time, the bio and ways of working of Niedenthal himself and the features of photography as a medium. It draws attention to interrelations between society, the church and state. It also brings out a contemporary interpretation of the reality which is depicted in those photographs.

Key words

Niedenthal, documentary photography, Polish photography, documentary, Iron Curtain, transformation

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatné a použil 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.

V Opavě, 30. června 2023, Katarzyna Korczowska
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování

Chtěla bych především poděkovat MgA. Arkadiuszovi Gola, Ph.D
za podporu a cenné poznámky a všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie.

Obsah

1. Uvod 15
2. 70. a 80. léta – doba krize a změn 17
3. Fotoreportéři v Polsku 70. a 80. let 21
   Pohled ze zahraničí: Magnum 21
   Polská perspektiva 26
4. Úhel pohledu Chrise Niedenthala 31
5. Fotografovat aneb propůjčovat význam 39
6. Prostá, ale esenciální fotografie 43
7. Stát – církev – společnost 49
8. Retrospektivní pohled jako punctum 61
9. Závěr 65
10. Seznam vybraných publikací 67
11. Jmenný rejstřík 71



Apokalypsa, Varšava 1981

1. Uvod

Co je možné ještě o Chrisu Niedenthalovi napsat? Tomuto tvůrci, který je autorem fotografií Polska z období transformace, byl už po právu věnován velký zájem, který se zúročil četnými publikacemi o jeho osobě. Fotografii „Apokalypsa (Czas apokalipsy)" znají i ti, kteří se o fotografii nijak hlouběji nezajímají. Na internetu je možné najít spousta článků, které popisují fascinující příběhy o vzniku fotografií a obtížích práce fotoreportéra v té době. Sám Niedenthal se ochotně vrací k těmto událostem ve svých rozhovorech.

Pokus o analýzu jeho tvorby není snadný úkol, uvědomíme-li si, kolik už bylo na toto téma napsáno. Věc mi neulehčuje ani to, že si tohoto fotografa velmi vážím, nejen jako fotoreportéra, ale také jako člověka s jasným světonázorem a výstižným hodnocením sociálně politické reality. Cením si také za to, že rozhodně a veřejně vyjadřuje svůj názor na dnešní polskou realitu a zároveň to dělá s obrovským respektem k lidem.

Můj první kontakt s Chrisem Niedenthalem představoval krátký facebookový rozhovor před 5 lety, když ho Jerzy Owsiak pozval na festival Pol'and'rock. Tehdy jsem mu napsala, že pokud by to bylo možné, velmi ráda bych s ním hovořila osobně. Bohužel se nám nepodařilo se setkat. O to více jsem byla potěšená tím, že k tomu došlo nyní, když jsem se rozhodla věnovat svou diplomovou práci jeho fotografiím.

Marek Bieńczyk napsal v úvodu ke knize „Dno oka" Wojciecha Nowického: „Fotografie dýchají, nebo také mají svůj dech. Můžeme dokonale pochopit jejich obsah, to, co představují, zkoumat jejich kompozici, přidělit jim místo v dějinách umění, pochopit emoce, které mohou vzbuzovat. Pokud však na obličeji nepocítíme jejich dech, nepočkáme na okamžik, kdy ho ze sebe vydají, neprotneme se s fotografií." [1] Při pohledu na Niedenthalovy fotografie jsem začala zkoumat obraz Polska, který je na nich zachycený a který mohli vidět lidé na Západě. Uvědomila jsem si, že v době, kdy existovaly jen analogové fotografie a fotoreportáž hrála ve sdělování informací klíčovou úlohu, byl jedním z mála lidí, kteří utvářeli fotografiemi představu o polské realitě v období transformace v zahraničním tisku.

Vzhledem k tomu, že popisované fotografie byly publikovány v 70. a 80. letech, máme dnes omezený přístup k informacím o tom, jaká byla jejich dobová percepce. Abychom alespoň částečně vyplnili toto prázdné místo, je potřeba analýzu obrazů doplnit kontextem, ve kterém fotografie vznikaly. Ten zahrnuje podmínky práce

[1] Marek Bieńczyk, *Medytacje migawkowe*, w: Nowicki, Wojciech, *Dno oka: eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s.7

fotoreportéra v dané době a také okolnosti, které Niedenthala formovaly jako fotografa, pozorovatele a člověka. Fotografie totiž nikdy není pouze odrazem skutečnosti. Je její prezentací, která je podmíněná osobností autora.

V této souvislosti citujme ještě jednou z knihy Wojciecha Nowického: „Fotografie chápaná jako okenní sklo, médium bez vlastností, které umožňuje nahlédnout do pokojů a domů dávno srovnaných se zemí, vidět zemřelé lidi, sebe v legračním oblečením, které už nikdo nenosí; ale také jako zrcadlo, protože v něm vidím odraz vlastních úzkostí."[2] Stejně jako fotografický akt není prost určité subjektivní vrstvy, a platí to i pro dokumentární fotografii, nelze ani její interpretaci fotografie oddělit od jejího diváka. Proto obraz Polska, který je předmětem těchto úvah, neunikne pohledu přes další filtr. Tím je interpretace z perspektivy generace, která si danou dobu pamatuje jen úryvkovitě z jednotlivých obrazů z dětství a jejíž žitá realita je už zcela odlišná.

Fotografie Chrise Niedenthala představují obraz jedné dějinné etapy Polska a jeho společnosti. Je to důležitý dobový dokument, který vzhledem k politickým podmínkám, technice analogové fotografie a dostupným sdělovacím prostředkům nebylo snadné vytvořit. Není proto překvapením, že se tyto fotografie dočkaly různých podob prezentace ve formě individuálních nebo skupinových výstav.

Každá z těchto forem je trochu odlišná, podle mého názoru však Niedenthalovy fotografie pořízené v 70. a 80. letech minulého století lze samy o sobě vnímat jako soudržný celek. Záměrem těchto dokumentárních, reportérských fotografií, vytvořených většinou pro zahraniční tisk, je pokus o představení Polska v době krize a politické přeměny. Niedenthal tento úkol považoval za své životní poslání. To ho na oplátku definovalo jako fotografa.

[2] Nowicki, Wojciech, *Dno oka: eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s.20

2. 70. a 80. léta – doba krize a změn

Niedenthal řekl, že tvorba v období krize a změn má na něj motivující vliv.[3] Zmíněná dějinná etapa byla přesně taková. Polsko se po ukončení 2. světové války stalo součástí sféry vlivu Sovětského svazu. Svět se po ní rozdělil na demokratický Západ a komunistický Východ a mezi těmito bloky panoval omezený pohyb lidí, zboží a idejí. Zavedení centrálně řízené ekonomiky a zánik soukromého vlastnictví a podnikání vedly k tomu, že země ekonomicky upadala a trpěla nedostatkem zboží. Stát se snažil kontrolovat všechny oblasti života svých obyvatel.

Sedmdesátá léta začala protesty dělníků na Pobřeží. Stoupenci Edwarda Gierka odstavili od moci Władysława Gomułku. V roce 1976 došlo k dělnickým demonstracím v Ursusu a Radomi a jejich brutálnímu potlačení. Vznikl Výbor na obranu dělníků (Komitet Obrony Robotników) a cílem této první nezávislé organizace byl boj za občanská práva, demokratizaci a ochrana proti policejnímu stíhání. V té době se objevily také různé samizdatové iniciativy.

Když v roce 1979 po svém zvolení papežem přijel do Polska Karol Wojtyła, byl nadšeně přivítán s nadějí, že zaujme politický postoj proti komunismu, který měl kromě nucené ideologie podporované cenzurou negativní vliv na ekonomickou situaci.

Neracionální řízení státu, vyčerpávající závod ve zbrojení a absence svobodného podnikání vedly k tomu, že chudoba dopadala na všechny. Následovala další vlna stávek a vznikl první nezávislý odborový svaz „Solidarita“, který společně bojoval o respekt vůči dělníkům, za dělnická práva, svobodu shromažďování, právo na sebeurčení a také za státní reformy. Podobná nálada panovala v jiných satelitních zemích SSSR.

Státní moc se rozhodla zastavit rozvoj událostí, které se pro ni nevyvíjely příznivě. Pod politickým nátlakem vedení Sovětského svazu vyhlásila 13. prosince 1981 v Polsku výjimečný stav. Od té chvíle každodenním realitou v Polsku staly represe a masová zatýkání. Evropa při pohledu na jednání Sovětského svazu začala opouštět politiku *Détente* (uvolnění). Značný vliv na to měla sovětská invaze do Afganistanu.

Přelomovým se stal až rok 1989. V lednu tohoto roku se v Československu uskutečnila manifestace ve 20. výročí upálení Jana Palacha, který tím demonstroval proti okupaci vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968. Na jaře vystoupili čínští studenti s požadavky na demokratizaci společnosti, v květnu Peking navštívil Michail

[3] Giza, Hanna Maria, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami fotografii*, Rosikon Press 2011, s. 165

Gorbačov. Jejich protesty byly bohužel rychle a krvavě potlačeny. Polská mládež jako projev solidarity s čínskými studenty zahájila protest před čínským velvyslanectvím ve Varšavě.

V květnu 1989 usedla k jednání u kulatého stolu vládnoucí Polská sjednocená dělnická strana, která vládla v Polsku, s opozicí a představiteli církve. Tyto rozhovory odstartovaly změny v politickém uspořádání Polské lidové republiky. V den zmíněného masakru v Pekingu se v Polsku konaly částečně svobodné volby. Prvním nekomunistickým premiérem se po nich stal Tadeusz Mazowiecki, prezidentem však zůstal komunistický generál Wojciech Jaruzelski. Na protest proti tomu vyšli do ulic mladí lidé. Podle tehdejší reakce policie, která nebyla tak brutální jako dříve, bylo vidět, že se dosavadní systém se hroutí.

Zatímco se komunistický režim ve Varšavě chvěl v základech, v Moskvě se stále masově vyráběly busty s Leninem.[4] Stávající geopolitický řád se však měl brzy změnit. Němci z NDR začali v září jezdit do Budapešti a odtud se s pasem vydaným na ambasádě NSR dostávali přes Rakousko do západního Německa. Obdobná situace byla ve Varšavě i Praze. V listopadu došlo k pádu Berlínské zdi. Pak přišla na řadu Sametová revoluce v Československu, odsunutí Todora Živkova od moci v Bulharsku a brutální vzpoura proti diktátorovi Nicolae Ceaușescovi v Rumunsku. Evropa se proměňovala a společnost v Polsku si zvolila demokratickou III. republiku s tržním hospodářstvím.

Koncentrace a rychlost přelomových událostí byly závratné. Chris Niedenthal o tom napsal, že tehdy nebylo možné být všude a nafotit všechno.[5] Na druhou stranu je potřeba uznat, že se mu hodně z té doby podařilo, užijeme-li formulace Susan Sontagové, „zmrazit" ve fotografiích. V této souvislosti můžeme uvést její myšlenku: „Síla fotografie spočívá v tom, že pro pečlivé zkoumání dokáže udržet okamžiky, které normální běh času okamžitě překryje novými vjemy". [6] V této práci se chci právě o to pokusit a vytvořit představu o tom, jak tehdy vypadala realita a jaká byla její zahraniční reflexe.

[4] Chris Niedenthal, Anna Brzezińska, Oprowadzanie po wystawie NIEDENTHAL, Dom Spotkań z Historią, Warszawa, 26.03.2023

[5] Niedenthal, Chris, *1989: rok nadziei*, Olszanica : Bosz; 2017, s.6

[6] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 103



Registrace Solidarity, Varšava 1980



Továrna na Leninovy pomníky, Moskva 1989



Peter Marlow, Lech Wałęsa oznamuje srpnové dohody 1980



Jean Gaumy, Lech Wałęsa

3. Fotoreportéři v Polsku 70. a 80. let

Západ po konci 2. světové války jevil velký zájem o zpravodajství z opačné strany železné opony a pro fotografy byla tato část Evropy přitažlivá a zcela odlišná než svět, který důvěrně znali. Zahraniční fotografové tedy jezdili do Polska od konce války do vyhlášení výjimečného stavu. Znovu se sem vrátili na konci 80. let. Polští fotografové, kteří byli celou dobu na místě, se naopak potýkali s omezenými pracovními možnosti, která jim diktovala státní moc a cenzura.

Pohled ze zahraničí: Magnum

Od roku 1947 působila v mediálním světě agentura Magnum, která vznikla jako kolektiv fotografů, kteří chtěli svou činnost provozovat nezávisle na tiskových koncernech. Byla to odpověď na popularizaci ilustrovaných časopisů v čele s týdeníkem „Life". Ty prosazovaly model spolupráce mezi fotografem a editorským týmem, ve kterém fotograf dostával podrobné instrukce o zakázce a měl za úkol pořídit co nejvíce fotografií. To vše proto, aby si měl editor z čeho vybírat. Levicově orientovaní zakladatelé agentury Magnum chtěli vytvořit kolektiv, jehož členové se budou moci věnovat reportážní fotografii nezávisle, bez ohledu příkazy, omezení, manipulaci obrazem nebo požadavky na publikaci. Stejně důležitá byla pro ně problematika ochrany fotografie jako duševního vlastnictví, dodržování práva na jejich fotografie a možnost jejich další publikace, což v případě spolupráce s tiskovými koncerny nebylo možné. Fotografy z Magnum zajímaly konflikty, války a také sociální témata: životní podmínky lidí, jejich boj o důstojný život a svobodu. David Seymour k tomu uvedl: „Snažíme se vyprávět příběhy. Musíme je vyprávět teď, přinášet informace, ukázat hladový obličej a zničenou zemi, všechno, co pohne lidmi žijícími v pohodlném nevědomí."[7]

K fotografům z agentury Magnum, kteří dokumentovali Polsko v 70. a 80. letech, patřili Peter Marlow, Jean Gaumy a Bruno Barbey.

Peter Marlow byl přítomen v Gdaňských loděnicích, když odborový svaz Solidarita podepsal Srpnové dohody, kterými končila tamní stávka, a fotografoval tam společně Chrisem Niedenthalem.

[7] Brzezińska, Anna, *Legendarni fotografowie w Polsce: Capa, Seymour, Barbey i inni*, Dom Spotkań z Historią Warszawa 2021, s. 20

Jean Gaumy vytvořil naopak známou fotografii Lecha Wałęsy s růžemi v rukou a na pozadí zdi s křížem a zvěčnil modlící se dělníky z loděnic.

S Brunem Barbeym se Chris Niedenthal seznámil během fotografování poutě Jana Pavla II. do vlasti. Barbey odjel v roce 1981 do Polska na osmiměsíční pobyt. Země tehdy byla ve zlomovém okamžiku. Najezdil tehdy 40 000 km v obytné voze, a tím se mu podařilo unikat před sledováním tajnou policií. Po celou dobu fotografoval probíhající společenské a politické změny a také lidi a jejich každodenní zápasy ve světě rozděleném mezi komunismus a katolickou víru. Zajímaly ho zvyky, obřady a mizející starodávný folklór malých měst a vesnic.



Bruno Barbey, Polsko 80. léta 20. století



Bruno Barbey, Polsko 80. léta 20. století

Když byl v Polsku vyhlášen výjimečný stav, Barbey Polsko opustil. Aktuálnost tématu a vědomí o celoevropském významu změn, k nimž v Polsku docházelo, vedlo k tomu, že už příští rok vzniklo z jeho 78 výběrových fotografií album „Pologne“. Tyto fotografie byli později otištěny také v mezinárodních časopisech. National Geographic publikoval „The face and faith of Poland“ a týdeník Life „Poland on the Brink“ . V roce 1983 se také konaly výstavy, jejichž součástí byly Barbeyovy fotografie, například v galeriích FNAC ve Francii, Museo d'Arte Moderna v Římě nebo v galerii Nikon Gallery v Curychu. V současnosti tento cyklus poněkud upadl v zapomnění, ale v 80. letech představoval klíčovou fotografickou publikaci z období studené války.

Barbeyho fotografický pohled na polsko-sovětské vztahy koresponduje s francouzským veřejným míněním a odchodem od politiky mírového soužití se Sovětským svazem z období vlády Charlese de Gaulla. Francie, která kdysi usilovala o posílení své pozice vůči NSR, začala odmítat politiku uvolnění, a Francois Mitterand navázal spolupráci s Ronaldem Reaganem. Kritika zahraniční politiky Giscarda d'Estaigna ze strany intelektuálů, kteří sledovali totalitní směřování Sovětského svazu, zesílila po zavedení výjimečného stavu v Polsku. Výsledkem byla podpora odborářské Solidarity.



Bruno Barbey, Polsko 80. léta 20. století

Barbeyho fotografie nejsou obrazy, které zachycují významné nebo symbolické okamžiky politického života v momentě jejich dění. Představují soubor momentek z každodenního života. „Mým cílem je zachycení génia loci," napsal o tom Barbey.[8]

Na jeho fotografiích vidíme lidi, kteří pracují na venkově, pasou zvířata; pozorujeme je během oslav důležitých životních okamžiků, například na svatbě, při narození dítěte nebo při návštěvě kněze. Sledujeme také obraz města s obchody, jídelnami a tančírnami. Díváme se na lidi, kteří nakupují nebo jdou ulicí. Vidíme jejich křehkost na pozadí velkých sousoší, propagandistických transparentů a chladných betonových budov.

Zmíněná religiozita představuje důležité téma, které se na fotografiích objevuje společně se záběry osob zblízka. Tyto snímky jsou všední, vřelé a humanistické. Barbey podobně jako jiní fotografové ukazuje každodenní život a náboženskou stránku jako protipól vůči rekvizitám státní moci a komunistické ideologie. Dokonce ani Lech Wałęsa zde není zachycený jako charismatický lídr, ale především jako věřící katolík.



Bruno Barbey, Polsko 80. léta 20. století

Barbey zobrazuje problematický vztah Polska k Sovětskému svazu a jeho důsledky pro běžné Poláky. Z jeho fotografií lze vyčíst také zpochybnění politického výkladu dějin: fotografie kanceláře v Gdaňsku, kde dominuje logo Solidarity, ukazuje demontáž komunistického narativu. Lenin si jako poražený odnáší brožuru Solidarity v kapse svého kabátu. Fotografové výrazně sympatizují s polským pohledem a usilováním o nezávislost.

[8] Sandomir, Richard, *Bruno Barbey, Magnum Photographer of War and Peace, Dies at 79*, https://www.nytimes.com/2020/11/16/arts/bruno-barbey-dead.html, přístup: 3.02.2023



Bruno Barbey, Polsko 80. léta 20. století



Bruno Barbey, Lech Wałęsa, 80. léta 20. století

Polská perspektiva

Události 70. a 80. let byly přirozeně předmětem zájmu polských fotografů a fotoamatérů, a to zejména po vyčerpání avantgardy, kdy se zájem přesměroval na reportáž a sociologickou fotografii – fotografii se sociální tématikou, která zachycovala nelehkou polskou realitu.

Je obtížné shrnout tuto tvorbu celkově nebo uvést jména klíčových fotografů, protože vždy půjde pouze o subjektivní výběr. Důvodem je nedostupnost materiálů a skutečnost, že řada autorů zůstává neznámých a jejich negativy ještě nevešly v širší známost. Fotografie vznikající za železnou oponou navíc podléhaly komunistické cenzuře, a pokud byly vůbec publikovány, pak pouze na novinovém papíře mizerné kvality. Neměly možnost oslovit západoevropskou veřejnost z důvodu omezených možností spolupráce se zahraničními médii a západními fotografy. O účasti na skupinových publikacích nelze vůbec hovořit. K polskému divákovi se část z nich dostala teprve po letech a byla představená na retrospektivních výstavách nebo v rámci souborných publikací. Jejich příkladem jsou ty, které vznikly zásluhou organizace Dům schůzek s dějinami (Dom Spotkań z Historią). Můžeme zde vyjmenovat „Přelom 1989 na fotografii (Przełom 1989 w kadrze)"[9], „Kdo jsme a kam kráčíme (Kim jesteśmy i dokąd dążymy)"[10] – katalog výstavy uspořádané u příležitosti 40. výročí prvního sjezdu Solidarity, nebo „Vidět ostřeji. Fotoreportáž v ITD 1960–1190 (Ostrzej widzieć. Fotoreportaż w ITD 1960–1990)".[11]

V souvislosti s vybranými příklady fotografických publikací o Polsku bych se chtěla na chvíli zastavit u té posledně jmenované. Jde o shrnutí 30 let polské fotoreportáže z dílny autorů soustředěných kolem ilustrovaného časopisu „itd". Šlo o studentský časopis, který pojednával o různých oblastech života, obsahoval humoristické texty, soutěže, rádce nebo informace o premiérách. Navíc se dotýkal společensko-politických témat, ale bez mentorování a moralizování. Především však nabízel možnost publikovat mimo oficiální proud. V každém čísle se objevovala fotoreportáž. Mladí tvůrci v nich poukazovali se na absurdní stránky života v PLR, otiskovaly materiály z provincie, továren, domácností, věnovali se přehlíženým tématům. Říkalo se jim „škola ostrého pohledu".[12] Používali formu, kterou bychom mohli nazvat jako fotografický esej: tyto reportáže představovaly „nezávislou publicistickou výpověď", „mikropříběhy komentující velké dějiny".[13] Právě zde publikovali Krzysztof Pawela a

[9] Brzezińska, Anna*, Przełom w kadrze 1989*, Dom Spotkań z Historią Warszawa 2019

[10] *Kim jesteśmy i dokąd dążymy*: *katalog wystawy 40 rocznica I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ "Solidarność",* Gdańsk, Instytut Dziedzictwa Solidarności, 2021

[11] Wójcik, Krzysztof, *Ostrzej widzieć, Fotoreportaż w „ITD" 1960–1990*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2020.

[12] Jurecki, Krzysztof, Fotografia polska lat 80., https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html, přístup: 7. 3. 2023

[13] Wójcik, Krzysztof, *Ostrzej widzieć, Fotoreportaż w „ITD" 1960–1990*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2020, s.210

jako fotoreportér začínal Tomasz Tomaszewki – fotograf, který během výjimečného stavu chodil s fotoaparátem ukrytým ve speciální rukavici, aby se vyhnul zatčení.

Jan Rurański si v rozhovoru u příležitosti 30. výročí založení časopisu „itd" položil řečnickou otázku: „Proč je Polsko na fotografiích v tisku tak uhlazené, učesané? Proč jsou v každých novinách totožné fotografie: stejné stoly předsedů a starostů, tatáž gesta při stříhání pásky, tytéž úsměvy?"[14] Tento názor, přestože je vyjádřený ve zcela jiné sociálně politické skutečnosti, měl mnoho společného s motivy, které vedly fotografy z agentury Magnum k založení vlastního kolektivu.

Dalším projektem, který si zaslouží pozornost je Fotodeník Anny Bohdziewiczové, který si autorka vedla od roku 1982 a ve kterém chtěla zachytit realitu bez příkras. Deník byl v 80. letech prezentován v podobě řady odlišných výborů fotografií – v oficiálních galeriích, na bytových výstavách, a také v Německu, Itálii, USA a v roce 1990 na polských velvyslanectvích v zahraničí. V roce 2014 vyšel pod názvem „Fotodeník aneb písnička o konci světa (Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata)".



Anna Bohdziewicz, Sáma s kobercem 1989

[14] Tamtéž, s.3

Události z období působení Solidarity dokumentovali také lidé, kteří byli s tímto hnutím přímo spojeni. Sławomir Fiebig, člen celostátního výboru NSOS Solidarita, fotografoval na počátku 80. let a během výjimečného stavu.

Stanisław Składanowski a Paweł Glanert, kteří byli zaměstnanci Gdaňských loděnic, se účastnili protestů a fotograficky zaznamenali vznik Solidarity a střety během výjimečného stavu.



Paweł Glanert, Stanné právo

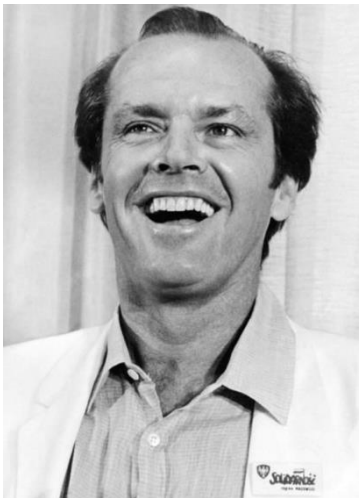


Krzysztof Miller, Varšava 1989

Zajímavou ale tragickou osobností té doby byl Krzysztof Miler. Byl to sportovec, aktivně působil v punkové subkultuře, své fotografie publikoval jako student v podzemním tisku. Později se proslavil zejména jako válečný fotograf. Předtím však už v roce 1989 dostal akreditaci pro jednání Polského kulatého stolu. Později spolupracoval s Gazetou Wyborczou, už od jejího prvního čísla. Polsko 80. let fotografoval velmi zblízka, jak jen to bylo možné: jako ryzí pankáč, bez ohledu na nebezpečí, k němuž může dojít uprostřed pouličních střetů s policií a armádou. V roce 2016 po letech boje se syndromem posttraumatického stresu spáchal sebevraždu. „Mým živlem je nekompromisní reportážní sociologie, to znamená člověk a jeho život. Bylo by těžké najít moji fotku, na které není člověk. Často je zachycený v extrémních situacích," prohlásil o sobě.[15]

Polští fotografové, jejichž práce tehdy pronikly do zahraničí, patřili k výjimkám. Jedním z nich byl Jerzy Kośnik, který byl znám zejména portréty herců a režisérů pro časopis „Film", především portrétem Jacka Nicholsona s odznáčkem Solidarity na klopě saka. V 80. letech posílal fotografie pařížské agentuře Gamma Press Image, které později vycházely v titulech „Stern" a „Paris Match". Naopak Cezary Sokołowski byl od roku 1981 polským korespondentem agentury Associated Press, pro kterou dokumentoval politické změny na světě a v Polsku. V té době byl 24krát zatčen policií. V roce 1992 obdržel Pulitzerovu cenu v kategorii spot news. Sokołowski jako polský fotograf akreditovaný v zahraničí měl téměř podobné pracovní podmínky a úhel pohledu jako Chris Niedenthal.

Uvedení autoři a publikace ukazují, jak společensko-politická situace ovlivnila fotografování a témata fotografií v dané době. Jejich šíření v atmosféře špehování a neustálé kontroly ze strany státních orgánů bylo velmi obtížné. Na Západě byl zájem o dění v Polsku, ale informace o něm se tam dostávaly v útržkovité, velmi omezené podobě. Proto pro formování představy o životě v komunistické realitě byl důležitý každý snímek, který se do zahraničí podařilo dostat.



Jerzy Kośnik, portrét Jacka Nicholsona

[15] Giza, Hanna Maria, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami fotografii*, Rosikon Press 2011, s.136



Cezary Sokolowski, Varšava 1982

4. Úhel pohledu Chrise Niedenthala

„Chrisi, co ty seš, k sakru, za člověka a co děláš v Polsku?!“[16] Tato slova Niedenthal uslyšel od Jima Kenneye z Newsweeku, když vyšlo číslo s jeho fotografiemi z první návštěvy Jana Pawła II. v Polsku. Vezmeme-li v úvahu tehdejší okolnosti a podmínky fotoreportérské práce, pozornost přitahuje už samotné množství a výstižnost Niedenthalových záběrů. Dobře chápal změny, které se dějí kolem něj, a proto byl schopen výborně vycítit, kde se co bude dít. Býval tak v pravý čas na pravém místě. Byl vždy blízko, vždy jako jeden z prvních na místě, jeho fotografie informovaly svět o tom, co se stalo, mezi prvními.



Chris Niedenthal a Lech Wałęsa

[16] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.152

Kým byl a jak pracoval, že se mu toho podařilo dosáhnout? Henri Cartier-Besson řekl: „Fakta nejsou zajímavá. Důležitý je úhel pohledu."[17] Co formovalo ten Niedenthalův?

Narodil se v Londýně v rodině polských emigrantů v roce 1950. Vyrostl a vzdělání získal v Anglii. Měl britský pas a plynule hovořil anglicky, ačkoliv se vždy cítil být Polákem. Země jeho rodičů, kterou poznal během prázdnin, ho přitahovala a později se do ní vracel, když pracoval jako průvodce autobusových zájezdů z Londýna do Varšavy. Soudil, že mladá generace v Polsku je dynamičtější: studenti více diskutují, setkávají se, vyměňují si myšlenky a názory, s nimiž se seznámili při četbě.

V roce 1972 ukončil studium fotografie na London College of Printing a několik měsíců pracoval pro londýnskou tiskovou agenturu Features International.

Protože pro vstup do Polska měl pouze turistické vízum, rozhodl se získat pozvání agentury Polska Agencja Interpress, které by mu umožnilo delší pobyt a práci fotoreportéra. Podařilo se mu to v roce 1973. Tehdy se seznámil s polskými fotoreportéry a také s okruhem tvůrců kolem časopisů „itd" a „Perspektywy". Agentura Interpress, která obsluhovala zahraniční novináře, to dělala způsobem, který přál propagandě a ve spolupráci s tajnou policií komunistické PLR. Její zaměstnanci si nakonec uvědomili, že Niedenthal není člověk, který zapadá do škatulky spolehlivého spolupracovníka, a propustili ho. Vízum mu však ještě po určitou dobu umožňovalo pobývat a pracovat v Polsku jako fotoreportér. Tak tomu bylo, dokud nenavázal formální spolupráci s francouzskou agenturou Team International. Přestože šlo o čistě formální záležitost, poněvadž Niedenthal pro ni nezpracoval ani jedinou zakázku, zůstal oficiálně zahraničním korespondentem s možností svobodně fotografovat. „Mám dojem, že jsem byl první akreditovaný fotoreportér v Polsku a na dlouhou dobu také jediný," napsal o tom ve své knize „Profese: fotograf. Příběh pokračuje (Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił)."[18] Jako člověk na volné noze, který nebyl spojen s žádnou redakcí, mohl fotografovat, co chtěl.

Nejdříve se politickým tématům vyhýbal, aby na sebe zbytečně nestrhával pozornost státních orgánů. To se začalo měnit v době stávek v Radomi a Ursusu, které fotografoval pro švédský deník „Ekspressen". Rozhodující obrat u něj nastal po volbě Karola Wojtyły papežem, kdy jako fotoreportér na místě pořídil fotografie, jež později odkoupily redakce týdeníků „Stern", „Life" a několik dalších vydavatelství na veletrhu v Frankfurtu. Když chtěl dopisovatel Newsweeku Paul Martin později udělat v Polsku reportáž o církvi, dostal doporučení na Niedenthala, který měl už mezi fotoreportéry své jméno. Takto začala jeho stálá spolupráce se zahraničními médii.[19]

[17] Brzezińska, Anna, *Legendarni fotografowie w Polsce: Capa, Seymour, Barbey i inni*, Dom Spotkań z Historią Warszawa 2021, s.17

[18] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.109

[19] Tamtéž, s.146



Jedna z prvních fotografiív gdaňské loděnici, 1980



Registrace Solidarity. Příjezd Lecha Wałęsy, Varšava 1980

V srpnu 1980 se společně s Michaelem Dobbesem, který zastupoval „Sunday Times“, pokusil proniknout do Gdaňských loděnic. Dělníci nechtěli vpustit žádného fotoreportéra z obavy, že by mohlo jít o spolupracovníky tajné policie. Nakonec se mu tam podařilo dostat v roli Michaelova tlumočníka a pod podmínkou, že nebude fotografovat. Niedenthal tento zákaz porušil, ale své první unikátní fotografie nestihl dodat do Newsweeku před uzávěrkou čísla. Novináři na Západě si ještě neuvědomovali závažnost událostí v loděnicích natolik, aby opozdili vydání časopisu a mohli o nich přinést zprávu celému světu. O dva týdny později, v okamžiku podpisu Srpnových dohod, se směrem k Gdaňsku obrátil celý svět a poslal tam své novináře, včetně už zmíněného Petera Marlowa. Bylo obtížné uvěřit, že dříve měli fotoreportéři do loděnic přístup omezený a nemohli tam fotografovat.

Chris Niedenthal od té chvíle následoval Lecha Wałęsu a dokumentoval to, co se dělo kolem něj. *Wałęsa, podle názoru fotografa, chápal, že zahraniční tisk je pro něj důležitý a rozšíření informací o protestech může věci prospět.*[20] Trávili tedy společně hodně času a navázali takový vztah, že Niedenthal dokonce přivážel jeho dětem ze Západu rybí tuk. Reportér fotografoval u něj doma, dokumentoval události takzvaného „Karnevalu Solidarity" a zároveň důsledky zhoršující se ekonomické situace v zemi. Viditelným efektem prohlubující se krize byly potravinové lístky a fronty v obchodech, ve kterých často regály zely prázdnotou a zboží se shánělo „pod pultem". Niedenthal o tom napsal, že fotografování těchto scén z každodenního života nebylo snadné, protože musel nejprve získat souhlas, za jehož vydání nechtěl být nikdo zodpovědný. Sami lidé se navíc nechávali fotografovat jen neradi. Niedenthal to chápal a respektoval: *Věděl jsem, že lidé ve frontách jsou v ponížené situaci a může jim být trapné, že je někdo fotografuje.*[21]

Niedenthal hodně pracoval a taková profesní situace mu vyhovovala: „Byl jsem neustále v pohybu, což samozřejmě není snadné, když má člověk ženu a malé dítě. (…) Zahraniční tisk tvořil sehraný tým. Pracovalo se nám dobře, takové přátelské vztahy práci prospívají. Bylo škoda toho nevyužít."[22]

Nevyvolané diapozitivy, které používal, odesílal leteckou poštou do Frankfurtu a odtud putovaly přes Londýn nebo Paříž do New Yorku.



Řeznictví, Varšava

[20] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023
[21] Tamtéž.
[22] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.184



Fotbalový zápas mezi Legií Varšava a Dyname Tibilisi 1982

Před vyhlášením výjimečného stavu měl Niedenthal odjet do Berlína na předvánoční nákupy. Zůstal však v Polsku, protože ho o to požádala redakce Newsweeku, která pravděpodobně věděla, že každý den může k něčemu dojít.[23] První fotografie, které Niedenthal nafotil po omezení občanských svobod, včetně té nejznámější nazvané „Apokalypsa (Czas apokalipsy)", vyvezl do zahraničí vlakem student, kterého o to náhodně požádal. Když bylo mezi 13. a 21. prosincem přerušeno jakékoliv spojení s okolním světem, odesílal tajně nafocené fotografie právě tímto způsobem. Po 21. prosinci a opětovném otevření agentury Interpress bylo možné oficiálně fotografovat, ale pouze v přítomnosti někoho z agentury, a společně s filmy bylo potřeba posílat protokol o tom, co se na fotografiích nachází. Niedenthal pracoval celé dny, obvykle s už zmíněným Cezarym Sokołowským, který tehdy fotografoval pro Associated Press. Sokołowskému se tehdy podařilo proniknout na legendární utkání s Tbilisi, na které měli problém získat akreditaci i zahraniční reportéři. Stadion hlídaly zásahové jednotky, ale Sokołowski postupně házel přes plot svou legitimaci všem svým kolegům, včetně Niedenthala, a ti na zápas dostali a mohli ho fotografovat.[24]

[23] Tamtéž, s.196
[24] Tamtéž, s.221

„Asi trochu naivně jsem se snažil vyhýbat kontaktům s jakýmkoliv velvyslanectvím nebo polskými úřady. Do jisté míry také s lidmi z podzemí. Jak jsem už napsal, nechtěl jsem je dostat do nesnází."[25] Niedenthal věděl, že ho státní moc důkladně sledovala: *Dvakrát se mi podařilo přijít o filmy. Chytili mě víckrát, ale obvykle jsem měl v kapse svinuté cívky bez žádných fotografií a ty jsem jim odevzdal. Dva případy za všechny ty roky myslím není úplně špatné skóre,*" konstatoval s úsměvem.[26] Po letech se ze spisu vedeného komunistickou tajnou policií dozvěděl, že se usilovně snažila najít důkaz, že jde o zahraničního agenta.

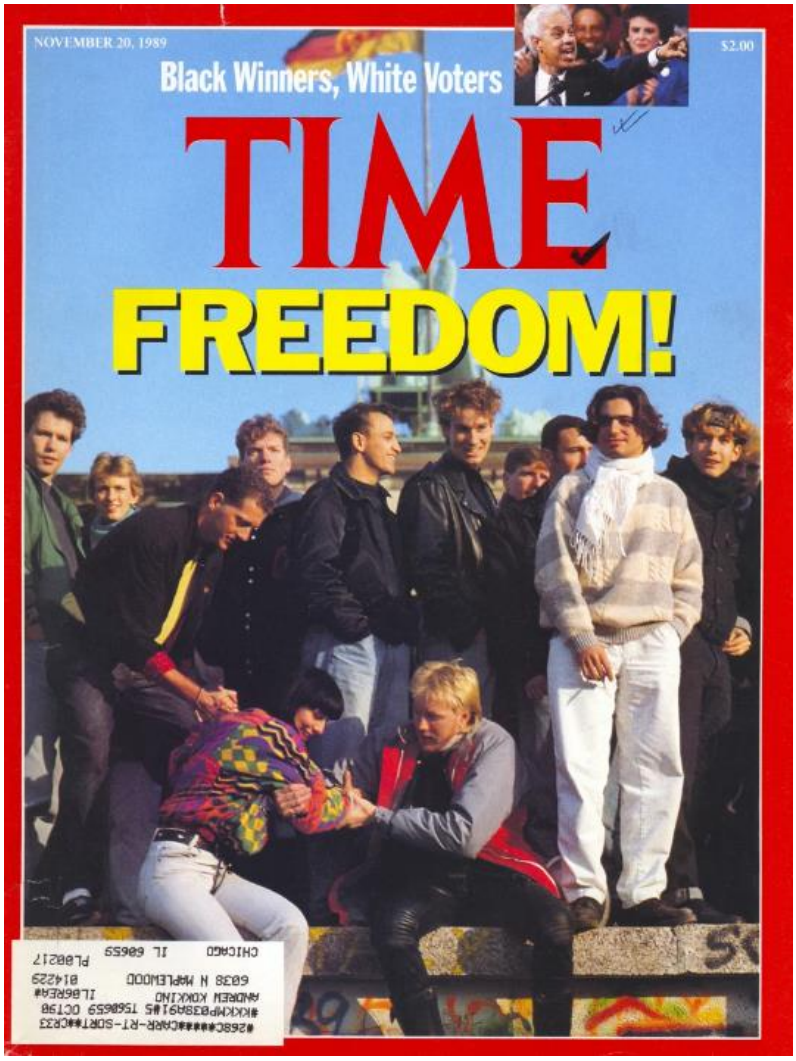
Poté co Newsweek začal mít finanční problémy, odstoupil od smlouvy s Niedenthalem a ten pak navázal spolupráci s týdeníkem Time. V roce 1988 otevřel svou první výstavu ve varšavské galerii ZPAF, na které prezentoval východní Evropu z pohledu zahraničního fotoreportéra.

V druhé polovině 80. let kromě fotografování v Polsku často cestoval do jiných zemí východního bloku. Jak sám přiznává ve vzpomínkách, mnohokrát mu přálo štěstí. Tak tomu bylo tehdy, když fotografoval návštěvu Helmuta Kohla v Moskvě. Díky tomu, že nasedl do autobusu, který nejen přímo na místo, ale sledoval Kohla, mohl ho fotografovat, jak jde po ulici a zdraví se s lidmi. Kvůli tomu se jeho fotografie dostala na obálku časopisu „Time".[27] Je potřeba uznat, že Niedenthal tyto náhodné situace dokázal velmi dobře využít a zásluhou svého postřehu a neustálému sledování událostí dovedl předvídat, jaké příležitosti se mohou v nejbližší době objevit.

V roce 1988 se znovu vrátil fotografovat do Gdaňských loděnic, kde další stávka vyvrcholila jednání komunistů s opozicí v rámci Polského kulatého stolu o rok později. V přelomovém roce 1989 bylo obtížné pokrýt všechny významné události. Niedenthal v té době kromě Polska dokumentoval to, co se dělo v Sovětském svazu, Československu, Bulharsku, na Litvě, v Rumunsku a Ázerbájdžánu. Byl na hranicích, když první uprchlíci z NDR utíkali na Západ, a také u pádu Berlínské zdi. Jakmile se o tom dozvěděl, vydal se tam, protože už měl koupenou letenku. „Proč jsem si ji koupil? Nevím. Něco mě k tomu ponoukalo. Sám si to neumím vysvětlit," vzpomíná na tu dobu.[28]

Po pádu komunismu cítil, že v jeho profesním životě končí velmi důležité období. Svět, který byl dříve soustředěný na změny ve východní Evropě, věnoval méně pozornosti normalizaci situace v zemích bývalého východního bloku. Poptávka redakcí po fotografiích byla mnohem menší. V té době se měnila také samotná reportážní fotografie. Rozvíjely možnosti spojení s redakcemi a zjednodušilo se

[25] Tamtéž, s.256
[26] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023
[27] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.324
[28] Tamtéž, s.355



Berlin, 1989



Praha, 1989

zasílání fotografií. Bylo možné posílat už vyvolané snímky a během pádu Berlínské zdi Niedenthal poprvé viděl, jak kurýr komunikuje s redakcí přes mobilní telefon.[29]

Docházelo také ke změnám ve velkých týdenících na Západě, které už nebyly ochotné investovat velké částky do toho, aby vyslali do světa dobré fotoreportéry, zajistily jim povolení na svobodné fotografování a poskytly prostor pro vznik dlouhodobých projektů, což bylo dříve něco zcela přirozené. Teď „účetním (…) záleželo pouze na penězích, jako by nevěděli o tom, že dobrý časopis neprodává čokoládu nebo krmivo pro psy, ale určité myšlenky a především kvalitní zpravodajství."[30]

Niedenthal se tedy pustil do sociálních témat a ve svých fotografiích se zaměřil na postižené děti. Představil je během výstav „Tabu. Portréty neportrétovaných (Tabu. Portrety nieportretowanych)", „Vidět, slyšet, dotýkat se, vědět (Widzieć, słyszeć, dotykać, wiedzieć)", „Pracujeme (PracujeMy)" a „Dopisy synovi (Listy do syna)". Společně s Tadeuszem Rolkem vytvořil také projekt „Sousedka (Sąsiadka)".

V současnosti pracuje na digitalizaci svého archívu. Vyvolává fotografie z kinofilmů, které kdysi posílal v nevyvolané podobě do redakcí: *„Část z nich se mi vrátila po 30 letech. Zahraniční redakce si chtěly vyvolat fotografie samy, aby na ně měly výhradní právo. Tyto fotografie jsem neviděl od doby, kdy jsem je nafotil, a některé si vůbec nepamatuji,"* řekl v našem rozhovoru.[31] Fotograf je postupně publikuje na sociálních sítích – na Facebooku, Instagramu nebo Twitteru.

Niedenthal, kterého k práci motivuje fotografování v době krize, dnes znovu vychází fotit do ulic. Tentokrát s digitálním fotoaparátem, malou praktickou Leicou. Nepracuje na žádnou smlouvu, a proto může znovu fotografovat, co chce, a zachycovat svůj pohled na okolní svět.[32]

Dne 15. února 2023 Niedenthal napsal na Twitteru: „Je mnoho mladých fotoreportérů, kteří se tím živí a já jim nechci lézt do zelí. V poslední době jsem býval dost na opozičních demonstracích. Dělám to pro sebe, do svého archivu. Hodně let už nepoužívám dlouhé objektivy, mám jen malý fotoaparát se širokým úhlem, a proto chodím k lidem, co nejblíže to jde. Zajímají mě jejich obličeje, oči. Někdy je v nich vidět vztek, starost, zoufalství. Mám rád takové snímky."[33]

[29] Tamtéž, s.358
[30] Tamtéž, s.375
[31] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023
[32] Tamtéž.
[33] Twitter, @NiedenthalChris, 15.02.2023

5. Fotografovat aneb propůjčovat význam

Fotografické sdělení a jeho přenos v 70. a 80. letech fungovaly z politických a technologických důvodů v nesrovnatelně menším měřítku než dnes. Obraz Polska v zahraničí proto ve velké míře utvářely fotografie Chrise Niedenthala a podobných autorů.

Odhlédneme-li od toho, kým Niedenthal byl a s jakou vášní pracoval, je zajímavé se na jeho fotografie podívat z hlediska toho, co Susan Sontagová nazývá „fotografickým viděním".[34] Tento přístup předpokládá, že namísto hodnocení jednotlivých fotografií nebo projektů přistupujeme k dílu daného autora jako k celku. Domnívám se, že takový pohled na Niedenthalovu tvorbu ze 70. a 80 let je hluboce opodstatněný, přestože jde o soubor samostatných reportážních fotografií a cyklů pořízených pro různé redakce. Vzhledem k době vzniku, podmínkám fotoreportérské práce a tématu je můžeme hodnotit jako celek a vnímat jako jeho největší a nejdůležitější projekt.

Jakým způsobem Niedenthal ze svých fotografií skládá obraz Polska?

Roland Barthes tvrdí, že referent lne k fotografii a „Jako by fotografie nosila svůj referent stále se sebou (...)".[35] Toto konstatování je obzvláště přesvědčivé v případě reportážní a novinové fotografie. V jaké míře a zda vůbec mohl Niedenthal ovlivnit svými fotografiemi utváření veřejného mínění a obrazu reality v zahraničí?

Susan Sontagová popisuje, že prostor fotografie se rozprostírá mezi dvěma póly – tvůrčí fotografií sloužící k sebevyjádření a fotografií „jako výjimečného způsobu podřízení subjektu službě skutečnosti".[36] Oba póly této škály jsou založené na těchto protikladech: snaha o objektivismus – subjektivita; kult náhody – účelovost jednání a kontrola situace; kognitivní funkce – kreativní funkce; agresivita vůči světu – podlehlost světu.

Oba přístupy měly a mají své stoupence. Například Ansel Adams odmítal uznat jakoukoliv roli náhody ve fotografii a považovat fotografování za něco mechanického. Weston soudil, že fotografie je nejdokonalejší prostředek sebevyjádření a hlavní předností dobré fotografie je originalita vyplývající z citlivosti autora. Callahan se domníval, že fotografování je sebevyjádřením. Bressonovský způsob fotografování naopak přikládá důležitost náhodě, okamžiku, kdy je

[34] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 83
[35] Barthes, Roland, *Světlá komora*, Archa, Praha 1994, s. 11
[36] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 109

každodennost zachycena v konfiguraci, která sama o osobě vytváří obraz připravený ke vzniku fotografie. Berenice Abottová naopak přistupovala k snímkům jako fotodokumentům, považovala je za něco lepšího než malované obrazy a Robert Frank soudil, že fotografování je čekání „na moment odhalující nerovnováhy, která umožňuje zachytiti skutečnost nepřipravenou, když je dle jeho slov ‚mezi okamžiky'".[37] Úkolem fotografa jako člověk z ulice je toto vnímat.

Místo fotografií Chrise Niedenthala na škále, kterou představila Sontagová, intuitivně hledáme u pólu, kde se nacházejí fotografie usilující o objektivní představení skutečnosti. Sám fotograf vždy tvrdil, že se nesnažil tvořit nové světy, ale zaznamenávat to, co ho obklopuje. Když ve škole dostal za úkol nafotit kuchyni, vytvořil reportážní fotografii kuchyňského nepořádku. Když později fotografoval známé osobnosti, vytvářel také reportážní portréty, nestavěl své modely a domníval se, že nejlepší snímky vznikají „mezi" záběry. Přivoláme-li úvahy André Rouillého o fotografickém umění a umělecké fotografii, pak bychom hovořili o první variantě.[38]

Samotná fotografie je ze své podstaty realističtější médium, vezmeme-li v potaz skutečnost, že na rozdíl od malířství obsahuje odraz reality. Tato realita může být více či méně subjektivně interpretovaná, přesto však jde o realitu, která autorovi pózovala. Fotografické techniky na rozdíl od malířství rovněž činí ze vzniku fotografie proces, který je mechaničtější a méně závislejší na autorovi. Někteří fotografové se tedy odvracejí od stále technicky dokonalejších přístrojů a hledají v nedokonalých fotoaparátech možnost vyjádřit své autorské vize. Niedenthal postupuje opačně: po mnoha letech analogového fotografování a komplikací spojených s posíláním kinofilmů do zahraničí, jež v době výjimečného stavu byly nejcitelnější, přesedlal na digitální fotoaparát. Oceňuje jeho pohodlí, praktičnost a spolehlivost při fotografování na ulici.

Fotografie, která je silně spojená s tím, co zachycuje, prostřednictvím zmíněného „lnutí", představuje mocný nástroj pro poznávání světa. Sontagová upozorňuje na jev „odplatonizace",[39] při němž nevěnujeme pozornost tomu, kdy daná zkušenost vyplývá z přímého poznávání reality a kdy z poznání skrze obrazy. Jestliže nemůžeme být svědky událostí, musí nám k vytvoření názoru na ně postačit fotografie.

Působení fotografií a jejich persvazivní síla jsou o to větší, že zhušťují realitu a zmrazují čas: ukazují její výseky selektivně, ale díky zastavení umožňují, abychom si tyto části lépe prohlédli. [40] Klíčové je tedy rozhodnutí fotografa, co má být vyfoceno.

Fotografický akt, vedle rozhodnutí, že objekt nebo událost je hodna zvěčnění, dává fotografujícímu privilegium určit, jakým způsobem budou představeny. Sontagová říká, že „fotografovat znamená přivlastňovat si fotografované. Jde o zasazení sebe

[37] Tamtéž, s. 110
[38] Rouillé, André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Horyzonty Nowoczesności, Kraków 2007, s.267
[39] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 160
[40] Tamtéž, s. 103

sama do určitého vztahu k světu, který je pociťován jako vědění – a tím pádem i jako moc."[41]

Svůj význam pro reflexi fotografie má kromě pocitů a záměru fotografa, který ji pořizuje, také role kontextu, do kterého se fotografie rodí. „Protože každá fotografie je pouhým fragmentem, závisí její morální a emocionální závažnost na tom, kam je vložena. Fotografie se proměňuje podle kontextu, ve kterém je vnímána. (…) Jak v případě slov ukázal Wittgenstein, jejich význam je určen jejich *užitím* – což platí i pro každou fotografii."[42]



Volby, obchod ve Varšavě 1985

[41] Tamtéž, s. 10
[42] Tamtéž, s. 98

K tomu, aby fotografie mohla ovlivňovat, neobejde se také bez určité míry kulturní a sociální erudice toho, kdo si ji prohlíží. Niedenthal v našem rozhovoru řekl: *Přemýšlím, zda to, co jako fotoreportéři děláme, má vůbec na něco vliv. Existuje možná pár válečných fotografií, které lidi přinutily, aby se zamysleli nad smyslem válek. Můžeme lidem maximálně otevřít oči.*[43] Fotografie nevytvářejí nové postoje, ale s ohledem na znalosti člověka mohou rozvíjet ty, které se už začaly formovat. Rozhodující je zde politické uvědomění diváka.

Fotografie působí nejsilněji, když vidíme něco nového. Jde o jednoduché psychologické pravidlo: s určitou mírou expozice se postupně viděnému přizpůsobujeme. Je to stejný proces, který se využívá v kognitivně-behaviorální psychoterapii.

Můžeme tedy říci, že Chris Niedenthal prostřednictvím fotografického média a všech jeho vlastností utvářel obraz Polska 70. a 80. let v zahraničí. Jeho kinofilmy, které do zahraničí pašovali náhodní lidé nebo které posílal jako nevyvolané negativy, obsahovaly obrazy, které byl schopen pořídit pouze fotoreportér se zahraniční akreditací, po celou dobu připravený pracovat na místě. Proto se lze domnívat, že měly velký účinek. Zachycovaly okamžiky života a vybízely k zamyšlení. Ve velké míře jejich zásluhou mohl Západ vidět, co se děje v zemi za železnou oponou, jací jsou jeho obyvatelé a jaký je jejich každodenní život. Veřejnost v západních zemích se seznamovala s těmito fotografiemi a s každou další informací o krocích Sovětského svazu přestávala věřit, že politika uvolňování představuje krok správným směrem. Niedenthal při pořizování novinových fotografií a sociálních reportáží rozhodoval o tom, co je podle něj zajímavé a co stojí za pozornost. Tím dál předával svůj pohled. Jak by řekla Susan Sontagová, fotografováním propůjčoval význam.[44]



Květinový kříž, Varšava, 80. léta 20. století

[43] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023

[44] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 31

6. Prostá, ale esenciální fotografie

Chris Niedenthal přirovnal jednou svůj způsob fotografování ke stylu hry bubeníka Charlieho Wattse z kapely Rolling Stones: bylo to hraní bez zbytečných ozdůbek, estetizování, přímočaré a úderné. „Stejné jsou moje fotografie. Prosté, bez novátorství, bez extrémních efektů. Ale esenciální."[45] A to je právě to, co bychom měli očekávat od dobré reportážní fotografie.

Niedenthalovy snímky vycházely nejen v Newsweeku nebo týdeníku Time, ale také v časopisech Geo, Der Spiegel, Paris Match, Stern, ve švédském Expressen a týdeníku Life. Pro některé časopisy fotografoval na základě smlouvy, v jiných publikoval v rámci práce na volné noze.

Fakt, pro kterou redakci fotografie vznikaly, významně ovlivňoval způsob pojednání tématu. Sám Niedenthal přiznával, že existuje velký rozdíl mezi fotografováním pro Newsweek nebo Time, a prací pro takové časopisy jako Geo. Pro ty prvně jmenované je potřeba pracovat rychle a v co největším množství. Poněvadž jde o aktuální věci a události, které se musí zachytit ve správném okamžiku, nečeká se na vhodné podmínky, ty jsou druhořadé ve srovnání s tím, že daný okamžik muže uniknout. Naopak pro časopis Geo nebo při práci na sociální reportáži má fotograf mnohem více času na to, aby se „ponořil" do tématu; zde má mnohem větší roli hraje estetika, světlo a kompozice.

Fotografování politických událostí obvykle probíhalo rychle. Nebylo možné cokoliv naplánovat nebo se snažit o pečlivý výřez, naopak bylo potřeba předvídat, které místo bude pro fotografování to nejlepší. „Pracujeme živelně, samozřejmě se stává, že máme o fotografii nějakou mlhavou představu, ale pravda je taková, že nás velmi silně strhává realita,"[46] píše Niedenthal.

Spolupráce se zahraničními časopisy mu poskytovala téměř neomezený přístup ke kvalitním barevným filmům, k nimž se polští fotografové nemohli dostat. Redakce, s nimiž spolupracoval, ho žádaly, aby fotografoval co nejvíce. Tím pádem dostávaly vyčerpávající záznam polské reality a zlomových událostí, které mohly představit západnímu světu.

Pro vnímání Niedenthalových snímků je důležitá skutečnost, že vznikaly na barevný kinofilm. Wojciech Nowicki ve svých esejích sebraných v knize „Dno oka" k tomu napsal: „minulost v barvě může být údernější. Černobílá starých pozitivů staví

[45] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.67
[46] Tamtéž, s.95

bezpečnou hranici mezi tím, co je naše a cizí, mezi současným a minulým. Barva na starých fotografiích narušuje tuto hranici."[47] Niedenthalovy barevné fotografie publikované v zahraničních časopisech musely tedy na diváky působit s větší sílou. Barevné obrazy skutečnosti, které se vymkly cenzuře a pronikly Západ, musely ve světě rozděleném železnou oponou, kde existoval izolovaný východní blok a informace o tom, jak v něm vypadá skutečný život, byly nedostupné, musely vzbuzovat silnější dojem, než by tak mohly učinit černobílé snímky, které odcizují realitu a zvyšují odstup.

Diapozitivy, které používal, vyžadovaly pečlivé osvětlení, ale Niedenthal neměl ve zvyku fotografovat s bleskem. Při vzpomínkách na své začátky a první fotografie hovořil o době své školní docházky, kdy od rodičů dostal fotoaparát Starmite. Měl blesk, ale každá fotografie spotřebovala jednu žárovku, a před dalším snímkem bylo potřeba namontovat novou. Praktické ohledy ho tedy naučily využívat přirozené osvětlení. A u toho už zůstal. Chybějící osvětlení z blesku, jakkoliv může komplikovat fotografování při nedostatku světla, dokáže mimořádně dobře zprostředkovat atmosféru. Právě tento efekt dobře zapůsobil na fotografiích nelegálních kostelů, které vznikaly přestavbou soukromých domů nebo tajně vyrůstaly ve starých stodolách.



Nelegální kostel, 1978

[47] Nowicki, Wojciech, *Dno oka: eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s.94

Mezi Niedenthalovými fotografiemi přitahují pozornost ty, které vznikly v situacích, jež se téměř nikomu nepodařilo zdokumentovat, a také blízkost, často oční kontakt s fotografovanými lidmi. Niedenthal uvedl, že ho jiní fotoreportéři někdy kritizují za jeho snímky z doby výjimečného stavu. Domnívají se, že musel spolupracovat s tajnou policií, když mohl přistupovat tak blízko, protože na fotografiích je vidět, že konkrétní lidé vědí, že je fotografuje.[48] Byli totiž přivyklí fotit rychle, obvykle z úkrytu, což se projevuje dynamickou kompozicí a dramatičností záběru. Niedenthal také fotografoval tímto způsobem. Na samotném počátku výjimečného stavu, kdy musel být opatrný, také fotil přes okna z domovních schodišť. Tímto způsobem vznikl proslulý snímek „Apokalypsa (Czas apokalipsy)". Vzpomíná také, že mnohokrát fotografoval z oken soukromých bytů: *„Bál jsem se chodit na demonstrace, používal jsem tedy dlouhé objektivy. Když člověk pracoval pro takový týdeník jako Newsweek nebo Time, bylo důležité mít na paměti, že redakce chtějí tvojí fotografii, ne zmláceného hrdinu se zničeným vybavením a bez filmů."*[49] Později mohl fotografovat relativně svobodně, ačkoliv v přítomnosti zástupce agentury Interpress. Je obtížné si představit, jak obrovský byl rozdíl mezi možnostmi práce domácího fotoreportéra a někým ze zahraničního tisku. To se mimo jiné odráží na fotografiích z té doby.



Stanné právo, Poznaň 1982

[48] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.217

[49] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023

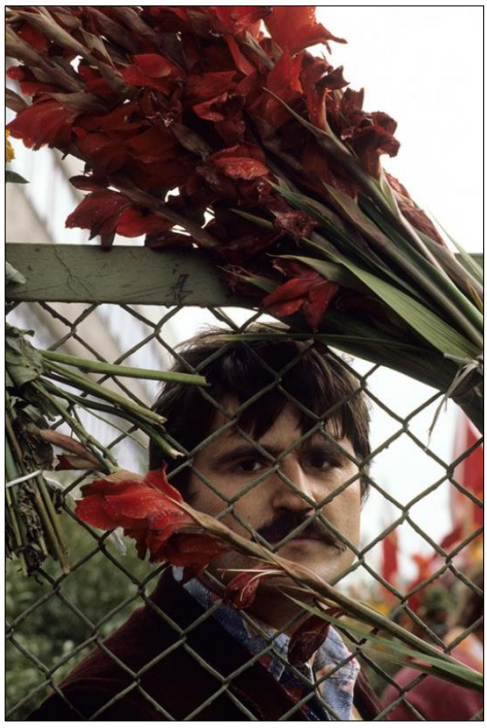


ZOMO, Varšava 1982

Kromě samozřejmých výhod souvisejících s akreditací zahraničního reportéra měla svůj význam také fotografova dovednost přistupovat blízko k druhému člověku, získat si jeho důvěru natolik, aby se dal vyfotit. Ta je obzvláště důležitá v kritických situacích, kdy lidé nemají pocit bezpečí, cítí se trapně nebo dokonce ponížení situací, v níž se nacházejí. Niedenthal tuto dovednost měl. „V tom právě spočívá kouzlo mojí profese, že dokážeme, jestliže jde všechno dobře, vstoupit do něčího života a ten někdo nás s velkým rámusem nevyhodí za dveře,“[50] napsal.



Parlamentní volby, 1989



Stávka tiskařů, Olsztyn 1981

[50] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.94



SENT TO THE SALT MINES...

For a miracle cure

THE wheezy little girl snuggled up to her mummy in bed—just like any sick child seeking comfort. Only, in this case, mother and daughter were 600ft below ground in a salt mine "hospital."

For the air in the mine has helped to cure more than 4,000 people from asthma and other chest complaints, with 24-day stays underground.

Children are the easiest to cure and their parents are encouraged to stay and look after them. As space is so short, mothers and fathers share beds with their youngsters.

Poison threat

Once underground, the miracle begins. Patients are sent to the salt cavern, which holds 35 people, for four hours a day. They go down in the pit cages with the salt miners, taking helmets and masks as a precaution against poisonous gases.

Settled in the hospital, the patients lie in bed breathing in the salt-laden air, watched over by nurses.

Twice a week, they spend whole nights in the mine. They are never allowed to leave their cavern "ward"

Continued on page 24

Patients with masks and helmets wait (above left) at the pit-head for the descent to a bed in their cavern ward (left). Even the chandeliers of the chapel (above) are made out of salt while exquisite carvings (below) line the walls

Tribits, 1975



RELIGION

Dans le couvent-caserne, la revue des frères pompiers par le père supérieur. - Avec la foi, disent-ils, on pourrait éteindre les flammes de l'enfer. -

Au feu, de vrais professionnels. Dès 1934, ils avaient une motopompe.

IL Y A ENCORE DE VRAIS CURÉS (POMPIERS)

En Pologne, à 40 km de Varsovie, le monastère de Niepokalanow — le plus grand d'Europe — est aussi une caserne de pompiers. Depuis 1931, les franciscains, tous soldats du feu volontaires, sont, à la moindre alarme, prêts en deux minutes : il n'ont en effet qu'à coiffer leur casque car ils combattent le feu en robe de bure. « Quand nous arrivons dans notre auto-pompe, notre tenue inspire le respect et fait taire les jurons », dit le père Chérubin, 61 ans, adjoint du « chef de brigade ». De incendies de forêt aux gros tonneaux tombés dans un puits — ils vienne de sauver une femme qui allait s'y noyer — les moines du fe se sont couverts de médailles du courage et de gloire. Leur plu grande fierté : jamais un plaisantin n'a osé les appeler pour rien

Paris Match 1974

7. Stát – církev – společnost

„Není umění se zamilovat do Vídně, Říma, Paříže nebo dokonce Londýna. Umění je zamilovat se právě do Varšavy, protože je to mnohem obtížnější a je potřeba na sobě pracovat, aby člověk dosáhl takového stavu."[51] Chris Niedenthal, kterého Polsko přitahovalo od jeho první prázdninové návštěvy v dětství, se na něho díval očima člověka, který přijíždí odjinud, a pro něhož je každodennost zajímavá, protože je tak odlišná od toho, co důvěrně znal. Když fotografoval, byl „superturistou, extenzí antropologa, který navštěvuje domorodce a přináší zpět zprávy o jejich rituálech a nezvyklých nástrojích."[52]

Pokud přijmeme konstatování Rolanda Barthese, že fotografii nemůžeme považovat za kopii skutečnosti, ale za její ektoplasmu,[53] pak u Niedenthala z polské realita „vyzařuje" souhra tří hlavních složek. Jsou to stát, církev a společnost.

Niedenthal, který je v současnosti známý především ikonickými fotografiemi politických událostí z 80. let, z nichž se řada objevila na obálkách týdeníků Newsweek nebo Time, se v 70. letech politickým tématům vyhýbal. *„Svět se moc nezajímal o to, co se děje v Polsku a já jsem se moc nezabýval politikou. Dodnes mám raději mé fotografie všedního dne,*" řekl Niedenthal v našem rozhovoru. Když neměl závazky vůči časopisům, mohl fotografovat sociální témata, lehká, líbivá, zachycující zajímavosti ze života lidí městeček a venkova. K takovým reportážím patřily fotografie ze včelího skanzenu ve Swarzędzi, které otiskl britský týdeník Titbits v roce 1972 r.,[54] sanatorium pro lidi s onemocněním plic v solném dole ve Wieliczce, nebo podle Niedenthalových slov nejzdařilejší reportáž o hasičském sboru řádových bratří z Niepokalanowa. Tu posledně zmíněnou publikoval nejdříve časopis Paris Match v roce 1974, reportáž pak prostřednictvím londýnské tiskové agentury oběhla celý svět.[55] 70. léta byla také dobou, kdy Niedenthal, společně se skupinou HONK fotografoval oslavy náboženských svátků a poutě. V roce 1978 vznikla už zmíněná reportáž o nelegálních kostelech, která byla prvním Niedenthalovým materiálem pro Newsweek.

[51] Tamtéž, s.307
[52] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 44
[53] Barthes, Roland, *Světlá komora*, Archa, Praha 1994,, s. 77
[54] Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s.102
[55] Tamtéž, s.113



Marzanna, 70. Leta 20.stoleti

Za přelomový okamžik v své fotoreportérské kariéře Niedenthal považuje volbu Karola Wojtyły papežem a jeho příjezd do Polska. Právě tehdy poprvé jeho fotografie pronikla na titulní stránku Newsweeku. Další spolupráce s časopisem a rozvoj událostí vedly k tomu, že se na Niedenthalových fotografiích kromě církve a společnosti objevil třetí prvek – politika, stát a jeho aparát.

Když si prohlédneme jeho fotografie z tohoto období, je tento aspekt nejviditelnější. Fotografie politických událostí byly tím, po nichž byla ze strany tisku největší poptávka. Právě ony se objevovaly na titulních stránkách novin a editoři si je z přicházejících Niedenthalových kinofilmů vybírali jako nejreprezentativnější pro ilustraci událostí probíhajících v Polsku.

Z těchto fotografií se vyjevuje obraz groteskního systému: pompézní a totalitní reality společně s celou její typickou obřadností. Patří k ní četné demonstrace, oficiální události a všechny rekvizity charakteristické pro tuto dobu – vlajky, tanky v ulicích po zavedení výjimečného stavu a příslušníci zásahových jednotek. Z části fotografií je patrné, že vznikaly z úkrytu, z oken bytů, pomocí dlouhého objektivu, protože záběry zblízka by byly příliš riskantní. Vidíme fronty před obchody a prázdné regály v kontrastu s obrazy z prodejen Pewexu (polského Tuzexu), kde jinde nedostupné zboží bylo možné koupit za dolary, které však nebylo možné nikde vyměnit.



Kalwaria Pacławska, 1977



Pietrowice Wielkie 1984

Z obrazů všedního života vnímáme přítomnost chapadel systému: žena s kočárkem míjí propagandistické transparenty Polské sjednocené dělnické strany, na fotografii je k nim otočená zády. Jiná fotografie představuje mladého muže během posledního dne stávky, jak sedí u pianina. Přímo za ním stojí velká socha Lenina, které si všimneme teprve tehdy, když si uvědomíme, že chlapec místo na židli sedí na jejím podstavci. Na mnoha fotografiích je vidět, že obyvatelé měst procházejí nevědomě kolem symbolů nepřátelského režimu, který neodbytně zasahuje do jejich každodennosti. Jako by ho ignorovali, v mnoha záběrech jsou k nim otočení zády. Excentrická kompozice, ve které tito lidé odcházejí ven ze záběru, vyjadřuje, že se lidé distancují od toho, co jim bylo vnuceno zvnějšku a proti jejich vůli.



Propaganda, Varšava 1983



Poslední noc stávky v loděnici Lenin, Gdaňsk 1981

Jinde zase vidíme četné fotografie prvomájových oslav: dav lidí na pozadí Paláce kultury a vědy se symbolem orla bez koruny, vlajky a vztyčené transparenty. Stejná událost na fotografii z 80. let – zachycená z širší, ptačí perspektivy – ukazuje dav lidí a mohutnou budovu s propagandistickým transparentem, proti níž je každý člověk tak malý, že se stává anonymní a rozplývá se v davu. Niedenthal udělal také zcela jiný záběr – tentokrát už po ukončení oslav, když se lidé vracejí, jedí zmrzlinu, někdo zrovna nese housle, jiní mají v rukou svěšené transparenty. Svítí slunce, muž si přehodil sako přes rameno. Tito lidé už odehráli svou roli, teď se můžou vrátit ke svému normálnímu, skutečnému životu.



Prvomájový průvod ve Varšavě v 70. letech 20. století



Prvomájový průvod ve Varšavě v 80. letech 20. století

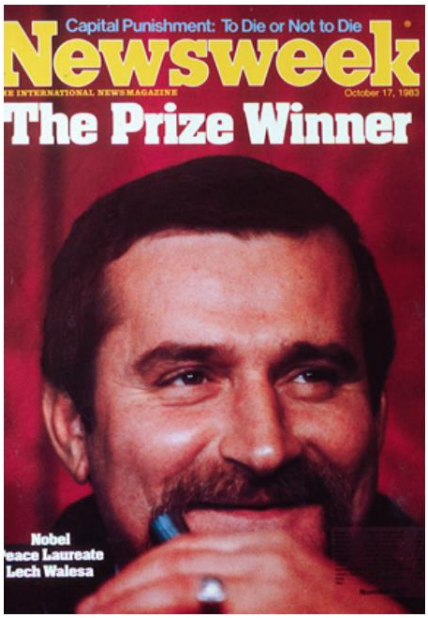


Návrat domů po prvomájovém průvodu

Na okraji politického dění se pak objevuje osobnost Lecha Wałęsy. I když je jako politických vůdce na řadě fotografií zachycený v oficiálních situacích a na veřejných místech, způsob je na rozdíl od nejvyšších komunistických funkcionářů zřetelně jiný. Ti posledně jmenovaní jsou oddělení od svého okolí, buď prostřednictvím malé hloubky ostrosti, nebo perspektivy a kompozice, které zdůrazňují jejich odstup a nedostupnost. Wałęsu naopak obklopuje dav lidí, kteří společně s ním tvoří kolektiv Vidíme ho jako vůdce, kterého Poláci následují. Fotografie jsou mnohem dynamičtější, pózy neoficiální. Wałęsa je představený jako obyčejný člověk: unavený prací a zamyšlený, na jiném snímku plný euforie, která ho spojuje se zástupem lidí. Díky vztahu, který s ním Niedenthal navázal, najdeme na jeho fotografiích řadu neoficiálních záběrů a vidíme ho také v roli manžela a otce.



Lech Wałęsa v kanceláři NSZZ Solidarita, Gdaňsk 1980



Lech Wałęsa, Nobelova cena1983

On, veřejnost a církev stojí na opačném pólu vůči vnucenému režimu. Niedenthalova fotografie z procesí dává pocit, že lidé společně s církví tvoří obrannou zeď proti státu. Církev je ve veřejném prostoru zastoupená jako přirozená součást všedního života lidí, ale zároveň kráčí ruku v ruce s opozicí. Je přítomná na sjezdech Solidarity nebo během jednání Kulatého stolu. Církev se střetává se sférou státní moci, občas ji instrumentalizuje podle svých potřeb, jako na fotografii kněze, který naskočil na stupínek policejního antonu, aby něco sdělil věřícím.



Jasná Hora, papežská mše 1983

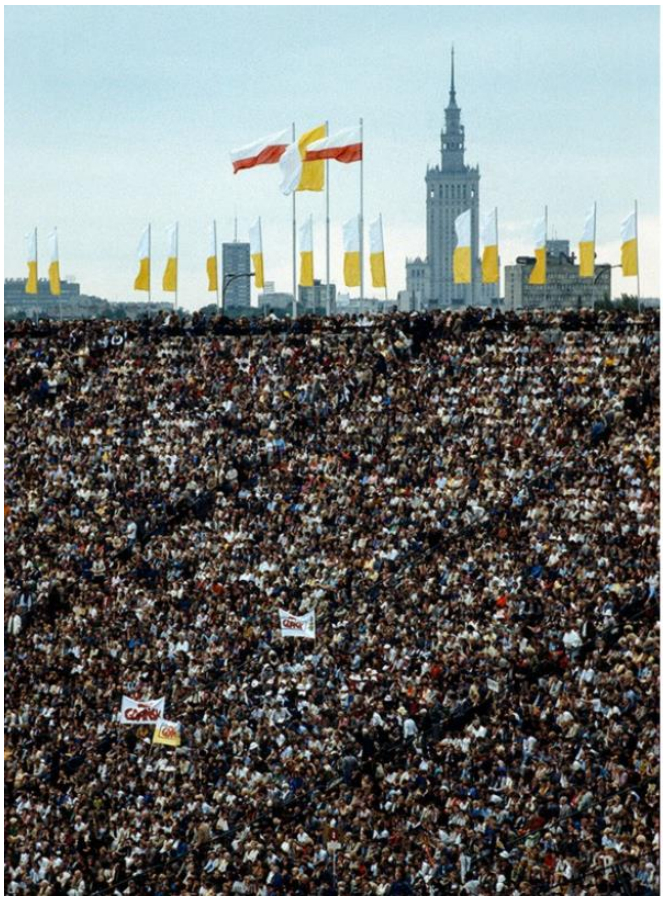


První kongres Solidarity, Oliwa 1981



Na cestě do Jasné Gory, 1982

Silný vztah společnosti s církví a jejími zástupci je patrný z emocí, které doprovázejí události za účasti duchovních – v okamžiku volby Karola Wojtyły za papeže, při jeho poutích do země, na pohřbu kardinála Wyszyńského, nebo během běžných poutí. Tato symbióza se projevuje také tím, že na církevních slavnostech jsou přítomny národní symboly.



Jan Pavel II. ve Varšavě, 1983



Trh v Grojci, stanné právo, 1982

„Polsko bylo pro mě, neříkám, že cizí, ale vzdálenou zemí. A jaké bylo? Silně zaostalé, ale od začátku jsem cítil, že je zde velký potenciál a dynamika. (…) V Anglii byl život zdánlivě lehčí, naopak tady museli všichni neustále vymýšlet, jak si poradit s tím debilním systémem. (…) Život tady se tak lišil od mé anglické každodennosti, že byl až fascinující."[56] Když si prohlížíme jeho fotografie z té doby, můžeme vedle politického dokumentu zahlédnout něco více: zpoza vrstvy šedé reality, která byla plná komunistických rekvizit typických pro svou dobu, vystupují obrazy lidí v každodenních situacích. Navzdory fotografování přelomových událostí, u kterých už tehdy Niedenthal cítil, že se stanou součástí velkých dějin, zachycoval jako citlivý pozorovatel okamžiky „mezi". Jde o univerzálnější obrazy lidí, kteří v sobě zejména v krizových situacích dokáží vykřesat energii a projevit obrovskou sílu k životu. Niedenthal se na ně dívá s empatií. V tomto pohledu je zřetelná osobní fascinace Polskem a Poláky, která ho k nim přitahovala, ponoukala k fotografování a sdílení vlastního pohledu s lidmi na Západě. Jeho fotografie dokumentují společenský život v té době: ukazují kolektiv, ale zároveň představují individuální detaily, obličeje a emoce. Sledujeme lidi při práci, prodávat harampádí na trhu, jít ulicemi měst. Vidíme, že se navzdory všemu snaží žít normálně, nakupovat potraviny, benzín, připravovat se na svátky a slavit důležité životní události. Tyto fotografie nepatřily k tomu, co preferovaly zahraniční redakce, které tehdy měly zájem zejména o výrazné fotografie politických událostí. Dnes se autorovi kinofilmy vracejí z redakcí zpět. Niedenthal je archivuje a sdílí na sociálních sítích. Tímto způsobem fotografuje nejraději: v blízkosti člověka, zachytává zajímavé okamžiky a pokračuje svou vlastní cestou. Když jsem se ho zeptala, zda by publikoval v zahraničních časopisech jiný výběr fotografií, kdyby měl takovou možnost, odpověděl: *Neměl jsem vliv na to, co se tehdy tisklo, nebyl*

[56] Sagatowska, Katarzyna, Szewczyk-Witek, Monika, *Wszyscy Jesteśmy Fotografami vol.2*; Fundacja Powiększenie; Warszawa 2021, s.181-182

jsem při výběru fotografií. Výjimku představují fotografie Lecha Wałęsy, když dostal Nobelovu cenu. My, fotoreportéři, jsme si vždycky stěžovali, když jsme viděli, co nakonec v novinách vyšlo, měli jsme v hlavě jiné fotografie, ale je potřeba myslet na to, že zahraniční časopisy měly svá pravidla, svou grafiku a vybíraly fotografie, které zapadaly do tohoto konceptu.[57]

Spisovatel Jerzy Pilch napsal, že Niedenthal je „umělcem uctívání, nikoliv mučednictví, umělcem plným pochopení a soucitu se světem, nikoliv jeho kronikářem bez vášně; pěvcem tepla, nikoliv chladu. Jeho specialitou je spíše groteska než děs, zejména groteska, které skrze děs vystupuje." Samotný Niedenthal naopak o sobě řekl: „Vyrostl jsem v Anglii, kde je hra se slovy velmi důležitá, stojí na ní celý anglický smysl pro humor. Stejnou hru tedy používám ve vizuálních záběrech. Hledám paradoxní souvislosti."[58] Výsledkem je obraz společnosti zasazený do reality, ve které je obtížné existovat, obraz, který nešokuje ani neponižuje. Niedenthal se zájmem ukazuje soužití polské religiozity a tradice s ateistickým komunistickým režimem a vliv na Poláky, kteří museli do tohoto soužití vměstnat své životy a zařídit si podle toho základní životní jednání. I když nejde o nekritický pohled, jeho kritika nepostrádá pochopení a empatii.



Varšava, 1981

[57] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023
[58] Tamtéž, s.183



Potravinové karty, Varšava, 80. léta 20. století



Soukromý prodej vajec, 1982

8. Retrospektivní pohled jako *punctum*

Od událostí, které Niedenthal zaznamenal, už uplynulo několik dekád. Jsme v jiné společenské a politické situaci, v jiné fázi technologického rozvoje. Sociální sítě ovlivnily nejen šíření informací a obrazů, ale také zbouraly monopol profesionálních fotoreportérů jako výlučných zprostředkovatelů událostí. Svět se zrychlil, množství informací a obrazů přicházejících do oběhu roste závratnou rychlostí. Jejich základem je podle Nathana Jurgensona potřeba dokumentovat život a sdílet ho. V důsledku toho se samotné obrazy staly prvkem každodenní komunikace.[59] Vývoj digitální fotografie, který to umožňuje, vede k větší podezřívavosti k fotografiím, kterými lze v takové formě snadněji manipulovat než v temné komoře.[60] Tím digitalizace ovlivňuje samou podstatu fotografie, jejíž dokumentární funkce už není tak nezpochybnitelná.

Lidé, kteří si zvykli fungovat v takové realitě a kteří sahají po Niedenthalových fotografiích si „vyplňují mezery v mentálních obrazech (…) minulosti."[61] Na fotografiích vidí nejdříve Gierkovo Polsko, které se trochu začalo otevírat světu. Potom sledují oživení v opozičních kruzích a „karneval Solidarity", a po ponurém období výjimečného stavu, rozpad starého systému, který přinesl mnoho fotogenických záběrů euforie. Všechno se odehrává mezi prvky stát – církev – společnost. „Byla to strašná doba, ale určitým stylem krásná, protože lidi vedla k zápasu. Každý musel o něco bojovat, nejen o to, aby něco koupil, něco získal, ale také o to, aby důstojně žil. Takový boj rodí velmi zajímavé a jedinečné osobnosti."[62] Obtížné a krizové situace inspirují, uvolňují sílu, a proto všechny druhy krizí jsou pro fotografy tak atraktivní.

Od doby, kterou Niedenthal zvěčnil, došlo ke generační výměně a v jejím důsledku lidé, kteří se museli potýkat s touto realitou ve fázi svého dospělého života, přenechali místo mladším, pro které percepce dané doby představuje sbírku útržkovitých vzpomínek z dětství. Je to jediná představa o PRL, kterou mají, a zároveň je založená na vlastní, přímé zkušenosti.[63] Postrádá u nich negativní stránku, protože všechna rozhodnutí a vyrovnávání se z jejich důsledky, přijímali a nesli jejich rodiče.

[59] Jurgenson, Nathan, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, Karakter, Krakow-Warszwa 2021, s.8-11

[60] Rouillé, André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Horyzonty Nowoczesności, Kraków 2007, S.523

[61] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 27

[62] Giza, Hanna Maria, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami fotografii*, Rosikon Press 2011, S.165

[63] Robotycki, Czesław, *Pamięć o PRL – antropolog wobec doświadczenia przeszłości własnej kultury*, „Konteksty" nr 3–4, 2003

Právě vliv divákova kontextu ve velké míře způsobuje, že „málo co se tak dobře míjí s předpokládaným účelem jako fotografův záměr".[64] Niedenthal dokumentoval proměňující se zemi a absurdity odcházejícího systému a užíval k tomu, jak to sám popsal, vizuální anglický smysl pro humor. Pro současného diváky jsou však 80. léta předmětem mytologizace a nostalgie: nikoliv zásahové jednotky ZOMO, potravinové lístky nebo pouličním střety, ale především pocit bezpečí domova, vzpomínky na školu, procházky městem nebo bezstarostné hry na dvorku.

Prezentovaná realita se jeví jako přijatelnější, na rozdíl od současného světa prostoupeného agresivní reklamou. Světa, který se nedokáže zastavit, útočí přemírou podnětů a je plný informační nejistoty. Vše se v něm děje tak rychle, že nová událost nemá šanci vychladnout, protože ji už v okamžiku vzniku vytlačuje nějaká další, a my jsme nuceni změnit svou pozornost. Prostota světa, která se vystupuje z kompozičně čistých fotografií Chrise Niedenthala, může být ve srovnání s dnešním informačním shonem předmětem smutku. To může být obtížně pochopitelné pro starší generaci, která zažila nedostatek v obchodech, mezinárodní izolaci a nedostatek možností, jež jsou dnes považovány za něco jistého a samozřejmého. „Všechno bylo naivnější, hudba byla naivnější, život vypadal zcela jinak. Moje fotografie neukazují pouze tu ošklivou, špinavou stránku PLR, snažil jsem se být objektivní, ale také na tu dobu vzpomínám se sentimentem," řekl v našem rozhovoru Chris Niedenthal.[65]

Proto dnešní člověk interpretuje momentky ze života 80. let na základě svých znalostí, zkušeností, obav a slabých stránek. Zachycené obrazy ze 70. a 80. let podrobuje více či méně svázané interpretaci. Ta se budu lišit podle kontextu divákova života. Wojciech Nowicki o tom napsal: „Originalita fotografie a také hlavní zdroj její estetické hodnoty vychází právě z proměny, kterou jí podrobuje působení času, ze způsobu, kterým se vymyká autorovu záměru."[66] Protože máme nostalgickou dobu a fotografie nostalgii aktivně propagují[67], řada lidí se na fotografie ze 70. a 80. let dívá se sentimentem a hledá v nich potvrzení svých pocitů.

Doplňme naši úvahu ještě o teorii Rolanda Barthese týkající se pojmů *studium* a *punctum* ve fotografii. Barthes vysvětluje, že *punctum* protíná, zraňuje, přitahuje pozornost k určitému detailu, „nachází se v poli fotografované věci jako cosi, co je tu nevyhnutelně a přitom z milosti navíc". Tento detail, který uchvacuje při prohlížení, mění směr zájmu. Jestliže *studium* způsobuje, že skrze kulturní kompetence jsme schopni rozluštit, co fotografie říká, pak *punctum* „otevírá tu slepé pole" a tím přitahuje myšlenky a pokusy o domýšlení kontextu.[68] Prohlížení fotografií podle Barthese už samo o sobě může být *punctum*, protože se díváme na událost, o které víme, že bude mít pokračování, a dokonce víme, co bude následovat. Ve skutečnosti k tomu už došlo, už to proběhlo, ale jako diváci se nacházíme v zastaveném okamžiku

[64] Nowicki, Wojciech, *Dno oka: eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s.10
[65] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava 26.03.2023
[66] Nowicki, Wojciech, *Dno oka: eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s.22
[67] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 20
[68] Barthes, Roland, *Světlá komora*, Archa, Praha 1994, s. 54

a pociťujeme nejistotu toho, co bude následovat.[69] Čím víc je skutečnost dynamičtější a není známo, co nastane, tím více fotografie zastavuje děj a ukazuje něco, co se stalo a navždy už takové zůstane. To dává pocit stability na rozdíl od dynamické skutečnosti. Právě z takových momentek, jednotlivých obrazů, přefiltrovaných skrze osobní zkušenost, vnímáme 70. a 80. léta.



Pouliční bazar, Varšava 1982

[69] Tamtéž, s. 81



Pouliční bazar, Varšava 1982



Před Štědrým dnem, 1980

9. Závěr

Fotografie ve srovnání s jakýmkoliv jiným obrazem, podle slov André Rouilléa „není sama o sobě dokumentem, ale má dokumentární hodnotu", jež se mění v závislosti na okolnostech.[70] Právě tuto dokumentární hodnotu ovlivňuje nejprve osobnost fotografa a jeho „úhel pohledu". Tedy to kým je, jaký má způsob vidění a co ho přitahuje natolik, že se stane tak cenné, aby o tom vyprávěl pomocí obrazu. Takto zmrazenou realitu na fotografii následně dekóduje divák, který si ji prohlíží. Jeho znalosti, pocity a kontext, ve kterém se nachází, mu pomáhají obraz pochopit. To způsobuje, že fotografie během interpretace znovu nabývá na významu. Představy, které vyvolává, se u každého člověka, v každé generaci nebo době významně liší. Fotografie je totiž „pouhým fragmentem a během času se s ní spjaté souvislosti ztrácejí. Postupně se rozplývají v klidné abstraktní minulosti, otevřené jakémukoliv způsobu čtení (nebo spojení s jinou fotografií)."[71]

Naše úvahy o situaci Polska a světa v 70. a 80. letech, o podmínkách života společnosti, o životopisných faktech Chrise Niedenthala a o jeho práci jako fotoreportéra doplňují to, co je možné vidět na jeho fotografiích. Je to realita země během důležité politické změny a život jejích obyvatel, kteří jsou plní energie a odhodlání, snaží se existovat navzdory překážkám tragikomického systému, hledají oporu v náboženství a mizejících tradicích zakořeněných v katolicismu. Nadčasová, humanistická povaha těchto snímků je dána tím, že Niedenthalův pohled nevyhledává kritiku člověka a ostentativní obnažování jeho nedokonalosti, ale ukazuje jeho křehkost, a zároveň obrovskou sílu a schopnost si poradit v kritických situacích. Během našeho setkání s Niedenthalem jsem se ho zeptala, zda se na něj někdo obrátil s prosbou, aby fotografii nepublikoval. Odpověděl mi takto: *Takové fotografie jsem nedělal*.[72] V průběhu rozhovoru jsem už věděla, že způsob fotografování Chrise Niedenthala je odrazem toho, jaký je to člověk a jakou má odpovědnost za obrazy, kterým prostřednictvím svých fotografií „propůjčuje význam".

To vše nám umožňuje udělat si představu o tom, jak tyto fotografie v zahraničí utvářely obraz o tehdejším Polsku a jaký byl jejich účinek. Obraz Polska a Poláků, který z nich vystupuje a o němž píši, je jen dalším subjektivním záběrem, který vznikl, protože tyto fotografie mají pro mě svůj „dech".[73] Navzdory dokumentární povaze

[70] Rouillé, André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Horyzonty Nowoczesności, Kraków 2007, s.11
[71] Sontagová, Susan, *O fotografii*, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002, s. 70
[72] Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023
[73] Marek Bieńczyk, *Medytacje migawkowe*, w: Nowicki, Wojciech, *Dno oka: eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s.7

fotografií, které jako by nosily svůj referent stále se sebou[74], bude samotné fotografické médium stále znova umožňovat divákům jejich vlastní pohled. Budou zcela jinak rozpoznávat *studium* určené svým kontextem a *punctum* určené svou osobní citlivostí, a stejné fotografie v nich vyvolají trochu jinou představu o PLR.



Státní loterie na varšavském náměstí Plac Zamkowy, 70. letech 20. století

[74] Barthes, Roland, *Světlá komora*, Archa, Praha 1994, s. 11

10. Seznam vybraných publikací

Knihy

Barbey, Bruno, *Portrait of Poland*, Thames and Hudson; London 1982.

Barthes, Roland, *Světlá komora, Archa, Praha 1994.*

Bednarz, Klaus, *Polen : Daten, Bilder, Perspektiven*, Luzern; Frankfurt/M. 1980.

Bohdziewicz, Anna Beata*, 1989: wszystko od nowa: fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata*, Dom Spotkań z Historią Warszawa 2014.

Brauchitsch, Boris van, *Mała historia fotografii*, Cyklady, Warszawa 2004.

Brzezińska, Anna, *Legendarni fotografowie w Polsce: Capa, Seymour, Barbey i inni*, Dom Spotkań z Historią Warszawa 2021.

Brzezińska, Anna*, Przełom w kadrze 1989*, Dom Spotkań z Historią Warszawa 2019.

Buszewicz, Maciej*, 13/12 - Polska stanu wojennego*, Edipresse Polska; Warszawa 2006.

Chudzik, Anna, *Stan wojenny*, Bosz, Olszanica 2021.

Dębska, Agnieszka, *Droga do Solidarności 1975-1980*, Warszawa 2010.

Giza, Hanna Maria, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami fotografii*, Rosikon Press 2011.

Hacking, Juliet, Campany, David, *Historia fotografii,* Arkady, Warszawa 2014.

Jurgenson, Nathan, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, Karakter, Krakow-Warszwa 2021.

Kim jesteśmy i dokąd dążymy: katalog wystawy 40 rocznica I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ "Solidarność", Gdańsk, Instytut Dziedzictwa Solidarności, 2021.

Morris John*, Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, Wyd. Cyklady 2007.

Niedenthal, Chris, *1989: rok nadziei*, Olszanica : Bosz; 2017.

Niedenthal, Chris, *Polska Rzeczpospolita Ludowa: rekwizyty*, Bosz, Olszanica 2004.

Niedenthal, Chris, *Wybrane fotografie: 1973-1989*, Olszanica, Bosz Szymanik i Wspólnicy; 2014.

Niedenthal, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2022.

Niedenthal, Chris, *Zawód: fotograf. Ciąg dalszy nastąpił*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020.

Nowicki, Wojciech, *Dno oka: eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

Parak, Gisela, *Through the Witness's Emotional Eyes: Bruno Barbey's Portrait of* Poland, International Journal for History Culture and Modernity, August 2017.

Robotycki, Czesław, Pamięć o PRL – antropolog wobec doświadczenia przeszłości własnej kultury, „Konteksty" nr 3–4, 2003.

Rouille, Andre, Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną, Horyzonty Nowoczesności, Kraków 2007.

Sagatowska, Katarzyna, Szewczyk-Witek, Monika, *Wszyscy Jesteśmy Fotografami vol.2*; Fundacja Powiększenie; Warszawa 2021.

Smoleński, Paweł, *Krzysztof Miller; rok 1989*, Warszawa 2018.

Sontag, Susan, *O fotografii, Paseka, Barrister & Principal; Praha, Litomyšl, Brno 2002*.

Wójcik, Krzysztof, *Ostrzej widzieć, Fotoreportaż w „ITD" 1960–1990*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2020.

Rozhovory

Vlastní rozhovor s Chrisem Niedenthalem, Varšava, 26.03.2023

Prohlídky výstav s průvodcem

Niedenthal, Oprowadzanie autorskie po wystawie, Dom spotkań z Historia, Warszawa, 26.03.2023.

Filmy

Łaszewski, Szymon, f/81, Moment 2020.

Internetové zdroje

chrisniedenthal.com

Coomes, Phil, Revolution through the lenses of Magnum photographers, https://www.bbc.com/news/in-pictures-20627005

Culture.pl, Jerzy Kośnik, https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-kosnik

Ćwieluch, Juliusz, Polska w obiektywie Chrisa Niedenthala, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1732478,1,polska-w-obiektywie-chrisa-niedenthala.read

Czarek Sokołowski fotograf „demokracji", czyli o ważnych sprawach obiektywnie, https://www.foto-kurier.pl/archiwum_artykulow/targi/2-pokaz-1780-czarek-sokolowski-fotograf-8222-demokracji-8221-czyli-o-waznych-sprawach-obiektywnie-artykul-z-fk-12-20.html

Czyżewska, Basia, Chris Niedenthal: Fotograf czasów przemiany, https://www.vogue.pl/a/chris-niedenthal-fotograf-czasow-przemiany
Dom Spotkań z Historią, dsh.waw.pl

Europejskie Centrum Solidarności, https://ecs.gda.pl

Grygiel, Marek*, Polska egzotyczna i ciekawa*, https://fototapeta.art.pl/2021/lfp.php

Jurecki, Krzysztof, Fotografia polska lat 80. https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html

Lewandowska, Karolina, Anna Beata Bohdziewicz, https://culture.pl/pl/tworca/anna-beata-bohdziewicz

Magnumphotos, Bruno Barbey's Portrait of 1980s Poland, https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/bruno-barbeys-poland/

MuFo katalog online, Krzysztof Pawela, https://zbiory.mufo.krakow.pl/artist/pawela-krzysztof-ur-1954/

Newsweek Archiwum,
Newsweek.com

O co w ogóle chodziło? Anna Beata Bohdziewicz w rozmowie ze Zbigniewem Benedyktowiczem,
https://fototapeta.art.pl/2002/abb.php

Strączek, Michał, *Jak powstało zdjęcie "Czas Apokalipsy" - najpopularniejszy symbol stanu wojennego?,*
https://fotoblogia.pl/czas-apokalipsy-czyli-jak-powstal-najwiekszy-symbol-stanu-wojennego-40-lat-temu,6794347405211265a

Szewczyk-Wittek, Monika, Chris Niedenthal - "Wiedziałem, że jestem w dobrym miejscu, w dobrym czasie",
https://digitalcamerapolska.pl/inspiracje/2099-chris-niedenthal-wiedzialem-ze-jestem-w-dobrym-miejscu-w-dobrym-czasie

Time.com

Tomasz Tomaszewski*, Martial law in Poland 1981-1982*,
https://academy.tomasztomaszewski.com/martial-law-poland-1981-1982/

twitter.com/NiedenthalChris/

Uptas, Aušrys, In The 1980's, This Photographer Traveled 40,000 Km Around Poland To Photograph Its Daily Life,
https://www.demilked.com/poland-in-early-80s-bruno-barbey/

Watemborski, Marcin, *41 lat temu wprowadzono stan wojenny. Tak wtedy wyglądało życie*,
https://fotoblogia.pl/czas-apokalipsy-to-dopiero-poczatek-chris-niedenthal-dokumentowal-zycie-w-stanie-wojennym-i-prl,6844082047511072a

11. Jmenný rejstřík

Abottová, Berenice 42

Adams, Ansel 41

Barbey, Bruno 23, 26, 70, 71

Barthes, Roland 41, 51, 64, 68

Bohdziewiczova, Anna, 29

Callahan, Harry 41

Cartier-Besson, Henri 34

Dobbes, Michael 35

Fiebig, Sławomir 30

Frank, Robert 42

Gaumy, Jean 23, 24

Gierek, Edward 19

Glanert, Paweł 30

Gorbačov, Michail 20

Jaruzelski, Wojciech 20

Kohl, Helmut 38

Kośnik, Jerzy 31, 71

Marlow, Peter 23

Miler, Krzysztof 31

Nowicki, Wojciech 45, 64

Pilch, Jerzy 61

Rouillé, Andre 42, 67

Seymour, David 23

Składanowski, Stanisław 30

Sokołowski, Cezary 31

Sontagová, Susan 20, 41, 44, 51, 63, 67

Tomaszewki, Tomasz 29

Wałęsa, Lech 26

Weston, Edward 41

Pokud nebylo uvedeno jinak, autorem fotografií je Chris Niedenthal

Fotografie na obálce: Chris Niedenthal

Počet stran: 73
Počet normostran: 43
Počet úhozů: 77 358

autor práce: Katarzyna Korczowska
vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
oponent práce: BcA. Mgr. Michał Szalast

Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Opava 2023