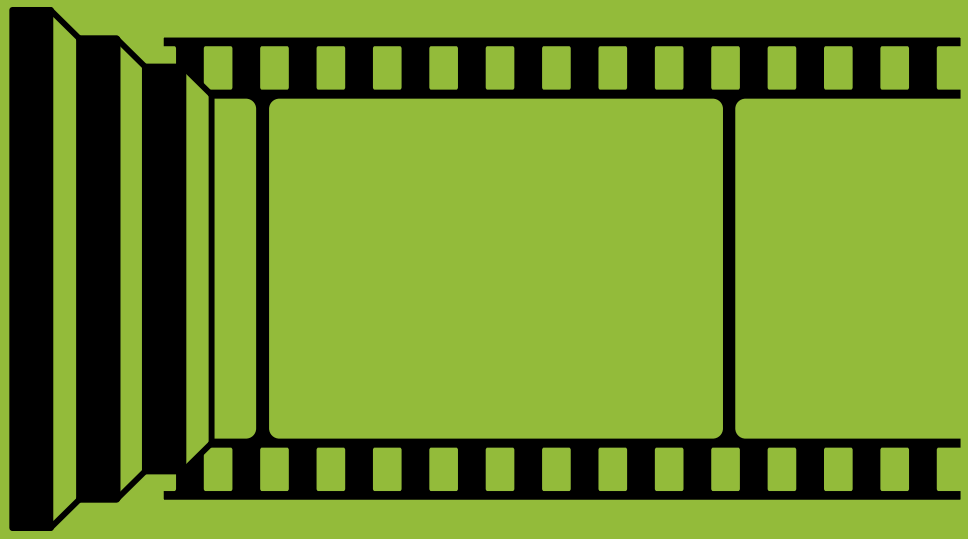
Pozice dokumentární fotografie v Polsku v letech 1960—2020

ADRIAN WYKROTA



Slezská univerzita v Opavě ■ Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě ■ Institut tvůrčí fotografie ■ Disertační práce

Pozice dokumentární fotografie v Polsku v letech 1960–2020

Adrian Wykrota

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE
DISERTAČNÍ PRÁCE | OPAVA 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

ADRIAN WYKROTA

STUDIJNÍ PROGRAM: P8204 ITF FILMOVÉ, TELEVIZNÍ A FOTOGRAFICKÉ UMĚNÍ
A NOVÁ MÉDIA, DOKTORSKÝ STUDIJNÍ PROGRAM
OBOR: TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

POZICE DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE V POLSKU V LETECH 1960–2020

POSITION OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN POLAND 1960–2020

DISERTAČNÍ PRÁCE

ŠKOLITEL DISERTAČNÍ PRÁCE:
PROF. PHDR. VLADIMÍR BIRGUS

SLEZSKÁ UNIVERZITA

itf

OPAVA, 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2023/2024

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	MgA. Adrian Wykrota
UČO:	47066
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	Pozice dokumentární fotografie v Polsku v letech 1960 - 2020
Téma práce anglicky:	Position of documentary Photography in Poland 1960 - 2020
Zadání:	Předmětem teoretické práce s názvem „Pozice dokumentární fotografie v Polsku v letech 1960 – 2020“ bude popis a analýza pozice dokumentární fotografie v Polsku – počínaje nástinem historického a sémantického významu až po interpretační a edukační význam. Důležitým aspektem práce bude stanovení pozice polské dokumentární fotografie – někde na pomezí médií a trhu s uměním. Podstatnou část práce budou tvořit rozhovory s fotografkami a fotografy, ale rovněž s osobami, které se věnují široce chápanému dokumentu – půjde o kurátory, pedagogy, animátory a designéry fotografických knih. Rozhovory budou mít za úkol aktualizovat stav výzkumu a poskytnout impulz pro další hledání a popis polské dokumentární fotografie jako samostatného a unikátního fotografického proudu a plnoprávné umělecké disciplíny. Práce se bude skládat z teoretického úvodu a analýzy proudu dokumentární fotografie v Polsku na přelomu let 1960–2020, z kapitol o současném využití a prezentaci archivní dokumentární fotografie a kapitoly o současných formách vizuálního vyjádření založeného na dokumentární fotografii, včetně fotoreportáže a sociálně angažované fotografie.
Literatura:	Becker H., Socjologia wizualna, fotografia dokumentalna i fotografia reporterska: prawie wszystko zależy od kontekstu, in: M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (ed.), Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, vyd. Znak, Warszawa 2012. Cichocki S., Sztuka poza sztuką, in: K. Pijarski (ed.), Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Łódź, 2022. Frąckowiak M., Kruche medium. Rozmowy o fotografii, vyd. Pix.house, Poznań, 2017. Łuczak M., Historie obrazkowe, czyli o fotografii i narracji, in: Wszyscy jesteśmy fotografami VOL.1, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2019. Starzec P., Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na „nową topografię”, in: M. Michałowska, M. Szymanowicz (ed.), Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021.
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	22. 8. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstrakt

Předmětem této teoretické práce je pokus definovat, popsat a analyzovat proud dokumentární fotografie v Polsku – počínaje nástinem historického a sémantického významu až po interpretační a edukační význam. Důležitý aspekt představuje pokus stanovit pozici polské dokumentární fotografie – někde na pomezí médií a trhu s uměním. Podstatnou část práce tvoří rozhovory s fotografkami a fotografy, ale rovněž s osobami, které se věnují široce chápanému dokumentu – jde o kurátory, pedagogy, animátory a designéry fotografických knih. Rozhovory mají za úkol aktualizovat stav výzkumu a poskytnout impulz pro další hledání a popis polské dokumentární fotografie jako samostatného a unikátního fotografického proudu a plnoprávné umělecké disciplíny. Práce se skládá z teoretického úvodu a analýzy proudu dokumentární fotografie v Polsku na přelomu let 1960–2020, kapitoly o současném využití a prezentaci archivní dokumentární fotografie a kapitoly o současných formách vizuálního vyjádření založeného na dokumentární fotografii, včetně fotoreportáže a sociálně angažované fotografie.

KLÍČOVÁ SLOVA FOTOGRAFIE V POLSKU, DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE, FOTOREPORTÁŽ, SOCIÁLNĚ ANGAŽOVANÁ FOTOGRAFIE, VIZUÁLNÍ UMĚNÍ, VIZUÁLNÍ VZDĚLÁVÁNÍ, FOTOGRAFICKÁ KNIHA, FOTOGRAFICKÁ VÝSTAVA, MÉDIA, TRH S UMĚNÍM, INTERPRETACE, NARACE

Abstract

The subject of this theoretical work attempts to define, describe, and analyze the movement of documentary photography in Poland – from outlining the historical and semantic context to the interpretive and educational one. One significant aspect is an attempt to establish the position of Polish documentary photography – somewhere between the media and the art market. A large part of the dissertation includes interviews with female and male photographers and individuals engaged in the broad spectrum of documentation – including curators, educators, animators, and photobook designers. The interviews aim to provide an update on the state of research and spur further exploration and description of Polish documentary photography as a distinct and unique photographic movement and a legitimate art discipline. The dissertation consists of a theoretical introduction and analysis of the documentary photography movement in Poland in the years 1960–2020, a chapter on contemporary use and presentation of archival documentary photography, and a chapter on contemporary forms of visual expression based on documentary photography, including photojournalism and socially engaged photography.

KEYWORDS PHOTOGRAPHY IN POLAND, DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, PHOTOJOURNALISM, SOCIALLY ENGAGED PHOTOGRAPHY, VISUAL ARTS, VISUAL EDUCATION, PHOTO BOOK, PHOTO EXHIBITION, MEDIA, ART MARKET, INTERPRETATION, NARRATIVE

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za cenné rady, pomoc a konzultace při psaní práce. Děkuji také všem pedagogům ITF a spolužačkám a spolužákům. Čas strávený na ITF byl mimořádný. Srdečně děkuji všem, s nimiž jsem vedl rozhovory – bez vás, vašich vědomostí a umělecké praxe by tato práce nevznikla. Děkuji Iwoně Torbické, Jagodě Haloszce a Miroslavu Metodějovi Orel za pomoc při redakci práce. Poděkování patří týmu nadace Pix.house – bez vaší pomoci by byla realizace tohoto projektu mnohem náročnější.

Za neustálou podporu děkuji Ani a rodině.

Prohlášení

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

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

V Opavě, 26. června 2023
Adrian Wykrota, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah

I. Úvod **11**

The medium is the message? 13

Co s tou fotografií? 14

Pokus o definování dokumentární fotografie 18

Důležité začátky 27

Polské kontexty 31

Proč rozhovory? 45

II. Dokument přelomu **47**
– současné využití, prezentace a percepce archivní dokumentární fotografie

Za každým dílem stojí člověk 51
Monika Piotrowska

Dvě témata na jeden film 71
Paweł Miedziński

Hmatatelná síla fotografie 87
Antonina Gugała, Celina Osiecka

Nejdůležitější poselství 99
Mariusz Forecki a Andrzej Dobosz

Nejen se dívat, ale také vidět 113
Arkadiusz Gola

III. Dokument změny 125
– současné formy vizuálního svědectví na základě dokumentární fotografie – včetně fotoreportáže a společenského angažovaného dokumentu změny.

Hranice vizuálnosti 129
Rafał Milach

Pohled pod povrch událostí 143
Jędrzej Nowicki a Krzysiek Orłowski
Část první 145
Druhá část 153

Fotografie, která má druhé dno 161
Anna Bedyńska

To je hra na otevřené karty 173
Tomasz Liboska, Michał Solarski

Příště spolu uděláme knížku, kterou budeš chtít udělat ty 185
Aneta Kowalczyk, Kasia Kubicka, Ania Nałęcka-Milach

Chceme odejít od konvence White Cube 203
Katarzyna Sagatowska, Monika Szewczyk-Wittek

Zaangažovaná fotografie, chvíle proti-rozhodnutí 217
Karol Grygoruk

IV. Závěr 229

Index osobností 235

Index fotografie 240

Bibliografie 243

Úvod

1.

The medium is the message?

Marshall McLuhan se v 70. letech 20. století proslavil tvrzením, že už samotné **médium (sdělovací prostředek) je sdělením**.[1] Jeho teorie se občas vrací a zaznívá s menší nebo větší silou. Tyto návraty přímo souvisí se změnami (především technologickými). A žijeme přece v dynamických časech. Další digitální revoluce, pandemie, energetická a ekologická krize, války, fake a deepfake news. Výčet by mohl dlouze pokračovat.

Modernita, postmoderna? Kultura obrazů a obrázků, vizuální kultura, narace, nová média a utváření sdělení. Jde ve svém druhu o kód, klíčová slova a sled významů, který nás obklopuje a pohlcuje, někdy vstřebává. Většina z nás si to neuvědomuje, jiní se cítí ztraceni. McLuhan rozdělil média na chladná a horká. Shodně s jeho koncepcí je horké médium (primárně rozhlas nebo film) takové, které u příjemce vytváří stav silného nasycení daty. Chladné médium (řeč, telefon nebo televize) se vyznačuje nízkou diferenciací sdělení, které musí příjemce aktivně doplňovat. Pokud budeme sledovat tuto myšlenku dále, horká média příjemci neponechávají prostor na doplnění. A v souvislosti s tím – zapojení do procesu komunikace zůstává marginální.[2] Můžeme s tím souhlasit? Zdá se, že během let se mnohé změnilo. Uvažujme o autorském filmu nebo filmových produkcích v 3D a 5D technologii. Jde stále o horké médium? Na druhé straně – televize a silně řízené sdělení informačních portálů. Bude mít příjemce

1 McLuhan Marshall, Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 2004, str. 23.

2 Tamtéž.

pole k doplnění sdělení? Nebo bude natolik podprahové a jednoznačné, že neponechá prostor pro vlastní myšlenkové procesy? Kam v tomto rozdělení umístíme fotografii? To záleží na příjemci (jeho vzdělání – včetně vizuálního vzdělání, přináležitosti do skupiny a kulturního okruhu) a podžánru média (produktová fotografie bude působit na naše smysly a vnímání jinak než konceptuální fotografie). Můžeme to zrekapitulovat a spojit tento jev s termínem **konvergence médií** – většina z nich může být chladná a horká najednou. Jak potom bude vypadat formování významu fotografie, její přijímání a okruh příjemců?

Co s tou fotografií?

> **Fotografie nejsou jednoznačné**. […] Fotografie pořízené vizuálním sociologem, fotografem dokumentaristou nebo reportérem mohou být velice podobné. Ovšem významy těchto fotografií nenajdeme tak, že k nim přiřadíme nějaký univerzální termín – najdeme ho v **reakcích**, které vyvolávají u **diváků**.[3]

Fotografii můžeme vnímat jako uzavřenou sbírku s konkrétními, vydělenými oblastmi. V jistém smyslu jsou tyto oblasti autonomní bytosti, na druhé straně se doplňují a prolínají. Předpokládejme, že svou sbírku zkonstruujeme následovně – najdeme v ní řemeslnou, jinými slovy komerční, fotografii, do níž spadá např. portrétní, reklamní a fotografie společenských akcí. Na druhé straně máme uměleckou/autorskou fotografii – půjde např. o konceptuální fotografii, angažovanou fotografii (spojenou s aktivismem) a dokument. Při bližším zaměření na tuto jednoduchou kategorizaci se vynoří námitky. Může být portrétní fotografie autorská (*Passport,* Alexander Chekmenev)?[4] Může být reklamní fotografie konceptuální (snímky Davida LaChapelleho)? Lze k fotografii společenských akcí přistupovat jako k dokumentu (cyklus *Rytuały Przejścia* (Přechodové rituály) Przemysława Pokryckého)? Je portrét dokument (August Sander)? To závisí na schopnostech, uvědomění a záměrech **autora**. Záleží to také na **příjemci** a jeho interpretaci. Při pohledu na dříve uvedenou McLuhanovu teorii a v kombinaci s intermediálností a multimediálností našich časů může být cokoliv čímkoliv. To je jak krásné, tak i velice komplikované. Přidejme k tomu skutečnost, že žijeme v tzv. obrázkovém světě a na nedostatek fotografií si nemůžeme stěžovat. Všiml si toho a do jazyka výstavy/instalace (tedy vizuálního jazyka, což představuje zajímavý paradox) to přenesl Erik Kessels. V roce

3 Becker Howard, Socjologia wizualna, fotografia dokumentalna i fotografia reporterska: prawie wszystko zależy od kontekstu, in: Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, pod redakcją Małgorzaty Boguni-Borowskiej i Piotra Sztompki, vyd. Znak, Warszawa 2012, str. 761.

4 Chekmenev Alexander, Passport, vyd. Dewi Lewis Publishing, London, 2017.

2011 se umělec uchýlil ke statistikám a zjistil, že během jednoho dne (24 hodin) je na internetový portál Flick zasláno 350 tis. snímků. Kessels je vytiskl a rozsypal v galerii v Amsterodamu, čímž vytvořil ohromující instalaci symbolizující naši dobu obrázkovou. Od té doby se počet fotografií umisťovaných na internet ztrojnásobil a sociální sítě získaly miliardy nových uživatelů. Odhaduje se, že každý den zpřístupňují 6,9 miliardy fotografií na WhatsAppu, 3,8 miliardy na Snapchatu, 2,1 miliardy na Facebooku a 1,3 miliardy na Instagramu. Každý den je na portálu Flick zpřístupněn asi „jen" jeden milion snímků – tento portál je jednoduše méně oblíbený, proto číslo neroste tak rychle jako v případě výše uvedených. Shrnuto – podle odhadů v roce 2023 vzniká každou sekundu 54 400 fotografií, 196 milionů za hodinu, 4,7 miliardy denně, 32,9 miliardy týdně, 143 miliardy měsíčně a 1,72 bilionu snímků ročně…[5]

V knize s výmluvným názvem *Wszyscy jesteśmy fotografami*[6] (Všichni jsme fotografové) Paweł Bownik definuje současnou fotografii následovně:

> [ve fotografii] už **nejde** výhradně **o zachycení fotografického rozhodujícího okamžiku** ani o vystavení pravidel stavby záběru. Jde o to „dívat" se na svět **originálně**, v kombinaci s přemýšlením a zpracováváním. Pro příjemce fotografie, i pro samotné fotografující je **toto médium často tím, čím se jim zdá být**, jejich vlastním přemýšlením o světě […].[7]

Podobně současné fotografické médium vnímá Paweł Starzec:

> K vyprávění o konfliktu už nejsou zapotřebí snímky kouřících hlavní, stačí stopy po kulkách na zemi, a k vyprávění o násilí v Americe mohou stačit fotografie vylidněných předměstí – dokud prezentaci fotografie doprovází **popis** uvádějící diváka do **kontextu** místa a přibližující **naraci** autora stojící za konkrétním obrazem.[8]

---

5 Údaje shromážděné na portálu: https://photutorial.com/photos-statistics/, zobrazeno: 12.03.2023.

6 Jde také o název cyklu setkání kolem fotografie, které se od roku 2014 konají např. ve Varšavě; rozhovor s autorkami WJF – Katarzynou Sagatowskou a Monikou Szewczyk-Wittek se nachází v další části publikace.

7 Bownik Paweł, Jak czytać zdjęcia, czyli interpretacje współczesnej fotografii, in: Wszyscy jesteśmy fotografami VOL.1, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2019, str. 13.

8 Starzec Paweł, Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na „nową topografię", in: Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021, str. 170.

Současnost, a konkrétně současní příjemci a autoři, tedy utvářejí svůj vlastní, jimi zpracovaný obraz. Ukazuje se, že takovéto možnosti zpočátku poskytuje fotografie – vnímaná jako vhodné médium, nebo spíše **nástroj k záznamu okolního světa**. Můžeme však zpozorovat podstatné nesnáze a komplikace plynoucí přímo z tak velké tvůrčí svobody autorů a svobody příjemců tuto tvorbu interpretovat. Starzec ve svých dalších úvahách poznamenává, že *podobná fotografie se stala **elitárnější v přijetí**, protože porozumění souvislosti mezi dírou v zemi a válečným příběhem, který se za ní skrývá, vyžaduje širší **kulturní kompetence** a **vizuální čtenářskou gramotnost** než novinová reportážní fotografie padající střely*.[9] Zde se dostáváme k jádru věci, kterého si povšiml také Michał Łuczak – dynamika změn odehrávajících se v oblasti vizuality je obrovská. Fotografie po dlouhá léta tvořila důležitou součást mediálního/žurnalistického trhu. Reálie se změnily, přístup trhu k fotografii se změnil, což s tím souvisí, fotografující museli hledat nové vlastní místo a identitu.

> Mám dojem, že jako fotografové a fotografky pracující kdysi pro tisk, změnila část z nás v posledním desetiletí identitu minimálně dvakrát. Nejdříve jsme byli fotoreportéři, pak dokumentaristé a teď se z nás stali vizuální umělci. […] Na začátku jsme dělali snímky k textům […]. Pořizovali jsme fotografie k popisovaným příběhům, každý obraz jsme opatřovali popiskem, aby bylo jasné, o co na něm jde. […] Pak jsme tisk opustili a začali být více nezávislí. Už jsme nespěchali a materiály nabraly na objemu. Objevily se „projekty" a pak „dlouhodobé projekty". Už jsme nebyli novináři, což nám přineslo kreativní možnosti. Drasticky ale naopak poklesl počet našich příjemců. Do té míry, že jsme se sami stali svými příjemci.[10]

Zdá se, že podobná změna tedy přináší spoustu výhod pro samotný rozvoj média fotografie a rozvoj autorů, ale trpí jí příjemci. Jako by zůstali ponecháni sami sobě, bez systematické podpory v podobě hlubokého vizuálního vzdělání, obzvláště tváří tvář expresní době, v níž žijeme, a záplavě obrazů, které na nás každý den útočí.

Musíme se ale vrátit ke kořenům média fotografie a zaměřit se na to, že nikdy není odtržena od reality. Bývá tak velice podstatným záznamem, který je ale náchylný vůči „jiným faktorům" – nazvěme je vnější faktory. Podobným faktorem může být třeba **politický kontext**, na což upozorňuje sociolog Rafał Drozdowski:

---

9 Tamtéž, str. 182.

10 Łuczak Michał, Historie obrazkowe, czyli o fotografii i narracji , in: Wszyscy jesteśmy fotografami VOL.1, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2019, str. 105–106.

> Postmoderna začala [...] ustupovat předmoderně. Předmoderní populismus znovu, jak se zdá, potřebuje fotografii jako fotografii. Nejjednodušeji a nejintuitivněji chápané fotografii, takové, která je kvintesencí a emanací zdravého rozumu, když se dobrovolně redukuje do role dodavatelky důkazů založených na nejvšeobecnějším chápání pravdy a realismu. Efektivita fotografie může být v těchto nových okolnostech chápána ještě jednodušeji, než tomu bylo v časech modernizace – jako účinnost důkazu.[11]

Podle Drozdowského slov potřebujeme fotografii chápanou jako **dokument doby nesoucí známky důkazu**. Je to možné a můžeme v současnosti využívat fotografii právě takto? Jak to bude vypadat v kontextu rychle a radikálně se proměňujících médií? Máme na mysli např. pád významu tisku, prohloubení mediálních sdělení a okamžitost internetu. Dobrý příklad podobné činnosti „mezi" kreativitou, dokumentem a vizuálním aktivismem poskytuje Archiv veřejných protestů (Archiwum Protestów Publicznych, APP), založený Rafałem Milachem a jím vydávané Stávkové noviny (Gazety Strajkowe). APP využívá vizuální jazyk klasické fotoreportáže (šířeji dokumentu) – v souladu s pravidlem, že *dokument, reportážní fotografie a vizuální sociologie – rutinně dodávají alespoň minimum zpráv nezbytných pro porozumění obrazu*,[12] využívá funkci záznamu událostí (stávek), ale používá ji v jiném kontextu než klasicky chápané informativní nebo tiskové sdělení. Z papírových publikací se stává aktivistická podpora pro účastníky protestů, nepopisují události – spíše tvoří jejich doplnění, které je samo o sobě také vizuálním fenoménem.

Jako zajímavé shrnutí může posloužit konstatování Howarda S. Beckera, narážející na bod mezi sémantickými a interpretačními dilematy:

> Fotografům záleží na tom, co dělají, a doufají, že vyřeší své pochybnosti, když pro své aktivity hledají správný název. Ale toto magické slovo nevyřeší problémy spojené s fotografií, stejně jako je nevyřeší v jiných disciplínách. Lidé používající vizuální reprezentaci nalézají opodstatnění v reakcích, které jejich práce vyvolává u diváků, nezávisle na tom, jak jejich počínání definujeme.[13]

11 Frąckowiak Maciej, Kruche medium. Rozmowy o fotografii, vyd. Pix.house, Poznań, 2017, str. 335.

12 Becker Howard, Socjologia wizualna, fotografia dokumentalna i fotografia reporterska: prawie wszystko zależy od kontekstu, in: Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, pod redakcją Małgorzaty Boguni-Borowskiej i Piotra Sztompki, vyd. Znak, Warszawa 2012, str. 768.

13 Tamtéž, str. 776.

Opět se ukazuje, že klíčový je příjemce a jeho interpretace díla tvůrce. **Bez příjemců nejsou tvůrci**.

Počáteční úvahy mohou působit jako svého druhu hlavolam. Tato záhada je ovšem nezbytná při pokusu uvést, a vlastně formulovat definici současné dokumentární fotografie. Velice široce chápaného dokumentu – někde na styčné ploše fotoreportáže, vizuální sociologie, angažované fotografie, konceptu a subjektivismu. Na stránkách této disertační práce bych rád přiblížil a zúžil proud dokumentu na polskou perspektivu. Za prvé proto, že je mi nesmírně blízká, a za druhé – protože se zdá být zcela zbavena širšího, kolektivního zpracování.

Pokus o definování dokumentární fotografie

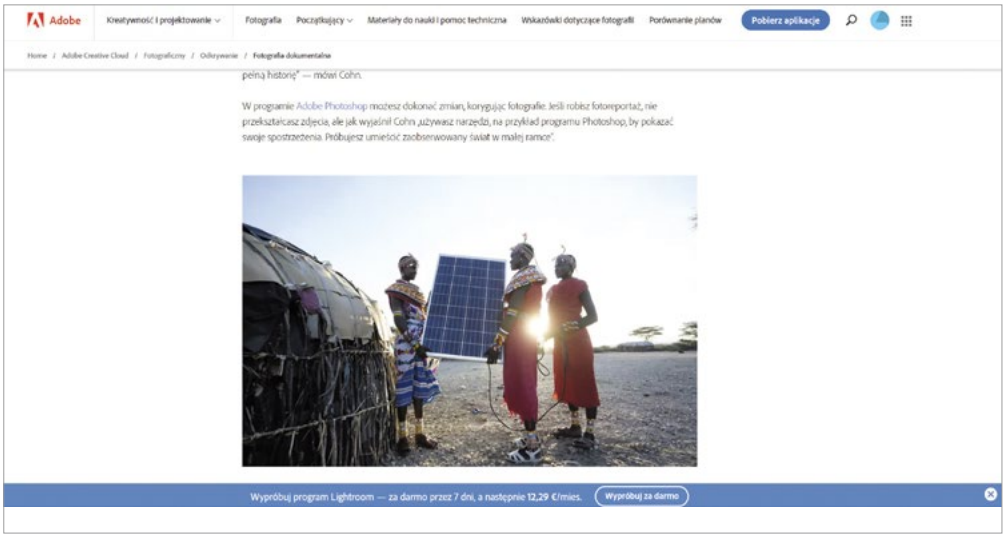
Proč se pokoušet definovat dokumentární fotografii? Částečně přináší odpověď nejoblíbenější internetový vyhledávač Google. Po zadání hesla *dokumentární fotografie* jsou výsledky dosti překvapivé (musíme si uvědomit, že to také závisí na několika faktorech, např. naší poloze, archivních vyhledáváních a jiných proměnných důležitých pro algoritmus), uvedu svůj příklad. Kromě několika adres fotoateliérů, kde si můžeme nechat udělat průkazové fotografie, se nám také dostane přesměrování na webové stránky na trhu prakticky monopolního softwaru na grafické zpracování fotografií – Adobe. Tam se dozvíme, že dokumentární fotografie je *pořizování snímků představujících skutečný život* a že *v programu Adobe Photoshop můžete provést změny korigující fotografii. Pokud realizujete fotoreportáž, fotografii neměníte, ale [...] používáte nástroje, na příklad program Photoshop, abyste předvedli své postřehy.*[14]

Samozřejmě jde o vědomý product placement (umístění produktu), navíc okořeněný – jemně řečeno – nepříliš vhodně zvolenou fotografií prezentující obyvatele jedné z afrických zemí tmavé pleti, kteří drží solární panel. I další odkaz je zajímavý. Jedná se o stránku velkého e-shopu s černou a bílou technikou. Před našima očima se objeví *Manuál experta*. *Dokumentární fotografie – co to je?* Článek začíná odvážným tvrzením:

> I když existuje mnoho různých žánrů fotografie, je dokumentární fotografie pravděpodobně jednou z nejupřímnějších uměleckých forem.[15]

14 Webové stránky Adobe https://www.adobe.com/pl/creativecloud/photography/discover/documentary-photography.html, zobrazeno: 16.02.2023.

15 Webové stránky Media Expert, https://www.mediaexpert.pl/poradniki/foto-i-kamery/fotografia-dokumentalna-co-to-jest, zobrazeno: 16.02.2023.

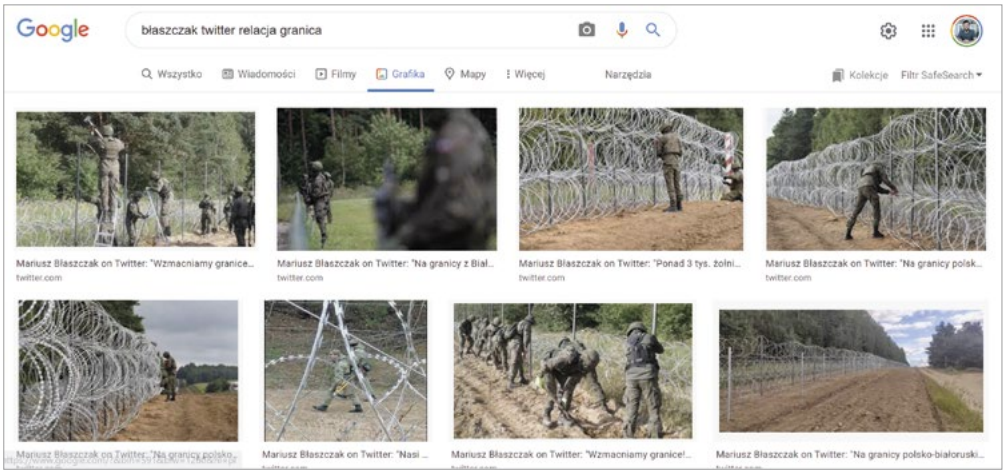


Screen ze stránek adobe.com

Za prvé, vášnivé debaty o tom, jestli je dokument umění, probíhají dlouhá léta, a za druhé – téma pravdivosti fotografie je velice komplikované a rádo zpochybňované. Pokud hovoříme o pravdě ve fotografii, musíme zohlednit aspekty, jako: individuální zkušenosti, vědomosti a úmysly autora a samotný technický aspekt – počínaje přenesením trojrozměrného světa do plochého fotografického obrazu, pro vědomé zabírání, grafické zpracování (včetně barevnosti obrazu) nebo asi to nejdůležitější, tedy kontext použití pořízené fotografie.

Jako první příklad může posloužit situace spojená s migrační krizí na polsko-běloruské hranici, která propukla v roce 2021. Polská vláda zavedla **zákaz vstupu médií** do oblasti působení Hraniční stráže, čímž de facto znemožnila podávání zpráv o situaci. V polských médiích jsme viděli fotografie a videa pořízená zaměstnanci armády, hraniční stráže a *příspěvky z Twitteru* ministra národní obrany, Mariusze Błaszczaka, prezentující stavbu hraničních opevnění a agresi migrantů. Přidejme k tomu zastavení tří fotoreportérů: Macieje Nabrdalika, Macieje Moskwy a Čecha – Martina Divíška. Byli vytaženi z auta, spoutáni a byly kontrolovány paměťové karty v jejich fotoaparátech – přestože se nacházeli mimo oblast platnosti výjimečného stavu. Na druhé straně se souhlasem a na pozvání režimu Alexandra Lukašenka působili novináři, včetně např. ruských a běloruských fotoreportérů pracujících pro ruskou agenturu TASS, která pak snímky prodává západním tiskovým agenturám, např. Associated Press. Fotografie, které vznikly, zachycovaly např. šťastné migranty, především usměvavé a horké jídlo konzumující děti, a na druhé straně polské uniformované složky útočící s využitím slzného plynu a vodních děl. Ani jeden, ani druhý obraz není pravdivý, i když se nimi manipuluje z různých důvodů.

Další otázkou, u níž bychom se měli zastavit, je samotné téma **utváření reality** pro její pozdější zaznamenání. Vezměme si jako příklad symbolickou fotografii zachycující setkání prezidentů Ruska, Vladimira Putina,



Fotografie z Twitteru ministra národní obrany Mariusze Błaszczaka

a Francie – Emmanuela Macrona, pořízenou na začátku února 2022 v Kremlu. Tento snímek ukazuje groteskní výjev – dva vůdcové sedí na protilehlých koncích velice dlouhého stolu. Takovéto usazení účastníků rozhovoru, připravené kremelskou propagandou, je velice vědomé – na fotografii vzniklé během schůzky vidíme obraz síly, odstupu, nadřazenosti a neúcty vůči druhé straně. Nyní už víme, že masivní ruská invaze na Ukrajinu začala o několik dní později. Nutno poznamenat, že ruská strana jako argumenty pro podobné usazení francouzského prezidenta použila jeho odmítnutí testu na přítomnost viru COVID-19. Macronova administrativa s provedením testu nesouhlasila v obavě z úniku DNA a informací o prezidentově zdravotním stavu. Na jiné fotografii, pořízené 16. února 2022, vidíme Putinova spojence, brazilského prezidenta



Běženci na polsko-běloruské hranici na běloruské straně,
fot. Leonid Shcheglov, AFP/East News



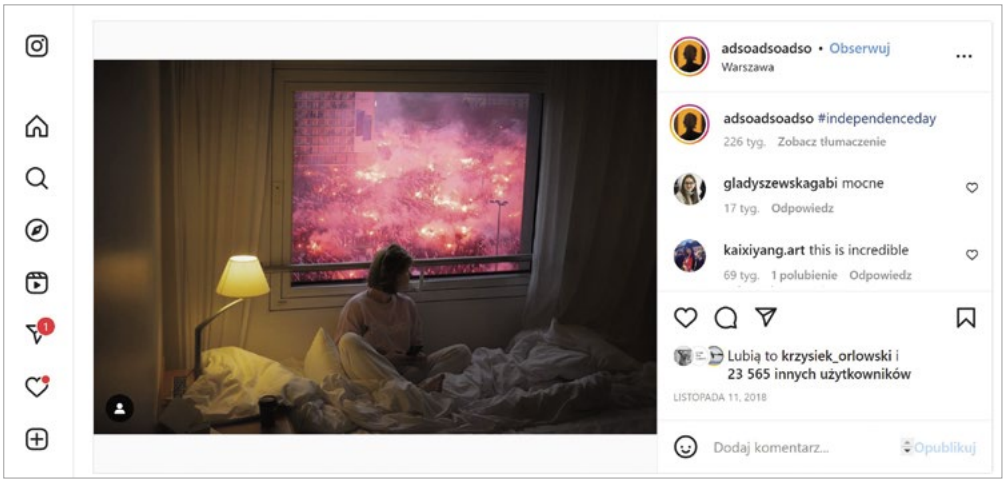
Schůzka Vladimira Putina s Emmanuelem Macronem, 7. 2. 2022, Moskva, Kremlin Pool / Russian Look / Forum

Jaira Bolsonara, který sedí vedle vůdce Ruska, téměř bok po boku. Závěry se samy vnucují.

Za připomenutí stojí fotografie, vlastně montáž, realizovaná Adou Zielińskou v listopadu 2018. Během kontroverze a četné emoce vyvolávajícího "Pochodu nezávislosti" si Zielińska pronajala pokoj v jednom z varšavských hotelů, počkala, až bude procházet pochod, nastavila záběr a modelku, a následně složila inscenovaný obraz s pohledem zpoza okna. Fotografii zveřejnila na Instagramu a stala se virální. Kolovala bez popisku a informace o tom, že jde o fotomontáž.



Schůzka Vladimira Putina s Jairem Bolsonarem, 16. 2. 2022, Moskva, fot. Mikhail Klimentyev, SPUTNIK / Reuters / Forum



Instagram Ady Zielińské

> Fotografie byla složena ze dvou záběrů pořízených téměř v tu samou chvíli. Takový zájem jsem nečekala. Snímek byl zinscenován. Chtěla jsem na jednom záběru ukázat dvě Polska.[16]

Fotografie Zielińské byla široce komentována – probouzela emoce a přitom i diskuzi, jestli jde o pravdivý (ve smyslu dokumentární) záznam této události, nebo spíše o umělecké dílo. Příjemci dospěli k závěru, že to je silná a zajímavá ilustrace pochodu, což dovoluje dospět k závěru, že se v současnosti počítá spíše dokumentární nebo intervenční sdělení než samotná dokumentární forma (ve smyslu prostá manipulace). To s sebou ovšem nese celou řadu dříve popsaných rizik – úmysly autora nebo osoby publikující danou fotografii nemusí být nebo – nejsou bezúčelné.

Podobným rizikem zůstává nepochybně fotorealistický obraz vytvořený AI (umělou inteligencí). Nové vydání algoritmu a verze generátoru AI způsobily lavinovitý nárůst obliby „snímků" tohoto typu, ale také vznik obřího pole k utváření falešného obrazu reality – třeba prostřednictvím generování a zveřejňování deepfake neboli obrazů, které jsou plně vytvořené algoritmem a slouží k uvedení příjemce v omyl. Příkladem obdobného jednání mohou být „fotografie" ze zatčení bývalého prezidenta USA Donalda Trumpa, které spustily lavinu diskuzí o etičnosti tvorby obsahu tohoto typu.

Mám ovšem neodbytný dojem, že čím dál více budeme potřebovat obraz reality, obraz nepokřivený technologií. Budeme také potřebovat vědomosti a nástroje k ověření autentičnosti toho, co vidíme. Diskuze o pravdě ve fotografii se mohou přesunout na naprosto jinou úroveň – „před AI" a „po AI". To, co leželo na hranici subjektivity, se nyní může stát kouskem pravdy.

---

16 Zdroj: https://noizz.pl/spoleczenstwo/ada-zielinska-wyjatkowe-zdjecie-marszu-niepodleglosci/ssnjvvl, zobrazeno: 13.03.2023.



Obrazy vygenerované s pomocí nástroje Midjourney Eliotem Higginsem prezentující fiktivní zadržení Donalda Trumpa

To se ovšem nedozvíme z uvedeného článku *Manuál experta. Dokumentární fotografie – co to je?*. Dále se v něm dočteme, že *pojem dokument pochází z latinského „documentum" a znamená „důkazní materiál"*. Jde o správné tvrzení a v kontextu předchozích úvah vyčerpávající? Možná, pokud budeme následovat tuto logiku, se i slavná německá Documenta v Kasselu vyvozují z kořenů dokumentu? Ne nezbytně. Documenta je slovo vytvořené pro potřeby první výstavy v roce 1955, které mělo vystihovat ducha prezentace a zároveň dokumentovat výdobytky současného umění, které zůstávalo v nacistickém období pro německou veřejnost nedostupné. Podobně bychom dnes spíše těžko definovali fotografii samotnou jako kreslení s pomocí světla (z řeckého phōs – světlo, graphé – kreslení). Jde o mnohem komplikovanější a obsáhlejší médium. Dobře to vystihl sociolog a badatel vizuality Maciej Frąckowiak, který jak ve své vědecké práci, tak v sérii knih *Kruche Medium. Rozmowy o fotografii* klade základní otázku: Co je to fotografie a lze s její pomocí změnit svět?

> Fotografie dnes modeluje nejen naše představy o světě, ale také určitý formát zapojení do něj nebo aktivity. […] Těžko se dnes zachycuje to, co je fotografie, a copak teprve to, jaké následky může mít jednání s její pomocí.[17]

Za zajímavý příklad mohou posloužit pozorování, která jsem učinil na výročí zahájení ozbrojené agrese Ruské federace na Ukrajině. 24. února 2023 se v hlavní hale Collegium Maius Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani konalo slavnostní zahájení Ukrajinských dnů, které doprovázela výstava fotografií

17 Frąckowiak Maciej, Kruche medium. Rozmowy o fotografii. Część druga, vyd. Pix.house, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań, 2019, str. 12.

Marcina Staniewského a happening. Válka na Ukrajině je velice čerstvá, blízká a traumatická událost – obzvláště pro Ukrajinky a Ukrajince, jejichž rodiny umírají a domy jsou srovnávány se zemí. K tomu se přidávají informace, které přijímáme v režimu 24 hodin živě. Odkazuji se na tuto událost, protože bych na jejím základě rád vystoupil s jednou dosti kontroverzní tezí: dokument není dokument, fotograf není fotograf, výstava není výstava a příjemci nejsou tak úplně příjemci. Proč? V tomto případě nebyly fotografie prezentované na výstavě pořízeny s úmyslem použít je v expozici nebo tisku, nebo aby posloužily jako důkaz v soudním sporu. Vznikly při příležitosti dodání humanitární pomoci. Marcin Staniewski (autor snímků), v minulosti uchazeč o post europoslance, farmaceut a majitel lékáren, se stal dobrovolníkem přinášejícím pomoc do válečné zóny. Možnosti poskytované současnou fotografií – pořizovanou chytrým telefonem – se postaraly o to, že jsou tyto snímky přijatelné z technického hlediska, a estetické hodnoty nebo vědomosti z oblasti kompozice nejsou v tomto případě důležité. Není to typická výstava ve sterilním galerijním prostředí, při prezentaci v krásné, historické univerzitní hale v kombinaci s happeningem spočívajícím ve výrobě maskovacích sítí ukrajinskými studenty pobývajícími v Polsku, jde vlastně o součást vybavení. Během události přitahovaly pozornost performativní aktivity a samotné reakce a emoce na místě přítomných Ukrajinců, kteří se zároveň stali příjemci akce. Je to špatně nebo byla špatným nápadem výstava samotná? Rozhodně ne. Situaci přece můžeme otočit. Dokument může mít hodnotu – i evidenční – když nejde o úmyslné dílo. Snímky nemusí pořizovat fotograf, který se jím cítí být nebo se za něj označuje – a při té příležitosti mohou vzniknout skvělé a důležité fotografie. Výstava uvedená v univerzitní hale může zaujmout i náhodné kolemjdoucí, kteří tudy hromadně míří na výuku – mezi nimiž se může ocitnout aspoň jedna osoba, jíž tyto fotografie otevřou oči. Počet příjemců a přijetí tedy mohou být naprosto odlišné.

Na druhém pólu leží kniha *Kurz* (Prach) Mariusze Foreckého, která přináší mimořádný, uvědomělý a konsekventní dokumentární záznam rozpadu SSSR v konečném stádiu jeho existence a v době vzniku nového sociálně-politického řádu. „*Forecki* rád zdůrazňuje, že se na daném místě ocitl náhodou, že fotografoval intuitivně, že vyprávěl prostřednictvím obrazu z potřeby okamžiku. Neustále nosím v hlavě *Mariuszovy vzpomínky na zrušený let z Moskvy a pár dolarů v kapse – stačily jen na plechovku Coly v dalekém Afghánistánu. Mám v hlavě obraz modrých džínsů vojáka zaprášených prachem bunkru během obrany Grozného. I tam se Forecki ocitl „šťastnou souhrou náhod“. Určitě? Pochybuji o tom. Bez konkrétních cílů charakterizujících dobrého dokumentaristu, fotoreportéra nebo novináře by tyto snímky nevznikly. Osudy těchto lidí a tato místa by nebyla zaznamenána.*“[18] Na druhé straně se tyto fotografie neprezentují jako muzejní objekt nebo snímek v učebnici historie, ale jako artbook/photobook,

18 Úryvek mého textu v knize: Forecki Mariusz, Kurz, vyd. Pix.house, Poznań, 2022.



***Ukrajinské dny*, výstava a happening k výročí propuknutí války, 24. 2. 2023, fot. Adrian Wykrota**

jinými slovy jako umělecký objekt s konkrétní fotografickou narací, s přenesením popisů fotografie do odděleného indexu a s Foreckého autorským komentářem. Navíc publikace vyšla v roce 2022, těsně po ruském útoku na Ukrajinu. Fotografie nejenom po letech získaly na síle, ale navíc jim kontext jejich zveřejnění – v roce začátku války – dodává další, **hlubší význam**.

Jak se tedy orientovat v houštině významu, dělení a podobností? Co se dokumentu vznášejícího se někdy mezi vědou, uměním a žurnalistikou týče, stojí za to odkázat na slova Howarda S. Beckera, který zkoumal souvislosti vizuální sociologie a fotografie. Tvrdil:

> „Pokud k dokumentární nebo reportážní fotografii přistupujeme jako k svému druhu zprávy, můžeme se dozvědět, co lidé udělali, ale nepronikneme k podstatě jejich činnosti. Tato fotografie totiž vyrůstá ze struktur, v nichž se používá, z kolektivních aktivit všech zapojených osob a v důsledku se liší v závislosti na čase a místě. […] Fotografie získávají význam díky tomu, jak je lidé, jichž se týkají, chápou, využívají, a tím i – jaké jim udělují významy.“[19]

19 Becker Howard, Socjologia wizualna, fotografia dokumentalna i fotografia reporterska: prawie wszystko zależy od kontekstu, in: Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, pod redakcją Małgorzaty Boguni-Borowskiej i Piotra Sztompki, vyd. Znak, Warszawa 2012, str. 762.



Grozný, Čečensko, 1995, fot. Mariusz Forecki

Ukazuje se, že podobně jako při popisu a pokusu definovat, co je současná fotografie, je i při zúžení na proud dokumentární a reportážní fotografie důležitý kontext, čas, místo a význam udělené příjemci. Zajímavou a důležitou se jeví stopa sociologických věd, která se soustředí na člověka a fotografii, která zaznamenává projevy lidství. Přístup k tomu se ovšem v průběhu let měnil, na což upozorňuje Paweł Starzec:

> „Sociologie se ve svých počátcích pohybovala ve stavu stírání jasných hranic mezi prací sociálního badatele a někým, kdo je dnes považován za dokumentárního fotografa – příkladem mohou být cykly realizované Jacobem Riisem nebo Lewisem Hinem, kteří se považovali za pozorovatele společenského života využívající fotografii jako nástroj. Postupné zakopávání se na pozicích zpočátku redukovalo význam fotografie v rámci sociologie na roli nástroje, aby ji časem vyčlenilo jako téma výzkumu.“[20]

Dostává se nám tak jakéhosi potvrzení směru přemýšlení o fotografii dříve zmíněného ve slovech Pawła Bownika a Michała Łuczaka. Už nyní se nabízí závěr, že se východiska dokumentu a všech příbuzných fotografií, které se pokoušejí pozorovat, interpretovat nebo zkoumat okolní svět, překrývají.

---

20 Starzec Paweł, Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na „nową topografię”, in: Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021, str. 163.

Proč? Možná, že dokumentární proud a myšlení založené na realitě jsou v současnosti velice silné. Pokoušíme se porozumět světu a často k tomu používáme fotografii, čímž měníme nebo zdůrazňujeme roli tohoto média.

Další světlo na pokus o definování dokumentu (včetně topografie – chápané a v polském kurátorském a vědeckém pojetí často prezentované jako čistá forma dokumentu) vrhají Marianna Michałowska a Maciej Szymanowicz.

> „V polské teorii fotografie není jasně stanoveno, jak definovat dokumentární a topografickou fotografii, jak odlišit přírodovědnou fotografii od krajinářské. Na tyto otázky neposkytuje jednu odpověď ani teorie umění, ani kulturní geografie. [...] Pokud bychom si měli představit jednotlivé soubory pojmů (např. dokumentární a topografická «fotografie»), měli bychom často co do činění s fotografiemi (např. Wilczyka, Pustoły, Grospierra), které patří ke společným částem těchto souborů pojmů. [...] Jak „nový dokument", tak i „nová topografie" umožňovaly pozorovat a analyzovat stopy otisknuté v prostředí díky lidskému jednání. Fotografie se tak stává nástrojem výzkumu podobných materiálních sedimentací, které se metaforicky proměňují v usazeniny paměti."[21]

V první části této úvahy jsme hovořili o překrývajících se částech sbírky, jíž je fotografie. Podobné situaci čelíme při zúžení pole na dokument. Klíčovou částí uvedeného vyjádření se však zdá být konstatování, že se fotografie stává nástrojem (což stojí poněkud v opozici ke slovům Pawła Starce). Pusťme se touto cestou dále. Dokument se stává nástrojem výzkumu, nástrojem záznamu, nástrojem interpretace, nástrojem změny? Takže současné „the medium is the message" (médium je informace) nebo spíše „the medium is the tool" (médium je nástroj)?

Důležité začátky

Symbolické počátky dokumentární fotografie jsou spojeny s velkou vlnou sociálních reforem ve Spojených státech. Objevily se instituce, jako Farm Security Administration, které chtěly získat fotografický záznam náročné sociální a ekonomické situace daného období. Fotografický program FSA běžel v letech 1935-1944, a fotografie pořízené např. Walkerem Evansem, Dorotheou Lange a Gordonem Parksem ovlivňovaly okolí s ohledem na svůj doposud nevídaný realismus.

21 Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021, str. 8.

Přistupovalo se k nim jako k referenčnímu bodu a vzdělávacímu nástroji, z nějž budou moci následující generace čerpat vědomosti o této éře. Dokázaly pohnout příjemci a zasadily se o změnu. Digitalizovaný archiv snímků FSA / Office of War si dnes lze prohlédnout ve washingtonské Knihovně Kongresu.[22]

Dokumentární fotografie tedy byla od začátku spojena se záznamem sociálních reforem a také s výzkumy a sondami. Někteří fotografové – jako Timothy O'Sullivan – se pustili do dokumentování přirozených rysů krajiny, další fotografovali širší veřejnosti neznámé způsoby života. John Thompson fotografoval život londýnské ulice, Eugene Atget se soustředil na Paříž a August Sander svou monumentální studii zasvětil společenským typům v Německu. Lewis W. Hine spolupracoval na realizaci velkých sociálních sond a Jacob Augustus Riis realizoval projekty na zakázku novin hledajících senzace. Obecné pravidlo zní, že se práce výše uvedených používaly k zobrazování zla, bezpráví a utrpení, ale tím i k dláždění cesty pro změnu a lobbování pro ni. Z formálního hlediska snímky připomínaly ty pořízené fotoreportéry, ale práce dokumentaristů v menší míře souvisela s nutností ilustrovat článek v tisku, což fotografujícím poskytlo jednu nesmírně důležitou převahu – získali čas a svobodu jednat, u práce pro tisk doposud nevídanou.

Pokusme se zde o vnesení jistého rozlišení a definování fotoreportáže. Reportážní fotografii se zpravidla věnují novináři fotografující na zakázku redakčních novin – deníků, týdeníků nebo, čím dál častěji, informačních portálů a tiskových agentur. Jejich základním úkolem je pořídit snímky, které ilustrují články. Podobná fotografie by v idealistickém pojetí měla být nestranná, založená na faktech, plná obsahu, poutající pozornost, vyprávějící příběh, a fotoreportéři by měli projevovat nebývalou odvahu a nekompromisnost.

Skutečnost bývá méně heroická, obzvláště ta spojená se současným mediálním trhem. Při pohledu na kondici žurnalistické profese se může ukázat, že fotoreportér musí fotografovat vše – od díry ve vozovce po nehodu, obchodní jednání a maturitní ples. A to vše často během jednoho dne, přičemž fotografie odesílá prakticky v okamžiku jejich pořízení. Spolu s koncem étosu magazínů typu *Life* nebo prvních čísel polského *Dużeho Formatu* reportážní fotografie přestala být tím, čím byla v časech Weegeeho (Arthura H. Felliga). Současní fotoreportéři jsou často jak fotografy, tak reportéry píšícími krátké články, filmaři točícími záběry a reportážní rozhovory a fotoeditory i vydavateli svých materiálů. Skutečné „foto perpetuum mobile". Zdá se ovšem, že jedna věc se nezměnila. Nadále (především dle soudu vydavatelů) by měli mít čtenáři usnadněný úkol, aby nemuseli příliš dlouho rozšifrovávat a demaskovat nejasnosti nebo složitosti fotografie. Redaktoři soudí, že by současné reportážní snímky měly být čitelné a snadno srozumitelné. Konec, tečka.

---

22 Knihovna, k níž se přistupuje jako k národní, obsahuje asi 173 mil. svazků, což je asi nejlepším potvrzením významu archivu FSA.

Čím by se tedy, pro kontrast a podle definice, měla zabývat dokumentární fotografie?

> V reformistické verzi má hluboce dráždit, pronikat k tomu, co Robert Park [sociolog, který pracoval jako novinář pro noviny v USA] nazval „skutečný news". Měla by se zajímat o společnost, sehrávat aktivní roli v procesu společenské změny, být společensky zodpovědná a zohledňovat následky různých událostí. Fotografové, jako Hine, svou práci chápali a také tak byla od té doby všeobecně vnímána, jako mající značný vliv na občany a zákonodárce. Dokonalý příklad měřitelných výsledků dokumentární fotografie je zavedení zákazu dětské práce, pod přímým vlivem Hineových prací.[23]

Jak si všímá Maciej Frąckowiak, fotografie, a konkrétní autoři využívající fotografii, dnes modeluje nejen naše představy o světě, ale také **určitý formát zapojení** do něj nebo aktivity.[24] Může jít jak o klasický, starý dobrý dokument, může to být něco, co pojmenujeme aktivistický obrat, subjektivismus nebo osobní záznam, ale i konceptuální fotografie orientovaná na témata blízká člověku a snažící se měnit nebo vylepšovat naši koexistenci.

Bez významu nezůstává skutečnost, že všechny kulturní objekty, samozřejmě včetně fotografie, získávají významně v konkrétním **kontextu**. Vezměme si za příklad umělecké dílo umístěné na zdi v muzeu nebo galerii. Získává význam díky tomu, kde je, a díky tomu, co se o něm napsalo – v podobě popisku připojeného k dílu, ale také ve vztahu ke kolem něho vedeným diskusím. Pokud máme dojem, že kontext neexistuje, může to znamenat pouze, že autor konkrétní práce nebo díla chce využít naši schopnost udělit mu kontext sami. S odkazem na teorii dokumentární fotografie tedy můžeme konstatovat, že dokumentaristé, a někdy i lidé objednávající fotografie tohoto typu (v současnosti kurátoři a editoři knih) kladou důraz na přímé udělení sociálního kontextu dokumentárním snímkům. Nakonec, známe případy, kdy svět umění vstřebal do svého kánonu fotografie, které nebyly ze své podstaty vědomým uměním. Jako příklad lze uvést reportážní snímky Arthura Felliga (Weegeeho)[25], které se nacházejí v mnoha institucionálních uměleckých sbírkách, včetně MoMA.

---

23 Becker Howard, Socjologia wizualna, fotografia dokumentalna i fotografia reporterska: prawie wszystko zależy od kontekstu, in: Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, pod redakcją Małgorzaty Boguni-Borowskiej i Piotra Sztompki, vyd. Znak, Warszawa 2012, str. 765.

24 Frąckowiak Maciej, Kruche medium rozmowy o fotografii, vyd. Pix.house, Poznań, 2017, str. 13.

25 Weegee se narodil 12. června 1899 jako Usher Fellig v Zoločivu na území rakousko-uherské Haliče (dnes Ukrajina). V roce 1909 jeho rodina před pronásledováním ze strany antisemitů uprchla do New Yorku.

Teoreticky skrytí kontextu z fotografie neučiní umění, ale úplný a vědomý kontext fotografii situuje do oblasti dokumentárních prací, společenských věd (vizuální sociologie) nebo fotoreportáže. Věc se ale výrazně komplikuje, když se zaměříme na současné využívání archivních dokumentárních fotografií. Skvělý a průkopnický příklad představuje photobook *Evidence* Larryho Sultana a Mika Mandela[26]. V roce 1977 prohledali tisíce snímků ze spisů Ministerstva vnitra Spojených států, výrobních společností Bechtel Corporation a Jet Propulsion Laboratories a dalších amerických vládních agentur, vzdělávacích, zdravotnických a technických institucí. Sultan a Mandel do knihy vybrali 50 fotografií, které byly pořízeny proto, aby představovaly výsledky práce těchto institucí formou důkazů, vyfotografovány během vedení vyšetřování, výzkumů a experimentů. Konkrétní fotografie ovšem vyjmuli z jejich kontextu – poskládali vlastní, kurátorskou naraci. Změnili smysl a význam. V rozhovoru s Michałem Łuczakem autoři publikace hovořili o svém přístupu a o hledáních na poli média fotografie:

> „Částečně byla naší motivací u této práce chuť reagovat na paradigma dokumentu. Vzhled knihy, pevná vazba bez přebalu, dokonce i typografie a grafická úprava, seznamy organizací naznačují, že jde o dokumentární projekt. Evidence zpochybňuje, jestli vůbec existuje něco jako dokument (dokumentární fotografie)“.[27]

Podobný přístup k archivním dokumentárním fotografiím, korespondující s východisky Sultana a Mandela, reprezentuje kniha *How to Look Natural in Photos* Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy[28]. Liší se archiv využitý k přípravě publikace (snímky ze sbírky Ústavu národní paměti, včetně fotografií pořízených tajnou policií Służba Bezpieczeństwa), ale kurátorské gesto vyplývající přímo z kultury remixu Lawrence Lessiga je podobné, a nutno říci, že se osvědčilo stejně dobře. V podobném duchu, remixu archivu, se nesou díla Weroniky Gęsické (kniha *Traces*[29]), využívá ovšem jinou metodu – přímý zásah do obrazu. Základ práce tvoří archivní snímky z 50. a 60. let 20. století, které prošly digitálním zpracováním. Jde o výjevy ze života šťastné americké rodiny, jako ze snu.

Na závěr těchto úvah by ještě měla zaznít slova Marty Koszowy, která spojila úvahy Rolanda Barthese a postmediální teorii Rosalindy E. Krauss, když konstatovala, že fotografie je jediným indexem svého druhu, který příjemce

---

26 Sultan Larry, Mandel Mike, Evidence, vyd. Clarworthy Colorvues, Greenbrae, 1977.

27 Łuczak Michał, Historie obrazkowe, czyli o fotografii i narracji , in: Wszyscy jesteśmy fotografami VOL.1, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2019, str. 111.

28 Bartecka Beata, Rusznica Łukasz, How to Look Natural in Photos, vyd. Ośrodek Postaw Twórczych, Palm* Studios, Wrocław, 2021.

29 Gęsicka Weronika, Traces, vyd. Jednostka, Warszawa, 2017.



***Evidence*, Larry Sultan, Mike Mandel, 1977**

odkazuje na to, co bylo přímo zaznamenáno s pomocí fotoaparátu, ale zároveň je autonomním hmotným nosičem dovolujícím reinvenci využití snímku jako sdělovacího prostředku a (arte)faktu.[30] Dodejme ještě optimistickou (obzvláště v době zesílené informační povodně) vizi Pawła Bownika:

> „Čím větší v nás je zvídavost a otevřenost vůči přemýšlení o tom, čím může být fotografie, a tím i individuální pohled na to, co je zkušeností nás všech, o to zajímavější to v této umělecké disciplíně bude. Jde o zdánlivou katastrofu nadprodukce, ale spíše o důkaz neustálé potřeby kladení si otázky, co je společná realita.“[31]

Polské kontexty

Když přemýšlíme o polské dokumentární fotografii, přemýšlíme o **Zofii Rydet**. Její *Sociologický záznam* (*Zapis socjologiczny*) se ve všech pádech skloňuje na výstavách, stránkách knih a vědeckých článků. Ovšem předtím, než vznikl

30 Koszowy Marta, Miejsca Zagłady w fotografii polskiej. Od fotografii-dokumentu po nowych dokumentalistów, in: Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021, str. 127.

31 Bownik Paweł, Jak czytać zdjęcia, czyli interpretacje współczesnej fotografii, in: Wszyscy jesteśmy fotografami VOL.1, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2019, str. 20.

tento monumentální cyklus, zařadili historici umění a tehdejší umělecké prostředí rané aktivity Rydet na pomezí uměleckých, neoavantgardních hledání fotografie. Její nejznámější práce ze zmíněného období jsou knižní formou vydané soubory *Mały człowiek* (Malý člověk), černobílé portréty dětí z celého světa (na svou dobu a polské podmínky byla velice zajímavá a inovativní samotná forma – vydání snímků v podobně autorské knihy v roce 1965) a Świat *uczuć i wyobraźni* (Svět pocitů a představivosti) – cyklus fotomontáží, na nichž Rydet pracovala od 60. let, řešící témata lidské kondice a pomíjivosti, vyšlo 1979. S dlouho plánovaným projektem *Zapis socjologiczny* Rydet začala teprve ve věku 67 let. Cyklus měl být ze své podstaty naprosto jiný než ty předchozí – jak formou, tak i obsahem.

> „Sociologický záznam" […] měl být jakýmsi balzamováním času, měl nebo spíše má zachytit to, co se už mění, a co, i když je to ještě skutečná realita, přestává existovat a může si to být už brzy těžké představit. Má věrně představit člověka v jeho každodenním prostředí jakoby uprostřed tohoto okolí, které si sám utváří a které se na jedné straně stává dekorací jeho přímého prostředí – interiéru, ale které také ukazuje jeho psyché, někdy o něm vypovídá více než on sám."[32]

V 70. letech se objevila myšlenka, aby cyklus Rydet vyšel v knižní podobě. Lidové vydavatelské družstvo od tohoto nápadu upustilo, protože obraz Polska (obzvláště polských periferií) neladil s propagandistickou linií ústředního výboru PSDS. Fotografie byly příliš reálné, příliš důrazné a ukazovaly průřezový obraz polské každodennosti oněch let. O *Záznamu* diskutovala také ctihodná vědecká obec, která se zamýšlela, jestli zařadit cyklus Rydet do kánonu sociologického výzkumu. Autorčiny práce se dočkaly prezentace např. na Fotografických konfrontacích v Gorzówě a později na výstavě během I. Celopolské přehlídky sociologické fotografie, která se konala v listopadu 1980 v Bielsko-Białé (hlavním pořadatelem byl Svaz polských umělců fotografů ZPAF a generálním komisařem události Andrzej Baturo).

Stejně jako byla na začátku své tvorby Rydet považována za součást proudu umění, zůstala jeho důležitým článkem ve vědomí historiků a kurátorů i dnes. Proto *Sociologický záznam* funguje jako figura nebo spíše jako objekt současného umění. Mohou o tom vypovídat třeba prezentace výsečí *Záznamu* na důležitých výstavách po celém světě. Třeba na XII Baltic Triennial v Muzeu současného umění ve Vilniusu (2015), na výstavě *The Keeper* v newyorském New Museum (2016) nebo na přehlídce v rámci Bienále současného umění

32 Rydet Zofia, O swojej twórczości, vyd. Muzeum w Gliwicach, 1993, zdroj: http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/o-swojej-tworczosci, zobrazeno: 15.02.2023.

v jihokorejském Kwangdžu. *Záznam* se dočkal také digitalizace, které se chopila Nadace vizuálních umění. Spoluorganizátorkami projektu šíření fotografčina díla byla Nadace Zofie Rydet, Muzeum moderního umění ve Varšavě a Muzeum v Hlivicích.[33] Projekt se neomezil jen na digitální zveřejnění sbírky. V roce 2015 v Muzeu moderního umění ve Varšavě proběhla průřezová výstava *Zofia Rydet, Zapis 1978–1990* (Zofia Rydet, Záznam 1978–1990, kurátoři Sebastian Cichocki, Karol Hordziej). Expozici doprovázela mezinárodní vědecká konference. V roce 2017 vyšla kniha *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*[34]. Výběr fotografií provedl Wojciech Nowicki, který je také autorem úvodní eseje. *Záznam* se rovněž dočkal zajímavé, ale od dříve uvedených naprosto odlišné, interpretace ze strany Jakuba Dziewita a Adama Pisarka. Autoři knihy *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*[35]analyzovali fotografie Rydet pořízené na Podkarpatí ve srovnání s místními vzory fotografických zvyklostí. Ukázalo se, že rodinné snímky působí podobně jako *Záznam*, tedy že mohou „zachránit před zapomněním". Mimochodem, právě toho chtěla Rydet dosáhnout, když se rozhodla pro svůj monumentální cyklus, což vyplývá třeba z rozhovorů s umělkyní a její vyjádření obsažené v knize *O swojej twórczości*.[36]

Zaměřme se teď ale na názor Sebastiana Cichockého, hlavního kurátora Muzea moderního umění ve Varšavě a člověka zapojeného do projektu věnovaného tvorbě Rydet (byl např. kurátorem výstavy Rydet v MSÚ v roce 2015). V úvodní eseji ke knize *Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet*[37] Cichocki píše:

> „Její koláže z 90. let [Zofia Rydet s ohledem na zdravotní stav v 90. letech ukončila práci na Záznamu, když jí bylo 80 let] jsou návratem k surrealistickým portrétům z rané fáze tvorby; nahrazovaly obsesivní, quasi dokumentární a nikdy nedokončený program Sociologického záznamu. [...] Celým Sociologickým záznamem přece proniká emancipační duch. Cyklus realizovala žena, která plně obětovala svůj život fotografii, když fotoaparát používala jako přístroj k tvorbě **„umění mimo umění"**. Čtení tvorby Zofii Rydet z feministické perspektivy, práce na tematických skupinách, které tvoří Záznam, nebo analýza politického kontextu, v němž tento projekt vznikl – to jsou jen některé otázky vyžadující

33 S výsledky prací se lze seznámit na stránkách http://zofiarydet.com/.

34 Nowicki Wojciech, Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990, vyd. Muzeum w Gliwicach, Gliwice, 2017.

35 Dziewit Jakub, Pisarek Adam, Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna, vyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2020.

36 Rydet Zofia, O swojej twórczości, vyd. Muzeum w Gliwicach, Gliwice, 1993.

37 Pijarski Krzysztof, Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet, vyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Warszawa, 2022.



Fotografie z cyklu *Zapis Socjologiczny*, NF Wojciech Matyga, Aniela Marduła, Adam Matyga, Biały Dunajec, 1984, fot. Zofia Rydet / © Nadace Zofii Rydet

> hlubší badání a reflexi v oblasti **historie umění, sociologie obrazu a etnologie**."[38]

Symbolicky nám to tedy skřípe. V kontextu tvorby Rydet hovoříme o emancipaci, což je správné a potřebné, ale měli bychom mluvit i o emancipaci dokumentární fotografie jako plnohodnotného proudu. Na jedné straně je nejznámější polský dokumentární cyklus řazen ke klasice současného umění, na druhé straně se zdá, že nejdůležitější rysy a funkce těchto snímků jsou, pomocí kurátorského gesta, vědomě zbaveny jim náležejícího významu. Sebastian Cichocki ve svém textu termín dokumentární fotografie nepoužije ani jednou. Jeho analýza se neubírá směrem k odborné hodnotě záznamu, směrem zachování, směrem nárůstu hodnot těchto fotografií po letech, nakonec – směrem k rozšíření myšlení a včlenění celého proudu dokumentární fotografie do plnohodnotného oběhu umění. Interpretuje výhradně s pomocí již známého diskurzu a jazyka polské historie umění. Jazyka, která o dokumentární fotografii mlčí, když ji označuje za jen nebo „až" *umění mimo umění*. V kontextu mých úvah působí jako bližší směr uvažování zastoupený (v té samé publikaci) Krzysztofem Pijarským:

38 Cichocki Sebastian, Sztuka poza sztuką, in: Pijarski Krzysztof, Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Łódź, 2022, str. 34.

> „Přirozeným způsobem, jak kvalifikovat dílo Zofie Rydet, je zařadit ho do dokumentární tradice, od fyziognomie německého národa Augusta Sandera a prozkoumávání americké vernakulární kultury Walkera Evanse po k podniku Rydet současné projekty, jako jsou portréty lidí v interiérech Wilmara Koeniga (Portraits, 1976–1977)“[39]

Polská fotografie byla po mnoho let vnímána a definována dílem a vyvinutým proudem fotografie **Jana Bułhaka**. Autor termínu **fotografika** udával trend a vytyčil tím percepci a pozici média. Zásluhy Bułhaka jsou nezpochybnitelné, vždyť se mu říká otec polské fotografie, rád bych ale upozornil na jeden aspekt jeho práce, konkrétně na to, jak Bułhakovy fotografie působí s odstupem času – obzvláště ty pořízené po období fascinace piktorialismem. Co vidíme na snímcích po válce zničené Varšavy nebo Gdaňsku? Měkkost a malířskost kresby, dokonalost slunečních paprsků odrážejících se od vodní hladiny? Ne. Vidíme obsah těchto fotografií, vidíme historii, vidíme krajinu země vstávající z trosek. Z těchto snímků se stal dokument. Ty snímky jsou dokument. Už tehdy se běžně říkalo, že mají potěšit srdce a motivovat společnost k zesílenému úsilí při obnově zničené země (teze silně založená na utopii socialistického kolektivismu, ale… přece). Jde o další potvrzení, že nejdůležitější není vizuální forma, nakonec se počítají obsah a záznam místa a času. V roce 2023 vyšla kniha spisovatele a fotografa Filipa Springera *Mein Gott, jak pięknie*[40]. Zajímavé je, že se Springer vztahuje přímo k Bułhakově tvorbě, ke snímkům, které jsou současným fotografickým prostředím často vnímány jako trochu trapné:

> „Fotografie při práci na „Mein Gott, jak pięknie“ byla mimořádně důležitá. Z několika důvodů. Především rád využívám fotoaparát jako poznávací nástroj, zde se tato praxe ukázala být obzvláště nápomocná, protože mým tématem byla krajina. Bez významu nezůstala ani skutečnost, že se jedním z hrdinů knihy ukázal být Jan Bułhak – otec polské fotografi(ky), autor koncepce mateřské fotografie a popularizátor využívání fotografie v krajinářství. Při práci na této knize jsem jezdil po Bułhakových stopách po západních a severních polských zemích, které fotografoval ve druhé polovině čtyřicátých let 20. století. Při těchto cestách jsem se snažil využít jeho metodu dívání se a fotografování krajiny. Snažil jsem se přitom na své snímky umístit to, co je tématem této knihy, a o čem Bułhak, přirozeně, nemohl mít ani zdání. Jde o známky antropocénu, často tak jemné, že až neviditelné.“[41]

39 Pijarski Krzysztof, Ciągły inwentarz: wprowadzenie, in: Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet, vyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Warszawa, 2022, str. 41.

40 Springer Filip, Mein Gott, jak pięknie, vyd. Karakter, Warszawa, 2023.

41 Zdroj: https://www.facebook.com/FilipSpringerAutor, zobrazeno: 10.03.2023.

Změnily se tedy reálie – stopy války podle Springera nahradily záblesky antropocénu, podstata ovšem zůstává stejná. Pokud vynecháme technologii, product placement (značka Leica dala pro projekt k dispozici fotoaparát a byla propagována při příležitosti premiéry knihy), estetické a umělecké hodnoty nebo nápad využít „stylizování Bułhaka", zdá se, že se Springer vztahuje přímo k informačně-dokumentární vrstvě těchto fotografií. Ukazuje se, že stylistika používaná téměř sto let od okamžiku svého vzniku, dokáže být atraktivní a hodnotná pro současného příjemce vůbec ne proto, jak vypadá, ale – o čem mluví a co se snaží zaznamenat.

Na přelomu let 2022 a 2023 v Muzeu historie fotografie v Krakově (MuFo Rakowicka) proběhla výstava *Fotografika. Fotografia artystyczna w Polsce 1927–1978 (Fotografika. Umělecká fotografie v Polsku 1927–1978).* Šlo o první takto obsáhlou retrospektivu vybudovanou kolem bułhakovského přístupu k médiu fotografie. Kurátory této expozice byli Łukasz Gorczyca a Adam Mazur. V MuFo bylo vystaveno téměř 150 originálních fotografických tisků ze sbírek nejdůležitějších polských muzeí a soukromých sběratelů. Představeny byly např. práce Jana Bułhaka, Zdzisława Beksińského, Zbigniewa Dłubaka, Edwarda Hartwiga, Natalii Lach-Lachowicz, Fortunaty Obrąpalské, Zofii Rydet a Wojciecha Zamecznika.

Po mnoho let byla v Polsku fotoreportáž a dokumentární fotografie na jedné straně spojována s tiskovými zprávami, a na druhé straně s hrubým jazykem moci a propagandy (např. z důvodu ovládání mediálního sdělení a monopolem Centrální fotografické agentury, s níž se pojí slavná uštěpačná anekdota *nic tak nie CAFnęło fotografii jak CAF* (nic tak necouvlo s fotografií, jako CAF). Snímky tohoto typu zůstaly spíše nedoceněné, když se k nim přistupovalo jako k dokumentujícím – něčemu užitkovému. Celý okruh tvůrců „zmizel" a teprve po letech jsme začali oceňovat klasiky dokumentu, fotoreportáže nebo široce chápané humanistické fotografie, jako byli Tadeusz Rolke, Bogdan Dziworski, Marian Schmidt, Anna Beata Bohdziewicz nebo Anna Musiałówna a Joanna Helander. Díky institucím, jako je nadace Archeologie fotografie (Fundacja Archeologia Fotografii) nebo Dům setkání s historií (Dom Spotkań z Historią) jsme začali znovu odhalovat zapomenutou část fotografického světa, např. prostřednictvím výstav a publikací, třeba *Ostrzej widzieć. Fotoreportaż w „ITD" 1960–1990* (Vidět ostřeji. Fotoreportáž v „ITD" 1960–1990).[42] V posledních letech nechybí ani historické publikace o fotografii. Téma CAF skvěle zpracoval Paweł Międzyński v knize *Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991*,[43] Monika Szewczyk-Wittek nám pak přiblížila důležité téma ženy v polské fotografii v publikaci

42 Ostrzej widzieć. Fotoreportaż w ITD 1960–1990, vyd. DSH, 2020; Výstav v DSH, Varšava, 2020/21, kurátoři: Krzysztof Wójcik a Katarzyna Madoń-Mitzner.

43 Miedziński Paweł, Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991, vyd. IPN, Szczecin, 2021.

Jediné. Nepovyprávěné příběhy polských fotografek (*Jedyne. Nieopowiedziane historie polskich fotografek)*.[44] Monika Piotrowska s detektivním zápalem sleduje osudy předválečné a meziválečné fotografie, když nám prizmatem hrdinek a hrdinů ukazuje komplikovaný čas a zamotané životopisy v knize *Alternativní život. Amatéři a profesionálové v poznaňské fotografii od roku 1839 do roku 1945* (Życie *alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku)*.[45] Po letech nezájmu se tedy k tématu vracíme. Velice zajímavý příklad dokumentární hodnoty zdánlivě nedokumentárních fotografií poskytuje výstava, která lámala rekordy v oblibě, tedy *Błysk, mat, kolor. Fotografia i Warszawa lat 90.* (Lesk, mat, barva. Fotografie a Varšava 90. let), kterou uvedlo Muzeum Varšavy na přelomu let 2022 a 2023. Kurátorka expozice, Karolina Puchała-Rojek, sáhla do archivů profesionálních fotografů, fotoreportérů, umělců, ale i do soukromých rodinných alb. Snímky z 90. let by se zdálo v exotických kompilacích (na výstavě se představily např. práce Edwarda Hartwiga, Chrise Niedenthala, Marie Zbąské, Piotra Wójcika, Krzysztofa Millera, Zofie Kulik, Pawła Althamera a Teresy Gierzyńské) tvoří nesmírně barevný (občas možná až příliš) obraz let ne tak dávno minulých. Obraz vystavěný z fotografií, které se i přes absenci patiny staly záznamen času – dokumentem.

Velmi symbolickým se pro polskou dokumentární fotografii stal rok 2006. Právě tehdy proběhla výstava *Nowi dokumentaliści* (Noví dokumentaristé) ve varšavském Centru současného umění Zamek Ujazdowski. Duchovním otcem expozice byl Adam Mazur, spolukurátorem Marek Grygiel.

Odkud se vzal nápad na uspořádání podobné výstavy?

> „Centrum současného umění bylo jednou z mála [v Polsku] galerií prezentujících v té době současné umění, tehdy neexistoval ani galerijní oběh, jak ho známe dnes. Jarosław Suchan [v letech 2002–2006 zástupce ředitele a hlavní kurátor CSU navrhl druh referenda. Kurátoři měli hlasovat pro jimi vybrané umělce a více méně půl stovka tvůrců s nejvyšším bodovým ziskem by dostala pozvánku k uspořádání individuální výstavy [...] Po spočítání bodů se ukázalo, že na seznamu umělců přizvaných k účasti na výstavě **není ani jeden fotograf nebo fotografka**.“[46]

---

44 Szewczyk-Wittek Monika, Jedyne. Nieopowiedziane historie polskich fotografek, vyd. DSH, Warszawa, 2021

45 Piotrowska Monika, Życie alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku, vyd. Pix.house, Poznań, 2021.

46 Mazur Adam, Dokument subiektywny. Uwagi na marginesie historii polskiej fotografii topograficznej XXI wieku, in: Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021, str. 149.



Fotografie z výstavy *Błysk, mat, kolor. Fotografia i Warszawa lat 90*, 1992–1993, fot. Edward Hartwig

Adam Mazur tak zdůrazňuje neutrální nebo přímo lhostejný vztah současného umění, nebo možná konkrétněji – kurátorů a historiků umění, k fotografii. *„Je v tom také bezradnost [...] historika umění konfrontovaného s fotografií. Paradoxně, v polských dějinách umění je tato bezradnost méně patrná, a to s ohledem na zásadní nepřítomnost fotografie v diskurzu historie umění.“*[47] Potvrzením, a možná rozvinutím, této teze jsou Mazurova slova z úvodu k publikaci *Historie fotografii Europy* Środowej *1838–2018*. *„Tato kniha by nevznikla bez Piotra Piotrowského, předního historika polského a středoevropského umění, spojeného s Univerzitou Adama Mickiewicze v Poznani. Piotrowski totiž v monografii „Awangarda w cieniu Jałty“ vynechal fotografii, když ji omezil na transparentní, dokumentární záznam uměleckých výstav a uměleckých děl.* [48] Odkud se u Mazura vzal tento zájem o fotografii? Možná pramení z aktivity (v 90. letech) ambasády Spojených států v oblasti kultury a studentské a umělecké výměny, včetně fotografů. Díky tomu lidé jako Wojtek Wieteska, Wojciech Wilczyk, Andrzej Jerzy Lech, Tomasz Tomaszewski, Tomasz Ferenc, Marek Grygiel mohli jezdit do USA na přehlídky a festivaly a díky tomu se dovzdělávat, měnit úhel pohledu a rozšiřovat své zájmy. Mazur zdůrazňuje, že ještě během studia na

47 Mazur Adam, Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018, vyd. Universitas, Kraków, 2019, str. 24.

48 Tamtéž, str. 11. Z více než 140 všech autorů obsažených v publikaci je asi 50 více nebo méně spojeno s dokumentem (cca 35 % celku), v knize Okaleczony świat najdeme medailony 35 Poláků (včetně těch židovského původu), z nichž 10 je spojeno s dokumentem (cca 6 % celku).

Ústavu dějin umění jeho vnímání fotografie formovala tvorba Garryho Winogranda a pak Nan Goldin.[49]

Celá generace amerických fotografů sázela na dokument – jak dokument chápaný jako záznam je obklopující reality, tak i záznam jejich osobních prožitků. S pomocí fotografie poznávali svět, zkoumali, zaznamenávali a tím i popisovali nedokonalosti a slabosti společnosti. Svět pro ně byl druhem okouzlení a inspirací k činu. Následkem podobného přemýšlení o fotografii se stala legendární výstava *New Documents* uvedená v roce 1967 v newyorském Muzeu moderního umění (Museum of Modern Art). V expozici se představily práce trojice fotografů: Diane Arbus, Lee Friedlandera a Garryho Winogranda. Kurátorem výstavy byl John Szarkowski.

> „Obrat k dokumentu a subjektivismu, nepřikrášlujícímu, nekritizujícímu realitu pohledu na svět byl jádrem „New Documents" a „Nových dokumentaristů". Přičemž jsem při práci na výstavě a katalogových textech možná kladl větší důraz na aktivismus a možnost změny světa. Dnes se mi fantazie o společenské změně dosažené díky obrazům a prostřednictvím obrazů jeví jako mnohem problematičtější, ne-li iluzorní [...] úkolem výstavy pořádané v Centrum současného umění Zamek Ujazdowski bylo zpozorování transformace probíhající na přelomu tisíciletí na polské půdě. Výstavu „Noví dokumentaristé" lze chápat jako aktivitu provokující k diskusi a změně způsobu pohledu na fotografie, včetně dokumentární, která se pohybovala na okrajích pole umění a hlavního proudu kultury."[50]

Zajímavé světlo na změnu vrhá také spolukurátor výstavy, Marek Grygiel:

> „Zdá se, že jev nového dokumentu nebo – zůstaňme u tohoto označení – nového pohledu není lehce aktualizovaným pokusem vkládat do nových zásuvek to, co už dostatečně jasně zaplnilo skříně fotografie ve vzdálenější a bližší minulosti. Je to další krok na cestě k obohacení a rozrůznění fotografie jako moderního prostředku uměleckého projevu."[51]

Adam Mazur rád zdůrazňuje, že umělci v té době potřebovali institucionální a teoretickou podporu. Po mnoho let, u mnoha dalších projektů

---

49 Mazur Adam, Dokument subiektywny. Uwagi na marginesie historii polskiej fotografii topograficznej XXI wieku, in: Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021, str. 150.

50 Tamtéž.

51 Zdroj: https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/3973-nowi-dokumentalisci-w-csw; zobrazeno: 09.03.2023.

doprovázely práce fotografek a fotografů jako Zuza Krajewska, Wojciech Wilczyk, Mikołaj Grospierre, Rafał Milach, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga nebo duo Zorka Project, Mazurovu kurátorskou činnost a díky tomu vznikl svého druhu kánon (i když kurátorsky subjektivní) nového polského dokumentu.

V roce 2006 také proběhla druhá, jaksi konkurenční výstava prezentující dokumentární fotografii. *Teraz Polska* (Teď Polsko) je expozice kurátorsky vedená Krzysztofem Miękusem, tehdejším šéfredaktorem měsíčníku *Pozytyw,* představená v Yours Gallery ve Varšavě, ve Starém Browaru v Poznani a na Měsíci fotografie v Krakově. Své práce na výstavě prezentovali: Grzegorz Dąbrowski, Kuba Dąbrowski, Mariusz Forecki, Magdalena Krajewska, umělecké duo Andrzej Kramarz a Weronika Łodzińska, Adam Lach, Roman Łuszki, Rafał Milach, Igor Omulecki, Przemysław Pokrycki, Radek Polak, Jacek Poręba, Konrad Pustoła, Agnieszka Rayss, Szymon Rogiński, Aneta Solak a Marta Zasępa, Marek Szczepański, Wanda Szumowska, Zbigniew Tomaszczuk, Łukasz Trzciński, Wojtek Wieteska, Wojciech Wilczyk, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka a Andrzej Zygmuntowicz.

Několik jmen se opakuje (ve srovnání s výstavou *Noví dokumentaristé*), ale objevují se i tvůrkyně a tvůrci, kteří doplňují obraz tehdejší polské dokumentární scény. Můžeme vyvodit závěr, že tyto dvě výstavy z roku 2006 do značné míry ukázaly směr a vytyčily trendy v této fotografické oblasti na další léta.

Důležitá publikace, i když některými považována za neúplnou nebo přímo kontroverzní (s ohledem na subjektivitu kurátorského výběru autorů a biogramový styl prezentace tvorby) je *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku* Adama Mazura[52]. Kniha je po letech vydaným katalogem k výstavě *Efekty czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku* (Efekty červených očí. Polská fotografie 21. století, Centrum Sztuki Współczesnej, Varšava, 2008). Vedle sebe na stěnách CSU, a pak na stránkách *Decydującyho momentu* vystupují uznávaní umělci – Zofia Kulik, Zbigniew Libera, skupina Łódź Kaliska, uznávaní fotografové, např. Chris Niedenthal, Tadeusz Rolke, Tomasz Gudzowaty, ale také mladí autoři – jako Przemysław Dzienis, Michał Jelski nebo Mateusz Sadowski. Můžeme tedy pozorovat jistý druh pokusů o kombinování nového se starým a dokumentárního s tím, co můžeme pojmenovat jako umění. Uměním, které podle Mazura čerpá a bude čím dál silněji čerpat z východisek dokumentu. Kniha může vyvolávat lehké kontroverze ještě z jednoho důvodu – vydavatelství se ji pokoušelo prodat jako svého druhu encyklopedii polské fotografie připravenou historikem umění, a přitom jde přece o subjektivní výběr autora, připravený kurátorem – primárně pro výstavu.

52 Mazur Adam, Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku, vyd. Karakter, Kraków, 2012.

> „Na konec stojí za to podívat se na názvosloví, na to, co je „nové“, co je „staré“ a co „post“. Dnes je jasně vidět, že začátek tisíciletí byl dobou, kdy stará slova ztrácela platnost a nová ještě neexistovala. Role dokumentu se nejen nezmenšovala, ale přímo rostla společně s vlnou „fake news“ a mediálních manipulací. Zdá se, že i současní mladí autoři využívající jazyk dokumentární fotografie, více nebo méně vědomě zapadají do proudu „nového dokumentu“ a za mnohé mu vděčí. Umělci se nevyhýbají ošklivosti, slabosti a strachu současnosti, lesku a banálnosti, v čemž spatřují pole k vlastním hledáním a budování identity vlastní fotografie na základě této specificky polské scénografie.“[53]

Přidejme k tomu záplavu informací, přesycení obsahem, explozi schopností a zájmu o umělou inteligenci a zajímavé časy, v nichž žijeme (pandemie, válka na Ukrajině, po sobě jdoucí ekologické, ekonomické a společenské krize). Ukazuje se, že máme o čem vyprávět a že fotografie, včetně dokumentárního přemýšlení, může být nástrojem používaným k formulování tohoto vyprávění.

Zajímavým okamžikem se pro polskou dokumentární fotografii stala premiéra výstavy *Odmowa* (Odmítnutí) Rafała Milacha, která proběhla v lodžském Atlase Sztuky v roce 2017. Významovým pilířem expozice se stal program sovětské televize demaskující propagandistické nástroje vlády, a narace samotná byla založena na čtyřech cyklech fotografií z let 2011–2017, vzniklých v zemích bývalého Sovětského svazu. Mám dojem, že se tato výstava stala symbolickým přechodem Milacha ze světa dokumentární fotografie do světa vyprávění s pomocí dokumentárního myšlení a využívání těchto vyprávění na poli současného umění. *Odmowa* se přece do značné míry opírá o dokumentární cykly, ale expozice samotná je ve svém výrazu a své vizualitě spíše symbolem balancování mezi dokumentem a uměním.

> [...] „Charakter mé práce se hodně proměnil. Došlo ke konstrukční a strukturální změně. Ve velké zkratce lze říci, že témata, do nichž jsem se pouštěl, se ze soukromého prostoru přesunuly do veřejného. 7 pokojů, které jsme prezentovali před několika lety společně [kurátorkou výstavy byla Joanna Kinowska] v Zachętě, a The Winners leží na protilehlých pólech této stupnice.“[54]

---

53 Mazur Adam, Dokument subiektywny. Uwagi na marginesie historii polskiej fotografii topograficznej XXI wieku, in: Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021, str. 151.

54 Rozhovor Rafała Milacha s Joannou Kinowskou v čtvrtletníku Przekrój. Zdroj: https://przekroj.pl/kultura/rafal-milach-wywiad, zobrazeno: 13.03.2023.



Dokumentace výstavy *Odnowa*, Rafał Milach, Atlas Sztuki, 2017

Rafał Milach za přehlídku v Lodži v roce 2018 získal nominaci na prestižní cenu Deutsche Börse Photography Foundation Prize (v předchozích letech ji obdrželi např. Andreas Gursky, Juergen Teller nebo Rineke Dijkstra, Milach byl prvním Polákem nominovaným na toto ocenění propagované DBPF a londýnskou The Photographers' Gallery). Jde o velký a symbolický úspěch. Nakonec, celý rok 2018 byl pro Milacha velice podařený – získal také nominaci na členství v Magnum Photos – nejslavnější fotografické agentuře, která byla založena v Paříži v roce 1947 tak proslulými fotografy, jako byli např. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour. V roce 2020 se Milach stal spolupracovníkem agentury Magnum. Jde o další symbol – v okamžiku změny způsobu využívání dokumentu se Rafał Milach stává členem agentury, která je ve všech svazcích popisujících historii fotografie spojována s klasickým vyprávěním pomocí fotografií ve formě fotoreportáže a dokumentární narace. V roce 2023 se stal řádným členem.

> „Myslím, že jde o signál, že současný **dokument potřebuje redefinici**. Změnil se způsob distribuce obrazu, jeho okolí a měřítko oběhu. Obrazy, dokonce i ty dokumentární, se nevyskytují v neutrálním prostředí. To, co se odehrává mimo ně, je stejně důležité, jako to, co vidíme na snímcích. Agentury se s tím musí smířit a já z toho mám velkou radost."[55]

55 Rozhovor Rafała Milacha s Basiou Czyżewskou ve Vogue. Zdroj: https://www.vogue.pl/a/rafal-milach-zaproszony-do-agencji-magnum, zobrazeno: 13.03.2023.

Tato Milachova slova jsou dobrým shrnutím a závěrem našich úvah. Okolní svět se silně mění, mění se realita, také ta mediální, mění se tedy i médium samotné.

Tyto změny budeme analyzovat na polské půdě, na příkladu exploze obliby soutěží žurnalistické fotografie. Měli jsme celonárodní Newsreportaż (2002–2012), BZWBK Press Photo (2005–2017) a Grand Press Photo (2005 – současnost). Tyto soutěže vytyčovaly jisté trendy vyprávění s pomocí fotografie. Dvě z uvedených soutěží už neexistují, Grand Press Photo upřesnilo svou koncepci – už to není soutěž žurnalistické fotografie, nyní jde o soutěž reportážní a dokumentární fotografie s novými kategoriemi: Dokumentární projekt a Photo Book. Od roku 2017 byla také zavedena kategorie pro tvůrce mezi 18 a 26 lety – Young Poland. Podobně to vypadá na lokálním trhu. Na příklad soutěž Wielkopolska Press Photo (2001–2021) změnila název na Wielkopolska DOC. Pořadatelé se rozhodli pro spojení reportážní, dokumentární a mimo přísné kategorie vystupující fotografie za účelem bedlivého pozorování jevů, událostí a procesů z oblasti Velkopolska. Své rozhodnutí opodstatňují potřebou otevřenosti vůči současné realitě v oblasti vyvíjejícího se média fotografie, v němž se prolínají různé styly a způsoby zobrazování tvoří aktuální krajinu vnímání a čtení fotografií.[56] Jde tedy o zásadní a hlubokou změnu přístupu (která se překryla se symbolickým odchodem dlouholetého pořadatele soutěže Władysława Nielipińského do důchodu a převzetí oddělení fotografie novým týmem pod vedením Mateusze Kiszky). Vzdalujeme se tak tedy od kategorie žurnalistické fotografie (smršťující se trh s tiskem čím dál méně využívá fotografie pořizované žurnalistickými fotografy pracujícími na smlouvou nebo trvale spolupracujícími s určitými tituly) ve prospěch reportáže a dokumentu – ze zásady obsáhlejších kategorií. Ptáte se, jak bude tato evoluce vypadat dále? Ovlivní to vzdělávací centra – jak ta akademická, tak i institucionální a realizovaná nevládními organizacemi. Kdybych ale měl uvést jedno, které se specializuje na dokumentární fotografii, bylo by to velmi těžké. Fakulta fotografie na poznaňské Umělecké univerzitě definovala svůj směr výuky a vnímání fotografie jako postmediální, Filmová škola v Lodži má silné základy a mnoho uznávaných absolventů, kteří působí v proudu dokumentu (např. Piotr Zbierski, Michał Siarek, Agata Grzybowska, Renata Dąbrowska), ale její hlavní specializací je samozřejmě filmová a televizní režie a kamera. Dokument se projevuje i na Akademii výtvarných umění ve Varšavě (mezi přednášející patří např. Witold Krassowski), AVU v Katovicích (Anna Sielska, Krzysztof Szewczyk) nebo AVU ve Štětíně (Tomasz Lazar). Docentem Slezské univerzity v Katovicích (Filmová škola Krzysztofa Kieślowského) je Rafał Milach. Fotografie (včetně sociologické fotografie a dokumentu) nechybí ani na fakultách dalších univerzit.

56 Stránky soutěže Wielkopolska DOC: https://wbp.poznan.pl/fotografia/nasze-dzialania/wielkopolska-doc/, zobrazeno: 10.03.2023.

Na příklad na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani na Fakultě sociologie pracují Rafał Drozdowski, Marek Krajewski a Maciej Frąckowiak, kteří se zajímají o fotografii a vizuální sociologii z badatelského hlediska. Na Fakultě antropologie a kulturologie působí Marianna Michałowska, na Fakultě věd o umění Dorota Łuczak a na Pedagogicko-umělecké fakultě v Kališi Maciej Szymanowicz. Na Varšavské univerzitě byla zřízena Katedra fotografie a vizuální komunikace (přednáší tam např. Monika Szewczyk-Wittek a Andrzej Zygmuntowicz). Na Pedagogické univerzitě v Krakově přednáší Michał Łuczak a na Lodžské univerzitě Tomasz Ferenc. Dokument se pevně usadil i na Akademie fotografie, která má své pobočky ve Varšavě a Krakově, a Varšavská a velkopolská škola fotografie. V odborném prostředí ovšem panuje přesvědčení, že nejdůležitější vysokou školou věnující se polské dokumentární fotografii je Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě v České republice. Ne bez důvodu – přednášejícími na ITF jsou Jan Brykczyński, Arkadiusz Gola a Michał Szalast (do roku 2022 na ITF pedagogicky působil také Rafał Milach) a celé spektrum českých a slovenských pedagogů (např... Vladimír Birgus, Jiří Siostrzonek, Jindřich Štreit, Václav Podestát, Josef Moucha, Pavel Mára, Ondřej Durczak, Dita Pepe, Tomáš Pospěch, Roman Vondrouš, Peter Korček). Polskými absolventy této vysoké školy jsou např. Kuba Dąbrowski, Andrzej Kramarz, Grzegorz Dąbrowski, Mariusz Forecki, Anna Sielska, Magdalena Sokalska / Ćwieluch, Michał Łuczak, Tomasz Liboska, Pawel Frenczak, Krzysztof Gołuch, Katarzyna Sagatowska, Rafał Siderski, Krzysztof Kowalczyk, Jerzy Piątek, Arkadiusz Ławrywianiec a Anna Grzelewska. Nezapomínejme také na roli kulturních institucí, muzeí a galerií. Všichni přece doufáme v pružné působení obnoveného Muzea fotografie v Krakově (podle pravidel nových institucionálních postupů). V Służewském Domě kultury působí Joanna Kinowska, která silně sází na dokumentární fotografii, reportáž a pouliční fotografii. V Polsku působí četné nevládní organizace řídící se zásadou rovnostářství a komunitnosti. Na fotografii se specializuje např. Ústav pro fotografii Fort, nadace Archeologia Fotografii, Sociální centrum fotografie a mentorské workshopy Sputnik Photos, TIFF, nadace Profotografia, Wszyscy Jesteśmy Fotografami, galerie Jednostka a také pořadatelé festivalů v Lodži (Fotofestiwal), Krakově (Měsíc fotografie), Sopotech (festival fotografie *W Ramach Sopotu*), Opolí (Opolský festival fotografie), Rybniku (Rybnický fotografický festival), Białymstoku (Interphoto), Bielsko-Białé (FotoArtFestival) a mnoha dalších městech. I nadace Pix.house klade velký důraz na dokument, když pořádá četné výstavy, workshopy dokumentární fotografie, festival XPRINT, soutěže (Talent roku). Pix.house je také vydavatelem knih (více než 30 publikací), jak mladých, tak i uznávaných autorů z okruhu široce chápaného dokumentu. Ostatně, celý trh s photobooky se v Polsku úspěšně rozvíjí. Self-publishingové knihy a publikace signované vydavateli jako Sputnik Photos, nadace Jednostka, BLOW UP PRESS nebo OPT Wrocław pravidelně přivážejí vavříny z polských a mezinárodních soutěží.

Může tedy být optimističtí. Fotografický dokument z cyklu *umění mimo umění* se v Polsku nemá vůbec špatně. Mění se přístup k němu, mění se nápady autorů. Jiná jsou a budou očekávání příjemců, ale záznam nebo pokus o zaznamenání a interpretaci reality je a bude důležitý. Podobný záznam přece můžeme pojmenovat *umění mimo umění*. Toto tvrzení překvapivě dobře koresponduje s různorodostí dokumentu a složitostí doby.

Proč rozhovory?

Proud polského dokumentu, obzvláště v současném pojetí, se doposud nedočkal hloubkového a komplexního zpracování. Práce, kterou je třeba vykonat, se jeví jako kolosální. Poskládání a poslepování vědomostí rozptýlených po celé fotografické a umělecké scéně jistě vyžaduje pěknou řádku let a precizního výzkumu. Nespočetné prameny jsou rozptýlené a některé údaje je nutné shromažďovat nezávisle – obzvláště ty mimoinstitucionální nebo působící mimo hlavní oběh. K tomu se přidává spousta možných způsobů vedení výzkumu – od sociologických nebo antropologických metod po analyticko-popisný přístup dějin umění. Nejdůležitější jsou ovšem lidé – autorky a autoři a jejich příjemci a rozhovor je jako forma výzkumu a tvůrčí perspektiva dobrým začátkem a výchozím bodem pro další hledání. Nestaví interpretační teze jako vědecký text, spíše prostřednictvím své otevřenosti popularizuje znalosti a probouzí zvídavost, čímž vybízí k vlastní interpretaci. Vycházím z předpokladu, že podání obsahu přístupněji, popularizačně prospívá vizuálnímu vzdělávání a propagaci fotografie, včetně dokumentu jako podstatné oblasti kultury a umění. Při výběru partnerů pro rozhovor jsem se řídil logikou umírněnosti. Byl jsem si vědom, že nejsem schopen hovořit se sty nebo dvěma sty autory. Nechtěl jsem vyloučit žádný proud, frakci nebo segment prostředí, ale musel jsem si vybírat. V publikaci tak najdete osoby věnující se dokumentu (a nejen jemu) jak z tvůrčí, tak z badatelské, kurátorské, editorské a organizační stránky. Nechybí mezi nimi zástupci mladší i starší generace. Samotná práce je rozdělená na dvě kapitoly – jednu věnovanou archivům, ovšem v současném využití, druhou věnovanou aktuálním autorským postupům, někdy sahajícím do budoucnosti a čerpajícím z minulosti. Jedním slovem – různorodost – svoboda bez rámů. Do dvaceti pěti rozhovorů se zapojilo třicet sedm osob. Rozhovory vznikaly v letech 2020–2023.

47

Dokument přelomu

→ současné využití, prezentace a percepce archivní dokumentární fotografie

Dokument přelomu je dokument, který leží mezi archivním/klasickým chápáním tohoto média a moderností prošpikovanou změnou. Na jedné straně tento dokument využívá své největší přednosti a funkce, tedy operování s pamětí (nebo zapamatováním), na straně druhé stojí k této funkci v opozici – využívá ji namátkově, vybírá si jen jednotlivé výseče reality a často přitom pozměňuje jejich význam.

Na polské půdě se situace zdá být ještě obtížnější. A to s ohledem na komplikovanou historii. 24. října 1795 Rakousko, Prusko a Rusko provedly třetí dělení Polska, což na 123 let škrtlo existenci nezávislého státu. Takže když byla ve Francii v roce 1839 symbolicky vynalezena fotografie – když Louis Jacques Daguerre demonstroval Francouzské akademii první snímek, hledali bychom Polsko na mapě marně. Pak přišlo obnovení nezávislosti v roce 1918, temná doba nastala s počátkem 2. světové války a PLR (Polská Lidová Republika). Komunismus, který na svých puškách přinesla Rudá armáda, ovlivnil naši realitu, včetně médií a vnímání fotografie. Do roku 1989 jsme žili v mediálním prostoru a na vlnách centrálně řízených sdělení. K tomu se přidávala všudypřítomná cenzura. V Evropě v letech 1930 – 1950 vznikaly první mezinárodní zpravodajské agentury – Havas v Paříži a Reuters v Londýně, klíčovou roli v tu dobu v polském systému sehrávala Polská tisková agentura. PAP, která byla založena v roce 1944 v Moskvě pod původním názvem Polpress. Šlo o monopolní zdroj informací o událostech z Polska i ze světa. Dalším agenturním útvarem byla Polska Agencja Interpress. Vznikla v roce 1967 ze spojení několika dříve existujících institucí a žurnalistických a vydavatelských podniků. Interpress se měla stát efektivním nástrojem do zahraničí cílící propagandy. Měli jsme také Ústřední fotografickou agenturu (CAF), která tvořila součást státního koncernu

RSW Prasa – Książka – Ruch. Pravidlo bylo prosté – většina snímků vycházejících tehdy v tisku a všechny oficiální fotorelace představující události státního a centrálního charakteru byla pořízena fotoreportéry CAF. Veškerá činnost se tak nacházela pod bdělým okem cenzury – způsob prezentace osob patřících k vedení strany a státu podléhal detailní verifikaci.[57] Nezávislé fotografování sice existovalo, ale snímky ze *samizdatu* nemohly být široce dostupné a díky tomu ani zapamatované. To mělo gigantický vliv – jak na vnímání naší reality, tak na rozvoj polské fotografie, obzvláště reportážní a dokumentární fotografie, která byla odjakživa spojena s médii a široce chápaným mediálním trhem. 90. léta znamenala propuknutí svobody a kapitalismu. Zlatou a barevnou dobu tisku se všemi následky, které to mělo. Objevily se nové možnosti, ale také spousta nových hrozeb.

Zpovídané a zpovídaní, kteří se ocitli v části ***Dokument přelomu***, využívají široce chápaný archiv mnoha různými způsoby. Monika Piotrowska odhaluje osudy průkopníků fotografického média, popisuje jejich komplikované biografie. Spojuje dříve nespojovaná témata, odhaluje tajemství, ukazuje rozvoj média v bouřlivých časech válek a krizí. Paweł Miedziński se s vášní pro fotografii ponořil do archivů spojených s Centrální fotografickou agenturou. S tvrdohlavostí historika bádá, analyzuje, klade otázky a přibližuje. Jde o důl vědomostí, dříve neshromážděných a neznámých, o chodu reportážní fotografie v období PLR. Antonina Gugała přizvala ke spolupráci Celinu Osieckou – známou varšavskou fotografku, autorku četných portrétů obyvatel města – vždy analogových a černobílých snímků. Jejich společná práce dovolila ptát se po roli řemeslné fotografie a po tom, jestli takováto fotografie je nebo může být dokument. V dalším rozhovoru vyprávějí Mariusz Forecki a Andrzej Dobosz o práci na knize *Mechanizm*[58] a o důležitosti konsekventního dokumentování každodennosti. Nakonec Arkadiusz Gola, jeden z nejvytrvalejších fotoreportérů (v oboru působí od 90. let) – hovoříme o jeho přístupu k měnícímu se médiu a o potřebě vizuální výchovy.

57 Zdroj: https://reporterzy.info/193,agencje_prasowe_w_polsce_charakterystyka.html, zobrazeno: 15.03.2023.

58 Forecki Mariusz, Mechanizm, vyd. Pix.house, Poznań, 2019.

Za každým dílem stojí člověk

Monika Piotrowska

Historické fotografie důležité pro současnost

KLÍČOVÁ SLOVA: ARCHIV; DOKUMENT; VZDĚLÁVÁNÍ; ZTRACENÉ FOTOGRAFIE; DĚJINY UMĚNÍ; INSPIRACE; KVALITA TISKU; NENASYTNOST OBJEVITELE; VYPRÁVĚNÍ O ČLOVĚKU; ZAČÁTKY REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE; FOTOGRAFICKÉ PROSTŘEDÍ; UČEBNICE; POZICE FOTOGRAFIE; PRÁCE FOTOGRAFICKÉHO DETEKTIVA; ROLE ŽEN; ROLE TISKU; ŘEMESLO; SOCIOLOGIE; FOTOGRAFICKÉ SPOLKY; STÁLOST ZÁZNAMU; PRAMENY

DISKUTOVANÉ PROJEKTY / PROBLEMATIKA:

KNIHY/PUBLIKACE: CYPRIAN TADEUSZ, NOTATKI JEŃCA 1917–1918. FOTOGRAFIE 1918–1919, VYD. ROBERT ANDRE, KOŁO 2021; MANOVICH LEV, DATA SCIENCE AND COMPUTATIONAL ART HISTORY, INTERNATIONAL JOURNAL FOR DIGITAL ART HISTORY, 2015; NOWAK KAZIMIERZ, GLISZEWSKA ELŻBIETA, PRZEZ CZARNY LĄD, VYD. WIEDZA POWSZECHNA, POZNAŃ, 1962; PIOTROWSKA MONIKA, ŻYCIE ALTERNATYWNE. AMATORZY I ZAWODOWCY W FOTOGRAFII POZNAŃSKIEJ OD 1839 DO 1945 ROKU, VYD. PIX.HOUSE, POZNAŃ 2020

MÍSTA/INICIATIVY/SUBJEKTY: ARCHIV POLSKÉ AKADEMIE VĚD; STÁTNÍ ARCHIV V POZNANI; FESTIVAL FOTODOKUMENTU; NADACE INSTITUT FOTOGRAFIE PROFOTOGRAFIA; GALERIE FOTOGRAFIE PF; HOTEL BAZAR; POLSKI PRZEGLĄD FOTOGRAFICZNY; KARTOTÉKA EVIDENCE OBYVATEL, MĚSÍČNÍK IKS; NADACE PIX. HOUSE; ŽIDOVSKÉ MUZEUM V BERLÍNĚ; POLSKÝ ZÁBOROVÝ SNĚM V POZNANI; SPOLEK PHOTOGRAPHISCHER VEREIN; VÍDEŇSKÝ TROJLÍSTEK; VYDAVATELSTVÍ SORUS; ODDĚLENÍ FOTOGRAFIE NA POZNAŇSKÉ ŠKOLE DEKORATIVNÍHO UMĚNÍ

OSOBY ZMÍNĚNÉ V ROZHOVORU: BUŁHAK JAN; CYPRIAN TADEUSZ; DAGUERRE LOUIS JACQUES; DOBOSZ ANDRZEJ; EUGENE FRANK; FORECKI MARIUSZ; HULEWICZOWA HELENA; JACOBI LOTTE; JACOBI MIA; JACOBI RUTH; JACOBI SIGISMUND; KÄSEBIER GERTRUDA; LISIECKI STANISŁAW; MIRSKA EMILIA; MORAWIECKA JANINA; MORAWIECKI STANISŁAW; NOWACKI JANUSZ; NOWAK DARIUSZ; NOWAK KAZIMIERZ; OLBRYCHSKI DANIEL; PADEREWSKI IGNACY JAN; PIŁSUDSKI JÓZEF PREIBISZ BRONISŁAW; RÖNTGEN WILHELM; RYŚ MIECZYSŁAW; SIENKIEWICZ HENRYK; SOBOTA ADAM; SPRINGER FILIP; STELMACHÓWNA ZOFIA; SZMAJDA DOMINIK; ŚNIEGOCKI BRONISŁAW; ULATOWSKI ROMAN STEFAN; ZNANIECKI FLORIAN

Adrian Wykrota: Jak došlo k tomu, že jsi se začala zajímat o fotografii z badatelského hlediska? Vystudovala jsi dějiny umění, že?

Monika Piotrowska: Samozřejmě, v časech, kdy na nich nebyla ani troška fotografie. Takže to se studiem nijak nesouvisí. V jistý okamžik jsem potkala Janusze Nowackého, začala jsem chodit do galerie PF na zámku v Poznani. O fotografii jsem se určitě začala zajímat díky němu. Poznaňany tehdy učil dějiny fotografie, byla taková doba. 90. léta byla, co se výstav v Poznani týče, fenomenální. Janusz patřil k avantgardě, která ukazovala historii fotografie na základě velice různých pramenů. Měl mnoho zahraničních kontaktů se západní Evropou a uváděl skvělé výstavy. A to mě vtáhlo. Ukázalo se, že jazyk fotografie ke mně promlouvá, protože promlouvá ke všem. Nejsem originální.

Janusz Nowacki prezentoval v galerii PF mnoho zajímavých výstav. Škoda, že to místo už bez něj ukončilo provoz, ale to se asi stává často. Proč ti je obzvláště blízká fotografie, spojená velmi silně s člověkem a celým jeho okolím? Dá se říci: dokument, protože snad právě on leží v hlavním proudu tvých zájmů.

Ano, zajímá mě člověk. Dokument o něm vypráví. Ale čím zajímavější to vyprávění je, tím větší zájem ve mně vyvolává jeho autor. Za každý dílem stojí člověk; chci vědět, kým je, byl, kdo vytvořil právě takové, a ne jiné dílo. Když jsem začínala psát diplomovou práci, musela jsem první verzi vyhodit do koše (i když toho dodnes lituji), protože jsem napsala něco jako román o hrdinovi místo vědecké práce. Můj tehdejší vedoucí se náramně bavil. Mám to ráda, prostě ráda jdu po stopě. Kromě toho, existuje tolik nevyužitého materiálu. V současnosti internet každou chvíli přinese něco nového. Je to tak jedinečný zdroj.



Na dvorku. Münster, kol. 1906 fot. bratři Zieliňští / z archivu rodiny Zielińských

A každou chvíli se něco nového digitalizuje. V Poznani je skvělým pramenem např. Kartotéka evidence obyvatel, což zní strašně, že? Státní archiv v Poznani digitalizoval kartotéky obyvatelstva od roku 1879 do roku 1931. Zdá se, že neexistuje nic nudnějšího, ale to jsou kartotéky, v nichž je zapsáno, odkud kdo přijel do Poznaně, kdy se kdo a s kým – řečeno po pozňansku – „hajtnął się", tedy oženil nebo vdal. Kdy měl děti, kde bydlel, kam se odstěhoval, jaké měl sourozence – vynořují se z toho úžasné příběhy.

Je to patrné v knize *Życie Alternatywne*. Do popředí vystupuje sociální kontext a multikulturalita historické Poznaně. Dle mého soudu je hezké i to, že je fotografie silně spojená s lidskými osudy – což dokazují tvé objevy.

Cítím se teď polichocená (smích). Fotografové mají vždy velmi blízko k životu a jejich příběhy zůstávají fantastickým materiálem pro vyprávění o člověku a k nalézání sebe sama nebo nějakých drobečků vlastní historie. Je to opravu natolik vtahující, že jsem se snažila proces objevování nových témat obsáhnout v knize. Proto nikdy nepíši: žil tehdy a tehdy, udělal to i tamto a skončil tak a tak, jen se snažím odhalovat příběh tak, aby i ten, kdo čte, měl šanci objevovat ho společně se mnou. Vzrušující je dospění do okamžiku, kdy se náhle ukáže, že má něco úplně jiný kontext nebo že to vypadá úplně jinak, než člověk očekával, protože život je vždy bohatší než to, co si člověk vymyslí. To pro mě bylo při psaní této knihy nejdůležitější. Nakonec, nejen této. Prostě píšu tak, abych odhalovala, přičemž přijímám metody detektivní práce (smích).

To bylo významné i ve tvé kurátorské činnosti – po mnoho let jsi spolutvořila festival fotografického dokumentu pořádaný nadací Institut fotografie ProFOTOGRAFIA. Šlo o jednu z mála událostí podobného typu v Polsku.

To byla skutečně práce u základů. Festival Fotodokumentu mi také vlastně poskytl referenční bod. Hodně jsem se toho naučila o fotografii a o fotografech. Šlo o poznávání něčeho z naprosto nové oblasti, zasazení do sociální, historické reality.

Jak se zrodil nápad na knihu Życie *Alternatywne* a především – jak dlouho trvalo shromažďování všech těch materiálů? Mám podezření, že to byla mravenčí práce.

Nevím, jestli byla mravenčí. Trvala roky, vyplynulo to z psaní fejetonů pro měsíčník IKS. Kdybych nepsala fejetony pro IKS, nikdy by ze mě nebyl takový „mravenec", protože psaní fejetonů je fantastické ve smyslu mobilizace k práci. Asi efektivnější než jakákoliv vědecká práce. Je nutné pravidelně, každý měsíc něco napsat, čtenáři čekají, neexistuje „smiluj se". Jenže při psaní fejetonů jsem ve výzkumu nešla do hloubky, neměla jsem často čas něco kontrolovat, takže to, co teď vyšlo v knize, nejsou jen fejetony pro IKS, i když je jich hodně, napsané v letech 2014–2016. Fejetony se staly výchozím bodem – samozřejmě velmi širokým – k tomu, abych tento materiál prohloubila a definitivně zkompletovala. Neřeknu, že jsem materiál shromáždila vyčerpávajícím způsobem, nadále není úplně kompletní, protože každou chvíli můžeme najít něco nového. Dělala jsem 15 oprav. Určitě se ještě najdou mnozí, kteří tam dodají něco svého a řeknou: *Ale ne, to tak nebylo, ne, to domýšlení sis vycucala z prstu*. Bylo pro mě velmi těžké ovládnout se a nepsat všechny své domněnky, abych se omezovala, protože přesně tak, jak jsem řekla na začátku, život je vždy zajímavější než to, co si člověk vymyslí, a může mě omračujícím způsobem opravit. Takže ano, fejetony pro IKS samozřejmě něco začaly a jsem vděčná, že mi tito psaní navrhli. Ovšem kniha samotná je výsledkem zázračného popostrčení, kterého se mi dostalo od profesora sociologa, Stanisława Lisieckého (*Paní Moniko, já vím, že vy to dokážete*), nepochybně mu v souvislosti s jejím vznikem za mnohé vděčím. No a Januszi Nowackému, který připravil živnou půdu pro mé psaní o fotografii. Profesor Lisiecki jednoduše nemohl snést, že z mých textů vyplývá něco širšího, že je to nutné shromáždit a spojit se sociologií, do které mě vtáhnul. Protože věda je ve shrnutích efektivnější než žurnalistika... Mělo dojít k doktorátu, ale nedošlo, z různých důvodů. Je tu ale kniha, a profesor Lisiecki byl během jejího vznikání nepochybně důležitým mentorem.

To je velice zajímavé a motivační, protože...

Ta kniha není jen fotografická, jen historická, je jiná. Je to takový tygřík, řvou v něm různé záležitostí.

Jde o velice zajímavou zkušenost s ohledem na to, že se ta kniha čte naprosto jinak. To znamená, určitě se nečte jako typická vědecká publikace. Knihy o fotografii si spojujeme s tím, že to jsou buď nějaké poznámky podobné Wikipedii, nebo to jsou naopak velice vážné, vědecké tituly, jimiž se je těžké prokousat, pokud člověk nemá zápal nebo nějaké vědecké badatelské ambice. Ovšem tvá kniha se občas čte jako próza, jako detektivka. Prostě člověk lehce prochází stránkami tohoto vyprávění.

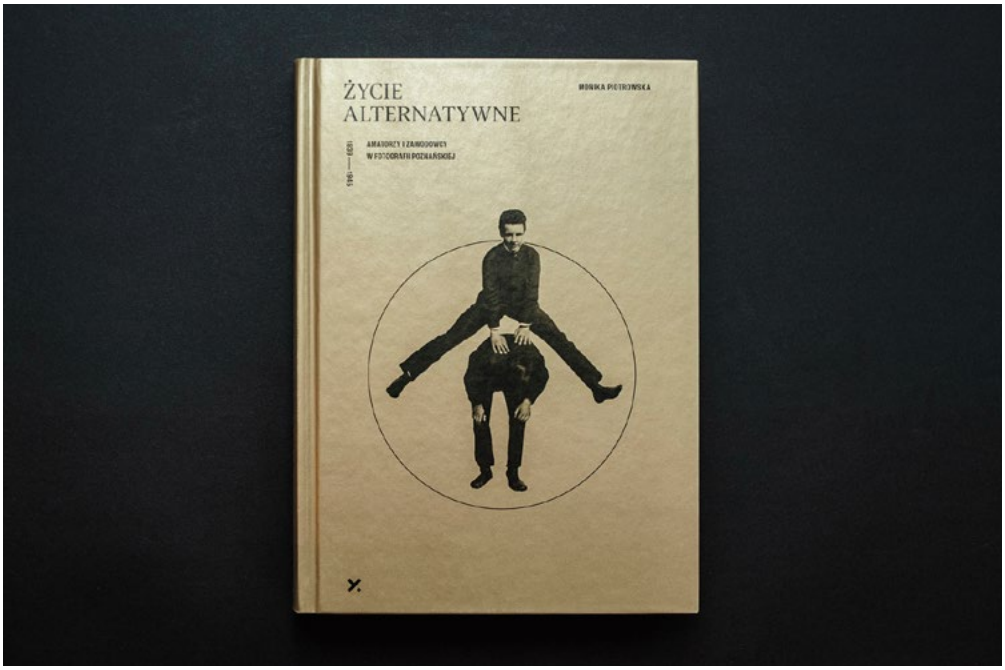
To ráda slyším. Snažila jsem se, aby to bylo přívětivé. Filip Springer o tom, co píše, kdysi řekl, že by se sám nudil, kdyby psal jinak. Právě o to jde, že bych se nudila, kdybych psala jinak.

Ještě na jeden aspekt bych rád upozornil. Fotografie v knihách jsou často vytištěny na běžném papíru a vypadají průměrně. V Życiu *Alternatywném* to je jiné.

Byla jsem překvapená, že se mi do rukou dostalo něco tak hezkého. A je to podepsané zrovna mým jménem (smích). Ty fotografie byly prostě dokonale pořízeny jejich autory a ilustrují kvalitu dochované fotografie. Ale ne všechny jsou v originálu. Stálo opravdu těžkou práci, aby to tak vypadalo, protože jsme k dispozici často měli jen bezútěšné reprodukce o velikosti možná ne poštovní známky, ale dvou nebo čtyř poštovních známek. Není snadné to přenést do tisku dobré kvality. Samozřejmě, měli jsme k dispozici také fantastické snímky z negativů, především ty, které byly objeveny během práce na knize a dříve nad fejetony, např. skleněné a částečně už celuloidové negativy ze sbírky bratrů Zielińských. Jde o bezkonkurenční sbírku. Přečkala několik generací, několik stěhování, několik konfliktů, včetně dvou světových válek – a uchovala se od konce 19. století, a spolehlivě od začátku 20. století.

Grafická úprava knihy je dílem Andrzeje Dobosze, fotografie skenoval Mariusz Forecki a k tisku je připravil Darek Nowak.

Každý z těchto lidí je velice důležitý v celém řetězci, obzvláště při přípravě fotografií. Počínaje kopírováním z reprodukcí, fotografií nebo negativů Mariuszem, který zná a má nadprůměrný cit pro tzv. analogovou a digitální techniku, pak Darkova a Andrzejova grafická práce. Bez nich by to nemělo ten efekt. Moc se mi líbí obálka, protože vyjádřila smysl názvu – *Życie Alternatywne* (Alternativní život). Obálka je samozřejmě Andrzeje Dobosze a ten kroužek kolem dvou kluků Zielińských z fotografie byl připraven pro potřeby obálky. Nešlo by lépe vystihnout ducha knihy a úmysl koncepce celku. Na fotografii je nejlepší, že poskytuje alternativní život každému, kdo se jí věnuje. Dokonce, i když není velký, ale maličký fotograf, když jednoduše fotografuje pro sebe, vždy se bude cítit odtržen od reality, bude mít jakýsi vlastní koutek, kde bude moci dělat něco jiného a cítit se na okamžik lépe.



***Życie alternatywne*, Monika Piotrowska, vyd. Pix.house, 2020**

To je určitě moc zajímavé. Přejděme teď k tvému potěšení a vášni pro nalézání příběhů, o jakých se ti ani nesnilo.

No, nesnilo.

V knize je skutečně mnoho takových příběhů. Můžeš uvést několik dle tvého soudu nejdůležitějších?

Začnu od zmíněných Zielińských, kteří se objevují na stránkách celé knihy. Poprvé – v souvislosti se svou historií, ještě nespojenou s Polskem, ale s německým Münsterem, kam byla rodina polského matematika odeslána za to, že učil polsky. Ta fotografie je nesmírně moderní a ukazuje šílenství fotografování, které zachvátilo lidi v časech belle époque. Fotografie z obálky je datována do roku 1905. Vyplývá to z dedukce na základě věku chlapců, protože přesně známe jejich životopisy. V té rodině se vše dochovalo – vždyť to donedávna byla rodina violoncellisty orchestru Amadeus. Snímek, který právě ukazuješ, zachycuje celou rodinu v Münsteru během slavnostního setkání, pravděpodobně v souvislosti se svatbou staršího syna, který tam sedí se svou vyvolenou. Neznám srovnatelnou fotografii. Něčím fantastickou, a snímek je amatérský. Samozřejmě, ještě na skleněném negativu. Dají se s ním dělat zázraky. Obraz se dá zvětšovat a zvětšovat, a všechno stále zůstává ostré, a ještě to má fantastickou, magickou hloubku fotografií ze skleněných negativů. Ukazuje čas, kdy se všem v rodině dobře vedlo a všichni ještě byli na živu. Pak začíná 1. světová válka a dva chlapci, z pěti sourozenců, zahynou. Tři bratři, kteří zůstali na živu, určitě fotografovali. Jeden z nich tuto válku dobře ilustroval. Snímky tohoto typu z období 1. světové války jsou samozřejmě známé, ale že ve sbírce polské rodiny najdeme až takové záběry – to je fenomén. Je skvělé, že některé

jsou poškozené a tak to bylo i reprodukováno. Nic se neopravovalo, jen se trochu vyčistily. Nechali jsme černé rámečky pozadí použitého při skenování pro zdůraznění jinakosti těchto fotografií. Zadívejme se na jeden z nich. Scéna v týlu fronty. Fešák v bílé košili vpravo, to je Stach. Zřejmě se svou ženou navštívil kamarády z fronty v okamžiku dovolenky, uvolnění. Je vidět, že se poměry změnily. Je to už doba, kdy se všechny hodnoty mění, kdy kulturní žena může pobývat s tolika muži. Pravděpodobně, jak jsem řekla, je jeden z nich, Stach, její muž, ale předtím by se – v tak široké skupině – neukázala dokonce ani s ním. Navíc ještě s vínem. Soukromé snímky se tak ukazují být ilustrací společenské změny, mimořádně dobře čitelnou. Právě snímky Zielińských zobrazují v knize celou společenskou proměnu, kterou svět západní civilizace prošel od období belle époque do 2. světové války včetně.

Ten archiv je neuvěřitelný. Jsou v něm dochovány obrovské fotografické perličky, ještě se vší tou atmosférou, s těmi škrábanci na skle. Nevídané fotografie.

Kromě toho nejen fotografie, ale i historie rodiny, milovníků fotografie. V knížce se objeví znovu, i když už ne na snímcích ze skleněných negativů, ale celuloidových – z Poznaně, kam se přesunuli po 1. světové válce.

Kniha je skutečně tlustá. Kolik má stran?

300.

No právě, 300 stran a 120 fotografií, že?

Dokonce více.

Přejděme k dalším objevům, protože v knize je jich spousta.

Můžeme začít překvapivými rentgenovými snímky. Čtyř autorů, Němců, z toho dvou židovského původu. Všichni patřili do poznaňského fotografického spolku, který od konce roku 1895 vyvíjel velice flexibilní činnost. Šlo o německý spolek Photographischer Verein zu Posen, který zahrnoval nejen Poznaň, ale také Poznaňskou provincii. Byl založen ještě jakoby Němci, ale velký podíl na tom měl Bronisław Śniegocki, známý poznaňský drogista, a v rámci spolku působilo několik Poláků. Prezentovaný rentgenový snímek byl ovšem dílem této německo-židovské čtveřice. Příběh jako ze sci-fi, protože jsem, stejně jako většina z nás, netušila, že když Wilhelm Röntgen objevil rentgenové záření a provedl experiment s fotografováním výsledků ozáření ruky své ženy, začali to náhle všichni opakovat. Od ledna 1896 se ve více nebo méně vědeckých kruzích snažili ten experiment zopakovat, s velice různými výsledky. Poznaňanům, z nichž dva byli gymnaziální profesoři, se to perfektně povedlo a navíc to dokázali dříve než Berlíňané. I když musíme přiznat, že vstup do mezi průkopníky

se povedl nejen proto, že se ukázali být schopní, ale také proto, že v jistý okamžik zavládl nedostatek přístrojů vydávajících rentgenové záření.

Takže zavládla jistá móda záření.

Šokující! Přečetla jsem si o tom v renomovaném německém fotografickém časopise z oněch let, dostupném nyní v digitální verzi na internetu. Digitalizace, spojená s publikováním na síti vede k tomu, že máme opravdu mimořádné badatelské možnosti. Právě v tom časopise jsme si přečetla, že jedna z vůdčích postav berlínského fotografického prostředí, profesor technické univerzity zabývající se fotografií pro vědecké účely a z hlediska teorie fotografie, se nebyl schopen ani přiblížit k zopakování tohoto experimentu, protože na trhu chyběly rentgenové přístroje. Zároveň, jako šéfredaktor zmíněného periodika, poctivě ocenil poznaňský spolek a Poznaňany na svých stránkách podpořil. Jejich fotografiemi ilustroval číslo věnované Röntgenovým úspěchům. Jistě šlo o jeden z nejvíce vzrušujících objevů během práce na knize. Velmi zajímavé je také téma účasti židovské komunity na dějinách města a jeho fotografiích. Tyto příběhy se v knize vynořují z osudů lidí, z jejich sbírek nebo jiných nálezů. Ale je mezi nimi jen jedna zpráva ze života fotografické rodiny. Více jsem jich nenašla. Jen v jedné domácnosti – a byla to židovská domácnost – po sobě jedna z dcer zanechala zápisky. Spolu s jejími fotografiemi jsou uloženy v Židovském muzeu v Berlíně. A díky této dívce, Ruth Jacobi, dceři fotografa, jsem představila každodennost fotografické rodiny v Poznani – od konce 19. stol. Do více méně roku 1919. Sigismund Jacobi, tedy otec, matka Mia, dvě dcery a syn strávili v tomto městě 23 let. Ruthiny zápisky jsou úžasné, protože poskytují obraz normálního života takovéto fotografické rodiny. Děti si hrají v tatínkově ateliéru, provádějí pěkné kousky. Otec to nemůže vydržet, proto nakonec vymění ateliér za jiný, ležící dále od bytu. Ale Jacobi měl své holčičky a kluka rád, fotografoval je v různých zábavných pózách, obzvláště soukromě, doma. Pokud svou rodinu přivedl před objektiv v ateliéru, fotografoval je vážněji. Šlo o fotografii dokonalé kvality. Sigismundovy snímky – dochované v Ruthině sbírce – zastupují takovou uměleckou úroveň, že autora můžeme bez obav přirovnat k slavným tvůrcům z tzv. Vídeňského trojlístku, jsou té samé třídy. Je překvapivé, že vznikly v Poznani. A byly to fotografie pořizované v ateliéru pro výdělečné účely. Sigismund pocházel z rodiny, která záhy poté, co Daguerre vymyslel svůj přístroj a metodu, vlastnila jedno i druhé. Sigismundův pradědeček prostě zajel za Daguerrem, koupil vybavení přímo od něj, naučil se ho obsluhovat a začal fotografovat v Toruni. V souvislosti s tím se tak říkalo, že si jdu nechat udělat „jacobiho“ a ne fotografii. Po padesáti letech potomci tamního Jacobiho přijeli do Poznaně. Sigismundovy snímky z Ruthiny sbírky představují mimořádné dokumentární dědictví. Ukazují zajímavé stránky života v podobné rodině. Např. setkání židovských žen při příležitosti některého ze svátků. Je to fotografie s kapitální perspektivou stolu. Na stole stojí fantastické

zátiší s dvojitou expozicí, protože se odráží v zrcadle, které se nachází za stolem. Mám velikou radost, že při spolupráci se Židovským muzeem v Berlíně, které zpřístupnilo snímky pro publikaci, nebyly žádné problémy. A že se podařilo využít Ruthiny zápisky (nejsou to deníky). Byly publikovány v Německu, ale u nás nikdy. S potěšením je cituji. Psala skvěle a zvěčnila tak překvapivou historii. V jeden okamžik se zmiňuje o pogromech a člověk si myslí, že to už jsou 30. léta 20. století v Berlíně, a pak se ukáže, že je stále v Poznani v roce 1918. V jejím odkazu se nachází i snímek z Polského záborového sněmu v Poznani na začátku prosince 1918 – takový, který nikde jinde není (smích). Z tohoto shromáždění se dochovalo několik hrozných fotografií, neustále kopírovaných z památeční knihy události. Všude se opakuje, že tehdy pršelo a těch několik snímků má příšernou kvalitu i z tohoto důvodu. A na Ruthině fotografii neprší, vládne na něm fantastická perspektiva na tehdejší Berlínskou ulici, sahající k hotelu Bazar, kde na konci prosince 1918 nocoval Paderewski. Perspektiva na Ruthině snímku se otevírá z balkonu bytu rodiny Jacobi, která bydlela na dnešní ul. Gwarna, dříve Victoria Strasse, na protilehlém konci Berlínské ulice vůči poloze Bazaru. Vše je dokonale vyvážené. Na domech visí vlajky, dnes známé jako standarty velkopolského povstání. Samozřejmě, jde o materiál, který by měli zkoumat historici tohoto tématu, nejsem odbornice, ale popis snímku ze strany Ruth Jacobi je dosti jednoznačný.

A tady máme samotnou Ruth?

To je pravděpodobně už v Berlíně, kam se rodina přestěhovala poté, co Polsko získalo zpět samostatnost. Popravdě, nic dobrého na ně tady nečekalo. Ten příběh je natolik zajímavý, že si nemyslím, že by mělo smysl ho tady rozvádět. Opravdu si je nutné to přečíst. Rodina Jacobi odjela do Berlína, kde obě sestry, jak Lotte, tak Ruth, pořizují fotografie, které zahájí jejich světovou kariéru. Ruth ji sice velice rychle ukončí, už v roce 1935, po vystěhování do Ameriky – v naprostém protikladu k starší Lotte, z níž se tam stane jedna z nejslavnějších fotografek světové úrovně a které jako první – ze známých fotografek z 20. let 20. století – byla v roce 1979 uspořádána retrospektiva. Ale než odjedou, bude pro obě sestry berlínské období nesmírně plodné. Při evakuaci z Německa zachváceného nacistickým terorem tu zanechají 40 tisíc negativů patřících k společnému Atelier Jacobi, který jen zpočátku vedl starý Sigismund.

Jsou to nesmírně dobré fotografie, na své časy přelomové. Měly by být na stránkách historie fotografie.

Ruth Jacobi se dočkala výstavy nesmírně pozdě – v roce 2008 v Berlíně, soubor dlouho zůstával neznámý.

Vypadá to, že počátky formování trhu s fotografií a prostředí v Poznani jsou do značné míry zásluhou žen.



Procházející se s husou, New York, 1928,
fot. Ruth Jacobi / ze sbírek Jüdisches Museum v Berlíně

Ano! Lotte a Ruth Jacobi jsou příkladem velice schopných fotografek, i když se rozvíjely až po odjezdu z města. Marně bychom v tomto období hledali podobné mezi Polkami. Polky za to měly skvělý vstup na fotografickou scénu mnohem dřív. Kniha otevírá příběh Emilie, Balbiny také Emmy Mirské – ženy tří jmen. Velice známé fotografky 19. století, několikrát zmiňované v pramenech. Tato kniha se bez ní nemohla obejít. Ženy jako Mirska zosobňují volné Polky v období rozdělení Polska. Nehraje roli, ze kterého záboru, konec konců sama pocházela z Kongresovky. Nestala se fotografkou hned. Nejdříve utekla od manžela (Mirského) s jakýmsi konspirátorem Michałowiczem. Zamilovaná, mladá žena neohlížející se na konvence. Myslím, že takových žen tehdy bylo hodně a že měly obrovskou odvahu. Odvážily se naprosto šílených věcí. Druhou ženou, narozenou ještě v 19. století, které jsem se věnovala, je Helena Hulewiczowa, známá jako „matka synů" bojujících ve velkopolském povstání a ve světových válkách. Hulewiczowa byla už jako náctiletá nesmírně angažovaná ve vlastním osudu. Bojovala o něj. Vychovávaná macechou jako z nejhorších

stereotypů od ní utekla, když se zamilovala do Leona, kterého máme společně s ní na fotografii tady. Macecha jim zakazovala styky, odmítala žádosti Leona o ruku jako zákonná zástupkyně nezletilé Heleny. Oba tu vypadají jako ze Sienkiewiczova románu – Kmicic s Olenkou. Fotografie vznikla více méně v době, kdy Henryk Sienkiewicz skutečně napsal *Potopu* a dva z jeho hrdinů se proslavili. Zosobňovali v Polsku pár, jehož láska překoná všechny nesnáze. Je to o to zajímavější, že si dnes spíše myslíme, že právě Sienkiewicz vymyslel podobný model milenců. Ale on ho vytvořil na základě toho, co se tehdy skutečně dělo. Živí lidé mu poskytovali materiál a ne naopak. Leon dokonce svým vzhledem připomíná Kmicice, samozřejmě ve filmové verzi, kde ho hrál Daniel Olbrychski. Helena se dokonce oblékala jako šlechtičny v pol. 17. stol. Jednoduše mezi polskou inteligencí zdůrazňující svou národní identitu panovala tato móda. Helena, tehdy ještě ne Hulewiczowa, dosáhla svého. Byla temperamentní – jednou od macechy utekla sama, později s pomocí Leona a jeho tety. Fascinující dobrodružný příběh. Mirska i Hulewiczowa jsou příkladem nezkrotných, odvážných žen, které dosahují cíle, když neberou vážně platící pravidla. Absolutně v tom předstihly ženy známé ve fotografii z pozdějších časů, které si ztotožňujeme se svobodomyslnými, jako byla třeba Gertruda Käsebier. Američanka byla považována za volnou ženu – jestli ji za ni vůbec můžeme považovat, protože na rozdíl od Mirské nikdy nemusela podstupovat takové riziko jako Polka – stalo se to mnohem později. Käsebier byla ještě nevzbouřivší se, mladou vdanou ženou, když se z Mirské stala – vyhledávaná fotografka. Polky se osvobodily dříve.

Název knihy – *Życie Alternatywne* – skvěle vystihuje osudy těchto žen, jejich postoj a v jistém smyslu nekompromisní směřování k cíli.

Je trochu smutné, že později bylo podobných žen čím dál tím méně. Už v rodině Zielińských ženy nefotografovaly. Později, v meziválečném období, se jako významná fotografka v Poznani objevila jen Zofia Stelmachówna. Dívka – meteorit v historii fotografie. Objevila se ve Společnosti milovníků fotografie (Towarzystwo Miłośników Fotografii). Je autorkou velice smyslného aktu, který se mi podařilo najít ve *Fotografu Polském*. Ne muži „spáchali" takový akt, ale ona. Zofia Stelmachówna byla trochu jiná. Určitě z toho samého důvodu – také duchem svobodná. Její příběh je zarážející. Náhle získala velice významná ocenění na mezinárodních a polských salónech. Byla oceňována v profesionálních časopisech týkajících se fotografie. Její talent nezůstal nepovšimnut. Působila přes dva roky, otevřela si dokonce ateliér na moc hezkém místě v Poznani. A náhle zmizela. Pravděpodobně buď aby se vdala, nebo se stalo něco naprosto jiného, což se může ukázat, pokud se ozvou čtenáři knihy a řeknou, že to se Zosiou bylo úplně jinak. Každopádně, těžko po ní najít další stopu. Dokonce i v mnou doporučované Kartotéce evidence obyvatelstva nelze dohledat, jestli odjela z města, nebo jestli se stalo něco jiného, protože se to stalo později, než kam sahá kartotéka. Ale můžeme si udělat obrázek, že přijela s rodiči



Fotografie 15 Povodeň v Poznani, 1889,
fot. E. Mirska / ze sbírky Biblioteky Raczyńských

ze Štrasburku. V souvislosti s tím v sobě měla jistý francouzský rys. Když opouštěla Štrasburk, bylo jí deset, ale – určitě byla jiná než desetileté dívky narozené v Polsku. Měla v sobě takovou francouzskou koketérii, což je vidět na podobence, kterou jí pořídil kolega ze spolku – Mieczysław Ryś. Portrétoval ji pro časopis *Na szerokim świecie*, který tehdy publikoval stovky podobných ženských portrétů a vždy po nějaké době se volila oblíbenkyně čtenářů. Snímek Stelmachówny má číslo 429. Zajímavý příklad nenaplněné fotografické kariéry představuje sestra Tadeusze Cypriana – slavného vůdce poznaňského fotografického prostředí, který s dosti značným úspěchem soupeřil s Janem Bułhakem. I když to dělal dosti diskrétně a nechtěl mu konkurovat, ale de facto se vysunul na první pozici. Naopak jeho sestra Janina se po studiu práva vdala za Stanisława Morawieckého z Krakova. Už pod manželovým jménem Janina psala – díky bratrovi – pro časopis Polski Przegląd Fotograficzny. Šlo vlastně o jedinou činnost, kterou mohla vykonávat, aby veřejně předvedla své intelektuální schopnosti, protože jako právnička se ocitla ve vakuu: ve zmíněné kartotéce jí do kolonky „povolání“ zapsali „manželka“ … Zřejmě nemohla vykonávat svou profesi, protože předpisy nedovolovaly práci obou manželů ve státním zaměstnání. Její muž, také právník, určitě vydělával více a to on pracoval ve státní instituci, a pozice advokáta na volné noze Janinu nezajímala. A tak jsme se dostali k Tadeuszi Cyprianovi.

Badatelsky zpracováváš Cyprianovu tvorbu, je vidět, že tě jeho osobnost fascinuje.

Ano. Na tom měl opět lví podíl profesor Stanisław Lisiecki, který mě na něho upozorňoval. Především se ukázalo, že v poznaňském archivu Polské akademie věd si jen tak leží spousta dokumentů o Cyprianovi. Tzv. ego-dokumentů, které jsem si pod vlivem kontaktů se sociologií zamilovala. Fascinace ego-dokumenty, které pozornosti badatelů vždy doporučoval Florian Znaniecki z tzv. poznaňské sociologické školy, má své opodstatnění v tom, co se z nich vynořuje, a vynořuje se člověk, a to naprosto jednoznačně. Využívání ego-dokumentů vždy přináší velice zajímavé výsledky. Jimi bychom měli začínat a teprve pak hledat vědecké práce pro doplnění, korigování nebo porovnání. Dokumenty po Cyprianovi odhalují naprosto jiného člověka, než je ten, který je na Wikipedii a v mnoha odborných pracích, které vrší zkostnatělé názory na právníka, jímž samozřejmě byl také – a to velice významným právníkem, jedním ze čtyř polských zástupců na Norimberském procesu v roce 1945. Zastával tam nesmírně důležitou roli. Ale Tadeusz Cyprian po sobě zanechal také zajímavé dokumenty, jako např. poznámky ze zajetí, které odhalují, co si myslel v osmnácti letech – brzy vyjdou v mé edici (Tadeusz Cyprian, *Notatki jeńca 1917–1918. Fotografie 1918–1919,* vyd. Robert Andre, 2021). Cyprian byl člověk s jedinečnou osobností a smyslem pro humor. Lidé ho prostě milovali, protože měl dar situační komiky. A odstup sám k sobě. Ale především, což musím zdůraznit, zastával významnou roli jako učitel pěkné řádky meziválečných milovníků fotografie a i během téměř tří desetiletí po 2. světové válce. Právě on vychoval stovky tisíc fotoamatérů. Ne Bułhak, ne někdo jiný, ale Cyprian. V tu dobu bychom našli ještě pár dalších učebnic fotografie, ale právě Cyprian napsal nevídaný počet titulů, a jejich náklady, které se dočkaly deseti, jedenácti vydání, dosahovaly řádů stovky tisíc výtisků.

O Cyprianovi bys mohla určitě vyprávět ještě dlouho…

Samozřejmě, je to poutavý příběh. Jenže, cokoliv, na co člověk narazí v *Życiu Alternatywnym*, upoutá. Např. třeba Bronisław Preibisz – umělec, jediný v Poznani.

Který dopadl tragicky.

Začínám právě tím, jak tragicky skončil – střelil se do hlavy v hotelu Pod Orłem v Bydhošti. Je zbytečné to tajit, i když to zní jako závěr levné detektivky. A přitom je to příběh 50letého muže, který došel nesmírně daleko. Nikdo z poznaňských fotografů aktivních v meziválečném období nedospěl ve fotografickém vzdělání tak daleko jako on. Absolvoval mnichovskou školu Učební a výzkumný ústav pro fotografii, v jeho časech v Německu jediný dostupný, jednoznačně umělecký tzv. „vzdělávací ústav" v oblasti fotografie, kde studovali také František Drtikol nebo Rudolf Skopec. Tuto školu později vystudovala také

Lotte Jacobi. No a bohužel, v Poznani se mu nepovedlo udělat takovou kariéru, jaké dosáhl jeho učitel z Mnichova, Frank Eugene, kterého chtěl jistě následovat. Ztráta majetku a zároveň chybějící umělecká perspektiva ho dovedly k tomu, že spáchal sebevraždu.

Je to neslýchaný příběh skvělého umělce, ale také velice zajímavého člověka.

Bronisław Preibisz byl trochu málo expanzivní na to, aby v Poznani udělal kariéru. Krátce zastával roli šéfa Oddělení fotografie na poznaňské Škole dekorativního umění, slavné umělecké pedagogické instituci, která vzdělávala v oblasti užitného umění a možná proto je ve zbývajících částech Polska méně známá, i když v meziválečném období sehrávala velice podstatnou úlohu na národní úrovni. Bohužel, fotografie na ní byla velice rychle zrušena a právě proto se Preibiszovy perspektivy zúžily. A přitom byl jedním z prvních lídrů po obnovení nezávislosti v Poznani, místních osobností, které vedly fotografické prostředí s konkrétní vizí. Preibisz měl jednu vizi a druhou Roman Stefan Ulatowski.

Ano Ulatowski, ale také Kazimierz Nowak a spousta dalších …

Autor reportážních fotografií, Kazimierz Nowak, tvoří zvláštní kategorii, těžko se do tohoto tématu vůbec pouštět. Snažili jsme se poprvé publikovat Nowakovy snímky tak, aby bylo vidět, jaká je jejich kvalita. Samozřejmě, fotografie máme k dispozici díky laskavosti zástupce hlavního vydavatele Nowakova dědictví, tedy díky Dominiku Szmajdovi z vydavatelství Sorus, a díky dědicům – manželům Gliszewským. Většinou už byly v současnosti reprodukovány ve sbírce reportáží a třech svazcích dopisů z Afriky Kazimierza Nowaka. Ale nemají tam odpovídající kvalitu, a jde přece o dokonalé fotografie, proto si zasloužily konečně něco lepšího než ilustrační roli, o které jsi mluvil na začátku – že se u textu reprodukují snímky na obyčejném papíru a polovina efektu zanikne.

Pokud bys mohla vyprávět o Kazimierzi Nowakovi. Přiblížit jeho život několika slovy.

Překvapilo mě, že byl legionářem Piłsudského. Byl to člověk, který v životě zažil hodně dobrodružství, než se stal reportérem a fotografem. Jeho příběh začíná na východě Polska, nebyl Poznaňan. Vyrůstal v Stryju u Lvova. Jako náctiletý pod vlivem Sienkiewiczova románu *Quo vadis* utekl rodičům a vyrazil na cestu do Říma. Pak se vrátil, ale jako 17letý byl už v legiích Józefa Piłsudského. Takže měl skvělou průpravu k tomu, aby se z něj později stal cestovatel a prožil všechno to, co prožil, a vyvázl z toho živý. Vyprávím, jako by o tom všichni věděli, ale zdá se mi, že jeho osobnost je už dobře známá jako první podobný cestovatel a reportér, který pocházel z Polska a který v Africe ve 30. letech 20. století během 5 let urazil 40 tisíc kilometrů po vlastních nohou,

nebo s použitím kola, případně člunu, koně. Nejdříve plánoval projet tento kontinent na kole, a to se mu z velké části povedlo. Nakonec se ale kolo s pneumatikami značky Stomil rozpadlo, takže si musel poradit jinak. Byl tehdy jediným cestovatelem, který nevyužíval hromadné dopravní prostředky, v tehdejších koloniálních státech Afriky hojně dostupné, ale tvrdohlavě trval na tom, že tento kontinent pozná zevnitř. Kontaktoval domorodce, díky čemuž tvořil zprávy přímo, svobodně a partnersky, ne jako bílý člověk, který se na ně dívá svrchu. Fotografoval děti z buše, Afričany, kamarádky, likvidoval odstup např. tím, že si sedl spolu s nimi. V Kaziku se skrývala velká dávka člověčenství. Bohužel, za cestu v primitivních podmínkách zaplatil životem. Mnohokrát těžce onemocněl. Vrátil se do Polska, ale už se mu tady nepovedlo strávit zbytek života ve zdraví. Zemřel na zápal plic, který se rozvinul po zánětu okostice. Jeho osobnost se, díky vydavatelství Sorus, nedávno vynořila z temnot minulosti. Ovšem doposud se zveřejnění nedočkaly všechny jeho práce. Jeho dcera je sice vydala v knize *Przez Czarny Ląd* v 60. letech 20. stol., ale dnes jsou znovu zapomenuté, neznámé. Měla by vzniknout nějaká jeho fotografická monografie.

Mohla by Monika žijící za sto let napsat podobnou knihu? Chtělo by se jí prodírat miliony fotografií, které v současnosti vznikají? Bude pro ni těžší, nebo snadnější vyhledat zajímavé příběhy?

Samozřejmě, je těžké prodírat se stovkami tisíců snímků, které teď vznikají každý den, ale myslím, že za sto let někdo vyvine nějakou metodu, jak to vše zpracovat.

Možná algoritmus.

Asi ano a už mi něco takového navrhli. Adam Sobota mě upozornil na koncepci Data Science Leva Manovicha, informatika a historika umění. Američan považuje za nezbytné používat počítačové možnosti rozpoznávání a porovnávání obří kvantity obrazových dat. Myslí si, že počítač je lepší než lidské oko. Jenže při použití algoritmu odpadne hledání jakéhokoliv referenčního bodu týkajícího se konkrétních osob a porozumění jejich motivům, závislostem, takže je to samozřejmě neuspokojivé. Na dotaz na futuristickou historii fotografie – protože právě taková je vlastně tvá otázka – se těžko odpovídá, nevíme dokonce ani, co z dnešní produkce za sto let zbude. Co když náhle nebude elektřina nebo co když něco spadne na Zemi a náhle vymaže všechny ty digitální soubory? Převaha staré fotografie nad novou spočívá v tom, že má analogovou formu. V případě Zielińských přečkala dokonce dvě světové války. Je to fenomén, digitální fotografie většinou tak dlouho spíše nevydrží, protože není zapotřebí meteorit, stačí, že někdo náhodou vymaže snímky nebo ukradne nosiče, vyčistí je a využije pro další soubory – a to přece není nijak vzácné. Je zarážející, co se s tímhle světem stalo. Protože přece stačí tak málo, aby se soubory zničily, nemusí nutně jít o mechanické poškození, jen o nějaké



Fotografie 16 Autoportrét s dětmi, Afrika, 1932–1935,
fot. Kazimierz Nowak / ze sbírek E. a M. Gliszewských

elektromagnetické vlny. A ohledně psaní – určitě mám chuť napsat další kapitolu poznaňské fotografie, asi tak do roku 2000. Při rekapitulaci doby, k níž máme ještě blíže, by mi už mohl chybět odstup.

Můžeme počítat s další částí historie obsažené v Życiu *Alternatywnym*?

Bylo by to skvělé a netajím se s tím záměrem, ale potřebuji ještě čas. Čas, prostředky, grant (smích). Cokoliv. Zatím nevíme, co příští rok vyplyne z kolapsu dosavadního světového řádu pro lidi, kteří se věnují kultuře, a jaké máme šance. Určitě budou značná omezení, ale budu sbírat materiál, protože ten v jistém smyslu utíká. Odcházejí lidé. Mizí sbírky. Nelze si dovolit nechávat něco na později.

Kolik fantastických a fenomenálních sbírek bylo ztraceno, protože skončily na nějakých bleších trzích, smetištích a…

Nemusíme hledat daleko, takový byl osud několik tisíc snímků Tadeusze Cypriana. V 80. letech skončily na smetišti. Nebylo, kdo by si je vzal.

A ty samé věci, už z novější historie, se odehrávaly v redakcích, které měly své archivy a které se prostě zlikvidovaly.

To je strašné.

Jak ve tvém případě vypadá proces „stopování" fotografie? Počínaje odhalením místa, kde byla pořízena, události, osob zachycených na snímku a samozřejmě – samotného autora.

Je v tom hodně náhod, bohužel (smích). Vždy rozhoduje špetka štěstí, že se něco jednomu podaří a druhému ne. Další nezbytností je procházení, listování v časopisech. Na štěstí Google je sice jistě nedokonalý, ale moc užitečný nástroj. Jenže každý den pod podobným heslem vyskočí něco jiného. Vůbec to není tak, že by pod tím samým heslem bylo příští den to samé. To mě od začátku překvapovalo, ale také mi to několikrát pomohlo, protože se po dvou, třech měsících ukázalo, že pod tím samým heslem nacházím něco nového. Nebo něco blízkého, co přineslo impulz hledat třeba v nějakém jiném časopise, pod jiným jménem, že třeba něco vyplyne z toho, když budu hledat mezi členy rodiny. Nejsem schopna reprodukovat tu spoustu asociačních impulzů, které se u počítače vynořují. A přiznávám, že heuristika v knihovnách je natolik časově náročná a v současnosti náročná (kvůli pandemii), že pokud v nějakém archivu neexistuje konkrétní, obří sbírka, jako v případě Tadeusze Cypriana, je to hledání jehly v kupce sena. K tomu člověk musí být badatelem na dobrém úvazku a mít neomezenou časovou perspektivu, a ne skládat knihu v rámci ročního projektu…

Jaký byl klíč výběru fotografů pro tuto publikaci?

Chtěla jsem vytvořit obraz komunity fotografů. Ne, historii fotografie v Poznani, ale historii zdejší komunity – jak se rozvíjela, kdo ji na začátku tvořil, jak se to změnilo v roce 1919, kdy fotografie směřující k avantgardě náhle skončila a začala driftovat směrem k piktorialismu. To je v Poznani podstatnou změnou po roce 1919. Minimálně v případě fotografie, která tu tehdy byla považována za uměleckou. A byl to čas, kdy v Berlíně, kam odjel Jacobi, za umělecké snímky považovali také reportážní fotografie publikované v tisku. Ilustrovaný tisk tam otiskoval úžasné snímky. U nás takové nevznikaly, i když i náš tisk zaplavily fotografie. Polský meziválečný tisk je nesmírně bohatě ilustrovaný, obzvláště, co se časopisů týče, ale velice často využíval neprofesionální síly, vzdáleně příbuzné, spolužáky, známé, přátele. Nejčastěji pocházející ze „správných kruhů" nebo minimálně – z inteligence ze střední třídy, která také měla možnosti cestovat, peníze na to – protože o to šlo. Takoví lidé zasílali turistickou korespondenci, která strašně rozčilovala Kazimierza Nowaka, ten se přece na svých jednotlivých afrických „štacích" potýkal s hladem, stále nebyl schopen odpovídajícím způsobem vydělat. A nemohl vydělávat, protože polští redaktoři, kteří před jeho odjezdem slibovali, že budou plně a vždy publikovat to, co zašle, všechno nepřijímali. Jak napsal ženě, nacpávali

své sloupky „balamutnými materiály“ právě těchto příbuzných, známých atd. A jeho názor nebyl neopodstatněný.

ROZHOVOR BYL VEDEN 22. 9. 2020

MONIKA PIOTROWSKA – kritička a historička umění a publicistka. V letech 2000–2002 byla odborníci na kulturu v Polském institutu v Lipsku. Od roku 2008 vede nadaci Institut fotografie Pro Fotografia. Je autorkou knihy *Fotograf poeta. Katastrofa humanistów* (vyd. nadace Pix.house, 2016) a Życie *alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku* (vyd. nadace Pix.house, 2019), za kterou obdržela cenu J. Łukaszewicze v roce 2021. Pod její redakcí vyšly dvousvazkové *Notatki jeńca 1917-1918. Fotografie 1918–1919* Tadeusze Cypriana (vyd. Robert Andre, 2021). Byla také koordinátorkou vydání knihy *Janusz Nowacki. Pejzaże z drogi do ciszy* (vyd. Pro Fotografia, 2015). Autorka např. cyklu fejetonů pro měsíčník IKS a mnoha textů pro časopisy, které se věnují umění, a katalogů fotografických výstav. V letech 2008–2013 vedla autorský program Fotodokument v poznaňské galerii 2piR.

Dvě témata na jeden film

Paweł Miedziński

Zamotaný osud polské fotožurnalistiky a dokumentu na příkladu činnosti Centrální fotografické Agence (Centralnej Agencji Fotograficznej)

KLÍČOVÁ SLOVA: VÝZKUMNÝ PŘÍSTUP K FOTOGRAFII; CENTRALIZACE ODKAZU; CENZURA; DUALISTICKÝ POHLED; ŽENY VE FOTOGRAFII; NOVINÁŘSKÉ FOTOGRAFICKÉ SOUTĚŽE; OBJEKTIVNOST FOTOGRAFIE; OKÉNKO SVOBODY; POLSKÁ FOTOGRAFIE ZA DOLARY; PRŮBĚŽNÝ PROCES DIGITALIZACE FOTOGRAFIE; PROPAGANDA; VÝSADY FOTOREPORTÉRŮ; REMIX; ZPŮSOBY PRÁCE V ARCHÍVU; FOTOGRAFIE V TISKU; ZLATÉ ČASY FOTOREPORTÁŽÍ; ZNIČENÉ ARCHIVÁLIE

+POPISOVANÉ PROJEKTY / TÉMATA:

KNÍŽKY / PUBLIKACE: BARTECKA BEATA, RUSZNICA ŁUKASZ, HOW TO LOOK NATURAL IN PHOTOS, VYD. OŚRODEK POSTAW TWÓRCZYCH, PALM* STUDIOS, WROCŁAW, 2021; MAZUR ADAM, HISTORIE FOTOGRAFII W POLSCE 1839–2009, VYD. FUNDACJA SZTUK WIZUALNYCH, KRAKÓW, 2010; MIEDZIŃSKI PAWEŁ, AGENCJA FOTOGRAFICZNA 1951–1991, VYD. IPN, SZCZECIN, 2021; MAGNUM PHOTOS 75 YEARS, VYD. ATELIER EXB, LONDYN, 2022

MÍSTA / INICIATIVY / SUBJEKTY: AGENCJA FOTOGRAFICZNA FILMU POLSKIEGO; ALLGEMEINER DEUTSCHER NACHRICHTENDIENST; ARCHIWUM DOKUMENTACJI MECHANICZNEJ; ASSOCIATED PRESS; BIURO POLITYCZNE PZPR; BIURO PRASY; CENTRALNA AGENCJA FOTOGRAFICZNA; FOTOGRAFICZNA PUBLIKACJA ROKU; GAZETA POZNAŃSKA; INSTYTUT PAMIĘCI NARODOWEJ; INTERPRESS FOTO; KANCELARIA PREMIERA; KURIER SZCZECIŃSKI; MAGNUM PHOTOS; NARODOWE ARCHIWUM CYFROWE; POLSKA AGENCJA PRASOWA; POLSKIE RADIO; ROBOTNICZA SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA; SOCJALISTYCZNA AGENCJA PRASOWA; SOLIDARNOŚĆ; PERSPEKTYWY; TYGODNIK MAZOWSZE; WOJSKOWA AGENCJA FOTOGRAFICZNA; WORLD PRESS PHOTO

OSOBY ZMÍNĚNÉ V ROZHOVORU: BARTECKA BEATA; BIRGUS VLADIMÍR; CYRANKIEWICZ JÓZEF; GIEREK EDWARD; IRINGH MIROSŁAW; LANGE ANDRZEJ; MAZUR ADAM; NIEDENTHAL CHRIS; OLSZOWSKI STEFAN; PAWEŁKOWA IRENA; RAGO DANUTA; RUSZNICA ŁUKASZ; SOCHOR MACIEJ; SOKOŁOWSKI CEZARY; STASZYSZYN ZBIGNIEW; WAŁĘSA LECH

Adrian Wykrota: Jak se u tebe objevil zájem o fotografii, přesněji – novinářskou a dokumentární fotografii?

Paweł Miedziński: Fotím od dětství. Fotoaparát byl doma od té doby, co pamatuji, a alba s fotkami mě vždy inspirovali k další aktivitě. Od 17 let se profesionálně zajímám o historii, protože pracuji ve štětínském oddělení Institutu národní paměti (IPN). Připravoval jsem výstavy a hledal fotografie k různým historickým událostem. Měl jsme kontakt s fotoreportéry a skenoval jsem jejich sbírky, a také prohledával archívy. Díky tomu jsem objevil Centrální fotografickou agenturu (CAF), která dodávala fotografie do všech deníků a více jak desítku let to byla instituce odpovědná za fotografii v Polsku. Po jedné návštěvě v Archívu mechanické dokumentace (aktuálně – Národní digitální archiv), kde jsou uchovávány všechny negativy pro CAF, jsem si uvědomil, že je to prostě geniální materiál, který není vůbec nijak zpracován. Jednoho dne jsem jako dárek dostal album o agentuře Magnum Photos. Myslel jsem si – škoda, že neexistuje podobná práce o polské agentuře CAF. Rozhodl jsem se, že se toho ujmu. Začal jsem sbírat materiály do alb. Vymyslel jsem, že nejzajímavější budou sady člověka s jeho obrázkem. Začal jsem navštěvovat stále žijící fotoreportéry – jeden mě doporučil druhému, a tak se začaly rozvíjet jednotlivé vztahy. Ukazuje se, že to byl jen jeden krok k tomu, abych rozšířil své dílo a udělal plnou monografii této instituce. Měl jsem v plánu kompletní zpracování, které sice nevyčerpá celé téma, ale dovolí na jednom místě nahlédnout do vstupních znalostí, ke kterým se mi podaří dostat – dokud je ještě taková možnost – a která bude výchozím bodem pro ostatní. Tak aby nemuseli znovu a znovu hledat ty samé materiály a neopakovali opět tu samou práci. A to se povedlo. Ale trvalo to sedm let.

Inspiroval jsi se agenturou Magnum. Ale i tak si myslím, že rozdíly mezi CAF a Magnou jsou velmi podstatné.

Samozřejmě, že tu jsou obrovské rozdíly, ale také tu jsou některé podobnosti. Co se týká té inspirace, šlo mi především o tu formu, o knihu. Je jedna, albumové vydání agentury Magnum, která obsahuje jak obraz, tak i jeho popis. Pokud sáhneme po *Magnum Stories* nebo jiných, podobných publikacích, tak nepopisují tu samou činnost agentury – je to průřez prací fotoreportérů. Samozřejmě je to skvěle zpracováno a jsem tímto zpracováním ohromen, zvláště prací, která byla potřebná na prohledání archívu a výběr fotografií, ale zde to vše vypadá jinak.

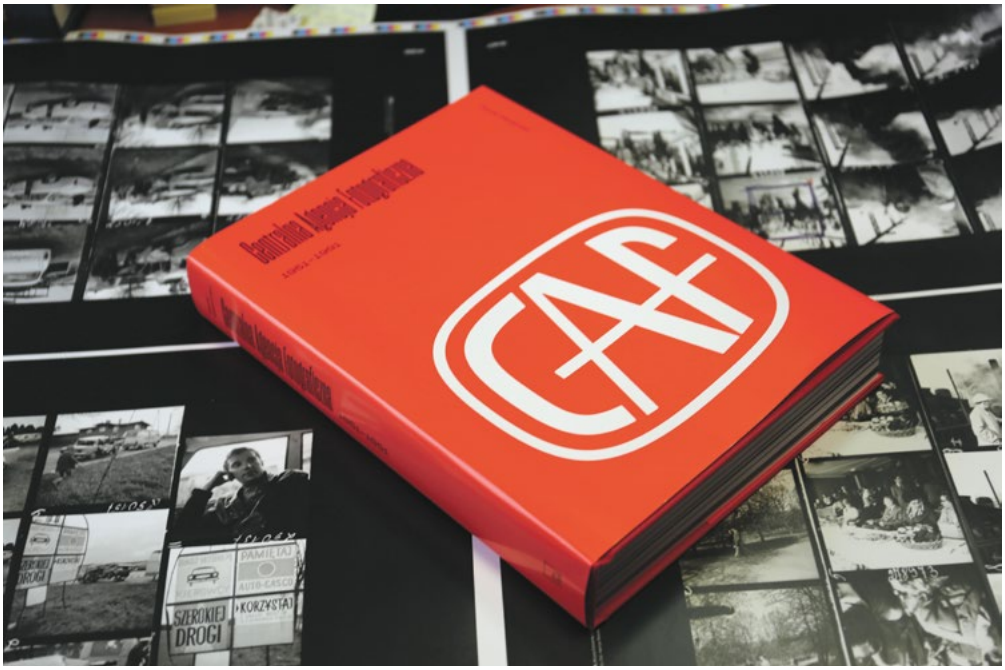
To je komerční agentura, která se od začátku musí starat o své dobré jméno, reputaci a reklamu. V případě knížky o CAFu vzniklo všechno úplně od nuly. Musel jsem se potýkat s množstvím problémů, když se ukázalo, že v dokumentaci jsou obrovské nedostatky. Dokumenty byly prostě vyhozeny do odpadu. Interní materiály nebo zprávy agentury byly také vyhozeny. Nejvíce skličující materiál, na který jsem narazil – byl protokol, který se týkal chybějících dokumentů. Je možné říct, že slzy tekly po tváři, když jsem viděl, jaké dokumenty byly zničeny.

Nemáš pocit, že dokumentární a reportážní fotografie z dob války v Polsku je opět znovuobjevovaná? Přes mnoho a mnoho let tu bylo prázdné místo – tento typ fotografie byl vymazán z oběhu a nikdo se jí nezabýval.

Myslím si, že je to dále nezpracované téma. Škoda, protože někteří lidé již nejsou mezi námi a už nám nepoví o svých zkušenostech s fotografií. Myslím, že tak, jak mnoho věcí v době komunismu, byla tato fotografie brána jako součást epochy, kterou je potřeba zcela vymazat z paměti. A po 20 letech se objevuje reflexe, že to nebyl až tak černo bílý obraz, jak to mohlo vypadat, ale bylo to přeci jen více rozvážné a stojí za to o tom psát, poznávat kulisy. Vypadá to, že odtud se bere jistý zájem o dokumentární fotografii, protože umělecky byla průběžně zpracovávaná. Je třeba říct, že v tak monumentálním díle Adama Mazura – *Historie fotografie v Polsku 1839–2009 (Historie fotografii w Polsce 1839–2009)* – není nic o CAFe. Je to gigantická práce, ohromná dávka informací na téma o historii polské fotografie nebo fotografie zhotovené na území Polska, ale o CAFe tu není ani slovo.

Úplně jinak to je, jestli se podíváme k našim „sousedům". Např.: Litevci dávají velký důraz na dokumentární či reportážní fotografii z minulých let. Vydávají alba s takovými fotografiemi. Podobné je to i v Česku.

Nenalezl jsem žádné institucionální zpracování. I když stav bádání byl uzavřen před třemi lety (v roce 2019). To, co vzniklo v posledních třech letech není v podstatě už reflektováno, protože stále probíhal proces vydávání. To je o něco zkrácená verze mého doktorátu.



***Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991*, Paweł Miedziński, vyd. IPN, 2021**

Musí být opravdu široký.

Ne! Pokud se jedná o obsah, tak je to podobné. Tam je jen prostě méně fotografií a zde jich je o hodně více, protože to je zajímavé pro čtenáře. Při hledání těchto monografií, byť o hodně kratších, nesetkal jsem se s ADN z bývalé NDR (Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst). Nalezl jsem jednotlivá alba bývalých fotoreportérů, ale žádné institucionální zpracování. Je možné, že během té doby něco vyšlo. Bylo by to velmi zajímavé, a k porovnaní těchto agentur dokonalé.

Šlo mi raději o jednotlivá alba tvůrců ze sousedních krajů, ne o zpracování. Ale i tak se mi zdá, že v případě Čechů a – šíření československé fotografie, je dobře zpracovaná Vladimírem Birgusem, Annou Fárovou, Antonínem Dufkem, Pavlem Scheuflerem, Janem Mlčochem a dalšími historiky fotografie. Kdybys měl ve dvou či třech větách popsat CAF, jak by zněly?

Centrální fotografická agentura (Centralna Agencja Fotograficzna) byla institucí odpovědnou za každodenní fotografický servis pro oblastní tisk, každý den vysílala tři základní verze svých služeb do různých tisků a časopisů. Pro ranní tisk, odpolední a pro centrální tisk. Mnoho lidí pracovalo nad tím, aby čtenář každý den našel v tisku vhodný obrázek. To bylo velmi komplikované, ale zároveň prosté v tom, kdo a jak rozhodoval o tom, že daná fotka bude využita a na jaké straně daného tisku. Štáb lidí pracoval nad tím, aby fotografie splňovala specifická kritéria, byla politicky neproblematická a odpovídala dané situaci, a též byla atraktivní pro čtenáře atd.

Často to byla očekávání protichůdná, která nebylo možné naplnit, a tak na základě toho ta CAF-ovska fotografie byla velmi specifická. A odtud také – tak

jako celý tisk – byla centrálně řízena a velmi přísně kontrolovaná atd., takže ve vetší skupině odběratelů vzbuzovala, jemně řečeno, smíšené pocity. Mezi fotografy se říkalo: „Nic tak neCoFnelo (*CAFnęło) fotografii tak, jako CAF*. Když se prohlíží tisk z těchto let např.: *Kurier Szczeciński* nebo *Gazeta Poznańska*, tak prakticky v každém exempláři je možné najít nějakou fotografii od CAFu. Občas se podařilo nalézt informace, jako návštěva prvního sekretáře KC PZPR Edwarda Gierka v poznaňském vojvodství, když několik dní napřed Tisková agentura rozeslala dopis, ve kterém bylo přikázáno, jaký časopis a na jakém místě opublikuje fotografii soudruha Gierka. Nebo Politická kancelář PZPR na některém zasedání odsouhlasila, že v Polsku musí být zvýšena konzumace ryb. I zde v zápisu se objevuje celý seznam doporučení, co a která instituce má udělat – CAF dodá takové a takové obrázky, televize udělá tematický materiál, Polské rádio na Programu 1 bude emitovat tolik a tolik k tomuto tématu atd. A samozřejmě, po tomto rozhodnutí se objevují v CAFu fotografie z různých stran Polska. Jeden ze štětínských fotografů fotografuje továrnu konzerv, druhý v Řešově fotografuje obchod s rybami. Tyto obrázky se dříve neobjevují, ale je tu nějaké rozhodnutí a najednou se materializuje v konkrétních fotografiích. Byl také druhý způsob – např.: fotky v časopisu, které mě nějakým způsobem zaujaly a hledal jsem, jak ta fotografie vypadá na negativu, protože od roku 1967 se zachovaly diapozitivy.

Dřívější doby nejsou?

Diapozitivů v páscích není moc, protože došlo k tomu, že zabírají příliš mnoho místa, a tak byly zničeny. Jsou to negativy, ale daleko hůře se prohledávají. Možná mladší generace ještě neměla nikdy v ruce negativy, a tak neví, jak vypadají, ale myslím si, že každý je aspoň trochu zná. Když jsou pásky negativů spojeny do jednoho alba, třeba po 50 kusech, tak se dají velmi rychle prohlédnout, zatímco prohlédnout na prohlížečce se světlem 50 diapozitivů je o hodně těžší. Toto bylo také zajímavé odhalení. Prohlédl jsem jich jen část, protože nakonec nikdo neví, kolik jich vlastně je. Pravděpodobně 17 až 20 milionů obrázků.

Tento archiv je nyní přímo v Polské tiskové agentuře?

Ne! Nachází se v Národním digitálním archivu a každý tam má přístup. Nejsou tu žádná omezení, ani žádné poplatky – prostě si jen domluvíte návštěvu. Je tu jedna překážka – není tu nikdo, kdo by pomohl s inventářem. Je velmi těžké najít to, co chcete najít, ale to může také přinést různá překvapení. Při prohlížení negativů jsem nalezl obrázek Edwarda Gierka v nemocnici. Je dobré si uvědomit, že osoby prvních sekretářů, kteří řídili Polsko, byly pod přísným dohledem a jen některé, odsouhlasené fotografie mohly být publikovány. Fotografie sekretáře, který ležel na lůžku v nemocnici, byla absolutně za běžnými okolnostmi. To byla dvě poslední okénka na negativu ze zápasu Legii

Warszawa. Bylo zřejmé, že fotoreportér nejdříve jel fotografovat zápas, a potom po zápasu dostal přístup od Gierka, který v té době byl už bývalým sekretářem. Udělal mu dvě fotky, o kterých lze říci, že jsou intimního rázu a nikdy nebyly publikovány.

Zjednodušeně je možné říci, že v jistém smyslu pokračovatelem CAFu je PAP. Když jsem se připravoval na naši rozmluvu, nalezl jsem zápis na jedné diskuzi, kde byl hostem Andtej Lange, tedy ředitel oddělení foto PAP. Ten rozhovor byl zajímavým svědectvím, když začal od toho, že PAP vůbec necenzuruje obrázky. Chtěl bych to trochu rozvést – PAP funguje na základě ústavy, má své definované založení, fotografové jsou vysílání ke konkrétním událostem. Je dobré si všimnout, že v současné době již nevládne cenzura, ale mohou vše řídit smlouvy PR-owe. PAP fotografuje přece na objednávku, např.: Kanceláře premiéra. Jak to je možné dát dohromady? Je fotografie stále využívaná k tomu, aby bylo dosaženo konkrétních cílů?

Zdá se mi, že fotografie byla, je a bude využívaná k nějakým účelům. Bylo by lepší se ptát na ty cíle a k čemu slouží, zda s nimi souhlasíme nebo ne. Sám mechanismus vzniku CAFu sloužil vlastně k tomu, aby všechno bylo pod kontrolou jedné instituce. Hned po II. světové válce zároveň fungovaly tři agentury. Byly to Socjalistyczna Agencja Prasowa, Agencja Fotograficzna Filmu Polskiego i Wojskowa Agencja Fotograficzna. Každá strana měla také svoji informační agenturu, která se snažila obracet pravdu na svoji stranu. Proces centralizace a sloučení do jedné probíhal obecně v mnoha institucích a prostředích.

Sloučena byla také tvůrčí fotografické agentury, které tvořili Centrální fotografickou agenturu (Centralna Agencja Fotograficzna). Jediný WAP se bránil – armáda byla natolik silná, že mohla práci CAFu dublovat. V dnešní době je situace jiná. Každý může založit firmu, která bude agenturou, ačkoliv přístup k některým věcem byl a bude omezený. V nějakém místě může být prostě příliš těsno, aby se tam vešlo 50 fotografů. Je to správné, že jsou někteří více a někteří méně upřednostňováni? To je samozřejmě otevřená otázka. CAF vznikl proto, aby zpracoval všechny státní a stranické události. Z formální stránky to vypadalo tak, že CAF měl být pod Radou ministrů. Ale něco se stalo a změnilo se to. CAF se stal organizační jednotkou Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej – Prasa Książka Ruch, která kompletně patřila Polské sjednocené straně práce. Tento koncern byl odpovědný také za vydávání všech časopisů, týdeníků a měsíčníků v Polsku. Kvůli tomu všechno šlo z jedné kapsy do druhé. Časopisy platily CAFu za služby, ale – jako, že CAF se umístil v rámci RSW – to nemělo žádný význam. Jen účetní měli práci navíc.

Zeptám se jinak. Myslím, že podle tebe je současná reportérská fotografie v nějakém smyslu objektivní? Nebo má fotografie obecně změněnou objektivnost?

Necítím se tu být kritikem. Mohu povědět, jak to bylo v CAFu. Všech těch, s kterými jsem mluvil, jsem se vždy ptal, jestli je omezovala autocenzura. Je zajímavé, že odpovědi byly různé. Jeden pověděl, že ho velmi omezovala a lituje, že nepředvídal pád systému a nefotil na „dva aparáty", tedy část pro agenturu a část pro sebe. To, co fotografoval pro agenturu, fotografoval s tím, že „to půjde", tedy bude na titulních stránkách a odsouhlaseno, a to by fotil jinak. Další fotoreportér říkal, že ne a nikdy ho nic neomezovalo a neaplikoval žádnou autocenzuru. Podle mě to vypadá tak, že vždycky byla nějaká autocenzura. U jednoho je zřetelná více a u někoho méně. V podstatě byl jen jeden fotoreportér, který se ničeho nebál a dělal fotky takové, které nikdo jiný neudělal, ale tento fotograf byl v CAF zaměstnán na základě speciálních práv.

O kom to mluvíš?

O Miroslavovi Iringhinovi. Byl to předválečný socialistický pracovník, varšavský povstalec, který byl přímo nasměrován do práce v CAFu premiérem Józefem Cyrankiewiczem, kterého znal osobně. Měl velký stupeň invalidity, kvůli tomu, že bojoval během Varšavkého povstání a byl těžce raněn. K tomu navíc jako vojenský zpravodaj šel ještě s První armádou polské armády na Berlín a později byl nasměrován do vojenského tisku. Nesouhlasil se stalinovským Polskem. Kvůli tomu byl pronásledován a prakticky zemřel hladem, když byl zbaven možnosti pracovat.

Cyrankiewicz přikázal zaměstnat Iringha na ¼ úvazku. Nemohli ho propustit, ale také mu nezadávali žádná dobrá témata. Ovšem měl možnost cestovat po Polsku – byl často vysílán na různé akce armádních veteránů. Během cesty fotil Polsko, dokonce ani ne kategorii B, jen C – žebráky, mrzáky a nějaké fronty. To dělal do jisté chvíle. Když přišel srpen 1980, začala pulzovat jistá svoboda a cenzura začala ustupovat. Začal chaos, nebylo jisté, co se může a co ne. Najednou se ukázalo, že fotoreportéři CAFu vidí a fotografují to, co všichni Poláci viděli dříve, tedy fronty, prázdné regály v obchodech, špínu a zdevastované objekty. Je tu množství obrázků, které ukazují nějaké rozkradené transportní základny se zničenými nákladními auty atd. Později byl zaveden výjimečný stav a najednou takové fotografie mizí, a objevují se obrázky normalizace. Lidé si mysleli své a své viděli a něco jiného fotografovali. Fungovali tak, jak většina společnosti, v dualismu. To byla až moc atraktivní, zajímavá a dobře placená práce na to, aby někdo řekl „odcházím z práce". Není ani jeden případ rezignace. Byl to opravdu krásný čas pro fotoreportéry – dobré výdělky, možnost cestovat po světě, takže nikdo sám od sebe tuto práci nezanechal…

A začal prosinec 1981. Dva dny před výbuchem výjimečného stavu byla otevřena zajímavá fotografická výstava.

Obecně fungovala autocenzura, ale lidé byli různí. Někteří více experimentovali, jiní méně, ale když už se angažovali, tak měli různé nápady. Ne



Pruszków, 1967, fot. Mirosław Iringh, PAP/CAF

každý z nich vzbuzoval zájem redakce nebo cenzury. S tímto se objevila druhá etapa cenzury. Fotografie, která nesplnila předepsaná politická kritéria, byla pro jistotu přeposlána do tzv. „zamčeného archívu", ale nebyla zničena. Samozřejmě byla nepřístupná. Během let se jich nahromadilo spousta. Když přišlo uvolnění na základě povstání Solidarity, tak toto uvolnění přišlo také do CAFu a také s vedením bylo odsouhlaseno, že by bylo zajímavým nápadem udělat výstavu z těchto fotografií. Hlavním inspirátorem a organizátorem této výstavy byl poznaňský fotoreportér – Zbigniew Staszyszyn, který jezdil do Varšavy a vybíral tyto obrázky pro výstavu.

Řídil se hlavně podle své paměti – věděl, jaké jeho i kolegů obrázky neprošly. Většina jich z nich mohla být publikována. Toto se stalo k 30leté existenci CAFu a 11. prosince 1981, na prestižním místě, za přítomnosti člena politické kanceláře zodpovědného za tisk, byla otevřena tato výstava. Nebyly na nich jen samé zakázané fotografie, které – samozřejmě – byly klíčové. Aby toto bylo zamaskováno, bylo ukázáno mnoho jiných fotografií jako úspěch Polské lidové republiky a několik fotek, které měly chyby a zkreslení, např.: Poznaňský červen 56. Úředník, který byl odpovědný za tisk měl pohrozit vedoucímu

a sdělit mu, že se bude muset rozloučit se svojí funkcí. To byl pátek, později slavili, a v neděli byl zaveden výjimečný vojenský stav a Stafan Olszowski utekl do Ameriky, takže neměl čas na to, aby se zabýval skutky vedoucího, který na svém místě zůstal až do konce systému.

Myslím si, že by bylo velmi vzrušující, kdyby se podařilo tuto výstavu otevřít.

Ta výstava byla ihned zlikvidována a fotografie opět nalezeny v letech 1989–90 a staly se velmi populární. To jsou kádři, kteří se nacházejí v každé učebnici historie.

Velmi zajímavé mi přijde uspořádání cenzurovaných fotografií s těmi, které to měli maskovat…

Ano, ale to se již nezopakuje, protože chybí dokumentace a nikdo nefotografoval celek výstavy. Díky jednotlivým kádrům víme, více méně, co tam bylo, ale celek by bylo velmi těžké uspořádat.

Pracovali v CAFu také ženy?

Hned se mi v mysli vybavuje velmi známá fotoreportérka, která se stala později ředitelkou fotografického oddělení *Perspektyw* – Danuta Rago.

Z perspektivy času – jaké setkání vám nejvíce zůstalo v paměti?

Není žádné takové jedinečné setkání, které by mě přímo usadilo.

A takové, které by změnilo perspektivu a náhled?

Měl jsem hodně rozhovorů. Asi proto, že jsem je několikrát obnovoval. Do Poznaně jsem jel čtyřikrát, několik hodin jsem hovořil se Zbigniewem Staszyszynem. Nepodařilo se mě navštívit všechny, ale k mnohým jsem dorazil. Hovořil jsem se všemi žijícími vedoucími redaktory. Dnes žádný z nich už nežije. Podařilo se mi shromáždit spoustu unikátních informací, protože ti lidé neměli mnoho vzpomínek. Byly to různé mýty, které existovaly v tom prostředí – např.: fotoreportéři vyprávěli různé příběhy, a vedoucí se tomu smál.

Například, že byli na objednávku ve Vietnamu.

Různí byli ti fotoreportéři. Každý z nich byl jiný. Často moje otázky byly delší než odpovědi. Padaly odpovědi „nepamatuji se“ nebo „ne“. Našel jsem v archívu rozšířenou fotoreportáž z návštěvy Gierka v Rumunsku a poprosil jsem, aby mi někdo něco pověděl o tom výjezdu. Odpověď zněla: „nooo“. Byli také ti, kteří nemohli skončit svá vyprávění na téma jedné fotografie. To bylo také velmi problematické, protože by bylo možné o tom mluvit 250 dní a stále by to nemělo konec. Hovořil jsem také s Chrisem Niedenthalem, který měl kontakt s CAFem. Zajímal mě jeho – jako Angličana – postřehy polských fotoreportérů.

Pro fotografie Niedenthala agentura posílala letadla, a to i přesto, že naši fotoreportéři z CAFu žádali o poukázku na „malucha" (Fiata 126p)

Přesto byly v agentuře také inovativní technologie, například telefoto.

Všeobecně fotoreportéři si tam žili jako koblihy na másle – na polské poměry. Niedenthal říkal, že když šel fotografovat demonstrace, to se vůbec nezajímal o to, jestli mu seberou Nikon, protože prodá jeden obrázek z této události a koupí si nový. Jeden CAFovec odpověděl, že si půjčil na film svůj služební aparát a celou noc strávil v autě a hlídal ho, aby se s ním nic nestalo. To byla obrovská propast. Ale z jiného pohledu dělali úplně to samé – dokonce s úspěchem. Získávali ocenění např.: na World Press Photo. Odhalil jsem, že jedním z prvních porotců WPP byla vedoucí redaktorka CAFu, Irena Pawełkowa.

Později se objevila socialistická odpověď na World Press Photo, tedy konkurz Interpress Foto?

Později se vymyslelo, že to tak nemůže být, aby socialistické kraje měly úděl v takové soutěži. A proto vznikla jediná, slušná a ukazující jen pravdu – socialistická soutěž. Samozřejmě byl tlak na účast v ní. Soutěž měla název Interpress Foto. Myslím si, že by si to zasloužilo zvláštní zpracování. Byl jsem zaskočen velmi vysokou kvalitou soutěžních katalogů z let 80. Jestli si někdo vzpomíná, jaká byla všeobecně kvalita tisku v Polsku, jakýchkoliv časopisů – ví, že tyto fotografie nebyly v podstatě viditelné. Ale i přesto katalogy Interpress Foto byly dobře vytištěné.

Na začátku byli fotoreportéři lákání na odměny v této soutěži.

Odměny byly jisté a také druhořadé. Nakonec se soutěže rozdělili. V podstatě v dnešní době nikdo neví o Interpress Foto, a o World Press Photo ví všichni.

Když už mluvíme o soutěžích, přejděme do současnosti – během poslední edice Fotografické publikace roku, tvá knížka byla nominovaná na hlavní cenu spolu s publikací Łukasza Rusznicy a Beaty Barteckiej *How to Look Natural in Photos?* Ta knížka je založena na archivních fotografiích z Archivu IPN.

V zásadě výjimečně. Myslím si, že je to překrásná knížka, skvěle vybrané obrázky a perfektně shromážděné.

Nechat za sebou dvě takové publikace na jedné soutěži, můžeme dojít k zajímavým myšlenkám. Tvá práce je komplexní – jsi historik, zpracoval jsi vše velmi svědomitě. Zatímco knížka Łukasze i Beaty je kurátorským zpracováním. To jsou dva úplně jiné přístupy k archivální fotografii.

Ano, to jsou dvě úplně odlišné věci. Spojuje je pouze podobný formát a fakt, že většinou jsou založeny na černobílých fotografiích. V mé knížce v podstatě nejsou obrázky z archivu IPN, byť bezpečnostní služby čerpaly ze zásob



***Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991*, Paweł Miedziński, vyd. IPN, 2021**

CAFu. O tom CAFovci věděli a někteří nechtěli fotografovat věci, které by později bezpečnost mohla využívat. Takovým příkladem jsou demonstrace, kde buď fotografujeme tak, aby byla dobrá fotka nebo nefotografujeme nic, co by mohlo někomu uškodit. Těžko tedy očekávat, že by CAFovci měli nějaké skvělé obrázky z protivládních demonstrací. Ty fotografie jsou, ale reportéři to téma různě zpracovávali. Někteří se báli a nefotili, jiní se nebáli a fotografovali. Zde bylo jejich riziko velmi viditelné. Některé obrázky si bezpečnost prostě vzala. V té publikaci, o které hovoříš, jsou fotografie zvolené s ohledem na estetiku a na předání jistého obsahu. U mě – prosím, na to pamatovat, že to není stvořené album, které by mělo být hezké, ale je to obyčejný doktorát – zatraktivněný je tou formou, kterou dostal od projektantky. Zdá se mi, že díky její práci je můj doktorát svobodnější.

Šlo mi o to zdůraznit jistý druh trendu – současně stejně jak kurátoři, tak i fotografky nebo fotografové s chutí vstupují do archivů a pracují v oblasti remixu. Občas taková fotografie vyjmutá z kontextu má nakonec úplně jiný význam.

To je samozřejmě pravda. Těch fotografií, které je možné nalézt a dát do nového kontextu jsou miliony.

Ale to je také spojené s jistým rizikem.

Život je všeobecně spojen s rizikem. Doporučuji k tomu, jestli to někoho zajímá, aby sám vymyslel projekty, spojené s těmi archívy, které jsou obecně dostupné, ale nejsou bohužel oskenované. Technicky tu není až tak žádný problém. Je to jen o tom, najít silného lídra projektu, prostředky a vše je hotové.

Objeví se jisté problémy s popisy.

Ano, ale je ta poslední chvíle, protože někteří ještě žijí.

Kolik obrázků z těch archivů bylo již zdigitalizováno?

Část. Jisté věci jsou oskenované v celku, například papežské poutě nebo Poznaňský červen 56. Ale je těžké vědět o všem. Myslím, že to bude mezi třemi nebo pěti procenty.

Máš pocit, že část historie polské fotografie, jakou bylo fungování CAFu, zůstane zapomenuta nebo vymazána?

Ne! Až tak pesimisticky to nevidím. Myslím, že fotografové, spojeni s agenturou, dělali takové pevné fotografie oficiálních událostí. Když se prohlíží tisk, tak takových opravdu za srdce beroucích obrázků není až tak moc. To je ale již jiná otázka. Žurnalistická fotografie nebo fotografie v tisku? Jisté časopisy měly získat lepší obrázky. Jak vybrat ty lepší? Prostě správná fotografie byla dána jednomu a o hodně horší jiným. CAF měl monopol a kontakt se Západem skrze nové zařízení, kterému se říkalo telefoto. To byl takový druh faxu.

Psal jsem si s těmi velkými agenturami, s tím, že se tam o to někdo zajímá. Samozřejmě se tak nestalo, ale někdo mi nakonec napsal a ukázalo se, že pro ně CAF byl nejistý. V Polsku zahraniční agentury byly výjimečné a v takovém Associated Press neviděli dokonce, kde je Polsko. Oni k nám poslali prostě Servis Europe. Jak se v Polsku prohlíželo ty fotografie, tak se ukázalo, že většina z nich nebyla vhodná k publikování, protože se nehodila do narativu o Západu. Různě to bylo v různých letech, jinak v letech 50. a ještě jinak tomu bylo v letech 70. To jsou velmi zajímavé otázky, jak se to všechno měnilo, které obrázky ze Západu byly přípustné a které ne. Zajímavé je také to, co bylo vysíláno na Západ. Byl jsem velmi překvapen, že je tak mnoho zajímavých fotografií, které nikdo a nikde neznal, protože je nikde neviděli. Prostě – fotoreportér udělal nějaký materiál, poslal ho a už se zabýval dalším. Z jeho fotografií byla vybrána část, nebo žádná a ty obrázky si tam někde leží. Po letech, s ohledem na to, že se změnila doba, některé elementy nás mohou překvapit a být velmi zajímavé.

Po nějaké době jsem došel k odhalení, které pro mě osobně bylo velmi zajímavé, ale pro jiné nemusí být zajímavé, spíše naopak. Byl jsem např.: hrdý na fotografii Gierka, který promlouval na jednom ze stranických sjezdů na pozadí Marxe, Engelse, Lenina a Stalina. Už tehdy Gierek byl velmi důležitým politikem a později nebyla nikdy tato fotografie publikována. V tisku bylo mnoho jeho obrázků, ale ten, na kterém je v jeho pozadí Stalin, byl vymazán z jeho historie. Myslím, že dokonce ani dnes někteří badatelé by byli tím zaskočeni. V té čítárně, ve které jsem byl, byl také někdo, kdo vyhledával jen fotografie tramvají a získával – podle něho – zajímavá odhalení.



Fotoreportéři CAF (zleva): Mariusz Szyperko, Edmund Uchymiak, Zygmunt Wdowiński i Henryk Grzęda, Warszawa, 1961, PAP/CAF

Mě takové fotografie vůbec nezajímaly, ale zaujaly mě ty cenzurované. O většině z nich se nevědělo, co představují. Jiné byly zase naprosto jasné. Byly tu body, například jednoho politika nebylo dovolené fotografovat z boku, protože měl charakteristický nos. Zaujal mě také příběh fotografie letadla. Proč, takový standardní výrobek, sovětské technické myšlenky – osobní letadlo TU-144, které startovalo z letiště, byl umístěn v tomto archívu? Našel jsem odpověď na tuto otázku. Byla to absolutní novinka – vrátil se z výstavy v Paříži a měl havárii. Přistál na Okęciu a stál tam několik dní, fotoreportér se o tom dověděl od přátel a jel to fotografovat. Ukázalo se, že celá jeho práce a úsilí byly k ničemu, protože bylo rozhodnuto o tom, že informace o přistání tohoto letadla bude utajena.

Co spojovalo všechny fotoreportéry CAFu?

Všichni milovali fotografii. Možná ne hned, protože CAF byl také velmi výhodným místem., kde bylo možné nasměrovat někoho, kdo neměl o to příliš zájem, ale měl strýčka ve vládě. Takže, aby se chlapec neztratil, to ať se stane fotoreportérem. Byly dva takové případy. Jestli někdo má rád fotografii, tak ví, že je to pohlcující a stane se mu vášní. Stát se fotoreportérem CAFu znamenalo velmi mnoho privilegií. Pominu fakt, že mít v socialismu reportérskou legitimaci něco znamenalo. Otevíraly se tak dveře, které jsou dnes normálně otevřené, např.: není potřebné mít legitimaci ke vstupu do hospody a sníst

oběd, ale v 80. letech to nebyla až taková samozřejmost. Též byla tato profese považována za důležitou: *O, pane redaktore! Posaďte se u nás!* To se některým samozřejmě velmi líbilo. Kromě toho měli také velmi atraktivní platy, pracovali s tím nejlepším zařízením, které bylo v Polsku dostupné. Dnes je to otázka určení a zadlužení se. Chodili také tam, kam se běžný smrtelník nedostal. Znali se a tykali si s herečkami, zpěvačkami atd.

Byli zaměstnanci v CAFu dobře přijímáni mezi ostatními fotografy?

Ti, se kterými jsem mluvil, se tomu nechtěli moc vyjadřovat. Rozdělení na my – oni se objevilo na *Karnevalu Solidarity*. Oni byli oni, protože byli z CAFu, tedy z agentury režimu. Objevilo se nezávislé vydavatelství např.: *Týdeník Mazowsze*. Vzniklo okénko svobody, které ovládli úplně noví lidé. CAFovci byli vtlačeni do toho, že jsou „rudí", i když ne všichni se považovali za „rudé" Mnoho z nich měli legitimaci Polské sjednocené dělnické strany. Ale po letech neradi vzpomínali na ty chvíle. Je nutné přiznat, že z jejich pohledu měli jistě pravdu. To je rychlá práce – udělat fotografii, dát ji do relace, další téma. Nebylo mezi nimi příliš kamarádství. Každý byl strůjcem svého osudu a pracoval za sebe.

Možná se nestarali o to, že je nějaká ignorace prostředí. Ačkoliv si myslím, že některé z nich to mohlo bolet a po letech se neradi k tomu vraceli. Maciej Sochor, krakovský fotoreportér z CAFu pravidelně jezdil na různé „šarvátky" s Chrisem Niedenthalem. Dokonce byli společně zatčeni milicí. Později byl vojenský stav, který – můžeme to tak říct – na nějaký čas uzavřel cestu těm nezávislým fotoreportérům. Myslím si, že v tiskové fotografii začala revoluce, protože Polsko se stalo důležité pro novinářský svět. Odtud také na široké vody se vydal Niedenthal. On tady byl, znal jazyk a kulturu.

Do Polska přijela celá řada fotoreportérů společně s první papežskou poutí. A později, když povstala Solidarita, pravidelně sem přijížděli, a mnoho Poláků navázalo spolupráci se západními, důležitými agenturami. Takovým příkladem může být Czarek Sokołowski, který byl v CAFu laborantem a od roku 1981 polským korespondentem Associated Press. Je k udivení, že kdyby osud byl jiný, to okolo roku 1990 by nahradil místo některého odeslaného nebo do důchodu odcházejícího fotoreportéra.

Fotografie AP byly vysílány přes systém CAFu, pomocí slavného telefota?

Ano. Jen CAF měl to zařízení. Do té doby CAF spolupracoval se Západem na základě výměnného obchodu. Vyžebráno v AP, že něco za něco. Agentura AP vysílala Europe a CAF vysílal různé fotografie, které ukazovali čistou propagandu úspěchu – produkce roste, blahobyt roste, usmívající se děti. Ty fotografie v AP nikoho nezajímaly. Obratem byly odeslány do archívu nebo do koše. Ale ve chvíli, kdy se objevil Wałęsa, pozměněný pro všechny případy, tak najednou všichni chtěli fotky Wałęsy. Bylo odhaleno, že v CAFu je několik těchto fotografií Wałęsy a je možné na nich vydělat. CAF začal prodávat za

dolary. Ukázalo se, že ty fotografie mají nějakou hodnotu. Dokonce vznikla konkurence mezi nimi o tyto fotografie. Nebylo dovoleno Wałesu fotografovat pro oblastní tisk, ale pro zahraniční – to už ano. Vedoucí dal tichý souhlas – dělejte ty fotografie, které půjdou za dolary. Je pravda, že se ukázalo, že i tak všechno šlo do RSW (Dělnické nakladatelství družstvo). Pro CAF to byla tragická polovina 80 let, když vzniklo pravidlo – dvě témata na jeden film. Profesionální fotoreportér ze Západu udělal až 100 ruliček na jedno téma, a naši museli po půl ruličce. I oni konkurovali s těmi Polákami, kteří pracovali pro západní agentury. Někteří z CAFu došli k tomu, že opustí tu agenturu. Později přišla volná konkurence a v tom momentě se ukázalo, kdo a jak fotografuje.

ROZHOVOR Z ROKU 09.07.2022

PAWEŁ MIEDZIŃSKI – Historik, pracovník štětínského oddělení Institutu národní paměti. Autor knížek spojených s historií hlavního města vojvodství Zachodniopomorskiego: *Szczecińska rewolta i jej obraz utrwalony na kliszach* (2020), *Stocznia Szczecińska* (2020), *Stan wojenny w Szczecinie* (2012). Miedziński nejednou spojil také témata historická s fotografií, a výsledkem je knížka *Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991* (2021). Publikace vyhrála v anketě *Historia Zebrana* jako nejlepší historická knížka II. poloviny roku 2021. Knížka získala cenu jury v kategorii *W rolach głównych*. Také získala velký zájem v soutěži Fotografická publikace roku 2022.

Hmatatelná síla fotografie

Antonina Gugała, Celina Osiecka

Je řemeslná fotografie dokumentem?

KLÍČOVÁ SLOVA: ARCHIVACE; ZKUŠENOST; FOTOGRAFIE ANALOGOVÁ/DIGITÁLNÍ; REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE; ŽENY VE FOTOGRAFII; DIGITALIZACE; DŮSLEDKY; MAGIE FOTOGRAFICKÝCH ZÁKLADŮ; MAPOVÁNÍ PROJEKTU; PANDEMIE; RETUŠ; ŘEMESLO/DOKUMENT; ANALOGOVÁ TECHNIKA; VARSAVIANISMUS; VZHLED; VÝSTAVA BÁDACÍM PROJEKTEM; MIZEJÍCÍ PROFESE; DĚDIČNÁ PROFESE; FOTOGRAFIE DO DOKUMENTŮ

POPSANÉ PROJEKTY / OTÁZKY:

KNÍŽKY / PUBLIKACE: GUGAŁA ANTONINA, CELINA OSIECKA. USŁUGI FOTOGRAFICZNE, VYD. MUZEUM WARSZAWY, WARSZAWA, 2022

CYKLY / VÝSTAVY: CELINA OSIECKA. USŁUGI FOTOGRAFICZNE, KURATORKA: ANTONINA GUGAŁA, MUZEUM WARSZAWSKIEJ PRAGI, 2022; GUGAŁA ANTONINA, FOTOGRAF WARSZAWSKI, FUNDACJA ARCHEOLOGIA FOTOGRAFII, 2016

MÍSTA / INICIATIVY / SUBJEKTY: BIBLIOTEKA NARODOWA W WARSZAWIE; MUZEUM WARSZAWY; MUZEUM WARSZAWSKIEJ PRAGI; WARSZAWSKI CECH FOTOGRAFII
OSOBY ZMÍNĚNÉ V ROZHOVORU: GIERASIMOWICZ MARZENA; NASIEROWSKA ZOFIA; OLEJNIK MONIKA; STRASZKIEWICZ ALINA; STRASZKIEWICZ ELŻBIETA

Adrian Wykrota: Fotografií se zabýváte od roku 1968. Souhlasí to?

Celina Osiecka:. Trochu déle. Od roku 1968 sama vedu fotografickou dílnu ve Varšavě na ulici Zwycięzców.

Prosím, pověz mi, jak došlo k tomu, že jsi začala fotografovat?

V jisté chvíli jsem si musela vybrat profesi. Mluvila jsme se svým strýcem, který měl přítele fotografa. Začal mi vyprávět o fotografii a tenkrát jsem si myslela, že to bude ta profese, kterou si vyberu.

Technické aspekty – takové jako je vyvolávání obrázků, zařízení, osvětlení – nebylo to pro Vás trochu těžké?

Ne, protože jsem se učila ve fotografické dílně u paní[59], která se také zamilovala do fotografie a uváděla mě do tajemství fotografické vědy.

Fotografií se často zabývají muži, i přes to, že mnoho výjimečných žen fotografuje a aktivně pracuje v tomto zaměstnání. Vždycky se objeví argument, že například je málo fotoreportérek, když je zařízení tak těžké. Málo žen se zabývá fotografií, protože ta technická stránka byla těžká. A tady se ukazuje, že to není pravda.

V mém případě technický aspekt nebyl těžký, protože já jsem nechodila na reportáže. Zabývám se fotografií staticky ve fotografické dílně.

59 Alina Straszkiewicz



Fotografie ze série *Fotograf Warszawski*, 2016, fot. Antonina Gugała

Nepřemýšlela jste o zaměstnání fotoreportérky? Hned jste chtěla být pracovnicí?

Raději už od začátku jsem přemýšlela o pracovnici. To jsem se učila ve fotografické dílně a rozhodla jsem se, že si otevřu svoji dílnu.

A doteď fotografujete analogově?

Ano.

To jsou klasické, černobílé portréty?

Ano, dělám obrázky aparátem Pentacon Six, který byl dříve velmi populární. Teď je jiná technika a o hodně lepší aparáty. Ale já celou dobu pracuji s tím svým.

Antonino, a jak došlo k tomu, že jsi odhalila tvořivost paní Celiny?

Antonina Gugała: Poznaly jsme se v roce 2016, když jsem pracovala na uměleckém projektu Fotograf Warszawki, který byl postaven mimo jiné na rozpoznání a zmapování všech činných fotografických dílen na území Varšavy. Tenkrát jsem se dostala skoro do stovky takových míst. Při práci na projektu jsem zjistila, že ta profese není až tak obsazená jen muži, jak se může často zdát. Po této zkušenosti a prozkoumání tématu mohu říci, že od samého začátku historie řemeslné fotografie, ženy měly aktivní úděl v této profesi. Možná tato pomyslná přesvědčení vychází z toho, že méně zájmu věnujeme fotografkám, proto jsem se tomu musela začít věnovat. Kromě toho, jestli se jedná o naše

setkání, tak dílna paní Celiny se různila od těch jiných hlavních dílen v pozadí. Bylo to tím, že paní Celina je jistě velmi charismatická a zajímavá osobnost, ale také díky tomu, že pracuje analogovou metodou a dělá především černobílé fotografie. To je něco absolutně výjimečného a z mých znalostí vyplývá to, že je to jediná, tradiční fotografická dílna na území Varšavy, která funguje tímto způsobem.

CO: Ale nejdříve jste chodila po 102 jiných fotografických dílnách.

AG: Ano, to také musím zdůraznit, že jsem se nehlásila fotografům, že k nim přijdu. Z jedné strany jsem dokumentovala výlohy těchto dílen, ale také objednávala svůj portrét. Samozřejmě jsem neinformovala fotografy, že jsou částí projektu, protože mi záleželo na tom, aby služby, které dělají byli takové...

CO: Přirozené.

AG: Tak, aby se ty osoby nijak nepřipravili na setkání se mnou.

Dodám, že nejdříve to byly portréty udělané do diplomu.

AG: Ano. Vybrala jsem ten druh fotografie vzhledem k tomu, že v případě fotografií do dokumentů jsou velmi výrazné pokyny, které musí fotograf dodržovat na základě práva, takže tam je o hodně menší místo na prosazování sebe a ukázání své citlivosti. Kromě toho, fotografie do diplomu nakonec nechávají vcelku velký prostor tvůrčí svobodě.

V Muzeu Varšavské Prahy je představena výstava. Vznikla také publikace Celina Osiecka. Fotografické služby. Jak došlo k tomu, že začala práce na výstavě a publikaci? Jaké byly hlavní cíle a smysl?

AG: Po projektu Fotograf Warszawski, od samého začátku, v mé hlavě byl nápad, aby se udělal další krok a rozvinul se tento příběh o další kapitolu. Takovým přirozeným krokem pro mě bylo kontaktovat paní Celinu a pozvat ji do toho projektu – a naštěstí zareagovala s obrovským nadšením. K výběru této konkrétní dílny na území Varšavy také přispěla skutečnost. že paní Celina uchovává všechny negativy svých prací. To je nejen obrovský fotografický archiv, ale myslím, že také cenný dokument z oblasti varšavanistiky. Je to sbírka tváří Varšavanů a Varšavanek od konce 60. let do současnosti. Viděla jsem, že v té sbírce je potencionál na výstavu a velký projekt k bádání.

Když paní Celina souhlasila s účastí, obrátila jsem se s tímto nápadem na hlavní město Varšavu, které bylo první institucí, která mi dala důvěru a uvěřila, že mohu tuto výstavu udělat. Získala jsem umělecké stipendium a později s napůl hotovým projektem jsem se ohlásila do Muzea Varšavy. A Muzeum varšavské Prahy bylo ideálním místem na představení tohoto projektu vzhledem na to, že dílna paní Celiny se nachází v Praze, a to konkrétně na Saskiej Kępie. A co víc, pražské oddělení Muzea Varšavy se velmi zajímá o řemeslná témata, a celý čas mluví o řemeslné fotografii.



Výstava *Usługi fotograficzne*, kurátorka: Antonina Gugała, Muzeum Warszawskiej Pragi, 2022, fot. Tomek Kaczor

Paní Celino, a jak jste reagovala na ten nápad?

CO: To mělo pro mě velký význam. Šla jsem do toho celým srdcem. A za druhé bych chtěla povědět, že paní Tosia je velmi zodpovědná osoba, se kterou se mi velmi dobře pracovalo.

AG: To je velmi milé slyšet. Musím říci, že jsem se s tím projektem trefila asi do dobré chvíle. Bylo to uprostřed pandemie a paní Celina musela poprvé zavřít svoji dílnu na delší dobu.

CO: Ano, to byla pauza, ale potom jsme si poradily. Nad tou výstavou jsme pracovali půl roku. Paní Tosia celou dobu prohlížela negativy. Chtěla, aby byl celý průřez – od mých prvních prací, až tak všeobecně. Díky tomu se podařilo ukázat, jak se mění kultura, tradice, oblečení a účesy.

Začínám přemýšlet nad tím, jestli řemeslná fotografie se stává dokumentem a důležitým zápisem. Máme již první odpověď, že tomu tak je.

CO: Ano, vlastě proto, že je vidět, jak se všechno mění, například móda.

Jak se mění tváře, nálady.

AG: Mění se také to, jakým způsobem pózujeme na fotografiích – např.: jak se usmíváme na fotografiích. Myslím, že tu fotografii je opravdu možné analyzovat s ohledem na to, jak se měnily zvyky a i to, jak se chováme, když se objevíme před objektivem. Ke konci 60. let zákaznice a zákazníci nebyly až tak přesvědčeni k pózování na fotkách, jak dnes. Takže si myslím, že to je též na těch fotografiích vidět.



***Celina Osiecka. Usługi fotograficzne*, Antonina Gugała, vyd. Muzeum Warszawy, 2022**

CO: Zdá se mi, že klienti jsou nyní více otevření a často sami nabízejí nějaké nápady na fotografie. Naposledy mě navštívil mladý pár. Žena toho pána byla nemocná a chtěli udělat památeční obrázky. Udělala jsem fotografii, pověděli, že to bude jako památka proto, že ta žena si za chvílí ostříhá vlasy. Chtěla předběhnout pro ni tak strašnou situaci, ve které o ně určitě přijde, neboť musela podstoupit chemoterapii. Přišel ji odebrat ten muž, dívám se – a z jeho delších vlasů nezbylo nic. Pověděl, že to udělal pro svoji ženu, aby se lépe cítila.

AG: Neznala jsem ten příběh. Ale to ukazuje na velmi hmatatelnou sílu fotografie.

Vraťme se ještě k vašemu archívu. Rozumím dobře, že to je taková mravenčí práce, která je o třídění a rozdělení všech těch negativů? Jak to vypadá?

CO: Vypadá to tak, že třídím obrázky a označuju je jednotlivými písmeny a postupně přidávám ještě dvě nebo tři písmena. Paní Tosia mi sama potvrdila, že si poradí s vyhledáním negativů.

Tedy teoreticky to může být tak, že někdo po letech přijde a může dělat fotografie…

CO: Ano, často se stává, že lidé vyjedou do zahraničí nebo se přestěhují do jiné čtvrti a přijdou ke mně, vede je sentiment a prosí o nalezení a vyvolání fotografií.

To je skvělé, protože obecně v digitální době a tisíci digitálních souborů se občas může ukázat, že takový analogový archiv fotografií bude zachovalejší než nějaký harddisk.

CO: Mám takovou naději.

To je opravdu imponující. Ještě se chci doptat na tu analogovou fotografii. Objevily se digitální aparáty, které jsou dokonce levnější k využití, protože se do nich nemusí kupovat film a vyvolávat fotky. Nepřemýšlela jste někdy o přechodu na digitální systém?

CO: Nikdy jsem neměla takový záměr. Dokonce chci zůstat se svojí technikou. Nevyznám se v nové technologii.

AG: Zdá se mi, že tohle není ten případ. Paní Celina se vzdělávala v oboru analogové fotografie a učila se od své mistrové. Mám dojem, že celý její profesní život byl směřován tak, že paní Celina má ráda kontrolu nad situací a také pocit, že to, co dělá má svoji kvalitu. Není tu pochyb, že paní Celina si je jistá ve svém oboru a tím, co dělá ve své dílně. Přechod na digitální fotografii nebo barvu by byla velká změna, a nakonec by to bylo esteticky spojeno s tím, co paní Celina považuje za krásné. Na základě našich rozhovorů, mám prostě dojem, že černobílá fotografie je pro její estetiku bližší než barevná.

CO: Zdá se mi, že to tak je. Nemám v úmyslu měnit techniku a pracovat jinak než s černobílou fotografií, normálně na filmu.

AG: Pro mě je tvůrčí duch paní Celiny zajímavý v tom, že ona se vlastně nemění od konce 60. let. Paní Celina pracuje svým stylem, který je střídmý a v jistém smyslu nadčasový. Když se podíváme na víc autorských fotografií od ní, tak jak je to možné udělat na výstavě, tak najednou vidíme, že je tam velmi mnoho autorského pohledu. Zdá se mi, že ta černobílá fotografie není volbou, způsobenou nechutí ke změně nebo rozvoji, ale je daleko více vědomím rozhodnutím.

To je zajímavé, neboť takových fotografických dílen je velmi málo. Analogová fotografie je úplně jiná, je krásná a má něco do sebe. Myslím, že někteří klienti se vrací nebo přicházejí právě kvůli tomu, že ta fotografie vypadá tak a ne jinak. Jistě během let dílnou prošlo opravdu mnoho osob. Pamatujete si setkání, které se vám zvlášť zapsalo do paměti?

CO: Je možné sdělovat příjmení?

Samozřejmě.

CO: Přišla ke mně paní Monika Olejníková, která chodila vedle do školy. Jako mladá holka a i jako dospělý člověk mě také navštěvovala. Mám její fotografii, jak si pletla cop okolo hlavy. Fotografovala jsem mnoho herců i neznámé osoby, které mají rády černobílou fotografii. Na výstavě je ukázán průřez těchto portrétů.

Vzpomínala jste na to, že když lidé přicházejí nyní do dílny, tak mají nějakou konkrétní představu. Žijeme v čase neustálého fotografování se a upravování

vzhledu – přes retušování a jiné, počítačové procedury. Prosím, povězte, když teď přicházejí zákazníci, to také chtějí retušovat fotografie, nebo radši volí fotografie „sauté"?

CO: Spíše chtějí jejich úpravu. Občas se stane, že někdo nechce. Přicházejí právě proto, protože ví, že já ty obrázky trochu retušuji.

Tedy, to je analogová práce.

AO: Paní Celina má své zásady. Pamatuji, že mi paní říkala, že to retušování musí být málo viditelné.

CO: Kvůli tomu, aby nebyl změněn charakter tváře a rysů. Je třeba nechat to, co charakterizuje určitého člověka...

AG: Jeho osobnost...

CO: Ano.

AG: Ještě dodám, že paní Celina pracuje takovou tradiční technikou, které se říká retušování tužkou a to je též další analogová vrstva, neboť než vznikne obrázek, je potřeba každý negativ zpracovat takovou retuší, která spočívá na zakrytí grafitem všech nedokonalostí. Je to velmi přesná metoda, která kdysi byla všeobecně aplikována. Zatímco dnes, samozřejmě Photoshop zastoupil toto zpracování.

Je to tak často, že si jdeme udělat fotografii na dokumenty a občas pak nemusíme poznat svoji tvář. Paní Celino, i po všech těch letech vám dává fotografie ještě nějaké potěšení?

CO: Samozřejmě. (smích)

Takže ta vášeň zůstává opravdu dlouho a je možné se z ní radovat?

CO: Myslím, že dokud mi to zdraví dovolí, tak budu pracovat.

To znamená, že dále je možné navštívit dílnu na Saskiej Kępie a nechat si udělat portrét?

CO: S radostí Vás všechny zvu. (smích)

AG: Je dobré jen dopředu zavolat. Paní Celina prosí o telefon. Ale kromě toho mám dojem, že díky výstavě mnoho lidí navštěvuje tuto dílnu.

CO: Výstava mi přinesla mnoho nových zákazníků.

AG: Po pauze způsobené pandemií, začala doba, která – mám takový dojem – byla těžká pro všechny pracovníky. Zatímco situace se nyní vrací k normálnosti, a u paní Celiny se objevují noví lidé.

Myslím, že to je také velmi vážné. Antonino, během realizace svého projektu jsi navštívila mnoho fotografických dílen. Jak se podle tebe změnila řemeslná fotografie během let?



Antonina Gugała a Celina Osiecka, 2022, fot. Katarzyna Chudyńska-Szuchnik

AG: Tyto služby jsou stále více nastaveny na rychlost zpracování. Velmi důležitým se stal čas realizace, a to se odráží na tom, že upadá kvalita služeb. Stalo se, že jsem navštívila dílny, ve kterých se na mě fotograf ani nepodíval. Také dobré fotografie by mohl udělat počítač. Myslím, že taková je budoucnost fotografií do dokumentů, že je bude dělat počítač, a to se vlastně už děje. Například v Národní knihovně ve Varšavě fotografie do legitimace je vykonávaná pomocí webové kamery počítače. Myslím, že to jde tímto směrem. Ale jsou také fotografické dílny, které se specializují na portréty – jako u paní Celiny a mám dojem, že tak skutečně nabízejí něco více než jen sám obrázek. Jedná se tu také o jistou zkušenost. Příchod do dílny není jen o tom si udělat fotografii. Je to všechno, co se kolem toho děje – můžeme si sami udělat portrét, při bližším kontaktu s fotografem.

Zároveň se mnoho dílen zavírá. Byl to vlastně první impuls pro můj první projekt. Začala jsem pozorovat, jak postupně se zavíraly fotografické dílny. Bydlím v Mokotově, kde historicky bylo hodně fotografických dílen a před mýma očima se zavíraly další dílny. Tenkrát jsem uznala, že to, co je pro mě samozřejmé – že fotografie má své místo v městském prostoru, že jdu okolo fotografických dílen, okolo výloh, že jsem si zvykla na to, jak vypadá typická dílna, která šije rukavičky. Prostě jsou taková řemesla, které se pomalu vytrácejí. Když jsem začala pracovat nad tím projektem, měla jsem pocit, že opravdu tradiční fotografie prochází opravdu velikánskou metamorfózou. Směřuje směrem k automatizaci a je o hodně méně míst k interakci mezi klientem a fotografem.

Paní Celino, jsem zvědavý, děláte fotografie také po pracovní době?

CO: Po práci se snažím od fotografie odpočinout, a pokud dělám nějaké obrázky, tak na dovolené.

Pohovořme ještě o dílně. Chtěl bych se zeptat na fotografické pozadí a rekvizity. Používáte v dílně hladká pozadí nebo také nějaké motivy? Používáte nějaké rekvizity?

CO: Ne. Pracuji na jasném pozadí a nepoužívám žádné předměty. Dříve naši dědové a pradědové měli různá pozadí. Neuznávám to.

Má pozadí plnit nějakou funkci, nebo má být co nejvíce neutrální? Má to nějaký vliv na způsob, jak vypadá osoba?

CO: To je světlá stěna, na které dělám fotografie.

AG: Musím ještě říci, že na výstavě ukazujeme také některé fotografie v celé šíři. Paní Celina pracuje na negativech formátu 6 × 6, takže se občas stane, že někdy je možné zahlédnout na okrajích elementy fotografického studia, které se na začátku nacházelo v soukromém bytě paní Celiny. Teprve později se podařilo přestěhovat dílnu do odpovídajícího místa, ve kterém se nachází dodnes. Na těchto fotografiích je opravdu možné zahlédnout některé elementy, které obklopovaly pózující osoby. Připadalo mi to velmi zajímavé, protože to poodhalovalo trochu to, co se děje v pozadí. Teprve později, během editace, paní Celina přistřihne obrázek do obdélníkového tvaru.

CO: To je důsledek toho, že jsem vedla dílnu přes šest let v bytě. Bylo velmi těžké udělat z něho celkem neutrální prostor.

AG: Co se týká rekvizit – na výstavě ukazujeme také příležitostné fotografie. A objevuje se tam několik rekvizit jako skleničky od šampaňského, co bylo pro mě zajímavým odhalením, protože jsem neznala tento zvyk pózování se sklenicí na svatebních fotografiích. Zdá se mi, že paní v předchozí práci měla vestavěný minibar ve zdi...

CO: Ale do sklenic se nalévala voda.

Antonino, vzpomínala jsi, že kdysi řemeslná fotografie nebyla jen chlapská záležitost. Co se změnilo? Jiné fotografky také dělají tuto profesi?

CO: Je možné napočítat je na rukou.

AG: Ano, potkala jsem takové lidi. V případě paní Celiny to byla od samého začátku její iniciativa. Samozřejmě, mohla se spoléhat na podporu svého muže, který byl architektem a navrhl také logo a výlohu dílny. Kromě toho jsem si všimla takového fenoménu, že velmi často dílny byly vedené páry. Asi jsme o tom také mluvily, že dokonce i ve Varšavském cechu fotografie se děly takové věci, že muž a žena byli členy cechu, anebo aspoň jeden z nich k němu patřil. Mám dojem, že ve Varšavě je několik míst, ve kterých ženy jsou zodpovědné za celou dílnu. Podařilo se mi mluvit s fotografkami a ony jsou odpovědné za všechny fotky a za to, jaké to dané místo funguje. Samozřejmě, bylo

několik výjimečných postav, obecně známých, jako třeba Zofie Nasierowska, která vedla slavnou fotografickou dílnu ve Varšavě. Je zajímavé – místo, kde paní Celina začala své vzdělávání, tedy ve fotografické dílně Aliny Straszkiewicz, později byl řízen její dcerou – Elżbietou a dále se dostal opět do rukou další ženy – Marzeny Gierasimowicz. Je možné říct, že tato dílna byla vedena třemi generacemi žen – fotografkami.

CO: Ale ona dělá jen barevnou fotografii.

AG: Teď už ano. Ale uchovává kontinuita – dílna se nachází na tom samém místě, ve kterém tři generace žen pracují ve fotografické profesi.

ROZHOVOR REALIZOVÁN VE DNE 09.07.2022

CELINA OSIECKA – Fotografka, autorka tisíců portrétů obyvatel Varšavy. V roce 1968 získala titul Mistra řemesla v oblasti fotografie, a následně otevřela vlastní studio, které vede nepřetržitě dodnes na varšavské Saskiej Kępie. Dále používá analogové metody práce. Vzhled kleintů a klientek osvětluje na černobílých fotografiích, které dále chemicky upravuje v přítmí. Fotografie jsou retušované tradiční tužkovou metodou. Dříve fotografka dělala fotografie do dokumentů (legitimace, občanské průkazy, pasy, diplomy) a příležitostné chvíle, dnes jsou to především památeční fotografické portréty. Na výstavě paní Celina Osiecka, Fotografické služby v Muzeu varšavské Prahy (14.05 – 16.10 2022), představila fotografie z archívu dílny Osieckiej zhotovené mezi léty 1962 a 2022. Byly vybrané a pečlivě vytříděné negativy a diapozitivy. Antonina Gugala, kurátorka expozice, poznala Celinu Osieckou během realizace uměleckého projektu Varšavský fotograf, pozdější setkání bylo počátkem bližšího přátelství a vyvrcholilo v podobě výstavy, věnované fotografce a publikaci, která doprovázela výstavu.

ANTONINA GUGAŁA – Fotografka, autorka fotografických knížek a kurátorka výstav. Absolventka Institutu tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě (Česká republika). Stipendistka Společnosti mladých tvůrců (Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę", 2013), dvakrát získala Umělecké stipendium hlavního města Varšavy (2021,2016). Její práce se nachází ve sbírce Varšavského muzea.

Nejdůležitější poselství

Mariusz Forecki a Andrzej Dobosz

Důsledný dokumentární zápis

KLÍČOVÉ TERMÍNY: DŮVOD; EMPATIE; FOTO EDICE; FOTOGRAFOVÁNÍ V POLSKU/ FOTOGRAFOVÁNÍ V ZAHRANIČÍ; PROJEKČNÍ KONCEPCE; KONSEKVENCE; NARATIVNÍ KONSTRUKCE; KNÍŽKA O POLSKU; NEPŘÍJEMNÝ DOKUMENT; STÁLÝ STYL; VELKÝ ARCHIV; ODVAHA; OTEVŘENOST; ZAČÁTKY PRÁCE V TISKU; ŠIROKOST POSELSTVÍ; UNIVERZALITA POSELSTVÍ, UBÍHAJÍCÍ ČAS

POPISOVANÉ PROJEKTY / OTÁZKY

KNÍŽKY / PUBLIKACE: FORECKI MARIUSZ, *BLUE BOX*, VYD. PIX.HOUSE, POZNAŃ, 2021; FORECKI MARIUSZ, *CZŁOWIEK W CIEMNYCH OKULARACH*, VYD. PIX.HOUSE, ZPAF OW, POZNAŃ, 2016; FORECKI MARIUSZ, *I LOVE POLAND*, VYD. ZPAF OW, POZNAŃ, 2009; WISŁOCKA MICHALINA, *SZTUKA KOCHANIA*, WYDAWNICTWO ISKRY, WARSZAWA, 1980; FORECKI MARIUSZ, *MECHANIZM*, VYD. PIX.HOUSE, POZNAŃ, 2019

MÍSTA / INICIATIVY / SUBJEKTY: MEZINÁRODNÍ POZNAŇSKÉ TRHY; POLSKA ZJEDNOCZONA PARTIA ROBOTNICZA; POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE; RAZEM; WPROST; ZESPÓŁ SZKÓŁ ŁĄCZNOŚCI W POZNANIU

OSOBY ZMÍNĚNÉ V ROZHOVORU: ADAMOWICZ MARIUSZ; GAJDZIŃSKI PIOTR; STACHOWIAK MARIUSZ; THATCHER MARGARET; WISŁOCKA MICHALINA

Adrian Wykrota: Jak došlo k tomu, že jsi se začal zajímat o fotografii?

Mariusz Forecki:. Bál jsem se té otázky, protože je to klasický, velmi těžký začátek rozhovoru a odpověď je banální. Ve čtrnácti letech jsem si koupil první, velmi jednoduchý aparát Směna 8M.

Ve čtrnácti? To je dost brzo!

V těch letech se objevil týdeník *Razem*, a v něm byl článek a přetisky knížky *Sztuka kochania* Michaliny Wislockiej. Chtěl jsem to reprodukovat – udělat výtisky ve tmě, abych si přečetl něco jen tak mimochodem. Rozsvítil jsem zepředu žárovku – a samozřejmě nic z toho se nepovedlo. To byla moje první fotografická prohra. A později už klasicky, tedy střední škola a fotografická dílna pod vedením Mariusze Adamowicze. On mě nadchnul pro fotografií. Tenkrát jsem chodil do Spojených škol Łączności v Poznani na Techniku spojovatelství. Později jsem nastoupil do práce na telegrafické centrále.

Dostal jsi sluchátka?

Sluchátka ano! Odsuď se objevila moje láska ke gadžetům, gadžetářství a různým druhům zařízení, které se pohybuje, obrací, protože se tam všechno pohybovalo a obracelo. Na začátku 80. let takové centrály (i telefonické) byly velmi hlasité. Všechno se tam hýbalo, ťukalo a vydávalo nepříjemné zvuky, velmi často se ještě mnoho těch zařízení nacházelo v jedné místnosti. A tak to šlo a šlo. Později jsem se přihlásil do Poznaňského fotografického sdružení se sídlem na ul. Paderewskigo v Poznani. Setkávali jsme se tam s kolegy, prohlíželi různé fotografie, ale především jsme hovořili o vývojce A49 u hydrofonu a naopak. Docházelo k velmi dlouhým a zajímavým diskuzím a dokonce

hádkám. Později v Poznaňském fotografickém sdružení se objevil fotograf, který pracoval v týdeníku *Wprost* – Mariusz Stachowiak a zeptal se, jestli by nechtěl někdo pracovat pro časopis. Chtěl jsem se velmi moc přihlásit, ale s postřehem mám dodnes velký problém, a tak jsem se přihlásil jako druhý. Kolega, který se přihlásil jako první šel do redakce na pohovor, ale jak se ukázalo později, tak si to rozmyslel. Stachowiak mi zavolal a zeptal se, jestli bych nechtěl vyzkoušet práci pro časopis. Řekl jsem, že samozřejmě a šel jsem na pohovor k vedoucímu redaktorovi. V té době mě bavilo fotit jen stromy, květy, přírodu, kameny odlesky v kaluži – takový je vlastně ten příběh.

Máš ještě ty obrázky?

Ano, ale neřeknu kde.

Škoda.

Šel jsem na to setkání do redakce, za vedoucím, který řekl, že mě ovšem přijme na tři měsíce. Úplně mě nezajímalo, co se bude muset fotit, zda portréty nebo nějaké události. To nebylo nic pro mě. Nepovažoval jsem to za uměleckou fotografii, kterou jsem tenkrát chtěl velmi moc dělat, za něco, co stojí za řeč, ale chtěl jsem to prostě zkusit, jaké to je. Také jsem toužil mít novinářskou legitimaci, to bylo – tenkrát v roce 1985 – něco pořádného. V redakci jsem pracoval přes tři měsíce ve zkušební době. V prosinci jsem si řekl, že to stačí, že to není to, co chci v životě dělat. Šel jsem za vedoucím redaktorem na setkání. Posadil mě proti oknu, proti světlu. Tedy, já jsem ho neviděl – on mě ano. Říkal jsem mu, že už nechci pracovat, že už to stačí a že se chci odhlásit. Podíval se na mě zpoza brýlí a řekl mi: *Pane Mariuszu, do práce!* A bylo po rozhovoru. Vyšel jsem a myslel jsem si, že když se dám do práce, tak je potřeba začít pracovat. Pamatuji si na tu chvíli, když jsem začal rozumět dokumentu a společenské fotoreportáži. Stalo se to, když Mariusz Stachowiak se objevil v redakci s fotografiemi z víkendu nad Cybinou, malou říčkou v Poznani, která je úzká a nepříjemně zapáchá. Bylo horko, a v té době nebylo jiných míst ve městě, kde by bylo možné odpočívat. Lidé přicházeli tam s pivem, svačinou a tenkrát jako by se mi v hlavě rozsvítilo. Porozuměl jsem tomu obratu, ty fotografie, tu situaci. A tak jsem to pomalu nasával. Byl to moment, kdy jsem pocítil, že to chci dělat. Podobně jako s učením se jazyka – začneme mu rozumět po nějakém čase.

Je možné říct, že to byl tvůj počátek s reportérskou fotografií, a částečně dokumentární – taková o člověku?

Ano, to byl ten začátek a později už jsem nechtěl odcházet od toho časopisu. Začalo se mi to líbit. A tak už mi to zůstalo. Pracoval jsem v týdeníku *Wprost*, jehož redakce byla v Poznani na ulici Śniadeckich – blízko Mezinárodních poznaňských trhů. Pracoval jsem tam tři nebo čtyři roky.



Zábava ve vesničce Kamionka nedaleko Hvězdna, 1988, fot. Mariusz Forecki

Myslíš si, že ještě existuje reportážní fotografie? Cítíš se více jako fotoreportér nebo dokumentarista?

Fotografem, to určitě. Formule a nálepky, které si dáváme, jsou jen dočasné. To je jen na tu danou chvíli nebo čas, ale jinak je to jedno, jak to nazveme. Nejdůležitější je, abychom obrazem předávali to, co je podle nás důležité, co nás zajímá a dojímá. A to je všechno. Jak to budeme pojmenovávat, to je druhotné.

Když se podívám na tvé fotografie z různých dob, mám dojem, že jsi vždy věrný tomu, jakým způsobem to děláš. Tvůj styl je přefiltrován přes tvoji osobnost. Snažíš se neposuzovat hrdiny svých fotek, raději se ptáš a důsledně děláš to své.

Ano.

OK?

Odpověděl jsi na ten dotaz, takže jsem to mohl jen potvrdit, že takto rád fotografuji. Snažím se fotografovat stále stejně, bez ohledu na technologii, na to, zda je to černobílé nebo v barvě. Bez ohledu na to, jestli fotografuji v Polsku nebo na výjezdu či v Rusku, Arménii, kdekoliv. Stále je to to samé, s tím, s čím se dobře cítím a zdá se mi, že se to tak nějak daří. Ale s tím nebudeš souhlasit, ale to je můj soukromý názor, takže to tak necháme.

Držme se tedy toho.

Držme se tedy toho.

Kdybys měl dát nějakou radu těm, kteří začínají fotografovat, co je podle tebe nejdůležitější?

Myslím, že nejdůležitější je to, abychom věděli, co chceme sdělit a o čem. To, jak to dělám je méně důležité. Hlavní je, aby to fungovalo. Když je to přesvědčivé a upřímné, tak je to v pořádku – uvidíme a porozumíme. Nemusíme dělat nic víc, jen být otevření a fotografovat prostě tak, jak máme rádi a jak to cítíme.

Rád fotíš v Polsku?

Velice rád, ale je to čím dál těžší. Slyším, co se děje okolo, třeba s GDPR s právem na uveřejnění. Ale mimo to, dobře se cítím v Polsku, hledám si témata, která nás popisují tady a teď, která jsou zajímavá pro mě, ale také – taková témata, která se mi zdají být zajímavá pro lidi v budoucnu. Také rád fotografuji na výjezdech. To mě motivuje a je to pěkné. Zdá se mi, že fotografování v zahraničí – paradoxně – je trochu lehčí, protože neznáme všechny kontexty, nepřizpůsobujeme se, nepřemýšlíme, zda to můžeme nebo nemůžeme dělat. Takové fotografování umožňuje soustředit se na to, co chceme, co se nám líbí a na to, kvůli čemu jsme přijeli.

Když se podívám na tvé fotografie, a především knížky, mám dojem, že se soustředíš na docela univerzální příběhy o společnosti. Spíše to jsou příběhy jednotlivců – nebo spíše skupiny?

Ano, to je pravda. Když fotografuji, snažím se najít takové obrazy, které ukáží mechanismus – to, jak to děláme, jak se něco dělá, jak to funguje, jak se to točí. To mě velmi zajímá. Uvědomil jsem si, že všechny knížky, které jsem vydal, možná jen mimo tu první, tedy *I love Poland*, jsou vlastně o tom. *W pracy* jsou to knížky o mechanismech, týkajících se práce. Dále *Człowiek w ciemnych okularach* je příběhem o Rusku, o vytváření společnosti na základě historie, války, násilí a vítězství. *Blue Box* zase vypravuje o přebírání z Europy toho všeho, co jsme dříve neměli. Nakonec *Mechanizm*, které je souhrnnou historií Polska v letech 1988–2019. To vykresluje můj přístup k dokumentu.

Tedy *Mechanizm* je knížka o Polsku?

To je knížka, kde jsem publikoval fotografie, které byli nafoceny v Polsku, ale jinak je bylo možné udělat kdekoliv jinde, při mých dlouhodobých pobytech. Mechanizmy jsou všude. Měl jsme to štěstí, že jsem to mohl pozorovat a fotografovat. Polsko je pretextem, oblastí, kterou jsem zkoumal a bádám. O Polsku, protože v Polsku.

Přejdeme k samé knížce. Proč *Mechanizm* má dvě obálky? Odkud se objevil ten nápad?

Vždycky jsem měl problém s výběrem obrázků, které mám rád, anebo je pokládám za nejdůležitější. V tomto případě jsem se nemohl rozhodnout



***Mechanizm*, Mariusz Forecki, vyd. Pix.house, 2019**

o jednom nebo druhém – protože se mi líbí jedno i druhé. To jsou dvě fotografie, které nejvíce ukazují na to, co je uvnitř. První obálka je fotografie udělaná ve vězení, které už neexistuje – v Mrowinie okolo Poznaně (1988). Pánové jsou vězni, jdou se sprchovat po práci na polích. Druhá obálka je fotografie zhotovená ve Varšavě během potyček na hlavním nádraží, během sjezdu Polské sjednocené strany práce (1990). Milice rozehnala protestující obušky v budově hlavního nádraží. Obě fotografie velmi dobře poukazují na to, co je uvnitř knížky. A proč dvě? Když jsem se ptal v tiskárně, kolik by to stálo, když uděláme dvě obálky, a jaký bude cenový rozdíl, tak mi řekli, že nebude žádný cenový rozdíl. Tak jako pořádný Poznavaň jsem si dvě obálky nemohl upřít.

Adrzeju, je pro tebe velmi charakteristickým znamením znak mechanismu, no a obálka, která hned zaujme.

Andrzej Dobosz: Při navrhování se snažím najít jeden jednoduchý grafický motiv, který ve zkondenzované podobě ukáže to, co je v dané publikaci. Měl jsem možnost pracovat s Mariuszem nad předešlou knížkou – *Człowiek w ciemnych okularach*. Tam to také bylo podobné. Na přední straně nebylo písmen, byla to jen grafická postava. Samozřejmě tady, na samém začátku spolupráce, jsem se snažil zvážit nápady Mariusza, ale tentokrát se mi to nepovedlo. Jde o koncepci titulu – o titulní mechanismus. Musel jsem to nějakým způsobem interpretovat a rozhodl jsem se využít písmen – uzavřít je v kruhu. To navozuje spojení s mechanismem. Cíleně jsem odebral z titulu jedno písmeno, abych způsobil záhadu. Při přečtení titulu se tedy můžeme chytnout do malé vizuální pastičky. Ukázal jsem Mariuszovi koncepci a on mi pověděl asi dvěma slovy: *Máme to!* K obálce – to je těžká věc – protože ta není jen jako

obal. Tak jsem to aspoň vnímal. Je to také malá autocenzura, která schovává fotografie. Je to varování pro čtenáře, že si prohlíží knížku na vlastní odpovědnost. Je to taková hra. Mě se to hned zalíbilo, abych udělal titul v kruhu: ozubené kolečko, mechanismus, svázání slova s tímto varováním. To vytváří trochu napětí. A myslím, že se to docela povedlo.

Mariuszu, proč knížka začíná malou fotografií?

Je to docela významný element v knížce. Je to malá fotografie z návštěvy britské premiérky Margaret Thatcher v Polsku konkrétně v Hali Mirowskiej ve Varšavě, v listopadu v roce 1988. Pracoval jsem tenkrát v týdeníku *Wprost* a poslali mě k této události. Byl jsem strašně nervózní, protože nejen, že jsem fotografoval poprvé takovou událost, ale ještě se ukázalo, že redakce nedostala povolení na práci poblíž Margaret Thatcher. Šel jsem do Hali trochu vyděšený. Cítil jsem, že tam nic neulovím. Všechno bylo ohrazené. Nebylo možné jít a vyfotografovat Margaret Thatcher! Ale objevil jsem, že je možné se dostat za stoly, na které prodavači dávali zeleninu. Myslel jsem si, že zpoza těch stánků, někde z dálky, v pozadí, se mi povede něco vyfotit a přivezu nějaké aspoň obrázky. Začal jsem s focením. Najednou jsem si s leknutím všiml, že Margaret Thatcher jde k nám, přichází ke stánku a kupuje si ovoce a zeleninu. Stál jsem za prodavačkou. Film byl připraven, standardní objektiv, tedy ohnisková vzdálenost umožňující portréty ze dvou metrů. Využil jsem celý film. Proto je v knížce ta malá fotka – díky těm fotografiím jsem uvěřil, že je možné vyfotit událost, i když nemáš k ní přímý přístup. Myslel jsem si, že to byla dokonalá chvíle na začátek celého příběhu. Návštěva Thatcher byla také impulsem ke změnám, které se později udály.

Tedy z jedné strany dodržování změn a jejich zaznamenávání, a z druhé strany – to je také osobní příběh tvého hledání fotografie v oblasti dokumentu.

Částečně ano. Ty změny jsem ale pocítil po letech. Když jsem byl v Hali Mirowskiej, těšil jsme se, že se mi podařilo vůbec něco vyfotografovat, to bylo pro mě důležité. Nemyslel jsem tenkrát na historii nebo události, které se později ukázaly jako důležité. Teprve o mnoho let později, jsem si uvědomil, že to byl ten začátek, od kterého všechno začalo.

Andrzeju, popovídejme si o konstrukci knížky. *Mechanizm* je rozdělena na dvě části.

Máme tu co dělat s knížkou v tvrdých deskách rozdělenou na část fotografickou a index. Na levé straně je indeks doelep k obálce. Tady se můžeme detailně podívat na fotografie a popisky ve dvou jazykových verzích.

Je tu text Pitra Gajdzińskiego. Hlavní část, kterou začínají malé fotografie, i o kterých mluvil Mariusz, to je fotografická část s černým plátěným lemováním. To je všechno promyšlené. Knížku je možné prohlížet několika

způsoby. Je možné se ponořit do hloubky příběhu fotografií – v pravé části. Vrátit se k indexu a opačně, aby si dočetl, kde a kdy byla daná fotografie zhotovena. To je všechno, co se týká konstrukce knížky.

Mariuszu, sám jsi editoval ty fotografie a vytvářel příběhy?

Ano. Knížka je rozdělena fotograficky na tři části – dvě v barvě a jedna černobíle. Barevná část je z let 1991–98. Černobílá část byla většinou vytvořena v letech 1991–93. Poslední barevný fragment příběhu jsou fotografie zhotovené v letech 2005–19. Proč je to tak rozdělené? Aby byla oddělena a rozlišena kvalita. Příběh začíná takovým pohledem okolo Wałbrzychu. Nic hezkého. Záleželo mi na tom, aby ta knížka nezanechávala pocit sebeuspokojení nebo příjemnosti. Chtěl jsem, aby tam byl takový neklid, ale po prohlédnutí té knížky nám nebylo příjemně nebo hezky. Důležité pro mě bylo také to, aby nás knížka vtáhla a nepouštěla, abychom se nemohli od ní odtrhnout a zároveň pocítili hrubost 80. let.

Proč jsi vybral bílý rámeček okolo fotografie?

Nemám rád bílé rámečky, ale tady jsem neměl bohužel jinou možnost, protože fotografie jsou rozloženy velmi blízko sebe, a kdybychom je zarovnali, tak by tiskařská technologie udělala to, že bychom ztratili 3–5 mm z každé fotografie. Mám také dojem, že ten rámeček uzavírá obraz.

Prostřední oddíl se mi z pohledu editace zdá být odlišný od těch jiných.

To je jediné místo knížky, kde na jedno téma navazují více než dvě fotografie. Příběh se stal během posledního sjezdu PZPR (Polská sjednocená dělnická strana). Jedna z těch fotografií se objevila na obálce. Je tedy přirozené, že jsem nerad fotografoval všechno to, co se děje v centru. Když jsem chodil na zápasy, nikdy se mi nepodařilo vyfotografovat gól.

Měl jsi připravené všechny druhy míčů na vlepení?

Obrazy byly v konferenčním sále Paláce kultury. Neuvědomoval jsem si důležitost toho momentu. Vyšel jsem ze sálu, protože jsem se trochu nudil a došel jsem k tomu, že to není tak zajímavé, abych to fotografoval, to znamená, že historicky to bylo velmi důležité, ale nenalézal jsem tam důležité osoby.

Ano, a nalepuji. A fungovalo to. Ale především jsem přinášel obrázky z tribun. Do chvíle, než mě přestali vysílat na zápasy, protože došli k tomu, že to neumím. A proto jsem si dal ty fotografie, udělané během potyček na hlavním nádraží, během posledního sjezdu PZPR (Polská sjednocená dělnická strana).

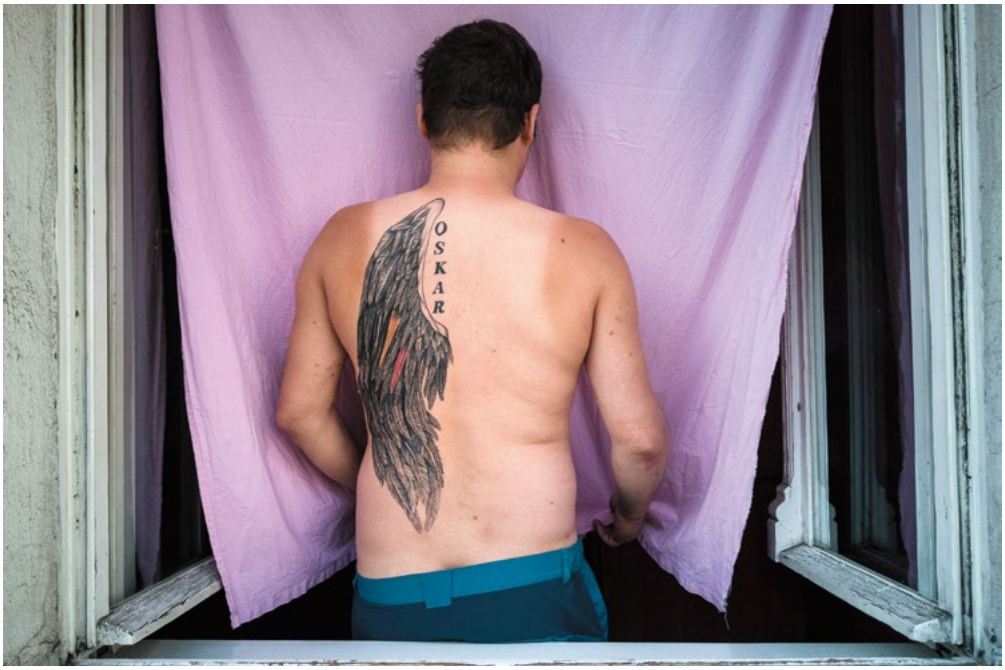
Tenkrát to začalo. Bylo to velmi divné, protože milice nás vůbec – mluvím o fotografech – nevyháněla. Dovolila nám chodit 2–3 metry od té situace. Důstojníci prakticky nereagovali na aparáty, ale reagovali na opozici – na ty lidi, kteří byli proti. To byl širokoúhlý objektiv s ohniskem 28 mm, blesk byl



Potyčka na Centrálním nádraží ve Varšavě, 1990, fot. Mariusz Forecki

přímý. Uvědomil jsem si, že je to taková chvíle, ve které jsou vidět opravdické emoce, když komunistická strana odcházela někam, a vlastně už nemůže toho moc udělat. Milice vlastně nevěděla, jak reagovat, fungovala tak trochu naslepo, a proto to bylo takové agresivní, ale kupodivu fotografům, a že nás tam byla skupinka, se nic nestalo, byť chvílemi bylo „horko", a my jsme byli velmi blízko. Proto jsem si dovolil v tomto případě umístit více fotografií – je jich tu deset, protože jsem došel k tomu, že je to velmi důležitý historický moment. Byl to moment, kdy jsme se loučili a řekli „ne" starému systému. A to je vždycky spojeno s nějakou agresivitou, s něčím, co vidíme na těch scénách. Po letech se ukázalo, že fotografií ve standardu PZPR je na síti velmi mnoho, ale z těch potyček na nádraží skromně.

AD: Dodal bych jen dvě slova. Pamatuji si na ty místa, která jsou na fotografiích Mariusza. Pamatuji si ty vůně, lidi a zákoutí. Takovou nedokonalost těch míst. Na základě návrhu jsem vybral takové písmo Monumentu, které se dobře hodí k příběhu. Je takové těžké, ostré a tvrdé. Rozvržení textů, které nejsou vysublimované, vymazlené. Jsou takové těžké jako zobrazovaná realita. A to je znovu důsledek návrhu. Vždycky se snažím navrhovat publikace tak, abych nevstupoval do konfliktu s materiálem, spíše byl někde v pozadí a absolutně se nesnažil vstupovat do popředí. To je vyjádření respektu vůči fotografickému obrazu, k historii a autorovi. Souhrn všech těch elementů je vidět fyzicky v knížce. Od výběru papíru, vazby, indexu, který je na surovém papíru a obálky, udělané z recyklovaného papíru. Nic nám neuteklo v nebezpečnou oblast. Není tu, nepřekáží, je to spíše podpora příběhu, který Mariusz vybral. Upřímně řeknu, že čím déle jsme pracovali nad tou knížkou, tím více se otevírali Mariuszovi šuplíky s fotografiemi. Nevím, jak to dělal. Našli



Poznaň, 2018, fot. Mariusz Forecki

jsme limity návrhu, např.: to, že se musíme přizpůsobit konkrétnímu počtu stran a máme pevně stanovený rozpočet. Věděli jsme, že velmi nás bude bolet redukce fotografií a tady se nám ještě ten příběh rozšiřuje. Ale to jsou pravidla příběhu při návrhu knížky.

MF: Já jsem se také udiveně seznámil s tím, že těch šuplíků mám o hodně více než jen jeden. Doufám, že se mi to někdy podaří ukázat. Uvidíme, jak se to všechno podaří, ale určitě se jistě ještě něco objeví.

Pracuješ nad pokračováním *Mechanizmu*?

To je problém, v zásadě ano i ne. To znamená, že nad pokračováním ano, ale už to nebudou fotografie z Polska, nebo alespoň – ne všechny. Pracuji také nad *Blue Boxem*, tedy nad kompletem fotografií, které jsem udělal v letech 2003–2005, který je příběhem o našem vstupu do Evropské unie.[60] Pracuji také nad fotografiemi, které jsem udělal v letech 1988, 1989, 1991, 1995, 2001 2013, 2015, protože jsem si uvědomil, že jsem byl s aparátem v situacích, ve chvílích, které byly důležité pro historii světa. Zní to pompézně, ale s prominutím, jde o to, že např.: byl jsem s aparátem v čase změn v Arménii. A o rok později – na válečné ázerbájdžánsko-arménské frontě, v Čečensku, v Grozném nebo u Litevského parlamentu. To bych chtěl shrnout a uzavřít ve formě knížky. Publikace, a zakončit tak tuto etapu spojenou s fotografiemi důležitých momentů. Tak bych to pojmenoval.[61].

60 Kniha *BlueBox* byla vydána nakladatelstvím Pix.house v roce 2021.

61 Kniha *Kurz* byla vydána nakladatelstvím Pix.house v roce 2022.

V poslední části knihy se také objevují současné fotografie. Co tě zaujalo v té současnosti?

Celé vyprávění je zakončeno tak, že máme fotografii pána, který má křídla, vlastně má jedno křídlo, vytetované na zádech. Fotografie byla zhotovena v roce 2018. Myslel jsem si, že to bude zajímavý symbol toho příběhu, toho mechanizmu. My, Poláci jsme udělali tak velký krok dopředu, skoro jsme se naučili létat, ale nyní máme jen jedno křídlo. A jak to dopadne, když se létá jen s jedním křídlem, si už může každý domyslet.

Jaké pocity tě provázely během editace, když jsi se díval na svých 30 let práce?

Určitě takové, že jsem byl velmi líný. Ta lenost mě překvapila. Věděl jsem, kolik jsem toho neudělal, kolik situací a momentů jsem nevyfotografoval. Protože se mi nechtělo nebo jsem se na místo nedostal z různých důvodů. Tak to bylo. Co mě provázelo během těch 30 let? Určitě zvědavost, chuť poznávat, dotknout se. Nemyslím tím o nějakém způsobu fotografování, o kompozici, nepřemýšlel jsem nad tím, jakou technologii využít. Hlavně to byly emoce, které vytvářely tu zvědavost a překvapení. To mě táhlo. Když se objevily tyto pocity, tak jsem věděl, že to je ta chvíle a ta situace, kterou je potřeba zdokumentovat a snažil jsem se to udělat. Fotografoval jsem intuitivně, doteď tak pracuji. Ale tu lenost si nemohu odpustit.

Je něco důležitého, co jsi se naučil díky fotografii?

Určitě to, že člověk musí být otevřený vůči situacím a lidem, vůči všemu, co nás potká. Naučil jsem se, že ne všechno vypadá tak, jak se to na začátku může zdát. Většinou je to úplně naopak, a to mi pomáhá se setkávat s různými lidmi, se kterými bych se jinak nedal do hovoru. Myslel bych si, že dělám něco špatného nebo jen jim překážím. Takové myšlenky mě doprovázely velmi často na začátku mé fotografické cesty. Při pobytu v Arménii jsem nevěděl, jestli mohu fotografovat na hřbitově, kde rodiny plakaly nad rakvemi, které otevírali, aby zkontrolovali, jestli je tam jejich blízký. Ukázalo se, že Arméni sami přicházeli a prosili o zdokumentování, o fotografie. Říkali, že jsme – byl jsem tam s Mariuszem Stachowiakiem – jedinými, kteří mohou něco říci, ukázat na jejich utrpení a co je potkalo. To samé se odehrávalo v Čečensku a na Krymu. Všude, kam jedu, jsou lidé otevření a chtějí povědět své příběhy. Kdyby tu nebyla fotografie, měl bych s tím problém. Umožnila mi být více otevřeným a empatickým. To jsou největší plusy fotografování.

ROZHOVOR Z ROKU 24.05.2020

MARIUSZ FORECKI – Absolvent Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v české Opavě, kde v současnosti dokončuje doktorské studium. Autor

mnoha projektů, zaznamenával změny v Polsku po roce 1989. Intensivně fotografuje v oblastech bývalého SSSR (Arménie, Bělorusko, Čečensko, Litva, Rusko, Ukrajina). Získal mnoho ocenění ve fotografických soutěžích, laureát Medaile mladého umění (1993) a Uměleckého ocenění města Poznaň (2010). Spoluzakladatel nadace Pix.house a přednášející ve Vratislavské škole fotografie. Účastnil se porot a fotografických soutěží. Autor několika fotografických výstav o společenských tématech. Své fotografie vystavoval na mnoha festivalech, např.: v holandském Noordelicht festivalu, Pražském bienále, v Praze. Měsíci fotografie v Bratislavě, Benále fotografiev Poznani, festivalu KAUNASPHOTO v Kaunasu, Rybnickém festivalu fotografie, Usimages Biennale. Jeden z autorů Wrzesińskiej kolekce (2011). Autor mnoha knížek: *I Love Poland* (ZPAF OW, 2009), *Poznań – Kultura na każdą porę* (Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2011), *Kolekcja Wrzesińska 2011* (Września, 2012), *W pracy* (ZPAF OW, 2012), *Człowiek w ciemnych okularach* (ZPAF OW, Pix.house, 2016), *Mechanizm* (Pix.house, 2019), *Blue Box* (Pix.house, 2021), *Pod Maską* (Pix.house, 2021), *Kurz* (Pix.house, 2022).

ANDRZEJ DOBOSZ – projektant, fotograf, dokumentarista. Člen ZPAF. Spoluzakladatel poznaňského fotografického klubu Streetm. Jeho zájmem je společenská dokumentární fotografie. Mnohokrát oceněn na soutěži Wielkopolska Press Photo. Moje Wielkopolska nebo BZWBK Press Photo. Spoluzakladatel a dlouhodobý art director Chigo Studio. Od roku 2000 se zajímá ze široka o grafické návrhy. Specializuje se v tvorbě vzhledu značek a tvorbou komunikačních vizuálních systémů. Architekt estetiky, v práci stále hledá rovnováhu mezi aspekty trhu a vizuální kulturou. Spolupracoval při tvorbě mnoha kreativních projektů pro nejslavnější a nejnáročnější značky.

Nejen se dívat, ale také vidět

Arkadiusz Gola

Fotoreportáž – perspektiva času a způsob nahlížení

KLÍČOVÁ SLOVA: ARCHIVNÍ FOTOGRAFIE; VIZUÁLNÍ UMĚLEC; ČTENÍ OBRAZU; DEFINOVÁNÍ MÉDIA FOTOGRAFIE; ZKUŠENOST; VIZUÁLNÍ EDUKACE; EXPERIMENT; EMOCE; DOKUMENTÁRNÍ FILM; FOTOGRAFIE BAROMETREM SPOLEČNOSTI; FOTOGRAFIE PRO TISK; HISTORIE UMĚNÍ; INTERPRETACE; ROLE FOTOGRAFIE; POPISNÝ JAZYK; DŮSLEDKY; KREATIVITA; MANIPULACE OBRAZEM; UPŘÍMNOST; SVĚDOMITOST; ZMĚNA

POPSANÉ PROJEKTY / ROZHOVORY:

KNIHY / PUBLIKACE: HELANDER JOANNA, GOLA ARKADIUSZ, *AN UNKNOWN STATION / NIEZNANY DWORZEC*, VYD. MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA W RUDZIE ŚLĄSKIEJ, RUDA ŚLĄSKA, 2019

CYKLY / VÝSTAVY: KRAMARZ ANDRZEJ, ŁODZIŃSKA WERONIKA; *DOM/HOME*, DOLNOŚLĄSKIE CENTRUM FOTOGRAFII DOMEK ROMAŃSKI, 2011; *NIEZNANY DWORZEC*, GOLA ARKADIUSZ, HELANDER JOANNA, STACJA BIBLIOTEKA W RUDZIE ŚLĄSKIEJ-CHEBZIU, 2019

MÍSTA / INICIATIVA / SUBJEKTY: CENTRALNA AGENCJA FOTOGRAFICZNA; DZIAŁ ZBIORÓW MECHANICZNYCH W MUZEUM ŚLĄSKIM W KATOWICACH; DZENIK ZACHODNI; GAZETA WYBORCZA; INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY V OPAVĚ; KLUB FOTOGRAFICZNY PRZY KOPALNI NOWY *ŻWIREK*; SUPER EXPRESS

OSOBY JMENOVANÉ V ROZHOVORU: BIRGUS VLADIMÍR; FORECKI MARIUSZ; HELANDER JOANNA; KOUDELKA JOSEF; KRAMARZ ANDRZEJ; KRATOCHVÍL ANTONÍN; ŁODZIŃSKA WERONIKA; NOWORYTA MIROSŁAW; POLIWODA FRANCISZEK; ŠTREIT JINDŘICH; TRUMP DONALD

Adrian Wykrota: Arku, kdybys měl říci definici fotografie, jak by zněla?

Arkadiusz Gola: Vidět, rozumět, interpretovat a registrovat. To je taková asi nejjednodušší, možná až banální definice, ale já ji tak chápu. Fotografie není jen záznam. Je to porozumění, interpretace a pohled. Jde o to, abychom se nejen dívali, ale také viděli! A teprve nakonec to uměli interpretovat a zaznamenat.

Zeptám se tě na dokument. Co je tedy dokumentární fotografie?

To je možné vysvětlit pomocí dříve zmíněné definice. Dokument se vždy dělá kvůli něčemu. Podle mého názoru dokumentární fotografie, zaangažovaná fotografie je odlišná od tzv. turistické fotografie, že není jen rychlá vzpomínka nebo památka – kde jsme byli a co jsme tam viděli, ale musí ji doprovázet interpretace a možnost vysvětlit to, proč jsem zmáčkl spoušť.

Souhlasíš s tvrzením, že fotografie je v jistém smyslu nástrojem vysvětlující příběh?

Ano. Je to jiná forma popisu než film, ale jsou si velmi blízko. Pro mě to je příbuzná kategorie a způsob vysvětlení. Dokumentární film může mít vedle sebe dokumentární fotografii. Často se tyto druhy setkávají. Ve filmu i ve fotografii můžeme mluvit o jistých formách vysvětlování. Trochu se od sebe liší, ale jdou tím samým směrem.

Myslíš si, že dokumentární film a fotografie, spojuje stejná jednoduchost porozumění čtenářem? Nebo fotografie plní svoji funkci, když je jako obraz, který nepotřebuje text ke své interpretaci?



DruháDr Druhá strana cihly, 2011, fot. Arkadiusz Gola

Ano! Jestliže při prohlížení desátého snímku v cyklu dále nevím, o co jde, kromě detailního popisu, to je vždycky pak podezřelé. V současné dokumentární fotografii cítím, že je takový blaf využíván. Samozřejmě, říká se o současné dokumentární fotografii – občas se příliš používá ta umělecká. Tvůrci někdy příliš často užívají takových „terminologických úskoků" jako „vizuální umělec" atd. V některých případech mám dojem, že tímto způsobem vysvětlují sami sebe a svůj materiál, který je srozumitelný jen pro ně. Pro mě je klasickým dokument v podání Josefa Koudelky, Jindřicha Štreita, Vladimíra Birgusa, Antonína Kratochvíla, či mnoha jiných, to je umění nejvyšších pokusů a nepotřebuje vybroušených slovíček.

Když mluvíme o blafu, jde ti o tvorbu? Takové tvoření reality podle svého gusta?

Ano, vlastně to tak vždycky bylo. Objevují se materiály, kde celý text je o člověku, a na fotografii není nic, co by mě zaujalo a pomohlo mi porozumět tomu druhému člověku. Je tu fenomenální příklad – projekt *Home,* který kdysi ukázali Andrzej Kramarz a Weronika Łodzińska. Povedlo se jim předat mnoho informací o lidech tak, že ukazovali na fotografiích jen místa a předměty. Cítíme to tak, jak to autoři chtěli. Není potřeba nic ukrývat – ne každému se podaří něco takto předávat návštěvníkovi. Dneska asi příliš málo lidí dokáže přiznat chybu – brání něco, co se jim nepodařilo. Takhle vidím ten blaf. Člověk nám říká o něčem, návštěvník to vůbec nevidí.

Je možné říct, že tu chybí upřímnost ve vysvětlení?



***Hraniční státy*, 1992, fot. Arkadiusz Gola**

Ano, to se stává. Málo kdo si dokáže přiznat, že se mu něco nepovedlo. Škoda, protože to je normální věc. Když mluvím se studenty, zdůrazňuji důležitost experimentu. Jen díky odvaze ke zkoušení můžeme se posunout ve fotografii někam dál. Jestli se to povede, nebo ne, to už je jiná věc. Řekněme, že na deset pokusů se jich osm nepovede. Ale nemusíme se tím trápit. Jedině takto se můžeme dostat někam dál

Kdybychom se mohli posunout k tvým začátkům. Jak začalo tvé dobrodružství s fotografií?

Moje fotografické dobrodružství začalo v učilišti, kde jsem se učil na fotografa. Měl jsem to štěstí, že mým prvním šéfem byl pozdější fotoreportér Gazety Wyborczej a Super Expressu – Mirek Noworyta. On vždycky měl takovou chuť a energii k reportážní pouliční fotografii. A ještě dříve jsem byl ve fotografickém klubu blízko dolu *Nowy Wirek*, jehož šéfem byl zapálený fotoamatér – Franciszek Poliwoda – horník z ventilačního oddělení. To on mě nakazil zájmem o fotografii. Dal takového bacila. Byli jsme s kamarády vším tím fascinováni. Co se týče profesionální dráhy, tak jsem si jako jediný vybral fotografii. Kamarádi si vybrali jiné směry a profese.

To je charakteristické pro Slezsko. Do dnes existuje velmi mnoho fotoklubů, které sdružují fotografy amatéry.

Ano, máme jich hodně, ale připomeňme si, kolik jich bylo ke konci 80. let, to ti řeknu, že u každého dolu byly kluby s těmito zájmy. Vypadalo to tak, že každý důl měl závazek k tomu, aby byla organizovaná společenská činnost pro místní. Nejčastěji to bylo v tom, že se vedly nebo dávaly peníze na činnost

lokálních domů kultury. V takovém malém kulturním domě blízko dolu u KWK *Nowy Wirek* horníci neměli moc velké peníze, vedli odpoledne zájmové kluby, které se týkaly jejich koníčků. Byl tam telegrafický a modelářský klub, skauti a také fotografický kroužek. A ještě tam byl střelecký klub.

Chytil jsi tam bacil, zůstal jsi ve své profesi a jsi v ní dodnes – aktivně fotografuješ pro tisk. Je fotografovaní pro tisk tvrdý chleba?

Je to profese, která stejně jako jiné profese vyžaduje jisté předpoklady. Často kamarádům bylo líto, že nekončím práci stejně jako oni o 15 hodině. Tak jsem jim říkal: *Poslyšte, ale taky nezačínám tak jako vy v 6:00 ráno*. Ke každé profesi je potřeba mít nějaké předpoklady a je nutné se s tím nějak vyrovnat. Polovinu života trávím v práci. Těžko se žije, když jste v práci, která se vám nelíbí. Mě se líbí práce s aparátem v ruce. Nestresuje mě, že nevím, co budu dělat zítra, kam půjdu a co se bude ode mě očekávat. Jestli jsi technicky zručný, to si pak poradíš s každým tématem. Myslím, že zkušeností přibývá s věkem a čím hlouběji se do lesa kráčí, tím lehčeji se pracuje.

Jak dlouho pracuješ pro tisk?

Na plný úvazek od roku 1991.

Máš pocit, že tisk a fotografování pro tisk se během let hodně změnil?

Prošli jsme dvěma gigantickými revolucemi. Spolupráci s tiskem jsem začal v politickém zlomu. Druhou revoluci, kterou jsem prožil, tak byla technologická revoluce, se kterou stále zápasíme, protože stále ještě není u konce. Jedni říkají, že to byl přechod z analogové fotografie na digitální. Souhlasím, ale s tím souvisí spousta dalších činností, se kterými se dnes setkáváme, to je například přechod od papíru k digitálním médiím, sociální sítě. Dneska se daleko více pracuje pro internetové portály než pro tištěné časopisy. Ještě před pár lety jsme pro portály pracovali příležitostně a pracovalo se pro „papír“, dnes je to naopak – všichni pracují pro portál. Dva, tři sekretáři redakce z portálu dziennikzachodni.pl stahují informace, které další den publikují v papírové formě. Ještě před několika lety byla důležitá otázka – na kdy má fotografie být? Dneska už se na to nikdo neptá, protože je jasné, že to musí být ihned na portálu. Prostě děláme už informace online. Tam, kde fotografujeme. Potom jdu do auta, vytáhnu z batohu notebook a „předám“ fotografie. A vydavatelé je většinou ihned publikují.

Zastavme se tady, protože se mi to zdá, že jsi se dotkl neurologického bodu. Mám na mysli technologické revoluce, tedy přechod od analogové na digitální technologii, od papíru do internetu. Nemáš někdy pocit, že v analogických časech a papíru se fotografovalo pomaleji a méně? Bylo víc času,



Lidé z uhlí Lidé z uhlí, 2011, fot. Arkadiusz Gola

nedělali jsme fotografie s ohledem na kvantitu, jen na kvalitu. Změnilo se to podle tebe? Je možné s tím v době nových médií souhlasit?

Dovolím si nesouhlasit. Více času mám dnes. A to proto, že již nepotřebuji celou tu technologii zpracování negativu a papíru. Například dneska jsem udělal snímek uprostřed lesa. Ihned jsem ho poslal do redakce. Kdybychom byli ještě v éře negativu, to bych byl teď na cestě do redakce anebo bych vyvolával film, později bych ho sušil, dělal pozitivy a vrátil bych se teprve okolo 22:00 nebo později. Po celém dni práce jsme potřebovali čas na zpracování těch snímků a skenování. Takhle to bylo. Dnes mohu více času dát na fotografování, protože ho neztrácím při sezení ve tmě. Dělali jsme dřív fotografie s větším rozmyslem? Nemyslím si. Myslím, že se to týká každého z nás jednotlivě. Jestliže se chytil do pasti bezmyšlenkovitého mačkání spouště, protože karta má 30 GB, to je jeho problém. Osobně necítím tu past, nemám pocit, že bych toho dělal víc. Fotografuji více, protože mám více času, ale jestli se jedná o samotné řešení toho stejného téma, když jsem u fotografií, speciálně se to neliší od časů s negativy.

Fotografuješ Horní Slezsko. Na tvých fotografiích jsou vidět všechny společenské změny, které tam přicházejí. Cítíš to jako svoji misi – fotografovat Horní Slezsko a zdokumentovat všechny ty procesy?

Nevím, jestli to nazvat misí. Kdybychom hovořili tenkrát, když jsem fotografoval teprve tři roky, nebylo by to znát. To je normální. Takový postřeh je viditelný z toho, že fotografuji již nějakých 30 let. Ty mé nejstarší snímky se snažím zařadit do publikací. Jednou takovou knížkou a výstavou je např.



Výstava *Neznámé nádraží,* Slezská Ruda, 2019, fot. Marzena Bugała

Nieznany dworzec (Neznámé nádraží), vytvořené spolu s Joannou Helander. Tam je vidět to, o čem jsi mluvil, ale to je také vidět s postupem času. Nakonec je to také vidět na fotografiích Mariusze Foreckého a jiných lidech, kteří tenkrát fotografovali – ty během 30 let získali patinu, ale takové divné šlechetnosti. Dneska takovou fotografii je nemožné udělat, z mnoha důvodů. Správné oko uvidí ten rozdíl.

To je zajímavý názor. Kdybychom šli dál po té stopě, mohli bychom dojít k tomu, že fotografie, které nyní děláme, za 30 let nebude možné už udělat – s ohledem na ohraničení nebo změny přístupu k fotografování a tomu, co to znamená být fotografem.

Myslím si, že to, co dneska děláme, získá za 30 let také patinu. Akorát, že mi ji dnes nevidíme. Pro nás je dnes nepostřehnutelná, ale za 30 let pro další pokolení bude už viditelná. To je normální věc. Fotograf je povolán k tomu, aby rozuměl těm procesům a postaral se o to, aby lidé cítili emoce při pohledu na snímky, které se mohou dnes zdát banální. Ale ony nejsou úplně až tak banální, a to musíme vědět.

Mluvíš o roli uvědomělého fotografa dokumentaristy, ale na druhou stranu tu musí být také institucionální podpora. Tvé fotografie se nacházejí ve sbírkách různých muzeí. To oni mají za úkol se starat o archiv, přes výběr, až po uchovávání. Myslím, že v Polsku je takové vědomí a že to funguje?

Velmi špatně. Problém spočívá v tom, že vlastně máme v Polsku několik opravdových kurátorů. Je tu ještě jiná otázka… několik osob se soustředí okolo několika fotografů, a tak vytvářejí pocit, že jsou to klíčoví tvůrci současné

polské fotografie, nevyhledávají jiné zajímavé autory. Jestli jde o sektor fotografie, to nemáme moc opravdových muzeologů. Pokud ano, tak jsou to jednotliví lidé, ale je jich stále méně. Ve spoustě muzeí nejsou vůbec fotografická oddělení, jsou skrytá. Ve Slezském muzeu v Katovicích fotografické oddělení bylo po mnoho let v tzv. Dziale Zbiorów Mechanicznych (Oddělení mechanických sbírek). Zní to divně. Nemám nic proti muzeologům kvůli tomu, že se nezajímají o fotografii, protože se přirozeně zajímají o jiné věci, například o oblečení, malířství či historii daného regionu. Fotografie jim vlastně jen pomáhá, ale nevidí v ní vlastní oblast umění, ale tak by to mělo být.

Myslím, že se jedná o důsledek chyb ve vzdělávacím systému. Velmi často například studenti historie nemají pořádné aktivity s fotografií, ani s tou archivní fotografií. Byl jsem na výstavě organizované jedním institutem historie umění, který v dědictví získal archív po zemřelém fotografovi. V rámci kurátorského gesta byli originální negativy vysypány na stolečku s vínem. To je jako by někdo dal rytiny nebo malířská plátna na podlahu. A to je špatně, je to nevědomost, která je důsledkem chyby ve vzdělávání.

To je prostě strašné. Podobně jsem naříkal nad absolutním nedostatkem ve vzdělávání, pokud se jedná o porozumění obrazu.

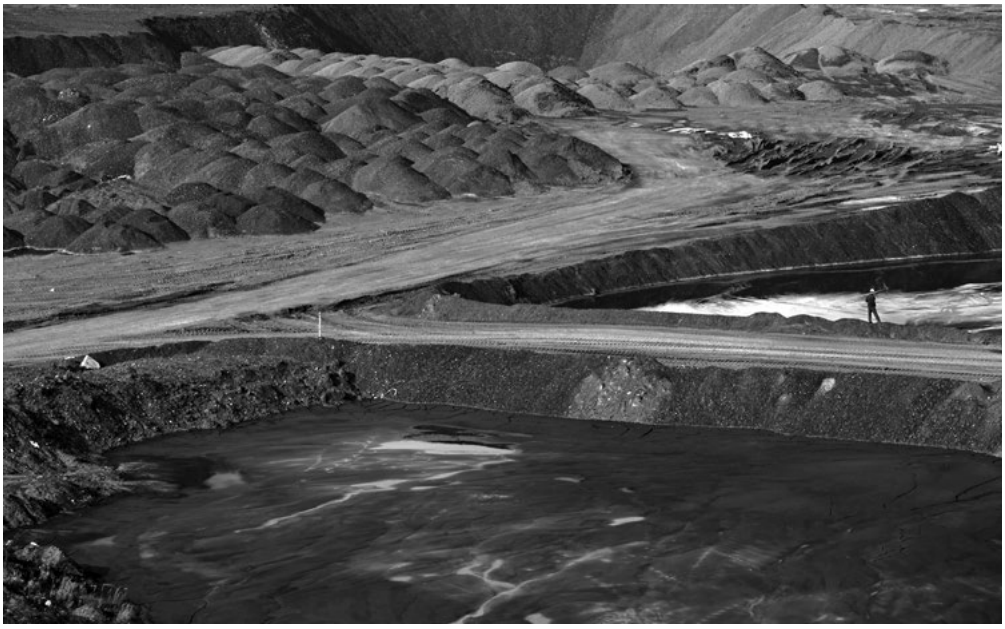
Tedy vizuálního vzdělávání?

Ano, a hned vidíme důsledky – společnost se dá manipulovat. Jako příklad můžeme uvést prezidentské volby, vyhrané Donaldem Trumpem v USA. Bylo zjištěno, že také manipulují obrazem, který měl podporovat kandidaturu Trumpa, pomohlo to ovlivnit výsledek voleb. Ukázalo se, že ovládání společnosti – nevzdělaným v této oblasti – pomocí obrazu, je velmi mocná zbraň a je to bohužel pravda.

To se děje už mnoho let. Podívejme se např. na čas socialismu a jistý pevně řízený odkaz, byť Centrální fotografickou agenturou. Myslím, že má cenu mluvit o tom, že fotografie je druh jazyka a tak, jako je jazyk psaný nebo mluvený, může nás zmást. Je pro tebe zajímavější současná nebo archivální fotografie?

Jedna i druhá je velmi zajímavá. Současná fotografie mě velmi zajímá, protože ukazuje společenské nálady, je barometrem společnosti. Lidé fotografují situace, ve kterých si neví rady nebo – které je rozčilují. Fotografie je jazyk, který nám celou dobu říká, kam jdeme a jaké je na cestě nebezpečí. Musíme to umět interpretovat a také se to naučit.

Máš také dobrý vhled do současné, ale také „mladé fotografie" – jsi absolventem a také přednášejícím Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Myslíš si, že nějak Opava formovala tvůj přístup a pohled na fotografii?



***Haldy,* 2014, fot. Arkadiusz Gola**

Je to proces. Zformovala ten přístup a dále formuje. Mám také naději, že se budu dále vzdělávat. Ta škola je něčím, co se nedá jednoznačně popsat. Když jedu na každé setkání, tak se dovím něco nového. Čím déle tam jsem, tím více se dovím, učím, potkám více zajímavých lidí.

V jistém smyslu je to velmi zajímavý tvůrčí proces. ITF je fenomén, protože tam studovalo a studuje mnoho Poláků. Je možné mít dojem, že je to fotografické centrum – univerzita, která podpořila a postarala se o mnoho polských talentů. Proč to tak je?

Když v Polsku mluvím o tom s lidmi, kteří neví o existenci tohoto typu školy, tak nevěřícně poslouchají – jak je to možné, že česká univerzita, za „české peníze", vzdělává Poláky? A nejen to – Poláci tu mohou dokonce získat granty na popularizaci pro polskou a českou fotografii. Bylo by možné získat v Polsku grant na propagaci české fotografie?

Myslím si, že ne...

A to je vlastně neuvěřitelné. To je úplně jiný přístup. Říkáš, že ta škola je fenomén. Ano, je to fenomén díky své toleranci v různých oblastech. Tolerance vůči cizincům, např.: Polákům nebo Slovákům. Na ITF také studovala Japonka a Ital. To je tolerance, která umožňuje to, že přijíždějí lidé z jiných krajů a vzdělávají se, nebo využívají českého vzdělávacího systému, který je dotovaný českým státem. Je to také tolerance jiného druhu – na té škole jsou všechny druhy fotografií brány s náležitým respektem. Učíme to studenty. Lidé často příliš rychle dojdou k nějakému soudu. To se týká těch, kteří mají v sobě málo místa pro nějakou reflexi. Česká škola učí toleranci v mnoha oblastech a překonává tam všechny bariéry. A to je ten fenomén. Jasně, že některé snímky se mohou

líbit více nebo méně. To je normální, že se podporujeme, pokud se jedná o to, jaký kdo používá jazyk fotografie. Ale jsme otevření. Musíme se umět podporovat a nezavírat druhému člověku dveře.

Soudím, že taková otevřenost je klíčem k tvůrčím činnostem v mnoha oblastech. Arku, na konec našeho rozhovoru – jaká je budoucnost popisu historie obrazem?

Obrovská. Část mých kolegů láme ruce nad tím, že nebude pro fotoreportéry práce atd. Myslím, že naopak. Tady není otázka, zda nebo či ta práce bude nebo ne. Bylo by potřeba se zeptat jinak – je budoucnost před obrazem? Je! Obrovská! Nevím, jestli je budoucnost před většími články nebo jestli se nestanou ještě více nicotnými. Většina lidí chce kratší textové formy, zkrácený čas k porozumění dané informace. Před fotografií je kolosální budoucnost proto, že to je médium, které – jako žádné jiné – ukazuje a interpretuje něco ve zlomku sekundy. Stačí, že se někdo podívá na snímek a hned získá emoce a porozumění bez čtení dlouhého textu. Rychlost dodání obrazu a rychlost, s jakou je mu možné porozumět, nebo ho interpretovat, je budoucností fotografie.

To může být spojeno s jistým rizikem.

Nejdůležitější není učit se všechno o tom, jak se dělá fotografie. Dneska je nejdůležitější naučit obecně společnost rozumět obrazu a jeho interpretaci a také především naučit odpovědnost za něj. Dneska je všeobecně malá znalost něčeho takového, jako je odpovědnost za obraz.

Souhlasím s tebou. Co cítíš, když se díváš na své snímky, které jsi udělal před 20, 30 lety?

Mám sentiment ke svým fotografiím. Na druhé straně – občas, když si prohlížím fotografie, které se mi ztratily z paměti, tak se sám divím, jak jsem je byl schopný udělat. Prostě se těším z toho, že před několika lety jsem zachytil daný obraz tak, že vydržel takový čas. Občas se stává, protože to není jen ta, že každá fotografie z před 30 lety je dobrá. V žádném případě. To jsou výjimky! A z těch výjimek se těším. Myslím si, že by stálo za to ještě více fotografovat, byť nejen fotografií je člověk živ. Stále si myslím, že to stojí za to, a proto dále pracuji v té profesi.

ROZHOVOR DNE 25.01.2023

ARKADIUSZ GOLA – Absolvent a aktuálně pedagog Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Zajímá se o reportážní a dokumentární fotografii, zaznamenává hlavní změny, které se objevují ve společnosti na Horním Slezsku po roce 1989. Především ho zajímají místa spojená s těžkým průmyslem, který ke konci XX věku se v Polsku značně utlumil. Jako fotoreportér

pro tisk pracuje od roku 1991 v redakci *Dziennika Zachodniego* v Katovicích. Gola získal ocenění v soutěžích jako je Polská tisková fotografie, BZ WBK Press photo. V roce 2003 získal titul reportér roku *Dziennika Zachodniego*. V roce 2010 dostal ocenění Prezidenta města Zabrze v oblasti kultury. Stipendista Hejtmana Slezského wojwodství v oblasti kultury. V roce 2017 přijal čestný odznak *Zasłużony dla Kultury Polskiej* . Jeho fotografie se nachází ve sbírkách Slezského muzea v Katovicích, Muzea historie Katovic, Městského muzea v Zabrzu, Hornického uhelného muzea v Zabrzu, Městského muzea v Zabrzu. Muzea historie fotografie v Krakově, Muzea umění v Olomouci. Je členem Svazu polských umělců fotografů. Autor mnohých knížek. *Poziom na dwa łamy. Śląska fotografia prasowa w „Trybunie Robotniczej" i „Dzienniku Zachodnim". 1960–1989*, *Ludzie z węgla, Nieznany dworzec, Królestwo niebieskie, Known unto God, Ogrodowa 1.* Své fotografie prezentoval na výstavách v kraji i v zahraničí (Česká republika, Francie, Německo, Belgie, Slovensko).

125

Dokument změny

→ současné formy vizuálního svědectví na základě dokumentární fotografie – včetně fotoreportáže a společenského angažovaného dokumentu změny



„**Dokument změny**“ je jak entomologický, tak ve významu podobný „**Dokumentu o přelomu**“. Vychází však z jiného času a jiné reality. Od 90. let se v Polsku význam fotografie, včetně dokumentární, reportážní, společensky angažované fotografie měnil a obecně narůstal. Vedli jsme (a dále vedeme) diskuze o tom, jestli je fotografie objektivním médiem a využívá pravdu nebo zda je fotografie, včetně dokumentu, uměním, a kde je místo takové fotografie po radikálních změnách na mediálním trhu. Nakonec jsme ze světa s malým výběrem neupravovaných obrazů skočili do světa nadměrnosti, záplavy a přemíry. Dále, a možná do konce ještě více potřebujeme vizuální edukaci a diskusi o významu obrazů. V jistém smyslu se završila symbolická změna slavného výroku McLuhana „the medium is the message“ (médium je informace) na „the medium is the tool“ (médium je nástroj). Stále častěji, méně nebo více, užíváme fotografii jako jazyk a způsob jakým mluvíme o světě. Stejně tak to je i s komunikací o sobě a vlastních zkušenostech. V teoretizování o fotografii nahrazujeme termín dokumentární fotografie termínem dokumentární myšlení. V **Dokumentu přelomu** jsem psal, že se objevily nové možnosti, ale také celé množství nových ohrožení. Tu větu mohu bez problému zopakovat, v celé její váze.

Hovořící, kteří vysvětlují své myšlenky v **Dokument změny** jsou v jistém smyslu zakořenění v trendech dokumentu nebo mají vliv na médium dokumentární fotografie, byť s ní nejsou občas oficiálně spojováni. Rafał Michal na příkladech vytáhnutých přímo z procesu práce nad publikací *I Am Warning You*[62] představuje společné hranice média. Představuje tradiční hranice

62 Milach Rafał, *I Am Warning You*, vyd. GOST Books, 2021.

média. Na hranici umění přes konstrukci uměleckého vyjádření opírající se o dokument, ukazuje analytické metody světa kolem nás. Na základě fotografické cesty Jędrzeja Nowickiego (jeho knížky *Blizny*[63]) navržené Kryśkem Orłowskim, a dále tvrdých reálií spojené s válkou na Ukrajině, můžeme pozorovat jisté médium a i to, že dokumentární záznam je dále důležitý a potřebný.

Anna Bedyńska zdůvodnila, že konsekventní a citlivý pohled na současný svět pomocí dokumentární fotografie je přesný a zajímavý pro prohlížející. Spolu s Tomášem Liboskou a Michałem Solarskim otevřeli zajímavou otázku pravdy, hranic inscenace v dokumentu a pokusů otevřít pomocí fotografie něco, co už se dávno ztratilo. Důležitým elementem *Dokumentu zmiany* i celého dění okolo dokumentární fotografie jsou osoby, které často stojí v pozadí. Mám na mysli kurátory a kurátorky, osoby ve fotografické edukaci a fotografická bádání nebo osoby, které navrhují knížky a fotografické publikace nebo aranžují expozice, a ti tvoří často unikátní vizuální identifikace, které posilují daný odkaz. Mluvil jsem s ženami – jsou důležitým základem v rozvoji média. Svými myšlenkami se dělí: Joanna Kinowka, Weronika Kobylińska, Aneta Kowalczyk, Kasia Kubicka, Ania Nałęcka–Milach, Katarzyna Sagatowska i Monika Szewczyk-Wittek. Bez jejich práce nemůže být o fotografii řeč (fotografů a fotografek a jejich odběratelů) nebyl by tu dokument, nebyla by tu popularizace, edukace a nebyl by tu vývoj. Poslední rozhovor je nějak mezi aktivismem a dokumentem – Karol Grygoruk představuje svůj návrh *zaangažované fotografie anti rozhodujícího/ protikladného momentu*. Máme tu široké spektrum přístupů, osob a způsobů na to, jak využít jazyka dokumentární fotografie. Jazyk, který může být záznamem, gestem, způsobem, jak vyznačit široko pojímané změny.

63 Nowicki Jędrzej, *Blizny*, vyd. Pix.house, 2021.

Hranice vizuálnosti

Rafał Milach

Konstrukce uměleckého vyjádření a výzkum reality pomocí dokumentární fotografie

KLÍČOVÁ SLOVA: TVORBA FOTOGRAFICKÉ KNIHY; VÝBĚR FORMÁLNÍCH ZDROJŮ; DISTRIBUCE FOTOGRAFIÍ; FOTOGRAFIE JAKO KOMUNIKAČNÍ JAZYK; FOTOREPORTÁŽ/DOKUMENT; GENEZE PROJEKTU; VIZUÁLNÍ JAZYK; KONSTRUKCE DOKUMENTÁRNÍHO VYJÁDŘENÍ; VIZUÁLNÍ SCHIZOFRENIE; ÚSTUP ZA MÉDIUM AKTIVISMU;

POPSANÉ PROJEKTY / OTÁZKY: MILACH RAFAŁ, I AM WARNING YOU, VYD. GOST BOOKS, LONDYN, 2021; MILACH RAFAŁ, PRAWIE KAŻDA RÓŻA NA BARIERKACH PRZY SEJMIE, VYD. FUNDACJA JEDNOSTKA, WARSZAWA, 2018

KNIHY / PUBLIKACE: MILACH RAFAŁ, I AM WARNING YOU, VYD. GOST BOOKS, LONDYN, 2021; MILACH RAFAŁ, PRAWIE KAŻDA RÓŻA NA BARIERKACH PRZY SEJMIE, VYD. FUNDACJA JEDNOSTKA, WARSZAWA, 2018

CYKLY / VÝSTAVY: MILACH RAFAŁ, DRGANIA, GALERIA STUDIO, WARSZAWA, 2019; ODMOWA

MÍSTA / INICIATIVY/ SUBJEKTY: ARCHIWUM PROTESTÓW PUBLICZNYCH; GALERIA STUDIO; PIX.HOUSE

OSOBY ZMÍNĚNÉ V ROZHOVORU: NAŁĘCKA-MILACH ANIA; ORBAN VICTOR; TRUMP DONALD

Adrian Wykrota: Jak k tomu došlo, že ve tvé nejnovější knížce I am warning You jsi se dostal k tématu hranic?

Rafał Milach: Tato publikace je výsledkem mého dlouhodobého zájmu – vizuálního výzkumu systémů kontroly, politické propagandy, do které je vtažena mimo jiné také architektura. Triptych *I am Warning You* zasahuje do této oblasti: americko-mexická zeď, a v podstatě americká zeď, postavená na hranici s Mexikem, plotu na maďarsko-srbsko-chorvatské hranici a zbytky po Berlínské zdi. Fotografie ke knížce vznikly v roce 2019, v docela krátkém čase, ale mají dosah do mnohaleté činnosti, takže jako další díl, který buduje jistý archiv v kontextu se systémovou kontrolou a útlakem.

V případě zdí a hranic, architektura, o které mluvíš, se stává vizuálním symbolem naší doby. Málo kdy se stane, aspoň to tak vypadá, že architektura neobvykle jasně začíná mluvit o náladách a pohybech společnosti. Nemáš také takový dojem?

Absolutně ano. Zda hranice nejsou nějakým neobvyklým fotografickým odhalením. Především kontext rozdělení a napětí společensko-politických, jejichž intenzivnost v poslední době značně narostla, je – jak se mi zdá – adekvátním pojetím k té situaci. Když si vzpomenu na mexicko-americkou zeď, která byla mnohokrát fotografována nadanými americkými i neamerickými tvůrci, to už je sám tento fakt tím, co už bylo k tomuto tématu uděláno, je jasnou demotivací. Kromě toho současný kontext této zdi a trumpovské propagandy, soustředěné okolo atmosféry budování antiimigrační blokády, opevňování hranic, došly k tomu, že jsem se rozhodl tam vyrazit. Zeď sama existuje již více jak 30 let. Byla stavěna USA i Mexikem stranami, a v roce 2019



***I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021**

hraniční architektura byla opět vyztužena, i když to nesnížilo – i přes sliby Donalda Trumpa – činnost mexických kartelů v této oblasti. Maďarský plot je nejnovější, nejmladší konstrukcí. Byl vybudován z iniciativy premiéra Victora Orbána, jako reakce na imigrační vlnu, kterou zažila Evropa v roce 2015. Situace na hranici maďarsko-srbsko-chorvatské se ukazuje jako nacionalistická, antiimigrační propaganda režimu Orbána. Berlínská zeď to už je vlastně velmi vyčerpané téma. Místo toho se mi zdálo zajímavé, abych do příběhu o dvou existujících zdí, zapojil tu historickou architekturu. Byť to bylo kvůli tomu, abych protáhl část času, rozšířil a jistým způsobem komunikoval, že zdi byly, jsou a budou. Tady je chronologické, zajímavé spojení, mezi částmi triptychu, neboť ve chvíli, kdy padla Berlínská zeď, začala se stavět ta americká na hranici s Mexikem. Je to jakási přízračná chronologie. Hraniční zeď je, byť asi samozřejmým, pomníkem systémové kontroly a propagandy rozdělení, zatímco politické pozadí okolo tohoto typu architektury se celou dobu měnilo, a proto bohužel téma je a bude stále aktuální.

To je velmi zajímavý způsob, jak jsi spojil ty tři místa. Přemýšlím nad tvým odkazem k Berlínské zdi. Teď si myslím, že daleko lépe rozumím, jaký byl tvůj záměr.

Je tu ještě jedno dodatečné spojení mezi těmi třemi příběhy. Jmenovitě, při prohlížení knížky, ve správné řadě máme co dělat s jistým druhem fyzické degradace nebo fyzickým zánikem této hraniční architektury. Americká zeď je monumentální, solidně vyztužená. Maďarský plot vypadá jako provizorní, zatímco Berlínská zeď fyzicky skoro neexistuje, ale to neznamená, že to rozdělení zmizelo. Celá publikace, o které hovořím, se bude skládat ze třech zinů, a přiznám, že nevím, kde končí zin a začíná knížka.



***I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021**

To asi nikdo neví.

Nevím, kudy probíhá ta hranice, a jestli to má nějaký význam. Byť ten kontrast mezi dost pomíjivou formou měkkých sešitů knížky a – přinejmenším docela trvalou – hraniční architekturou se mi zdá zajímavý.

První sešit – americký – je založen na reportu hraniční stráže, při testech nových prototypů zdi, navržených na objednávku administrace Donalda Trumpa. To bylo v roce 2018, takže když jsem přijel na místo v květnu 2019, prototypy tu už nebyly. Byly rozebrány, zatímco oficiální, cenzurovaný dokument je dodnes přístupný na internetu. Všechny citlivé informace byly v něm spektakulárně zcenzurované a vytvořily výjimečnou grafickou síť. Došel jsem k tomu, že je to zajímavý prostor, který je možné vyplnit obrazy. Ta část triptychu se skládá z vizuální spekulace, promíchaných s dokumentárními situacemi. Snažil jsem se udělat oblak představ, vytvořit jistou kolekci obrazů, která by mohla představovat nebo odkazovat se k tomu cenzurovanému obsahu – např.: jakého druhu nářadí by mohlo být využito ke zbourání zdi a jakým způsobem by ji bylo možné poškodit nebo přelézt. Snažil jsem se najít různé druhy metafory, které by projevovaly ničení, jistou interakci s fyzickou strukturou zdi.

To, co vidíme na fotce (výše), není předmětem skutečných testů, jen krásným střešním oknem auta, které jsem našel v okolí zdi. Takže tu máme co dělat s jistým druhem spekulace, která je posílena cenzurními zásahy a posiluje tak představivost. Tyto druhy obrazu jsou promíchány s fotografiemi, které představují i dokumentární snímky, které poukazují na to, z čeho je zeď zbudována. Zajímavé jsou např.: železné pláty, které byly využívané Američany během války ve Vietnamu jako heliporty pro vrtulníky. Dále byly využity v operaci Pouštní bouře v Iráku, aby se nakonec staly prvkem hraniční architektury.



Canyon City, 2019, fot. Rafał Milach

Druhý sešit, to je plot na maďarsko-srbsko-chorvatské hranici. Tato architektura je více efemérní, dočasná a na mnoha místech přímo symbolická. Na chorvatsko-maďarské hranici plot často ustupuje několika svinutým drátům, které jsou rozmístěny v idylickém prostředí národních parků, lesů, polí a vypadají velmi nevinně.

Na srbsko-maďarské hranici situace vypadá daleké vážněji – třímetrový plot pod napětím, na kterém je informace: *I Am Warning You. You are approaching Hungarian border* také emituje zvukový vzkaz v různých jazycích. V hloubi kraje jsem fotografoval také mezinárodní manévry hraniční stráže, která v podstatě v Maďarsku neexistuje. Funkce hlídek tu má armáda a policie. To je také zajímavá situace v kontextu hraniční kontroly.

Pracuješ nad tou publikací s Anią Nałęcką?

Ano, pracuji.

Chtěl jsem se zeptat na ty projekty. Především na návrh v oddíle o maďarské hranici. Snímky na sebe navazují?

Souhlasím.

Jedna z fotografií přesahuje do poloviny dalšího snímku. Chtěli jste, aby se ty obrazy překrývaly, a vytvořili tak jednu linii?



Hranice mezi Maďarskem a Srbskem, 2019, fot. Rafał Milach



***I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021**



***I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021**

Ta část hranice má v jistém smyslu iluzorní charakter. Architektura se často ztrácí v krajině. Grafický zásah má sloužit k tomu, aby ještě více ten obraz narušil a rozostřil. Jsou to fragmenty, kdy Orbánův plot se úplně ztrácí tak, že se jinde, po překrytí, ještě více ukáže ve svojí přítomnosti. Je to drastická zkušenost od té, kterou jsem měl na americko-mexické hranici. Nachází se tu ještě jedna z mých oblíbených fotografií – maďarský voják nebo stráž, která se dívá skrze nějaké tajemné optické zařízení.

Vypadá jako snapshotový aparát?

To vůbec netuším, ale tu fotografii jsem udělal během školení hraniční stráže, které bylo spojeno s trhy na zařízení pro hlídání a sledování hranic.

Ta knížka je silně fotografická, úplně jiná než *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie*. To je velmi zajímavé, že jsi se vrátil k takové fotografičnosti, i když ty situace a místa nejsou jednoduchá k fotografování. Aspoň se mi to tak zdá.

To je pravda. Zaprvé, některé z těch míst jsou silně fotograficky vyčerpány, a proto je velmi těžké se vyhnout jistému vizuálnímu mrzačení. Snažím se v této situaci být elastický, reagovat na kontext a mít ohled na to, co jsem skutečně na místě našel. V sešitu americko-mexickém takovou pomocnou funkci plnil cenzurovaný report. Věděl jsem, že se budu soustředit na hraniční architekturu v kontextu struktur, materiálů. Propojení s krajinou, tak trochu technickým způsobem, ale díky reportu jsem mohl ten příběh obohatit o spekulativní rozměr. Snažil jsem se také, co nejvíce, zeď dehumanizovat, neboť nejvíce mě zajímá architektonický aspekt systémové kontroly, a kvůli tomu se člověk velmi zřídka objevuje na fotografiích.



***I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021**

Prawie każda róża... to je fotografický projekt těžší k porozumění, protože není vizuálně až tak spektakulární jako *I Am Warning You.* Byť se skládá z jednoduchých dokumentárních snímků, tak jako typologie bílých růží – zavěšených na policejních bariérách okolo parlamentní budovy – akcentuje nejen politický manifest, ale také předkládá konceptuální gesto na samotný fotografický obraz.

Ukazuje se, že přes 30 let ta zeď zapadla nejen do krajiny, ale také do lidí a stala se jejich částí života. Rozumím tomu dobře?

Pracoval jsem po obou stranách hranice. Mexická část je hustěji obydlená v oblasti hranice se zdí. Lidé se museli přizpůsobit zdi, ostraze a překážkám, které se postupně zaváděly. V poslední době život společnosti u hranice byl velmi zmodifikovaný zdí ve svém obecném rytmu. Mluvil jsem s rodinami, které bydlely přímo pod zdí. Jedna osoba mi pověděla, že si pamatuje čas, kdy hranice byla označena pouze symbolicky. Nebyla tam prakticky žádná stálá architektura, prostě byla jen vyznačena bílými hraničními sloupky. Dnes, když vycházejí ze svého domu, doslova několik metrů od svého plotu, vidí několikametrové železné pláty.

Když se nad tím zastavíš, tak je to vlastně děsivé.

To je. Jestliže se zamyslíme nad kontextem politických aktivit, které jsou realizovány již od roku 2011, tak je to kolekce mechanismů systémového utlačování, útisku a formování společnosti. A to může být děsivé.





Gazeta Strajkowa #2, vyd. APP, 2020

Rozumím tomu správně, že vybíráš vizuální zdroje vyjadřující konkrétní téma, které aktuálně zpracováváš? V poslední době fotografuješ fotoreportérským stylem – jde mi o Archiv veřejných protestů, které jsi vnesl do života.

To provokuje jistou vizuální schizofrenii, ze které se vlastně docela těším. Často hovořím se svými studenty o tzv. autorském podpisu, osobní signatuře. Snažím se je přesvědčit k tomu, aby co nejvíce experimentovali, zkoušeli různá gesta a vizuální strategie podle toho, jakým se zrovna zabývají tématem. Aby se nevázali na jeden způsob náhledu. Musím přiznat, že fotografie, které vznikly v rámci hraničního triptychu, jsou docela homogenní. Beru je tak trochu jako celek. Samozřejmě, různí se mezi sebou, pocházejí z různých geografických šířek a ta architektura nebo také krajina jsou také různé. I když vznikly v dost krátké době, tak mám pocit, že se spojují v jeden vizuální, propojený příběh. Zatímco tak, jak jsi uvedl, hodně pracuji na ulici, fotografuji lidi, fotografuji demonstrace, protesty, a to je už úplně jiný druh fotografie. Celou dobu přemýšlím nad tím, zda jsem fotoreportérem v klasickém slova smyslu tohoto termínu, nebo ne. Rád přemýšlím o tom, že využívám jistého pevného „formátu“ býti fotoreportérem. Hlavně proto, že jako dokumentující fotograf se nesnažím realitu objektivizovat. Myslím, že je to mojí misí reportéra, byť podle mě utopistická. Já ten paradigmat odmítám. Moje vyjádření je radikálně subjektivní. Nefotografuji také protesty na něčí objednávku, spíše sám, ale zbytek skupiny Pix.house to dělá, anebo skoro celá. Nevím, jestli máš stejný názor, ale aparát v tomto případě traktuji jako nějaký druh nářadí společenské změny, které může podpořit protestující společnosti a může být projevem solidarity se skupinami, které jsou při konfrontaci s vládou ve slabší pozici. Je to jistý druh vizuálního aktivismu.



Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie, **Rafał Milach, vyd. Fundacja Jednostka, 2018**

Tisk nefunguje tak, jako dříve. Je těžké hovořit o profesi fotoreportéra. Chybí diskuse o objektivitě – jestli je opravdu možná, nebo ne. Kde je hranice angažovanosti ze strany vizuálního souhlasu, a kde je čistá chuť mluvit o fenoménu. Pro mě je dokument i fotoreportáž ze samé definice blíže popisování fenoménu. Myslím si, že každý upřímný přístup k tématu je důležitý. Jestli chceme něco sdělit, a umíme k tomu využít fotografii, tak je to náš komunikační jazyk.

Jde mi o to, že ten jazyk může být využit různými způsoby. V poslední době jsem začal věřit jeho síle. To je dost viditelné v kontextu projektu *Odmowa*, ve kterém se velmi často vzdaluji od fotografické formy – ptám se po realismu, figurativnosti a efektu příčinnosti ve fotografii. Zároveň dokumentuji protesty způsobem velmi reálným a ukazuji je. Také vím, že činnost v rámci Archivu veřejných protestů jdou dále za obzor čistě fotografických činností. Provokuji diskuzi a dokonce – ve spojení s aktivistickými iniciativami a sociálními společenskými hnutími – podporuji proces změny. Byť často formálně to nejsou výjimečné obrazy, tak přesto vytváření odkaz.

V poslední době tvoje snímky z Archivu veřejných protestů se rychle rozšířily po síti a v tomto ohledu mají na lidi velký vliv. Zdá se mi, že v případě tohoto typu fotografie, dokonce, i když není vizuálně atraktivní, je za ní důležité něco jiného – společenský aspekt a vlastní obsah snímku. Pak se šíří po sociálních sítích rychlostí blesku a dorazí k lidem. A vlastně o to jde.

O to také jde. Fotografie je nejběžnějším způsobem současné komunikace, zvláště je čitelná a dostupná. Co neznamená, že všechny obrazy musí takové být. Knížka *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie z důvodů, které jsem vyjmenoval dříve, se zařadila do vyjádření, které od prohlížejícího vyžaduje více koncepčního zaangažování a soustředění. Situace je docela opačná, protože ty fotografie jsou také částí* Archivu veřejných protestů, který operuje převážně s jednoduchou formou prezentace.

Může se ta knížka dostat k širokému publiku? Dostane se k člověku, který se zajímá o fotografii, nebo k někomu, kdo se zajímá o společensko-politickou situací v Polsku? Myslím, že to, co jsi pověděl, úplně mění kontext. Jestliže ji budeme brát jako část velkého příběhu – bude tu nějaká širší prezentace tvých prací, sebraná do celku – stejně jako *Odmowa*, to se pak úplně mění kontext. Když vezmeme např.: knížku *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie* z Archivu veřejných protestů, tak tu máme vizuální schizofrenii – to jsou věci ze dvou různých příběhů, které se zároveň, v jistém smyslu, velmi doplňují.

Ano, v této problematice se jedná o tu samou oblast. Nicméně, práce z tohoto projektu, tak jako samotný výběr fotografií z Archivu veřejných protestů, byly částí výstavy *Drgania,* kterou jsem otevřel v Galerii Studio ve Varšavě, v prosinci roku 2019. Shromáždil jsem na ni různé vizuální symboly protestu.

Přeskočili jsem jednu velmi důležitou část v I am Warning you, mám na mysli Berlín.

Třetí sešit je sbírka kousků fotografií Berlínské zdi, nalezených na různých internetových aukcích. Sestavil jsem je s fotografiemi pásmu smrti, tedy místa, fungující kdysi jako východní a západní pásmo zdi.

Získal jsi takové pozůstatky?

Několik z nich jsem koupil. Mám akorát malou výstavu u sebe na pracovním stole. To jsou nejspíše originální fragmenty zdi. Jeden z nich jsem dostal od člověka, jehož dům a půda se nacházely v pásmu smrti. Jeho pozemek byl zkonfiskován státem v 60. letech minulého století – když začala stavba zdi – a byla vrácena o několik desetiletí později, když zeď padla. Více Berlínské zdi je možné dnes nalézt na internetových aukcích, s každou další stranou jsou stále větší. Je možné říct, že ta část triptychu je nejvíce konceptuální, pokud jde o fotografickou vrstvu.

Takže nám povíš o něčem, co už fyzicky neexistuje?

Ano, ta matérie se přesunula z internetu a byla zkomercionalizována.



I Am Warning You, **Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021**

Jsem zvědavý, kolik fragmentů zdi je skutečně autentických, a kolik jich je prostě dědictví po nějakých opravách nebo jiných demolicích.

To už nikdy nezjistíme. A nebylo to pro mě důležité. Je to jistý rým ke spekulaci v americkém sešitu. Prodávající deklarovali, že ty části zdi jsou originální, a to mě stačilo. Neověřoval jsem pravost nabídky.

Kdy bude knížka vytištěna?

V této situaci je velmi těžko cokoliv naplánovat. Mým záměrem je předat knížku do tisku v listopadu. Chtěl bych ji prostě vydat před koncem roku [2020]. Ale uvidíme, jak se bude vyvíjet situace s pandemií. Zatím tiskárny a vazačství fungují, přesto, co se bude dít za dva, tři týdny … Nevím, kde knížka bude produkována – v Polsku nebo v Itálii. Chtěl bych, aby se co nejrychleji zmaterializovala. Už i kvůli tomu, že se ve Spojených státech blíží volby. Nedávno jsme měli 30. výročí sjednocení Německa. Fotografie nebyly udělány s ohledem na toto výročí. Zatímco obecný politický a historický kontext může posílit viditelnost projektu a za ním přítomný problém. A opět tu musím – co je pro mě těžká situace – vzpomenout na sbírku pro tento cíl a požádat lidi o příspěvek, byť jsme v kritickém momentu naší historie, čeká nás další lockdown, další přibrzdění ekonomiky, lidé se budou snažit spíše přežít toto těžké období než kupovat fotografické knížky.

Myslím, že je to opravdu těžká doba pro kreativní branži, ale tvůj projekt je společensky důležitý – mám na mysli historické aspekty a také to, co se děje teď – takže by bylo dobré ho podpořit. Každopádně, fotografické prostředí již několikrát ukázalo, že to dokáže udělat.

Solidarita je hodnotou. Časy jsou dost smutné, ale mám pocit, že také dávají mnoho dobré energie. Pocit jednoty, mimo rozdělení, se také objevuje pocit sounáležitosti.

Také mám takovou....

...romantickou představu, ve kterou chci věřit.

ROZHOVOR ZE DNE 28.10.2020

RAFAŁ MILACH – Fotograf, vizuální umělec a přednášející. Představuje témata, která se týkají systémového útlaku politicko-společenského napětí v regionu bývalého východního bloku. Autor fotografických publikací, kriticky nahlíží na systémy kontroly a stratégy protestů. Docent Filmové školy Krzysztofa Kieślowskiego v Katovicích. Absolvent a dlouholetý pedagog Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Stipendista Ministra kultury a Národního dědictví, Magnum Foundation a Evropské kulturní nadace. Laureát soutěže World Press Photo, Le Rencontres Photographiques d'Arles Book Award, finalista Deutsche Börse Photography Prize a Paszportów Polityki. Spoluzakladatel kolektivů Archiwum Protestów Publicznych i Sputnik Photos. Milach představil své projekty na různých výstavách v Polsku i ve světě. Jeho práce se nachází ve sbírkách např.: v Muzeu Sztuki Nowoczesnej, CSW Zamek Ujazdowski, Fundacji Sztuki Polskiej ING. Člen agentury Magnum Photos.

Pohled pod povrch událostí

Jędrzej Nowicki a Krzysiek Orłowski

Proces vzdělávání dokumentárního vědomí.

KLÍČOVÁ SLOVA: ADRENALIN; CITLIVOST V ZOBRAZOVÁNÍ; DOBRO HRDINŮ; ESTETIZACE NÁSILÍ, NOVINÁŘSKÁ ETIKA; FOTOGRAFIE VÁLKY, HUMANISMUS; VIZUÁLNÍ JAZYK; KONCENTRACE A POZORNOST NA TÉMA; KONTROLA ODKAZU; MISIE; NEBEZPEČÍ; POVRCHNOST INFORMACÍ; TLAK; PRŮBĚH PRÁCE NAD PUBLIKACÍ; PROPAGANDA; PROSTOR PRO VLASTNÍ POHLED; ROLE MÉDIÍ; SLOVO/OBRAZ; SPOLEČENSKÁ ANGAŽOVANOST; ZPŮSOBY ŠÍŘENÍ FOTOGRAFICKÝCH MATERIÁLŮ; RYCHLOST ČASŮ; MEDIÁLNÍ VÁLKA; CITLIVOST DOKUMENTARISTY; VÝBĚR TÉMATU ADRENALINU

POPIS / PROJEKTY / OTÁZKY:

KNÍŽKY / PUBLIKACE: NOWICKI JĘDRZEJ, BLIZNY, VYD. PIX.HOUSE, 2021
CYKLY/ VÝSTAVY: NOWICKI JĘDRZEJ, GWIAZDY NAD NIEBEM WSCHODU, CK ZAMEK, POZNAŃ, 2022

MÍSTA / SUBJEKTY / INICIATIVY: BRACTWO BANG BANG; CENTRUM BADANIA OPINII SPOŁECZNEJ; CENTRUM KULTURY ZAMEK W POZNANIU; DOM BIAŁORUSKI W WARSZAWIE; GAZETA WYBORCZA; POLSKA AKADEMIA NAUK; PIX.HOUSE; TALENT ROKU

OSOBY JMENOVANÉ V ROZHOVORU: ANDRUSIECZKO PIOTR; BARANOWSKI KONRAD; BIELJASZYN WIKTORIA; BOICHENKO NINA; HAVIV RON; KACZMARSKI JACEK; KUPAŁA JANKA; PIASECKI MACIEJ; PUTIN WŁADIMIR; STANIK MACIEJ; SZCZEREK ZIEMOWIT

Část první

Adrian Wykrota: Jak jsi přišel k tomu, že jsi se začal zajímat o téma Bělorusko?

Jędrzej Nowicki: Jestli ti jde o projekt *Blizny*, tak na začátku jsem byl vyslán redakcí *Gazeta Wyborcza*, pro kterou jsem pracoval, abych zdokumentoval volby, které se odehrávaly v Bělorusku. Věděl jsem, že jsou dost detailní, ale to jsem ještě nevěděl, že ta síla toho, co se odehraje, bude tak velká. Do Běloruska jsem přijel už dříve. Fotografoval jsem uprchlíky na hranici s Polskem., když tisíce čečenských uprchlíků zůstalo na nádraží v Brześciu. Jezdil jsem tam soukromě, ale co se týče *Blizen*, tak to se začalo objednáním práce.

Při pohledu na tvé předešlé projekty a na to, nad čím teď pracuješ, je vidět, že společenská zaangažovaná témata jsou ti velmi blízká. Myslíš si, že fotografie je dobrým médiem pro popsání tohoto typu fenoménu, historie, skutečnosti, která nás obklopuje?

Zdá se mi, že je to prostě nástroj. Skutečnosti jsou možné popisovat také slovem nebo pohyblivým obrazem. Pro mě jako fotografa je to prostě jisté nářadí, jak si poradit s realitou. Nemyslím si, že by to, co fotografuji, odbíhalo od prózy každodenního života – to jsou většinou příběhy každého dne. Fotografie je neobvykle humanistickým nástrojem. Příběhy, která se vypráví pomocí aparátu jsou prostě takové, jaký je život – a ten bývá těžký a velmi bolestivý.

Tedy pro tebe je důležitý záznam a v jistém smyslu směřování pozornosti na důležité věci?



***Blizny* / *The Scars*, Jędrzej Nowicki, vyd. Pix.house, 2021**

Určitě je zaangažování důležité u všeho, čeho se chopíš a chceš to udělat na nějaké úrovni. Neberu se jako někdo, kdo má nějakou misi. Mě ty příběhy prostě fascinují jako člověka.

Kdyby nejoblíbenější formou prezentace fotografií byl tisk. Je zřejmé, že se ta situace změní. Ukazuje se, že podle údajů CBOS jen dvě procenta otázaných považuje tisk za zdroj informací o světě. To se diametrálně změnilo. Fotografie se přesunula na internet, na výstavy, do publikací. Jenomže výstava nebo nízkonákladová publikace, to je něco uzavřeného, má limitovaný počet odběratelů. Je to dobrá forma pro prezentaci takové fotografie?

Krzysiek Orłowski: To je těžká otázka. Určitě nízkonákladová publikace je úzkým nástrojem – dostane se do hrstky lidí z fotografické bubliny. Publikaci tohoto typu nekoupí někdo, kdo stojí mimo – aspoň mě se to tak zdá. Je možné, že s výstavou člověk osloví větší počet lidí. Ptal jsi se, jestli je to dobrá forma k prezentaci – myslím si, že ano, ale internet je nejdůležitějším nástrojem. Souhlasím s tím, že tisk příliš splaskl.

A ty, jaký k tomu máš přístup?

JN: Pro mě je určitě hlavním nástrojem k prezentaci fotografií internet – především Instragam, neboť ty snímky se dostanou do širokého okruhu a dostanou se k největšímu počtu lidí. Daří se mi v internetových médiích publikace,

méně v papírové. Zdá se mi, že takové příběhy má cenu vyprávět způsobem, který se dostane k co nejširšímu počtu odběratelů, protože možná budou mít vliv na to, aby si všimli reality. Stejně tak výstavy i knižní publikace jsou určeny pro něco jiného. Jsou dobrým záznamem takového příběhu, uzavřením. Jsou důležité, ale nejsou nastaveny na to, aby se dostávaly do širšího okruhu.

Mám takový přístup, že musíme vydat maximum úsilí, aby něco takového, jako je fotografická publikace, se dostalo mimo fotografickou bublinu. Na druhou stranu je zřejmé, jací jsou čtenáři v Polsku – tyto indikátory většinou klesají.

KO: Stává se, že fotografická publikace se dostane mimo fotografickou bublinu. Není to tak, že oni jsou jen uzavření, nebo, že odběratelé jsou jen lidé, kteří se věnují fotografii. To se spíše stává v případě soutěží nebo událostí.

JN:. Zdá se mi, že publikace *Blizny* má šanci na to, aby se dostala mimo fotografické prostředí, protože se dotýká tématu, které je v Polsku společensky odebírané a důležité.

KO: Fotografie je důležitým nástrojem k tomu, aby se o tom mluvilo!

Vraťme se k samotnému fotografování. Jędreju, mám na tebe otázku. Situace na východě Evropy, především na Ukrajině je napjatá. Nevíme, jaký záměr má Vladimír Putin, ale nevypadá to dobře. Máš v úmyslu dále dokumentovat tuto oblast světu a ty příběhy lidí? Chceš se tam vydat?

JN: Ano, určitě. Je to region, kterému se věnuji a kterému rozumím. Je nejbližší mému srdci. Zdá se mi, že soustředit se na témata, která je možné lehčeji zvládnout emočně a racionálně, jsou prostě důležitá. Určitě se vydám na Ukrajinu – až budeme vědět, kterým směrem situace směřuje. Celou dobu se otáčím okolo tématu imigrační krize na hranici polsko-běloruské, i když se o ní mluví méně.

Jak se z perspektivy času díváš na své fotografie z Běloruska a jaký máš na ně názor?

JN: Jestli se mě ptáš na hodnocení politické situace v Bělorusku, tak se mi zdá, že v běloruské společnosti se stalo něco vážného a konstruktivního pro budoucnost běloruského národa. Jestli se ten pohyb podařil? Ne. Situace v Bělorusku stále vypadá čím dál tím více horší než před revolucí. Ale nepochybně je to ta chvíle, která ukázala – především mladým Bělorusům – že život může vypadat jinak a že svobodu mají na dosah. Zatímco politicky, jestli se jedná o občanská práva, nebo obecně svobodu sebe projevu, tak je v Bělorusku horší. Mnoho těch lidí, které jsme tenkrát viděli na ulici, je ve vězení. Nechtěl bych, aby ty fotografie byly prohlíženy politickým filtrem. Pro mě to jsou především příběhy lidí, jejich tužeb a snahy společnosti dosáhnout svobody. Když se podíváme na tu situaci s uprchlíky na polsko-běloruské hranici, máme úplně ty samé touhy a ty samé emoce. Samozřejmě, oblečené v jiné šaty událostí, ale



***Blizny* / *The Scars*, Jędrzej Nowicki, vyd. Pix.house, 2021**

bezpochyby to jsou ty samé emoce. Jestli se podíváme na ulici Varšavy předcházející podzim a na mnoho jiných měst na světě, máme úplně ty samé pocity. Chtěl jsem, aby to byl především příběh o potřebě svobody.

KO: V knížce je citát/věnování – *Hledajícím svobodu.*

JN: A to je hlavní smysl, který mám v hlavě, když přemýšlím o těch snímcích. Jsou mi osobně blízké a jsou pro mě důležité, protože se vážou k zážitkům a vzpomínkám, které bezpochyby měly velký vliv na to, jakým jsem člověkem.

Pracovali jste společně nad publikací *Blizny*. Jak hodnotíte ten proces? Jędreju, to je tvoje první větší publikace, je to tak?

JN: Je to příběh úplně jiné narace než fotoreportáž. Krzysiek je určitě zkušeným grafikem, a neobvykle mi pomohl v přemýšlení o tom, jak by to mělo vypadat. Pracovali jsme hlavně ve dvou, ale zaangažovaných osob u publikace bylo více. Pro mě to byla úplně nová zkušenost. Neměl jsme tušení, jak udělat knížku. Měl jsem vůči Krzyśkovi plnou důvěru, a proto se to povedlo.

KO: Ta publikace měla být docela jednoduchá ve své skladbě. Příběh probíhá tak, že jsou důležité popisky k fotografiím. Knížka je dvoujazyčná, rozdělená na dvě části. Záleželo mi také na tom, aby Jędrzej dopracoval druhou část – to se dělá v podstatě během naší práce. První část publikace byla v zásadě o rozvržení fotografií, jsou to prostě jednotlivé ukázky s popisem.



***Blizny* / *The Scars*, Jędrzej Nowicki, vyd. Pix.house, 2021, fot. Adrian Wykrota**

Dodám ještě jednu poznámku, abych doplnil svůj pohled na práci u publikace samé. Neobvykle důležitá je síla spolupráce, za prvé – autor, projektant knížky, ale také všechny zaangažované osoby, tedy autoři a autorky textů, a redakční práce.

JN: Určitě ta knížka by nevznikla bez Niny Boichenko, která uskutečnila všechny rozhovory s hrdinkami druhé části, představila mě těm lidem. Její výklad ve druhé části je ohromný. Ziemowit Szczerek napsal úvod. V první části byli velmi nápomocní Piotr Andrusieczko, Wiktoria Bieljaszyn, Maciej Piasecki. Mimo to, že já jsem nadepsaný na obálce té knížky, ta by nevznikla, kdyby mnoho osob nepomáhalo při výběru materiálu. A především by nevznikla, kdyby se mnoho lidí nerozhodlo ukázat nám jizvy, které jim zůstaly po těch událostech. To oni jsou nejdůležitější, částí tohoto celého příběhu.

Knížka je dvoujazyčná – polsky a anglicky. Za překlad byl odpovědný Konrad Branowski. Vraťme se k samotnému projektu publikace. Obálka je velmi charakteristická a charakteristická je také její barva. Krzysku, můžeš nám k tomu něco více říct?

KO: Ta barva je symbol jizev a modřin…

Pokud jde o rozložení a textovo-fotografickou naraci v *Bliznach*, tak se mi zdá, že ta knížka je trochu mimo hlavní proud. Je jinak vedena než současně vydávané fotografické knížky, ziny nebo artbooky. Většinou ty publikace jsou překombinované. V takovém smyslu, že v nich musí být skryté triky, narace

není zřejmá a často také nemají text. A tady – u snímků Jędrzeja a u tohoto tématu jste se rozhodli, že snímky budou mít popis. To bylo pro vás důležité?

KO: V jistém smyslu je to opisný projekt, protože ten popis posiluje poselství. První náš nápad byl takový, že to má být čisté, klasické. Fotografie jsou vyexponované na pravé straně, a texty po levé.

JN: Mě se prostě zdá, že fotografie jsou hluboko zasazené do velmi konkrétních příběhů. Z úcty, k těm hrdinům a hrdinkám toho příběhu, jsme museli přinejmenším poznat jejich jména a prostě uzavřít část jejich příběhu.

Chtěl bych se zeptat na druhou část publikace. Jędrzeji, kdy jsi vyslal své fotografie na soutěž Talent roku, organizovanou nadací Pix.house, tvůj příběh byl složený jen z fotografií z první části – z relace protestu v Bělorusku a jeho důsledků. Později jsi začal pracovat nad druhou částí – nad portréty. Proč jsi se rozhodl udělat tyto fotografie?

JN: Ta druhá část měla vypadat trochu jinak. Velmi mě záleželo na tom, aby byla nejméně částečným pokračováním příběhu. Chtěl jsem zjistit, co se děje teď u hrdinů, které jsem fotografoval.

Typický novinářský přístup.

JN:. Ano, prostě jsem věděl, že náš stát se stal pro mnoho z těch lidí místem, kam bylo možné utéct. Zdálo se mi, že aspoň rozhovor o jejich pohledu na věc bude důležitý. Byl tu ovšem velmi velký odpor vůči tomuto setkání se mnou – vlastně všech lidí z první části, které se mi podařilo kontaktovat. Takže jsem se, spolu s Ninou Boichenko – badatelka tématu migrace PAN – rozhodl najít nové hrdiny. Kontaktovali jsme Běloruský dům ve Varšavě, který je centrem běloruského společenství a místem pomoci pro tyto lidi. Požádali jsme je o předání informace, že hledáme hrdinky do takovéhoto projektu.

V publikaci se objevily také obrazy krajiny. Povíš nám k nim něco?

JN: To jsou obrazy krajiny, které se týkají polsko-běloruského pohraničí. Trochu jsem hledat v tom fotografickém příběhu jisté nezvyklosti. Ne každá fotografie byla bezprostředním příběhem o běloruské revoluci. Rozhodl jsem se vyfotografovat to polsko-běloruské pohraničí, které je fascinující místem. Přece od státu – i když na něj stále naříkáme – více demokratického k vražednému režimu je vlastně jen 10 metrů a ten přechod mezi těma dvěma světy je pro mě neobvykle zajímavým příběhem.

KO: Ten obraz krajiny je takovou linií mezi.

Myslím, že je to velmi charakteristický symbol. Hranice sama o sobě, když nad tím přemýšlím, je silným symbolem rozdělení. V publikaci, o které hovoříme, jsem našel také báseň.

JN: To je báseň Janka Kupaly, *A kdo tam jde?* Ta je pro svobodné Bělorusy tím, čím pro pokolení Solidarity byly v Polsku *Mury* Jacka Kaczmarskiego. Stala se symbolem běloruské identity. Báseň byla napsána v roce 1905, ale když si ji přečteme, tak vidíme, že ten příběh o svobodném Bělorusku a potřeby svobody mezi Bělorusy/Běloruskami je v podstatě úplně stejný, mimo toho, že uběhlo již mnoho let. Ten příběh o běloruském národu se nezměnil ani o čárku. Slyšel jsem tu báseň během jednoho společenského běloruského setkání na náměstí Defilad ve Varšavě – byla tenkrát recitována – a myslel jsem si, že je to neuvěřitelný symbol toho našeho příběhu. Proto se objevila v naší knížce.

KO: Vlastně uvádí druhou část.

Jędrzeji, jak se změnil tvůj přístup k fotografii?

JN: Když jsem odcházel z *Gazety Wyborczej* zároveň jsem odešel od takové přísnější novinářské fotografie a můj rytmus práce se změnil. Raději se soustředím na vlastní projekty, které se podaří občas někde publikovat, hlavně to je moje iniciativa. Pro mě je fotografie prostě to, jak jsem říkal, způsobem uspořádání stínů tohoto světa a uspořádání si tohoto chaosu, který se kolem nás odehrává. Takže pro mě to je velmi užitečný nástroj, který pomáhá porozumět světu. Samozřejmě nebudu říkat, že to nejsou také výjimečné zážitky, protože jsou, a to často velmi. V mé práci se mi často stává například strach. Na fotografování této části světa je potřeba umět si nějak ty emoce v sobě uspořádat, jisté věci uzavřít, aby člověk mohl stále fungovat. Občas to jsou těžké zkušenosti, ale fotografie mi umožňuje odpoutat se a porozumět.

Ve druhé části publikace věnuješ pozornost osudu žen – Bělorusek. V první části – během protestu – silný je prvek mužský. Proč to tak je?

JN: Zdá se mi, že převaha mužů v první části je způsobena tím, že aparát fyzického útisku byl především veden vůči mužům. To oni se dostali do nemocnic, byly mordováni. Ve druhé části jsme se s Ninou rozhodli, že budeme vyprávět jen o ženách, protože se často mluvilo o běloruské revoluci jako o „revoluci žen". Vlastně přesto, že muži během prvních dnů protestů byly zadrženi a ženy převzaly iniciativu. Stejně běloruské političky začaly vést toto hnutí, protože politici (muži) byli zadrženi. Nevím, čím se ty zkušenosti odlišují. Důležitý je příběh babičky, která sem přijela s vnoučaty – jejich rodiče byli zadrženi, seděli v té chvíli ve vězení v Bělorusku. Takže přijela sem, se svými vnoučaty, jako osamělá žena. Musí dvojici vnoučat vychovávat ve státu, který je jen málo blízký Bělorusku, ale reálně je úplně jiným světem. V takovém smyslu je to pro ni, jako ženu, určitě velmi obtížné. Ale jsou tyto zkušenosti odlišné? Nemyslím si. Zdá se mi, že ony jsou prostě lidské a že ty emoce musí být poměrně velmi stejné.

KO: To je strašně traumatické pro ty děti. Rodiče sedí ve vězení a oni utíkají ze svého státu, protože nemohou normálně žít.

Měl jsi strach ohledně zveřejnění těch snímků?

JN: Kdysi jsem s Wiktorií a Ninou sbíral ty příběhy, dělali jsme to s plným vědomím, že na nějaké úrovni to může být rizikové pro hrdinky a hrdiny našich příběhů, ale jejich hlas, a také jejich vlastní volba, že o tom chtějí povědět. Všichni ti hrdinové a hrdinky začali otevřeně mluvit o svých zkušenostech, chtěli, aby ten příběh byl znám. To je vždycky velmi citlivá a těžká práce.

ROZHOVOR ZE DNE 08.07.2022

Druhá část

Adrian Wykrota: Měli jsme možnost hovořit o fotografii, ale trochu v jiných podmínkách a v jiné realitě. Tenkrát jsem se tě ptal na tvé plány, na to, co budeš fotografovat. Nevěděli jsem ještě s určitostí, jestli se podaří Ukrajina. Nyní už je všechno jasné a hovoříme po tvém návratu z dalšího výjezdu do státu pohlceného válkou.

Jędrzej Nowicki: Moje práce na Ukrajině začala 24. února 2022, v den ruské invaze. Tenkrát se mi podařilo dostat se do Lvova, a odtud vlakem do Kyjeva. Spolu s dalším fotografem Maćkiem Stanikiem jsme 25. února ráno vysedli z vlaku a pak to všechno začalo…

Jsi tam prakticky od prvního dne války?

Již prvního dne, 26. února, na objednávku *Gazety Wyborczej* jsem měl letět letadlem do Kyjeva a fotografovat narůstající napětí. Tenkrát jsme se rozhodli prostě sednou do auta a vyrazit. Jen jsme přemýšleli, jestli jet do Lvova nebo do Kyjeva. V prvních hodinách války byla situace velmi nestabilní. Nevěděli jsme, do jaké míry bude bezpečné cestovat po tom kraji. Nevěděli jsme, jaký druh dopravy zvolit. Nakonec jsme do Lvova vyrazili autem, ale ze Lvova jsme už jeli vlakem, který se nám zdál jako nejbezpečnější možnost dopravy.

Při prvních dnech války, nebylo vůbec jisté, jestli Lvov je bezpečnější než zbytek státu. Vlastně bylo možné očekávat úplně všechno. V jistém smyslu, jste se řídili intuicí?



Hvězdy nad nebem Východu, 2022, fot. Jędrzej Nowicki

Tenkrát oči celého světa a médií byly upřené na Kyjev. Přes několik dní se zdálo, že Kyjev může v jistém momentu padnout. Americké tajné služby uváděly, že pád Kyjeva je otázkou dvou, nebo tří dní. Nemám pochyby o tom, že vše se soustředilo na hlavní město Ukrajiny, ve kterém se pracovalo hodně obtížně. Bylo těžké najít řidiče, překladatele, nebo se pohybovat po městě. Hodně času jsme strávili v bytě. Každou chvíli byl vyhlašován zákaz vycházení. Teprve, když ukrajinská vláda vypracovala akreditační systém pro novináře, dostali jsme povolení k vycházení během zákazu vycházení.

Před rokem jsme mluvili o Bělorusku, o tvých fotografiích, které jsi udělal během protestů a hnutí za svobodu. Pozoroval jsi aparátem celou situaci, což je pro tvoji práci charakteristické, to, jak si všímáš role fotografování a fotografie. Má to dál smysl dělat v této mediální a rychlé době? Jsou potřeba takové fotografie?

Určitě jsou potřeba. Zdá se mi, že kdyby tu nebylo mediální sdělení, válka na Ukrajině by se vyvíjela úplně jinak. V jistém smyslu byly reakce západních politiků vynuceny reakcí společností západního světa, kterou vyvolaly mediální zprávy. Myslím, že válka na Ukrajině nám velmi jasně ukázala, že média a novinářská sdělení o násilí, porušování lidských práv, jsou neobyčejně důležitá. To je mediálně nejdůsledněji popisovaný válečný konflikt v historii světa. Rodí se tu samozřejmě absurdity, protože v jisté chvíli počet novinářů na Ukrajině byl

opravdu zarážející – určitě příliš velký, ale zdá se mi, že ta válka velmi přesně ukázala moc médií a potřebu této narace.

Setkáme se u příležitosti tvé výstavy Hvězdy nad nebem Východu v poznaňském Centru Kultury Zámek. Odkud se vzal nápad na název této expozice?

Titul se objevil na základě fotografie, zhotovené v charkovské čtvrti, která se nachází na severu města a byla tu první frontová linie během obléhání. Gigantické sídliště, vybudované z paneláků, bylo velmi zničené. Čtvrť, ve které bydlely desetitisíce lidí, se úplně vylidnila. Ten snímek vznikl vlastně tam. Ukazuje rozbité elementy panelových domů, okem, ve kterých se odráží sluneční světlo a které mi připomíná nebe. Nebe pro Ukrajince nebo pro lidi, kteří na Ukrajině bydleli od začátku války, je velmi konkrétní, protože z nebe se k nim blíží nebezpečí.

A další fotografie jsi prezentoval na výstavě?

To jsou velmi různé situace. Je to sbírka snímků z celého kraje. Je tu Kyjev, Charkov, Irpień, který z pohledu Kyjeva byl strategickým místem. Vlastně tudy se zkoušelo ruské vojsko dostat do hlavního města Ukrajiny. A vlastně tam se také odehrávaly nejdůležitější bitvy o město. Za Irpieniem je Buča, kterou známe kvůli masovým hrobům a vraždám, kterých se dopustili ruští vojáci. Hodně snímků vzniklo v Charkově a v jeho okolí. Charkov vždycky, kvůli své poloze, byl strategickým místem. Městem, z jehož centra k ruské hranici je 20 km.

V Charkově bydlelo mnoho Rusů.

Ta identifikace, která kdysi byla zamlžená, je teď ostrá jako břitva.

Navštívil jsi také jiná místa na Ukrajině. Které z nich bylo pro tebe zvlášť důležité?

Určitě Oděsa byla pro mě důležitá. Navštívil jsem město v létě roku 2021. Díky tomu jsem měl jistý bod vzpomínek. Znovu jsem tam jel v témže roce, abych se podíval, jaký vliv měla válka na to město. Ukázalo se, že v zásadě vytrhla identitu z města a jeho obyvatel.

V jakém smyslu?

V takovém, že obyvatelé jsou neobvykle spojeni s mořem, o které přišli, jsou také velmi závislí na turistech, kteří najednou zmizeli. Tento obraz Oděsy uprostřed turistické sezóny byl jakousi zamlženou letní vzpomínkou. Nebyli tam vůbec lidé. Bylo tam prázdno. Pro mě to bylo důležité pozorování a snaha porozumět, jak válka působí na život lidí – ne vždycky násilným způsobem, který vidíme na fotografiích – občas také méně viditelným způsobem.



Podivné léto, 2022, fot. Jędrzej Nowicki

Odkud se v tobě objevil zájem o dokument, fotoreportáž? Odkud ta vášeň?

Z domu, vyrostl jsem v novinářské rodině. Takový způsob porozumění světa v našem domě byl každodenním chlebem. Vybíral jsem jiné nástroje než moji rodiče, byť v podstatě věci je ten popis neobvykle podobný. Mezi slovem a obrazem tolik rozdílu prakticky není.

To je zajímavý postřeh. Vidím to ve dvou rovinách. Žijeme v obrázkovém světě, tedy používáme obraz a často lidé nevyužívají psané slovo ke komunikaci, ale i tak jim to nedělá problém, aby porozuměli psanému jazyku. Nemáš takový dojem, že co se týče fotografie, tak se můžeme setkat s podobným interpretačním problémem? Vezměme si jako příklad snímek z Charkova, o kterém jsi dříve hovořil. Když představíme tu fotografii bez popisu, nemyslíš si, že by mohla být obtížně srozumitelná?

To jistě. Šlo mi spíše o širší příběhy.

To se mi zdá klíčové.

A to je určitá slabina fotografie. Je ji možné různě několikrát interpretovat. Ta svoboda může znamenat buď špatný výklad, nebo špatné porozumění faktům na fotografii. Riziko je o hodně větší než u textu.

V případě širšího fotografického příběhu text má nakonec velmi důležitou roli. Byť – lokalizující.

Ano.

Proč tě to stále táhne na východ? To je teď velmi nebezpečné.

Výběr regionu je pro mě přirozený. Východní Evropa je místo, kde nejsnadněji mohu vyprávět příběh a porozumět, co se v tomto regionu odehrává. Když se podívám na Bělorusko a fotografie odtud, později na snímky z polsko-běloruského pohraničí, tak se v podstatě objevuje, že je to stále jeden a ten samý příběh. Jenom my jsme o tom ještě nevěděli. Zdá se mi, že k tomu, aby bylo možné se podívat pod povrch událostí a toho, co se děje – tak to je pro mě neobyčejně důležité – má cenu se soustředit na jeden region, na jeden příběh a hloubat a hloubat. To je podle mě hodnota dobré novinařiny a dobré dokumentaristiky. A co se týče nebezpečí – nevím! Mně adrenalin v práci nikdy nelákal. Nejezdím na nebezpečná místa jen pro zábavu. Pro mě válka, společenské změny nebo krize jsou jistým pozadím a dávají mi prostor k tomu, abych se pokusil porozumět mechanismům, jakými se řídí člověk a společnost. Pro mě jsou výjezdy na takováto místa potřebná. Jako náctiletý jsem měl trochu větší potřebu dodávat si trochu adrenalinu a možná mi to nějak zůstalo. Adrenalin je spíše nástroj, který mi pomáhá pracovat, nikoliv nějakým druhem drogy. Neumím si představit, že bych se mohl popsat jako válečný fotograf. Nikdy bych nechtěl při své práci jezdit jenom tam, kde se odehrává něco velkého. Myslím si, že tahle cesta nikam nevede.

Nemyslíš si, že mnohé se změnilo od dob zfilmovaného Bratrstva Bang Bang k současnému mýtu velmi známých válečných fotografů? Nemáš takový dojem, že sám konflikt či sama válka se natolik změnily, že často mediální předání nebo dokonce vytváření této zprávy funguje na základě jistého schématu, propagandy? Současná válka je také mediální válka.

Určitě to tak je. Ukrajinská strana zkouší kontrolovat toto sdělení. Samozřejmě, my jako novináři, to cítíme na každém kroku. Velikost absurdity, s jakou se občas musíme potýkat – rozhodnutí vedoucích, generálů – nám velmi komplikovala práci. Myslím si také, že mainstreamové válečné sdělení je v podstatě stejné. Když se podíváme na to, jakým způsobem byla ukazována válka po celou dobu – či sami novináři, fotografové a fotografky posíláni z různých míst na světě, aby vyprávěli příběh, bez znalosti lokálního jazyka – to vede k tomu, že je velmi hodně toto sdělení povrchním příběhem. V tom všem je také hodně dobré, jasné, hluboké analýzy a práce, ale nemám pochyb o tom, že se to trochu mění. Mám pocit, že v prostředí je stále větší tendence angažovat místní novináře k popisu války na Ukrajině, posílat tam lidi, kteří rozumějí danému regionu. Ale celou dobu tu je ten starý pohled na novináře. Zvláště mezi americkými médii.



Hvězdy nad nebem Východu, 2022, fot. Jędrzej Nowicki

Tvoje fotky jsou vizuálně atraktivní. Může se říct, že jsou to pěkné obrazy, udělané během dramatických okolností.

Mnohokrát jsem zápasil s výtkou, že estetizuji násilí. Pro mě to je citlivost při zobrazení – občas velmi smutné skutečnosti – je to způsob, jak si s ní poradit. Estetika mých snímků vychází vlastně z potřeby takového jemného vyprávění o komplikovaném světě.

Když si vytvoříme nějaký vizuální jazyk, tak ho prostě používáme, protože je náš, je nám nejbližší.

Zdá se mi, že dokud zachováváme zásady novinářské práce a lidské slušnosti, neohrožujeme je, starám se o ně – tak je pro mě téma o způsobu popisu uzavřeno.

Byl tu příklad fotografie z války na Ukrajině, která představovala scénu auta na muži. Ta fotografie Rona Haviva byla na Instagramu s popiskem a hashtagami o modelu fotoaparátu a reklamní spolupráci. Formálně to byla dobrá fotografie, ale byla eticky vhodná? A bylo etické ji publikovat v takovém kontextu?

Podle mě to nebylo etické. Instituce samosoudu se vymyká jistým hodnotám, které jsou pro mě prostě důležité. Ale rozumím pocitům Ukrajinců, novinářům, kteří jsou spojeni s Ukrajinou. Přeci jen ty emoce v našich relacích se musí vzít v úvahu. Nemůžeme zveřejňovat tváře osob, které byly dány

k samosoudu, protože nemůžeme být částí světa bez hodnot. Samozřejmě, můžeme nafotografovat takovouto scénu, ale s úctou k té osobě. Nezávisle na tom, jestli si to zasluhuje samosoud nebo ne, protože to nemá žádný význam. Nezveřejňuji také snímky těl s tvářemi, protože to může porušovat jejich úctu. Zdá se mi, že válka na Ukrajině přináší mnoho morálních dilemat. Největší redakce zveřejňovaly tváře zabitých a vytvářelo to mnoho diskusí. Já osobně bych takový snímek nezveřejnil.

Bojím se ještě jednou zeptat – jaké jsou tvé další plány?

Počátkem ledna se na chvíli vrátím na Ukrajinu. Moje výjezdy většinou trvají dva měsíce. Tentokrát tam budu dva týdny. Později se vrátím domů, abych se úplně přestěhoval do Kyjeva.

ROZHOVOR ZE DNE 16.12.2022

JĘDRZEJ NOWICKI – Fotograf dokumentarista, se ve své práci soustředí na východní Evropu, zvláště mu je blízké Bělorusko. Pracoval také na Blízkém východu a v Africe. Při fotografování ho fascinuje lidská touha po svobodě – stejně jak svoboda jednotlivce, tak i celé společnosti nebo národa. Spolupracoval s největšími mezinárodními redakcemi jako jsou: *Le Monde*, *Die Zeit*, *Newsweek*, *The Guardian*, *The Wall Street Journal* czy *The Washington Post*. Získal ocenění Luis Valtuena International Humanitarian Photography Award a World Report Award. Je absolventem Stipendia Iana Parry'ego a vítěz soutěže Talent roku 2021, organizované nadací Pix.House, jejímž výsledkem je publikace knížky *Blizny*.

KRZYSIEK ORŁOWSKI – Fotograf, editor a vydavatel. Autor několika publikací, realizovaných v duchu self-publishingu. Absolvent Vyšší školy fotografie Afa ve Vratislavy a Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Zakladatel vydavatelství a veřejné knihovny *Zinteka*. Vede autorský program dílen *Ferment Twórczy*, soustředí se na edici a interpretaci fotografií. Přednáší také na Vratislavské fotografické škole.

Fotografie, která má druhé dno

Anna Bedyńska

Pohled na svět citlivým pohledem dokumentaristky

KLÍČOVÁ SLOVA: APARÁT JAKO PRETEXT; FIKCE/DOKUMENT; FOTOGRAFIE JAKO RELACE S DRUHÝM ČLOVĚKEM; FOTOGRAFIE JAKO ZPŮSOB K POZNÁNÍ MÍSTA; POULIČNÍ FOTOGRAFIE; FOTOGRAFOVÁNÍ BĚHEM CESTOVÁNÍ/ FOTOGRAFOVÁNÍ U SEBE; HUMANISMUS; PŘIROZENÁ KRÁSA; PRÁCE V MÉDIÍCH; UMĚNÍ JAKO INSPIRACE; TVOŘIVÁ REAKCE K VLASTNÍM POTŘEBÁM; ODMÍTNUTÍ JAKO TÉMA PŘÍBĚHU; ZAANGAŽOVANOST

POPISOVANÉ PROJEKTY, OTÁZKY:

CYKLY: DOT TO DOT; TOKYO STORIES; TRIUMPH PALACE; WHITE POWER

MÍSTA / INICIATIVY / SUBJEKTY: ALBINOSI W POLSCE; DUŻY FORMAT; GAZETA WYBORCZA; GAZETA STOŁECZNA; KOMITET CENTRALNY; KSIĘGA GUINNESSA; MUZEUM YAYOI KUSAMY; PAŁAC KULTURY; PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA IM. L. SCHILLERA W ŁODZI; POLSKA AKCJA HUMANITARNA; WORLD PRESS PHOTO

OSOBY JMENOVANÉ V ROZHOVORU: CHRUŠČOV NIKITA; HALIK TONY; PUTIN VLADIMÍR; SIERZPUTOWSKI SŁAWOMIR; STALIN JOSEF; WÓJCIK PIOTR

Adrian Wykrota: Tvoje fotografická cesta začala od výjezdů do různých částí světa – pracovala jsi pro NNO a pro tisk. Dále na tvé profesionální dráze se objevila foto edice. Docela hodně zkušeností!

Anna Bedyńska:. Už v lyceu jsem brala do ruky fotoaparát. Spolu s mojí kamarádkou jsme dělaly filmové příběhy, ale ve stop rámečcích – naplněné vymyšlenými příběhy. Tenkrát jsem byla ještě daleko od dokumentu. Brala jsem aparát do ruky, ona byla mojí modelkou. Šly jsme k Visle a navzájem jsme se fotografovaly, a dělaly jisté příběhy. Potom přišla Polská humanitární akce a fotografie už se mnou zůstala. Jednoho dne kolega, který jel do Filmové školy v Lodzi na zkoušku z fotografie se mě zeptal: *Pojedeš?* A já, která jsem to neměla vůbec v plánu, jsem si pomyslela: *Vlastně proč ne, jsem s ním ráda*. Jeli jsme spolu, ale já jsem se tam dostala. Prošla jsem první etapou, potom byly prázdniny, další úkoly a asi tenkrát se ve mně objevila taková potřeba a chuť zaznamenávat to, co je okolo, tedy přechod od fikce, kterou jsme si vymyslely s kamarádkou, k dokumentu. Potom to byly jedny z mnoha prázdnin a rozhodla jsem se, že se vydám někam do zahraničí a bylo by dobré si ušetřit nějaké peníze. Našla jsem v novinách inzerát – hledali foto editora. Nikdy jsem nepracovala jako foto editor. Myslela jsem, že je potřeba mít nějaké zkušenosti. Zariskovala jsem a ukázalo se, že další den zazvonil telefon, a už další den jsem dostala místo za pracovním stolem a počítač a práci ve velkém vydavatelství. Rychle jsem si uvědomila, že místo za psacím stolem není nic pro mě, že to je vlastně den sysla – každý den chodit tou samou chodbou, k tomu samému stolu, stále se stejnými lidmi, to není nic pro mě. Jednou padl návrh, abych pracovala jako foto editor pro *Gazetu Wyborczu*, věděla jsem, že to už nechci dělat, takže jsem neměla problém to odmítnout. Tenkrát se *Gaziecie Wyborczej* neodmítalo,

takže bývalý šéf tím byl velmi zaskočený, ale také rozzlobený. Tenkrát jsem řekla: *Tak v tom případě, jestliže to nebude foto edice, tak možná hledáte fotografy. Měla bych zájem.*

To tě láká? Byl to Pitro Wócik, že ano?

On byl ještě zástupce. To byl poslední moment, kdy Sławek Sierzputowski byl šéfem. Piotr řekl – dobře, v tom případě přines portfolio. Byl to čtvrtek nebo pátek, takže jsem měla víkend, abych to portfolio připravila, protože jsem samozřejmě nebyla připravena na takový pohovor, abych začala v redakci *Gazety Wyborczej,* kde vznikal *Velký formát* – velký náklad, 70-ti stránkový, se třemi reportážemi ze světa. V mé hlavě se ani neobjevil takový sen, a dělala jsem pro ně fotografie. Podařilo se mi stvořit docela dobře portfolio. V pondělí, když jsem přišla ukázat portfolio, tak odpoledne jsem už byla s aparátem Canon PowerShot G2 na Piłsudskiego náměstí a dělala jsem první téma do *Gazety Stołecznej.* To byl první digitální aparát, se kterým jsem pracovala pro noviny jako fotoreportér. Byl velmi malý, ale když bylo potřeba stisknout spoušť, než to přešlo do objektivu, no to všechno, co se před námi stalo, tak už bylo pryč. Byla jsem velmi ze sebe zklamaná a tím, co jsem fotografovala, protože to, co jsem chtěla vyfotografovat, se nestíhalo zaznamenat. S tím aparátem se bylo potřeba prostě naučit. Byla jsem za to nakonec vděčná osudu. Studentům a lidem, se kterými mám možnost spolupracovat, říkám, že je potřeba využít každé situace, protože nikdy nevíme, kdy se nám to naše úsilí vrátí, takže moje neplacená práce pro PAH, se mi vrátila darem na celý život, připravilo mi to cestu do života, protože tak bych asi nikdy nepřemýšlela o tom, že pro mě fotografie bude denním chlebem.

Možnost pracovat pro tisk nebo pro velké NNO a realizovat témata, u kterých je nutné se přiblížit k člověku, velmi silně ovlivní náš pohled a pozdější zájem o fotografii. Vlastně nám to umožní získat trochu více a hledat příběh tam, kde by se mohlo zdát, že není. V té práci je potřeba, bez debat, být rád s lidmi. Není možné zpracovávat tento druh fotografie, když člověk nerad mluví s lidmi, vlastně vůbec nemá rád lidi. To není jen tak, že někdo fotografuje módu, a jiní „jdou do ulice" nebo zaťukají na zavřené dveře.

Já jsem závislá na setkání s druhým člověkem. Často opakuji to, že fotoaparát je pro mě pretextem, abych zaťukala na zavřené dveře a vyšlo to vždy na sto procent. Často ani když aparát nevisí na krku, je občas schovaný v tašce, ale i tak je vstupenkou k setkání. Včera jsem mluvila s tokijským tiskem. Ptali se, jak se mi tu daří. Velmi těžko si tu zvykám, protože neznám jazyk. Novinářka se zeptala, jestli lidé souhlasí bez problémů s vyfotografováním se. Řekla jsem ji, že s fotografií ochotně souhlasí, ale už ne tak ochotně souhlasí s jejich zveřejněním (smích). Ptala se, jestli mě lidé zvou domů. Protože obvykle Japonci to nedělají. A já jsem opravdu měla mnoho takových situací, že mě z ulice brali



***White Power*, 2012,**
fot. Anna Bedyńska

k sobě domů. Vždycky vstupenkou byl fotoaparát. Jednu chvíli jsem fotografovala dům bez oken. Bylo vidět, že na tom něco je, styl a něco konkrétního. Tvořím cyklus fotografií o betonové džungli. Japonci mají rádi přírodu, květy, ale v Tokiu ne každý má zahradu – půda je velmi drahá. V každém domě, před každým vchodem, je malý květináč s kytičkou. To je fenomenální! Pro mě to je prostě fenomén. Stojím s aparátem, fotografuji, jsem na hranici ulice se zahradou a cítím, že mi někdo zaťuká na rameno a ukáže se, že to je majitelka toho domu.

Nemluvila moc dobře anglicky, a já zase ne moc dobře japonsky. Všechna slovíčka, která znám, jsem mluvila prostě k srdci těch lidí. Paní mě pozvala domů. A když jsem ji pověděla, že fotografuji, protože se mi to velice moc líbí, řekla mi – tak vás zvu dovnitř! To byl začátek našeho přátelství. Takových příběhů mám mnoho, společně s tím, že sousedka, jak se ukázalo – klavíristka, potom, jak uslyšela, že jsem z Polska, pozvala mě k sobě. Vstupujeme do malého bytu, ve kterém stojí dvě překrásná velká fortepiána. Aby se člověk k jednomu dostal, tak musel zatáhnout břicho a přejít u stěny. U jednoho fortepiana jsem usedla, přilepená ke stěně, čekala jsem na první tóny a ona hrála polskou hymnu – Mazurka *Dąbrowskiego*. Nohy se mi podlamovaly. Aparát byl impulsem k tomuto setkání. Jeho výsledkem je portrét, který ještě nespatřil světlo světa. Možná někdy, v nějakém větším cyklu.

S jistotou! K Tokiu se ještě vrátíme – především s ohledem na to, že se mi zdá velmi zajímavé porovnání těch dvou posledních cyklů. Myslím o fotografiích, které vznikly v Moskvě i v Tokiu. Na snímcích z Japonka je vidět, že fotografuješ venku a sžíváš se s Tokiem, lidmi a také ulicí. Zatímco v Moskvě jsi se soustředila více na uzavřené úseku tvé skutečnosti. Začněme přeci jen od projektu, který ti přinesl ocenění World Press Photo. Povíš mi něco víc?

To je cyklus *White Power*, který jsem realizovala před pár lety. Inspirace k němu byla možná... Těžko říct, co přesně bylo takovým impulsem, ale vždycky mě zajímaly menšiny. Ať už to jsou menšiny sexuální, náboženské a v jistém smyslu také odmítnutí. Vždycky jsem chtěla porozumět těm mechanismům, proč tomu tak je. Jezdila jsem po Polsku s Humanitární akcí a několikrát jsem se dotkla tématu albínů v Africe. Ale ukázalo se, že albinismus není africkým specifikem, africkou nemocí. Je to genetická choroba, která se také objevuje v Polsku, v Evropě a obecně ve světě. Rozhodla jsem se udělat cyklus. Ukázalo se, že to není tak jednoduché. Teprve na Facebooku jsem se dostala k Agnieszce, která založila skupinu Albínci v Polsku. Podařilo se nalézt první hrdiny, ale ještě jsem toho moc neznala. Myslela jsem si, že albinismus je jen o vzhledu, že vypadají jinak, a mezitím se ukázalo, že to je velmi vážná genetická nemoc, která způsobuje mnoho omezení. Většina těch lidí má velmi vážné problémy se zrakem, fotofobii a nystagmem. Mezitím jsem měla příležitost dělat portréty hvězd – vyfotografovala jsem několik lidí. Ta sezení byla s lidmi ze štábu, kteří pracují nad vzhledem osob, které později vidíme na obálce. To je obraz, který je daleko od dokumentu, který mi je tak velmi blízký. Pomyslela jsem si: *Haló! Přece ta osoba, kterou jsi vyfotografovala a ta osoba na kterou se dnes díváš a hledí na mě z obálky časopisu, to je úplně jiná fotografie, to není ona.* Chtěla jsem udělat cyklus o přirozené krásné, která může být pro některé lidi urážlivá, je defektem. Ale tak to vlastně není. Postavila jsem je na piedestal, vytáhla je z domu, tak revolučně, protože nejsou rádi na světle kvůli fotofobii, ale podařilo se mi pár osob do tohoto cyklu pozvat. To hledání hrdinů bylo jako hledání jehly v kupce sena.

A nevycházelo to z faktu, že ten problém v Polsku není, jen z chybějící systémové a organizované pomoci?

Ano. Většina z nich projde rukama těch stejných lékařů. Nemluvňata a dospělí potřebují zvláštní péči. Ne každý oční lékař ví, jak poznat tuto nemoc, takže ve skutečnosti neexistuje takový ochranný deštník, no a dále nemají společnost. Ty fotografie jsem dělala již kdysi dávno. V roce 2012 a 2013. Mimo jednoho fóra na Facebooku nebylo až tak moc takových míst. To bylo pro mě jako autora neskutečné a neobvykle příjemné, když se na výstavě setkali hrdinové a byly tam dvě holčičky, které se vřele objaly, protože nikdy neviděly stejně tak podobného člověka. Myslely si, že jsou prostě jiné než jejich vrstevníci. Obě jsou dravé a skvěle si dokážou v životě poradit, ale celý ten příběh jejich těžkého

života a zkušeností, které byly občas velmi nepříjemné, to všechno bylo v tom objetí. Jedním pohledem, jako by si řekly všechno – setkaly se. To bylo neuvěřitelné. Takový druh odměny pro autora. Srdce u toho poskočí. Cyklus vznikal poměrně pomalu, v tom smyslu, že jsem dlouho hledala hrdiny. Když jsem porozuměla, že je to spojené se slabým zrakem, tak klíčem k nalezení těchto osob byly školy pro slabozraké. Pamatuji si, jak jsem volala do Krakova a paní ředitelka řekla: "Prosím, dejte mi chvilku. Prosím, zavolejte za dvě hodiny." Zavolala jsem po dvou hodinách, a ona mi říká: "Čtyři lidi. Bude to stačit?" (smích). A já ty čtyři osoby hledala měsíce. Když jsem přišla fotografovat – protože jsem jezdila k hrdinům s vybavením: dvě lampy a tentokrát jsem v jedné ze tříd postavila pozadí – to se všechny děti předháněly. Byť většinou jiné děti „bez defektů" jsou většinou zvány – tentokrát jsme mohla povědět – ne! Dodnes ti vlastně za to děkují. Zvu Veroniku. Přesně si pamatuji Veroniku, jak se skloněnou hlavou přišla na fotografování, ale během toho fotografování úplně rozkvetla. Ukazovala jsem ji, jak krásně vypadá na fotografiích. Líbila se sama sobě. Líbila se jí ta chvíle, ta situace, ve které byla v centru pozornosti. Myslím, že při této zkušenosti povyrostla o čtyři centimetry. Doufám, že to bude mít jako památku na celý život. Že jsou různé druhy krásy, že je v životě místo na různé obměny, že opravdu nemá až takový význam to, jak vypadáme, jen to, co máme v sobě a jak milujeme.

To je ve fotografii hezké. Tak se mi zdá, že ocenění nebo výstavy jsou milé pro autora, jak si o tom říkala, jak se ty děti setkaly na výstavě nebo to, jak se někdo cítil, když jsi mu dělala fotografie – to je opravdu smysl toho, proč to děláme. Přeneseme se teď do Moskvy.

Stěhování do Moskvy, nejdříve se vrátíme trochu v čase. Chtěla bych připomenout dobu po válce – rok 1950. Stalin říkal Chruščovovi – *Poslouchej, vypadá to špatně. Nemáme žádné mrakodrapy. Podívej se na západní hlavní města. Oni mají takové pěkné, důstojné a my nemáme žádný – rozpaky.* Dekretem nebo rozhodnutím Stalina bylo naplánováno a vystavěno osm takových našich „paláců kultury", jenomže, více a více větších. Nakonec jich vzniklo jen sedm. Jsou nazývány – Stalinovy sestry. Osmá byla prezentována a vznikla v centru Varšavy. Rozhodnutí o tom, kde budou stát a jak budou vypadat, nevznikalo jen v architektonických kancelářích, ale především na základě Centrální komise. Dodnes uchvacují svojí monumentálností, velikostí, přepychem a důstojností. Teď se posuňme do roku 2000. To je počátek Putinovy éry, vlastně se dostává k vládě. Je tu heslo – vytvoříme něco stejně reprezentativního, jako jsou Stalinovy sestry. Takto v roce 2023 vzniklo na cestě z letiště Šeremetěvo až na Rudé náměstí, palác, který se jmenuje Triumph Palace – nejvyšší obytná budova roku 2003 na světě. Zapsán do Guinesse knihy rekordů.



***Triumph Palace,* 2018, fot. Anna Bedyńska**

Pokud rozumím, z angličtiny se to překládá jako Palác vítězství?

Palác Triumfu. Ale je zajímavé, že Rusové užívají anglický název. Nakonec, anglický i ruský název se překrývá. Ta budova má 57 pater, skoro 300 metrů na výšku, 16 schodišť, 3 bezpečnostní brány, závory, propustky, recepce, domovní telefony, hesla, personalizované karty. Je potřeba 12 minut, aby bylo možné ho obejít dokola. V roce 2013 jsem byla u paty té budovy. Někdo řekl: *Tady budeš bydlet* – myslela jsem si – to je nemožné, to není místo pro život. Podívala jsem se nahoru – nekonečný počet úplně stejných oken, stěna z betonu. Nedokázala jsem si představit, že na takovém místě je možné vůbec bydlet. A k tomu vzpomínám na Palác kultury, který byl vždycky symbolem toho, s čím bojovali naši rodiče. Nedá se ten symbol zprofanovat, když v něm bydlíš. I když nakonec to bylo lákavé, podívat se do toho paláce. Krátce řečeno, byla jsem tam čtyři roky a vnímala jsem tu budovu jako cestu po cizím území, po cizím teritoriu, kultuře, planetě, protože nepatřím k těm lidem, kteří tam kupují byty. Nejsem Ruska, byť bych se mohla ztratit v davu. Ale přeci jsem nebyla jedna z nich. Když jsem byla takovou osobou zvnějšku, která cestovala po tom paláci, po té budově. Myslím, že pro mě tato cesta byla metaforou současného Ruska. Bydlela jsem tam v roce 2014, když byl anektován Krym. Chodila jsem po patrech té budovy a po nějaké době jsem došla na patro, ve kterém je – jako by neexistoval ve veřejném prostoru – rozložený koberec, obývací stěna a na ní rozestavěné fotografie – určitě rodinné a květiny. Už si nepamatuji na rohožku, o kterou jsem si čistila boty. Jak to je možné? Proč to tak je, že ve 200metrových apartmánech lidé nemají dost místa – musí ještě zabrat veřejný prostor. A možná asi tak chtějí, jak Rusko, nejmocnější, největší, mít toho ještě víc. Pokud se objeví příležitost, vezmeme si, co se dá vzít. A na druhou stranu je

vůbec možné takto přemýšlet? Kriticky jsem se ptala sama sebe, protože přeci lidé, kteří tam bydlí, jsou jen lidé, kteří vyrostli ve městech. Nebylo zde něco jako soukromé místo. Neexistovalo soukromé vlastnictví. Nakonec se tito lidé dostanou ke svým vlastním bytům, koupené za obrovské peníze a zůstane jim to přesvědčení, že si to tak mohou dovolit.

Ano, stejně jako v těch společných bytech – tak jak daleko jsme se přesunuli, natolik jsme měli více místa než osoba, se kterou jsme sdíleli kuchyni, koupelnu a chodbu. Mám tu před sebou jeden z těch snímků. Od kterého všechno začalo – cesta tím palácem. Triumph Palace je také takový *Russian Dream*, některým se podařilo si ho splnit, protože tam kupují bydlení, nekupují se tam výlučně metry čtverečné – kupuje se status. Status bohatství, nedostupnosti, takové důležitosti. Když jsem byla venku u té budovy, představte si, jak tam kape zlato. A skutečně se tam odehrávají takové příběhy, že jsem v garáži viděla auto zabalené s velkou kokardou, které mělo být dárkem, nebo také psy oblečené do norkového kožichu s růžově lakovanými drápy. Měla jsem pocit, že ztrácím pevnou půdu pod nohama...Tisíce lidí, stěna schránek bez konce. O chodbách se dá říci, že každá z nich je úplně stejná a přeci je každá trochu jinačí, protože ten charakter jim dává člověk, kterého jsem vlastně nemohla tam potkat, protože na tom místě šel každý do výtahu a z výtahu k autu. V podstatě kontakt s takovým člověkem z „rodiny“ nebyl možný. Nebyla tu taková možnost.

Je tu také mnoho zklamání, které jsem nečekala, když jsem sem přišla. Je to styl, který nemáme spojen s bohatstvím např.: chodby, na kterých lidé kouří cigarety, protože u sebe doma nekouří. Myslím, že při procházení tou budovou nám byl vlastně průvodcem *Russian Dream*. V knížce, nad kterou pracuji, jsem připravila několik reklamních materiálů, jakým způsobem realitní makléři nabízejí ty čtvereční metry. Vyprávějí o tom, jak skvělý život je tu možné mít, když má člověka jako souseda někoho velmi známého, nebo prostě – neuvěřitelně bohatého. Tohle všechno je velmi povrchní, protože uvnitř je to prostě jen člověk – stejný, jako jiní lidé, nezávisle na tom, jak vycpanou má peněženku.

Fotografie, která jsi udělala v Moskvě se liší od fotografií z Tokia. Tady mám jistý příběh o uzavření v bublině, která není až tak mýdlovou bublinou. Místo toho Tokia tě fascinuje tím, co se tam děje. Je tu takové přiblížení se k lidem, hledání té lidské stránky.

To je pravda. Byť na fotografiích z Tokia se objevuje mnoho ulic. Zajímali mě vchody do něčích domů. Velice dobře se cítím a velice ráda jsem u někoho hostem. Zatímco zde z důvodu jazykové bariéry jsem nemohla realizovat takové rozhovory. Jak říkám – lidé mě zvou domů, ale naše rozhovory se nedotknout hloubky našeho srdce. Nemohu se dotknout něčí tzv. „kosti“ bez dobré znalosti jazyka. S tím se objevila moje nová fotografická oblast, které jsem se věnovala, tedy street photo. Ale to byl asi jen takový úvod, abych kdysi vyprávěla, jaké



***Tokyjské příběhy,* 2020, fot. Anna Bedyńska**

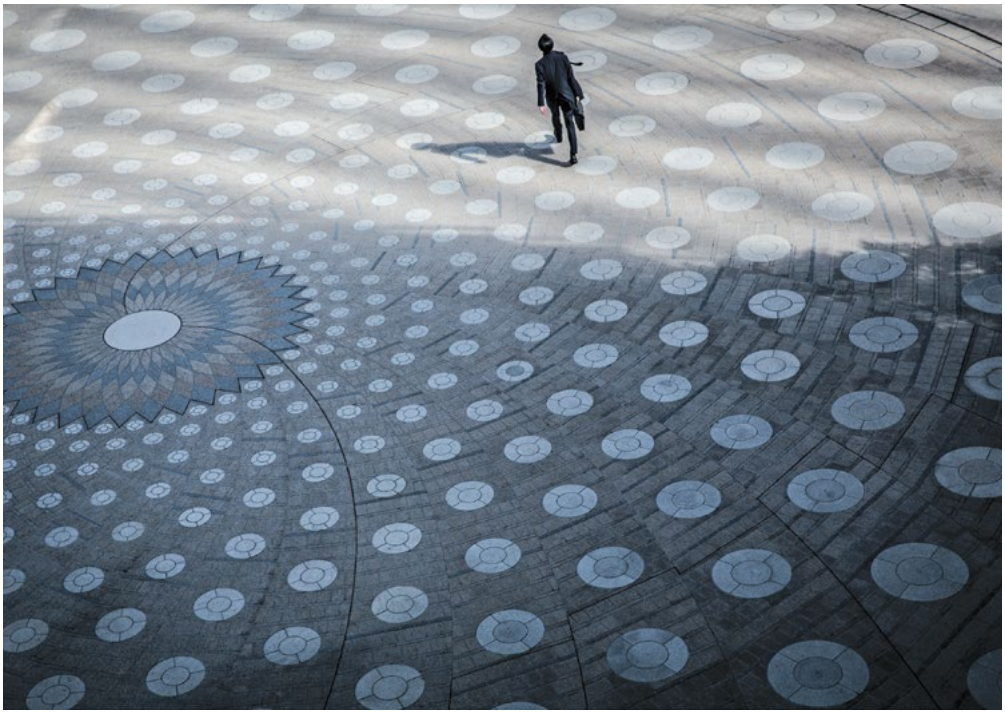
to je stavět nový dům – v nové kultuře, místě, tam kde jsi skoro „hluchoněmým", protože neznáš jazyk.

Tedy street photo je dobrý způsob, abys poznala novou realitu, která tě obklopuje?

To je dobrý způsob, abych se nezbláznila, při snaze porozumět té kultuře, jak jí být blíže a mít s ní interakci. Život tady není takový, jako v Moskvě nebo v Polsku, kde jdeme po ulici a jsme jedním z tisíce. V Africe nebo Asii, když jdeme po ulici, tak jsme někým, kdo je vidět. Je těžké zapadnout do davu. Ale nestěžuji si. Je občas dobré někdy zmizet, někdy ta naše jinakost může pomoci.

Popovídejme si o cyklu s tečkami.

Jedním z prvních míst, na které jsem se vydala, když jsem přijela do Tokia, bylo Muzeum Yayoi Kusamy. Kterou velmi obdivuji. Nemohla bych tu nebýt. Když jsem se vydala na výstavu, tak při cestě do muzea metrem jsme udělala asi 30 fotografií, tečky byly všude – na chodníku, na ulici, když šel někdo s taškou, s takovým stanem ve tvaru kola – jedna velká tečka. Tečky na těle, na materiálu, v architektuře. Byly všude. To už mě pak provázelo poměrně dlouho. Měla jsem takovou chvíli, že jsem se vydala do města hledat tečky. Myslím, že využiji tyto fotografie do takového cyklu, takového příběhu – jak tady stavím dům. Jak na mapě Tokia, prázdné mapě – objevují se první body, trochu chaoticky, které poznávám. Občas ta mapa z rozházených, malých bodů, které můžeme nějak spojit, se zaplní těmi místy, která už jsou známá, která už dobře známe.



Dot to Dot, 2020, fot. Anna Bedyńska

Současná technologie nás velmi hlídá. Nevím, jestli se ti stalo to, že jsi od Google, pokud používáš Google Mapy, takový přehled bodů měla, ve kterých jsi byla? Na jednu stranu *Dot to Dot* je tvůj osobní příběh, o spojování a spájení v celek, jak si poradit s novou skutečností, s novou kulturou a novou situací, ve které jsi se nalezla. Na druhou stranu – je to také jisté absurdum – ty tečky na mapě tam, kde jsme byli a kde si zapsala svoji přítomnost.

To už je moje – já tam byla Tony Halik. (smích)

Jak dlouho budeš v Tokiu?

Nevím. (smích) Myslím, že tu budu do konce roku.

Kdybys mohla porovnat fotografování v poznané skutečnosti, na tzv. vlastním dvorku od fotografování na neznámém místě, kde jsi jen nějakou dobu, co je podle tebe lehčí?

Už jsem slyšela o různých teoriích, ale z mé zkušenosti vychází to, že je jednoduší fotografovat to, co je známé, čemu se lépe rozumí. Samozřejmě je pokušení, abychom se vydaly na neznámé místo, a pak se nám zdá, že je jednoduché najít zajímavé věci, to je vlastně hezké na cestování – odhalujeme chvíli, kdy začínáme více rozumět. Ale i tak bychom chtěly, aby naše fotografie měla druhé dno. Někdo řekl, že ti, kteří přijíždějí do Japonska na týden – píší články. Ti, kteří přijíždějí na měsíc – píší knížky. A ti, kteří tu bydlí – nepíšou již nic. Opravdu je to místo, kterému je těžko porozumět. A vlastně o to jde. To, čemu jednoho dne porozumíme se další den ukáže jako kontra argument.

Myslím si, že je dobře vědět, co chceme říci, jaký příběh předat. Abychom to mohly udělat, bylo potřebné se na to připravit, mít pro to smysl. Znám fotografy, kteří tu byli a udělali zajímavý materiál, ale než sem přijeli, měli již ten smysl. To není o tom, že na té ulici nalezneme téma. Jezdila jsem docela dost po světě a dělala různé materiály. Občas být limitován časem nám může prospět. Víme, že přijíždíme na tři týdny a prostě nemáme jiné východisko. Prostě spíme, jíme. Je potřeba přivézt materiál. Ale takové pohodlí s vědomím, že máme hodně času, není už motivující.

Ano, s tím souhlasím. Hodně jsem fotografoval v Polsku, občas v zahraničí, ale myslím si, že když si zvykneme na nějaké místo, tak fotografování na vlastním dvorku také může být těžké. Začneme být méně všímavý, nezachytíme zajímavé události, nedokážeme jít na hloubku a objektivně předložit nějaký úkaz.

ROZHOVOR ZE DNE 26.09.2020

ANNA BEDYŃSKA – fotografka a dokumentaristka. Během své tvůrčí cesty realizovala mnohé projekty, i ty společenské (Dad in Action, Clothes for Death i Go Home, Kids). Od roku 2001 spolupracovala jako dobrovolnice s polskou Humanitární akcí. Fotografovala také v Kosově, Kazachstánu a Polsku (např.: akce Oběd za zlotý). Pracovala jako foto editor v *Gazecie Wyborczej.* Také přednášela o novinářské fotografii na Varšavské univerzitě. V roce 2014 se přestěhovala do Moskvy, kde ukončila školu dokumentárního filmu *Kinoproba.* Bedyńska je také autorkou první polské reportážní knihy pro děti *Jedno oko na Maroko* (2013). Ve své práci se zajímá především o společenské změny v současnosti, roli žen a také tematická. Obecně ráda zdůrazňuje, že jsou její reportáže měsíce tradičním fotoesejem, který byl vytvořen v 50. letech XX. století americkým fotografem Williamem Eugenem Smithem. Byla dvakrát oceněna stipendiem Ministerstva kultury. Byla také laureátkou World Press Photo (2013). Aktuálně pracuje nad projektem *Forever mine* o rodinných právech v Japonsku.

To je hra na otevřené karty

Tomasz Liboska, Michał Solarski

Inscenovaný dokument

KLÍČOVÁ SLOVA: SUBJEKTIVNÍ DOKUMENT; FINANCOVÁNÍ PUBLIKACE; EMOČNÍ HRA; HERMETICKÁ HISTORIE; INSCENACE/DOKUMENT; INSPIRACE POPKULTUROU; KNÍŽKA JAKO TRVALÝ SOUHRN PROJEKTU; FILMOVÝ PŘÍBĚH; NIŽŠÍ FOTOGRAFICKÁ KNIHA; OD PROJEKTU K FOTOGRAFICKÉ KNÍŽCE, UNIVERZÁLNÍ PŘÍBĚH, OSOBNÍ PŘÍBĚH; PERSPEKTIVA ČASU; VYDAVATELSKÝ PROCES, RADOST Z TVORBY; FOTOGRAFICKÉ PROSTŘEDÍ; PROMĚNLIVOST VÝSTAVY; ZÁZNAM VZPOMÍNEK; ZBYTEČNÝ TEXT

POPISOVANÉ PROJEKTY / OTÁZKY:

KNÍŽKY / PUBLIKACE: SOLARSKI MICHAŁ, LIBOSKA TOMASZ, POSTRZYŻYNY / CUT IT SHORT, VYD. KEHRER VERLAG, HEIDELBERG, 2021

MÍSTA / SUBJEKTY / INICIATIVY: KEHRER VERLAG; LENSCULTURE; NATURE; PARIS PHOTO; PIX.HOUSE3

Adrian Wykrota: *Postřižiny* je projekt, který vznikal docela dlouho, od roku 2014. Publikace se objevila teprve po sedmi letech, v roce 2022. Chtěl bych, abychom především mluvili o vašem projektu, a později – o vašem přístupu k fotografii. Jak to tedy je?

Tomasz Liboska:. Na začátek se musím k něčemu přiznat – mám slabou paměť. (smích) Teď se s Michalem z toho směji, ale něco na tom je.

Michał Solarski:. Zdá se mi, že to byl nejspíš rok 2013.

TL: To si nepamatuji. A k tomu ještě – dobře vím, že dneska bychom něco takového neudělali. Nepamatuji si mnoho věcí. Michale, to ty musíš ta fakta uvést.

MS: Vyrůstali jsme v jednom místě, přesně na Těšínském Slezsku – v obci Goleszów. Od základní školy jsme byly nejlepšími kamarády. Osud nám dal do vínku, že oba jsme se stali fotografy a po mnoho let jsme si slibovali, že uděláme společně nějakou práci. To trvalo dva, tři roky, kdy jsme pořád říkali: *Půjdeme někam. Uděláme nějakou reportáž.* Ale ty nápady vždy umřely. Nakonec jsme se dostali k tomu, že by bylo nejlepším nápadem udělat něco o našem přátelství. Shodli jsme se, že takový universální příběh o dospívajících klucích na polské vesnici by mohl někoho zaujmout, a tak to vzniklo.

TL:. Michal to uvedl tak, jako by ten proces byl jednoduchý, přirozený, ale ve skutečnosti jsme se mnoho a mnoho let trápili, abychom udělali něco společně. Byly to desítky večerů, než jsme si porozuměli, že už fotografujeme a že nějakým způsobem nás to popisuje a chceme to dělat. Michal už tenkrát bydlel v Londýně, já jsem zůstal v Polsku. To téma bylo celou dobu s námi, jen jsme si ho nevšimli. Ano, jak to Michal řekl – v krátkém momentu to byl impuls. Příběh, který společně prožíváme, je docela dost hermetický. Měli jsme



Fotografie z knihy *Postrzyżyny* / *Cut it short*, Tomasz Liboska, Michał Solarski, vyd. Kehrer Verlag, 2021

pochybnosti, jestli o tom vyprávět takovým způsobem, aby byl ten příběh univerzální. Byli jsme velkými fanoušky americké popkultury a americký mýtus o vesnici, ze které se chcete dostat a vidět celý svět, to byla část našeho příběhu. Došli jsme k tomu, že tohle by mohlo fungovat.

Myslím si, že ten příběh je univerzální. Je těžké najít projekty, které něco vypovídají o kamarádství dvou kluků, o dospívání, o prvních životních krocích v zaměstnání atd. Říkal jsi, že jste se odkazovali na americkou popkulturu, ale přeci jen jste vyrůstali v Polsku. Na vašich fotografiích ale o to tak nejde. Jde o jistá gesta, symboly, jazyk, který je velmi univerzální. Díky tomu je možné se do takového příběhu vžít, jako by to byl náš vlastní.

TL: Díky. To je pro nás důležité, že to tak vnímáš. Bereme to jako náš malý úspěch. Náš příběh se skutečně stal univerzálním příběhem. Po prvním odhalení *Postřižin* nám začaly přicházet e-maily typu: *Kluci, jsem už 40letý kořen a vyprávíte můj příběh*. Od začátku jsme si chtěli trochu s těmi emocemi hrát.

MS: Chtěli jsme navázat na americké filmy, na téma cesty, aby ty snímky byly nejhezčí – v rámci našich možností. Možná díky tomu je ten příběh všude ve světě vnímán takovým způsobem.

Když vezmeme do ruky knížku a prohlížíme si ty fotografie, tak vlastně ani nepotřebujeme nějaký text. Můžeme je vlastně číst na základě filmového

příběhu. Samozřejmě, že text doplňuje, vysvětluje a díky němu máme stoprocentní jistotu, o co jde, ale to není nejdůležitější.

MS: V knížce vlastně není text, který by vysvětloval, o co jde v tom projektu. Někdo, kdo si prohlíží knížku tak neví, jestli to je fotografie inscenovaná nebo je to skutečná fotoreportáž.

TL: To je hra na odkryté karty. Něčím jiným je skutečnost dvou mladíků z Goleszowa a něčím jiným je skutečnost dvou chlapů, kteří se již několik let zajímají o fotografii. My jsme nějak věděli, jak to uchopit, aby to bylo takové filmové, aby ty záběry byly spojené příběhem. Není to tak, že bychom to dělali intuitivně a na slepo – měli jsme na to fotografický plán.

Jak vznikaly ty snímky?

MS: Především hlavním problémem byly modelové. Věděli jsme, jak to chceme udělat – že někdo nás musí prostě hrát. Došli jsme k tomu, že pojedeme do té naší vesnice a uděláme casting v místním gymnáziu, a najdeme osoby, které by se na to hodily. Na to bylo potřeba se týdny připravovat. Nakonec mi Tomek poslal na Facebooku profil bratrance mé ženy. Podíval jsem se na toho kluka a uviděl jsem v něm sebe před 25 lety. Později mi Tomek pověděl, že Dominik má kamaráda, se kterým dělají hudbu, a tak nějak se vlastně v jejich příběhu opakuje náš příběh. Šlo nám o to ukázat, že je to to, o co nám původně šlo.

TL: Ano, to je asi důležité, měli jsme veliké štěstí. Dominik i Marek měli v té době 18 a 19 let. Emočně byli v tom samém světě, ve kterém jsme byli my, když jsme byli v Goleszowie. Oni měli svoji hiphopovou skupinu, touhu po velikém světě, o vystupování. V naší době jsme také chtěli mít kapelu, ale po jedné zkoušce se ukázalo, že nedokážeme hrát a u mě doma to způsobilo doučování. Nejen, že jsme se nestali hudebníky, to ta chuť dělat něco jiného, než je trčet v takovém „pididomě", do kterého se vracelo z Těšína ze školy, snědl se oběd a šlo se do centra vsi, kde se v hospodě scházela parta. Samozřejmě, že jsme, jakkoliv zkoušeli dospělost. Ty touhy byly úplně jiné, ale Dominik s Markem to cítili úplně stejně. Proč říkám, že jsme měli štěstí? Oni se prostě dokonale vžili do té role.

Jak zareagovali, když viděli fotografie, které jsi udělal? Jaké byly tehdy jejich myšlenky? Mluvil jsi s nimi o tom?

MS: Zdá se mi, že když ten projekt vznikal, nebyli úplně spokojeni. Jsou tam hodně intimní scény, a oni v té době chtěli být rapery. Nevím, jak teď k tomu přistupují. Asi už ten sen o hudební kariéře nechali plavat.

TL: A mě se Michale zdá, že to bylo stydlivé i pro nás a kluci k tomu přistupovali s větší volností než my. Přesvědčili nás, že se u toho skvěle baví.



Fotografie z knihy *Postrzyżyny* / *Cut it short*, Tomasz Liboska, Michał Solarski, vyd. Kehrer Verlag, 2021

MS: Souhlasím s tím, že sám tvůrčí proces byl docela dobrá zábava i pro nás a pro ně ještě větší. Kromě toho vůbec se nemohli připravit na to, co od nich budeme vyžadovat.

TL:. Jedna z fotografií, která se odehrává v ložnici rodičů Michala – to je náš pokus o uvedení do sexu. Neodpustím si jeden vtip, protože s tím je spojena opravdu veselá historka. Z toho snímku jsme velmi šťastní, zatímco skutečnost, které jsme se dotkli, byla trochu jiná – to skončilo velkou tragédií. Pozvali jsme starší sestru našeho kamaráda na party. Chtěla se s námi podělit o jisté znalosti, ale všechno se to vymknulo kontrole. V jednom momentě začal zvonit telefon a rodiče Michala se vrátili. Ta holčina musela hodně rychle vyjít z té ložnice.

MS: Moji rodiče našli ve své posteli boty té holky.

TL: Až tak nic moc se nestalo, ale kam směřuji – kluci měli velikou chuť hrát tu scénu. (smích) Problém byl v tom, že nedokázali najít holku, která by s tím souhlasila. V Gloeszowie máme své známé – jeden z nich zrovna vedl bistro (kebab) a zaměstnal tam mladou dívku. Řekl nám, že někoho pro nás najde. Bylo to nakonec tak, že řekl té své zaměstnankyni: *Buď půjdeš s klukama na to focení, nebo tu už nebudeš pracovat.* (smích)

MS: Nechtěli jsme, aby to vypadalo tak, že jsme někoho nutili. Nakonec holčina byla velmi spokojená s tím, že se to dobře povedlo.



Fotografie z knihy *Postrzyżyny* / *Cut it short*, Tomasz Liboska, Michał Solarski, vyd. Kehrer Verlag, 2021

TL: Jasně jsem to nastínil. Ta holka přijela a měla s sebou dvě tašky oblečení, a tak se také dobře u toho bavila. Byla velmi spokojená. Kdyby asi věděla, jak se to bude vyvíjet, to by možná ukázala dokonce i tvář, což v průběhu vůbec nechtěla.

Je možné váš projekt zařadit jako dokumentární?

MS: Necítím se být dokumentaristou. Prostě rádi vytváříme příběh. Kromě toho je to dělané absolutně na našich zkušenostech, ale jestli je to možné nazvat dokumentem? Nevím. Když tak nad tím přemýšlím, toto nebo cokoliv je dokumentem. Vždycky tu je subjektivismus. A je to subjektivismus posunutý až k hranicím toho možného. Ale ano! Někdo by to mohl nazvat dokumentem, protože je to na základě skutečných faktů.

TL: Souhlasím s Michalem. Nemáme odpověď na tu otázku. Pro nás to bylo velmi důležité, aby to byl záznam našich vzpomínek. Trochu na půl s humorem, trochu vážně, ale řekl bych, že dnes bych to už nemohl udělat, protože ty vzpomínky se již někde vytratily, ale když jsme to na začátku inscenovali, hráli jsme ty věci, které si pamatujeme a které celou dobu v nás jsou. Nic jsme si nevymýšleli. No dobře, je to dokument, protože se to stalo, byť už uplynulo od té doby 20 let.

Myslím, že váš příběh díky své univerzalitě má známky subjektivního dokumentu. Asi se nevejde do definice dokumentární fotografie. Objevuje se čím dál více projektů, které jsou velmi často založeny na zkušenosti autora, jeho zážitcích, zvládání nějakého traumatu. Jaký máte náhled na takováto témata? Myslíte, že jsou potřebná?

MS: Víš, oba jsme svoje fotografie opřeli na osobním přístupu k nim. Všechno, co děláme už několik let, je náš život. To znamená, zkoušíme fotografovat svůj život, svoje vzpomínky. Pro mě to bylo vždycky velmi důležité, abych dělal něco, co je mi osobně blízké. *Postřižiny* jsou tím nejlepším příkladem. Myslím si, že moje i Tomkovo portfolio je plné fotografií, které děláme o sobě. Tom fotografuje Horní Slezsko, fotografuje své sousedy. Já fotografuji maďarský Balaton, jedu tam jen proto, že jsem tam byl před 20 lety a mám k tomu místu citové pouto.

TL: Adriane, jestliže podsouváš to, že ta nešťastná sexuální inscenace byla pro nás traumatická, tak ano. Přepracovali jsme to také fotograficky. Co se týče projektů, které se snaží poradit si se skutečností, to moc dobře víme, že od jisté chvíle je to – možná užiji špatné slovo – populární. Všichni známe mnoho takových projektů, které se dotýkají osobních příběhů. To je perfektní důkaz toho, že fotografie je natolik univerzálním jazykem, že dovoluje skutečně popsat to, co se stalo ve společenském životě nebo v rodině či životě jednotlivce.

Je možné k tomu ještě přidat využití archivů, návrat k památce…

TL: To jsme také zkoušeli. Ale přeci jen v knížce nejsou takovéto akcenty. Samozřejmě, že práce s artefakty byla také částí *Postřižin,* ale zanechali jsme ji, protože se pro nás stala slepou uličkou.

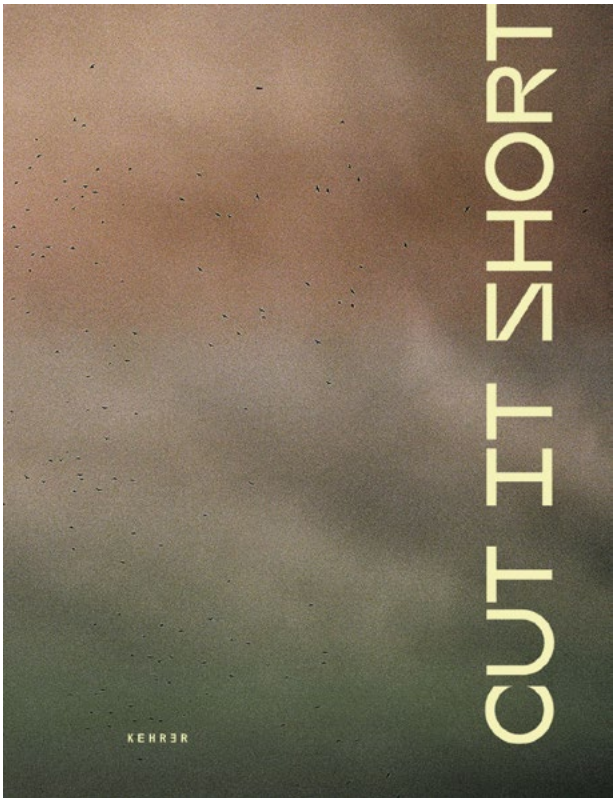
Máte v plánu další společné fotografické projekty?

TL: Vypadá to tak, že Michal má v plánu se vrátit do Polska. Znovu jsme přemýšleli o tom, že bychom udělali něco dohromady. Bohužel, se opakuje ta samá situace, co dřív – tlučeme hlavou o zeď, když už se nám zdá, že to máme, že se vrátíme do Goleszowa – jsou různé nápady. Prostě znovu čekáme na to pošťouchnutí a víme, že se objeví.

MS: Rozhodně to nebylo naše poslední slovo a budeme dále společně tvořit. Myslím, že začneme už brzy v budoucnu.

Povězte ještě o procesu vydání. Rozhodli jste se vydat *Postřižiny* v německém vydavatelství Kehrer Verlag. Proč zrovna tam?

MS: Vždycky jsme věděli, že se ten projekt musí objevit v podobě knížky. K tomu to také směřovalo od samého začátku. Nejdříve přes první dva roky, v době, kdy jsme se setkávali, udělali jsme si 20 snímků, a o trochu později jsme to vzdali. Měli jsme nabídku z amerického vydavatelství, ale to všechno bylo o penězích. Jestli se někdo pohybuje v tom světě, tak ví, že publikování



***Postrzyżyny/ Cut it Short*,**
vyd. Kehrer Verlag
Heidelberg, 2021

s velkým vydavatelstvím je vždycky spojeno s vlastním finančním vkladem. My jsme tenkrát na to neměli, ale stále jsme pamatovali na to, že musí z toho vyjít knížka. Asi před dvěma lety jsme začali psát různým vydavatelstvím. Asi tak z patnácti, které jsme oslovili, jsme vybrali Kehrera. Musel jsem zajistit vlastní zdroje. Věděli jsme, že jestli se neuskuteční plány s crowdfundingiem, tak si nějak poradíme.

To jsou vlastně dilemata. Zajišťuje vydavatelství nějakou propagační pomoc?

TL: Zdá se mi, že jsou to opravdu vysoké náklady na spolupráci s dobrým vydavatelstvím, které se objeví později, a to je přeci jen břemeno. V našem případě je to trochu tak, že – paradoxně – musíme konkurovat vydavatelství. My máme svoji autorskou poličku, vydavatelství má tu svoji a každý ji chce prodat. Druhou stranou mince je to, co jsme si nikdy nepředstavili – že knížka bude mít úspěch na Paris Photo. Za to jsme platili. Občas vydavatelství propaguje *Postřižiny* na mnoha místech a s tím jsme velmi spokojeni. Ale vybrali bychom při další knížce tu samou cestu? Tím si nejsem jistý.

Jistě někdo ví, že velká zahraniční vydavatelství fungují tak, že se přijde s vlastními penězi a defacto se platí za opublikování projektu. Zvenku se to zdá absurdní.

TL: Tak to prostě vypadá.

To nezní jako med.

MS: Absolutně. Mě se zdá, že můžu jedině fotografovat, umístění „na vrcholu“ vydělávají peníze na svých knížkách. Nakonec nám Kehrer pověděl, že kdybychom byli hvězdami fotografie, to by nám ještě zaplatili za tu publikaci. Zatímco tisíce lidí je ochotno dát velké peníze, aby to bylo publikováno dobrým vydavatelstvím. Na publikaci tak vydělá ve skutečnosti jen hrstka lidí.

Analogická situace je ve vzdělávacím prostředí – platíš za to, aby se tvůj článek objevil např.: v *Nature*.

MS: Nikdy jsme neměli takovou zkušenost, aby nás někdo žádal o peníze za zveřejnění v časopise. To je opravdu šokující. Zatímco u knížek to tak je.

Nakonec vydavatelství dělají byznys na fotografii a fotografech. Stejně tak funguje např.: Lens Culture, která organizuje soutěže a žádají zápisné.

TL: Naposledy jsme se setkali se zástupci vydavatelství v Londýně a měli jsme od nich informaci, že knížka se dobře prodává. Samozřejmě, v rozsahu toho, co vydávají, si mohou dovolit různé věci. Je tu také jeden aspekt, o kterém bych pověděl – my s Michalem nejsme marketingový a obchodní specialisti.

Existuje něco takového, jako „polský svět fotografie", je to malé prostředí, které se vzájemně zná. Jestliže se vydáme na několik evropských festivalů, tak se ukáže, že je situace podobná. Vždycky jsem měl sen, aby fotografická knížka se dostala k širšímu okruhu odběratelů a aby byla zajímavým a přístupným médiem.

TL: Vydal jsi vlastní knížku a jaká je tvá zkušenost. Dostane se mimo „prostředí“? Protože já mám pocit, že ne.

Mám různé zkušenosti, ale také se objevují i velmi pozitivní příběhy. V jisté malé obci se odehrálo setkání, na kterém bylo 80 osob a nestačili mi na něm knížky. Na druhou stranu jedeš třeba na setkání do Varšavy a je na něm 10 osob, které to již znají. Myslím, že je na to způsob, jen je to velmi těžké. U nás v Pix.house také vydáváme knížky a marketing pokulhává, protože to děláme z nadšení. Nemáme peníze, abychom jeli se stánkem např.: na Paris Photo. To je smutná realita.

MS: Když se vrátím k tomu, o čem jsme mluvili dříve. To jsou věci, které jsou ve skutečnosti nicotné. Většinou ty knížky jsou subjektivní záležitosti.

Nevím, jestli se mnou budete souhlasit, protože to vypadá dost pesimisticky... Určitě knížka tu bude na dlouho a je možné se k ní vrátit.

MS: Víš, co nám také řekli v tom vydavatelství – dobře, když ten projekt se završí knihou, tak můžeš druhé osobě dát něco fyzického. Knížka je také trochu marketingovým nástrojem.

TL: Zůstane tu pro děti nebo vnuky. Mám 12letého syna a počítám s tím, že k té knížce už za chvíli padnou nepříjemné otázky typu: *Tati, co jste to tam vůbec dělali?* To stojí za každé peníze, protože výstava pomine.

Chtěl bych se vrátit na chvíli ke knížce. Jsou tam všechny vyfotografované scény?

MS: Tomku, vzpomínáš si, které vypadly?

TL: Samozřejmě – bojovka.

MS: Ale ve skutečnosti ta bitka se týká jen krve z nosu.

TL: Vlastně to je pravda. Zkoušeli jsme otevřít scénu bojovky, která se objevila mezi námi. Michal celou dobu tvrdil, že to byla bitka kvůli nějakému kabelu do Amigi, který mi nechtěl vrátit a já jsem chtěl hrát. Vraceli jsme se k tomu dvakrát. Fotografie, které vidíme v knížce jsou takové a ne jiné. Bojovka, to byl trochu jiný jazyk a estetika. Během skenování jsme se shodli na tom, že to prostě „nesedí". Je to jistě jedna ze situací, která se měla objevit v tom příběhu, ale nakonec z něho vypadla. Povím ještě o jedné věci, protože se to týká té otázky. Goleszów se také změnil. Po návratu, po dvaceti letech, ne všechno zůstalo tak, jak bylo. Museli jsme se tedy rozhodnout, že ne všechno musí být hrané v Goleszowie. Nemělo to pro nás až tak důležitý význam.

A má význam, že projekt vznikl před několika lety a knížka byla vydána teprve nyní?

MS: Rozhodně je to důležité. Tenkrát jsme byli v takové finanční situaci, že jsme si prostě nemohli publikaci dovolit. S tím projektem bylo skutečně mnoho zábavy. Ukazovali jsme ten projekt v USA, na mnoha mezinárodních festivalech. Získal také mnoho ocenění, ale nebyla to doba, abychom si mohli dovolit vydat knížku. Proto jsme ji vydali o pět let později. To je také dobré, protože ten projekt se trochu omladil, více osob se o něm dovědělo. Myslím, že máš pravdu – knížka by měla být vydána po úspěších, které jsou spojeny s projektem.

TL: Próza života vypadá tak, že *Postřižiny*, to bylo 15, 16 vybraných fotografií, které fungovaly jako cyklus, ale na knížku to nestačilo. Věděli jsme, že to bude potřeba trochu táhnout a není to možné tlačit silou. Dominik s Markem také dorůstali a v jisté chvíli se ukázalo, že jsou o pět let starší. Poslední fotografie v Goleszowie vznikly už bez nich. Jsme lenochodi a prostě nám všechno trvá.

ROZHOVOR ZE DNE 25.01.2022

TOMASZ LIBOSKA – Fotograf, který bydlí v Chořově v Horním Slezsku. Ukončil kulturní antropologii na Slezské univerzitě v Těšíně a Institut tvůrčí fotografie v Opavě. Již 10 let intensivně pracuje nad fotografickými projekty o Slezsku. Ve své práci se zvláště zajímá o existenci jednotlivce ve společnosti,

stopou pro něho je antropologický základ. Vizuální jazyk zakládá na vlastních vzpomínkách a zkušenostech. Jeho nejdůležitější výstavy byly prezentovány během Měsíce fotografie v Krakově, dále na Hereford Photography Festival, New York Photo Festival, Athens Photo Festival a Belfast Photo Festival. Fotografie publikoval také v různých časopisech, např.: v The New York Magazine, GEO, Newsweek, LaRepublica, Polityka, Duży Format, VICE, Feature Shoot, LensCulture. Je laureátem a finalistou mnoha ocenění a grantů, takových jako je Lensculture Visual Storytelling Awards, Leica Oscar Barnack Award, PDN Photo Annual, Photolucida Critical Mass.

MICHAŁ SOLARSKI – Polský fotograf, který bydlí v Londýně. Po zakončení magisterského studia z politologie se přestěhoval do Anglie, kde studoval na The London College of Communication, v oboru dokumentární fotografie. Svoji kariéru dělí mezi reklamní a osobní projekty, cestuje intenzivně mezi Velkou Británií a střední a východní Evropou, kde realizuje většinu svých prací. Svoje fotografie zakládá na úvaze, která se týká vlastního původu. Je laureátem a finalistou mnoha světově uznávaných ocenění a grantů jako je Lensculture Visual Storytelling Awards, Leica Oscar Barnack Award, PDN Photo Annual, Photolucida Critical Mass. Jeho práce byly publikovány v různých časopisech, mimo jiné v The Guardian, TIME, National Geographic, WIRED.

Příště spolu uděláme knížku, kterou budeš chtít udělat ty

Aneta Kowalczyk, Kasia Kubicka,
Ania Nałęcka-Milach

Proces vzniku photobooku

KLÍČOVÁ SLOVA: TVORBA NARATIVU; EDICE; TVŮRČÍ EMOCE; ŽENSKÉ PROJEKTOVÁNÍ; KOMPROMIS; KOMUNIKACE; SOUTĚŽE; KONSEKVENCE; MÉDIUM FOTOGRAFICKÉ KNÍŽKY; ODBĚRATELÉ; NÁPAD; SPOLEČNÁ PRÁCE; PROJEKT SNŮ; REALITA PRODUKCE; ROLE DISKUZE; SEKVENCOVÁNI; SÍLA SPOLUPRÁCE; TVŮRČÍ SVOBODA; RESPEKT K FOTOGRAFII; ŠÍLENSTVÍ PROJEKTOVÁNÍ; TEXT/OBRAZ; TYPOGRAFIE; VÝZVA; MIZEJÍCÍ GRAFIK

POPIS PROJEKTU / OTÁZKY:

KNÍŽKY / PUBLIKACE: CASTORE LORENZO, *LAND*, VYD. MUZEUM W GLIWICACH, BLOW UP PRESS, GLIWICE, 2019; DESIENNA LUCA, *MY DEAREST JAVANESE CONCUBINE*, VYD. BLOW UP PRESS; WARSZAWA, 2019; GRZYBOWSKA AGATA, *9 BRAM, Z POWROTEM ANI JEDNEJ*, VYD. BLOW UP PRESS, WARSZAWA, 2017; HUMKA HUBERT, *DEATH LANDSCAPES*, VYD. BLOW UP PRESS, WARSZAWA, 2018; JEZIOREK MACIEJ, *317 DAYS TO MARS*, WARSZAWA, 2015; KOWALSKI KACPER, *OVER*, WARSZAWA, 2017; LACH DYBA, LACH ADAM, *REWIZJE*, WARSZAWA, 2020; MIELNIKIEWICZ JUSTYNA, *UKRAINE RUNS THROUGH IT*, VYD. PIX. HOUSE, POZNAŃ, 2019; MILACH RAFAŁ, *W SAMOCHODZIE Z R*, VYD. MUZEUM W GLIWICACH, GLIWICE, 2011; RIGAMONTI MAKSYMILIAN, *ECHO*, VYD. PRESS CLUB POLSKA, WARSZAWA, 2018; TYNDYK TOMASZ, *TEATR*, VYD. INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO, WARSZAWA, 2018

MÍSTA / INICIATIVY / SUBJEKTY: BLOW UP PRESS; DOC! PHOTO MAGAZINE; MUZEUM W GLIWICACH; SPUTNIK PHOTOS; WORLD PRESS PHOTO

OSOBY JMENOVANÉ V ROZHOVORU: BREIDFJORD HULDAR; CASTORE LORENZO; DESIENNA LUCA; GRZYBOWSKA AGATA; HUMKA HUBERT; JEZIOREK MACIEJ; KOSMALA GRZEGORZ; KOWALSKI KACPER; LACH ADAM; LACH DYBA; MIELNIKIEWICZ JUSTYNA; MILACH RAFAŁ; NOWICKI WOJCIECH; RIGAMONTI MAGDALENA; RIGAMONTI MAKSYMILIAN; TYNDYK TOMASZ

Adrian Wykrota: Jaké jsou vaše nejdůležitější projekty v oblasti fotografických knížek?

Ania Nałęcka-Milach: První knížka se opírá o spolupráci. Ta *V samochodzie z R (v autě s R)* Rafała Milacha. Když přemýšlím o spolupráci s fotografem, tak si vzpomenu na mého skvělého muže – Rafala, díky němu vlastně skutečně dělám fotografické knížky. To je všechno jeho zásluha, on mě k tomu motivoval. Za druhé – od začátku jsme společně spolupracovali a spolu se učili tomu, co to je fotografická knížka. Samozřejmě, Rafal je velmi samostatný tvůrce. *W samochodzie z R* je příběh, který se odehrává na Islandu. Máme dva autory, ve fotografické části – Rafała, a v textové části – islandského spisovatele Huldara Breidfjorda. Je to zkouška, jak popsat Island, fotografické přistání dosti šíleného umělce, který se snaží porozumět, o co tam jde. Podle mě je to jeden z lepších textů R k fotografii a se sentimentem se vracím k té knížce.

Jak to začalo? Jde mi o tvoji spolupráci s Rafałem.

Začalo to tak, že jsem pracovala v reklamní agentuře a už jsem toho měla dost, a prostě jsem podala výpověď. Absolutně jsem nevěděla, co budu dělat. Myslela jsem, že si přes rok odpočinu, ale za chvíli, když jsem přestala pracovat, se ukázalo, že Rafał má projekty, které by chtěl přenést do knižní podoby. Poněvadž jsem byla doma, tak jsem se začala tomu přirozeně věnovat. Nestěžuji si, byť mi občas chybí to, že jsem si neodpočinula, neudělala jsem si ten volný rok. Právě Rafał říká, že jsem ho naučila dělat snímky, v tom smyslu – obsluhovat fotoaparát, takže to mohu svést na něho, že to kvůli němu…

Pěkný příběh. Takový jak z filmu.

Nedávno jsem dělala výzkum ohledně otázky – fotografická kniha jako interaktivní médium. A velmi se mi líbil ten koncept. Tím víc, že když jsem se

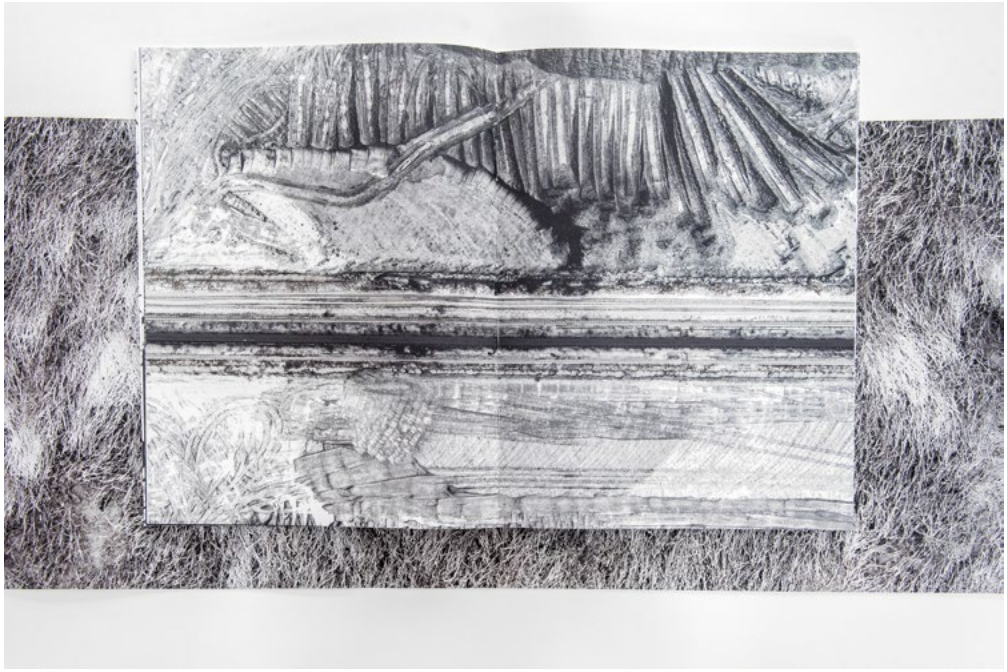


***V autě s R,* Rafał Milach, vyd. Muzeum w Gliwicach, 2011**

tomu začala věnovat, neboť jsem dělala diplomovou práci ve formě interaktivního umění. Jde mi o to, že umělecké dílo není úplně uzavřené a teprve pozorovatel uzavírá nebo naplňuje to dílo. Fotografická knížka přes to, že je v čase trvalá, tak je jistým druhem svědectví, které nemůže být bez aktivního zapojení čtenáře. Popíšu to na příkladech. První knížka je *Over* Kacpra Kowalskiego. To je úžasný příběh o lásce k létání. Máme překrásné fotografie vytisknuté „do skoku", tedy můžeme přijmout to, že není žádná hranice mezi námi a tím, na co se díváme. Tento příběh se v knížce vytváří pomocí gramáže papíru. Začínáme od 200 gramů – jestli si dobře pamatuji – tedy máme pocit, že ten papír je tlustý a končíme na 100 gramech, takže máme již takový opravdu tenký, dokonce až průsvitný papír. Také cítíme, že gravitace se snižuje a všechno je lehčí. Je těžké mluvit o tom dojmu při prohlížení knížky – rozhodně ji je potřeba vzít do ruky.

Další knížka je publikace Tomka Tyndyka *Teatr (divadlo)*, kde se vlastně všechno odehrává v rozvržení. Máme tady netypické uspořádání stran, kde jsou na sobě dvě síťky. Fotografii na skládačce „na skok", a na něm druhý snímek, uložený klasicky na jedné straně „s rámečkem". Je možné říci, že přes ten dvojitý příběh se tvoří nelineární narace, a můžeme přijmout, že knížka díky své podobě má lineární narativ – stránku po stránce, snímek po snímku. Tomek i přesto, že je fotograf, je také hercem a příběh, který vypravuje je příběhem o práci herce nad rolí. Fotografie v obou sekvencích se navzájem zrcadlí, zaplétají, hádají a vytvářejí echa. Nakonec, před „vystoupením herce na scénu", se oba hlasy synchronizují.

Další publikace je *Rewizje (Revize)* Dyby a Adama Lachowých. Je to projekt o Polsku, velmi otevřený a plný emocí. Jsou tu dva autoři – Dyba, která



***Over*, Kacper Kowalski, 2017**



***Teatr,* Tomek Tyndyk , vyd. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018**



***Rewizje,* Dyba i Adam Lach, 2020**

píše texty a Adam, který dělá fotografie. Rafał Milach dělal edice a sekvence knížky. Šlo nám o sbírku emocionálně těžké situace při pohledu na Polsko, tedy – surovou formu archívu-katalogu. Texty jsou na jiném formátu stránky a jiném papíru než fotografická část. Obě vrstvy společně rozmlouvají a doplňují se. Bíločernou barevnost asi nemusím vysvětlovat.

A ty Kasio, od které knížky bys chtěla začít a povědět nám o svých nejdůležitějších projektech?

Kasia Kubicka: Začneme od ECHA, potom přejdeme k Ukrajině a na konec přistaneme na Marusu.

Jak se začalo tvé dobrodružství s projektováním knížek?

Začala jsem dělat knížky, když mi bylo 12 nebo 13 let. Ve formě knížky jsem dělala přání pro rodiče, když jsem psala básně, tak byly ve formě knížky, když jsem dělala něco ke konci roku anebo jako dárek, vždy to byly knížky. To mi bylo evidentně dáno, byť jsem si kdysi myslela, že budu navrhovat nábytek. Jsem přeci jen fanoušek papíru. Můj diplom byla knížka. Můj život je knížka.

To je pěkné. A od začátku to byly knížky s fotografiemi? Nebo projektuješ ty knížky ke čtení či nějaké jiné, komerční publikace?

Projektuji photobooky, ale také knížky ke čtení a knížky, kde text a fotografie se společně doplňují. Také si myslím, že občas, když dělám jen photobooky, tak mi chybí prostě typografie. Když ke mně přijde zákazník s návrhem

na textovou knížku, to jsem celá užaslá, protože to je opravdu taková úžasná výzva. Často slyším, že přesouvám jen bločky, protože je to tak milé pracovat s typografií. Mám bohaté zkušenosti jako tiskový grafik. Fotografie pro mě vždy byla důležitá, takže když v tisku fotografie ztratila svoji důležitost, tak tam moje práce ztratila smysl. Přirozeně jsem tedy přešla k projektování knížek.

Přejdeme k ECHU

Dobře. Povím vám o zákulisí. Každý můj projekt ukazuje různé aspekty mojí práce, protože každá zkušenost, každá cesta, každá spolupráce je jiná. Akorát ECHO je výjimečná knížka. Přišel kdysi ke mně Maksymilian Rigamonti a řekl, že má nápad na knížku. Prostě ji už stvořil., existovala dokonce maketa, která se rozkládala na deset částí. To byly ohromné mapy.

To je vlastně naše práce s fotografy – přicházejí a my musíme být jak psycholog a stvořit společně něco, co je reálné do produkce, k tisku. Moje role v tom projektu spočívá v tom, abych zaprojektovala objekt, který má reálné šance na to, aby vznikl. Velmi dobré bylo také to, že byť Rigamonti měl celý koncept a ideu v hlavě, dal mi důvěru. Občas to je tak, že když pracuji s tiskaři, tak slyším: *Ne, to nejde! Nejde to! A nepůjde to!* Jak chci tisknout na papír z recyklingu: *Ne, to nejde!* Lak – také není možný. Nikdy nic se nedá udělat. Ale mám štěstí, že pracuji s takovými tiskárnami a takovými knihaři, že to prostě uděláme. U ECHA byl koncept a obsah velmi vážný, ale musela jsem dodat také pomíjivost na poezii. Podle mě se to podařilo, ale podařilo se to jen díky tomu, že jsme udělali deset maket. Měli jsme hodně technických problémů. Bylo nutné se naučit, jak skládat strany, aby to všechno mohlo fungovat. Magda se mi smála, když jsem říkala, že fotografie nedýchají, nic nefunguje atd. Nespala jsem kvůli tomu. To byla nejlepší výzva. Zajímavé je také to, že např.: obálka je udělaná z mleté kůže. Dlouho jsem hledala tuhle dýhu a použila jsme ji opačně. Myslím si, že na naší práci a našich možnostech je skvělé to, že nemá hranic. Je možné experimentovat. Pracujeme s fotografiemi, které nám to dovolují. A výsledek je takový, že se vyhrávají opravdu důležitá ocenění, dělat věci, které máme rádi. Musím také poznamenat, že v tomto projektu byl velmi důležitý tým. Dneska každý má fotoaparát, je fotograf. Každý, kdo otevřel InDesign je grafik. Je dobré, že fotografové nám dál důvěřují, můžeme tvořit a projektovat.

Myslím si, že bez toho by dobré knížky nevznikaly. Nedá se kontrolovat všechno, je potřeba věřit profesionálce.

Mám dojem, že jako grafici jsme pojítkem mezi odběratelem a autorem. Musím být tím mostem.

Jakou další knížku jsi vybrala?

Moje první knížka je udělaná ve spolupráci s ženou. Byla jsem nadšená, když ke mně přišla Justyna Mielnikiewicz. Byla jsem už unavená z práce s muži,

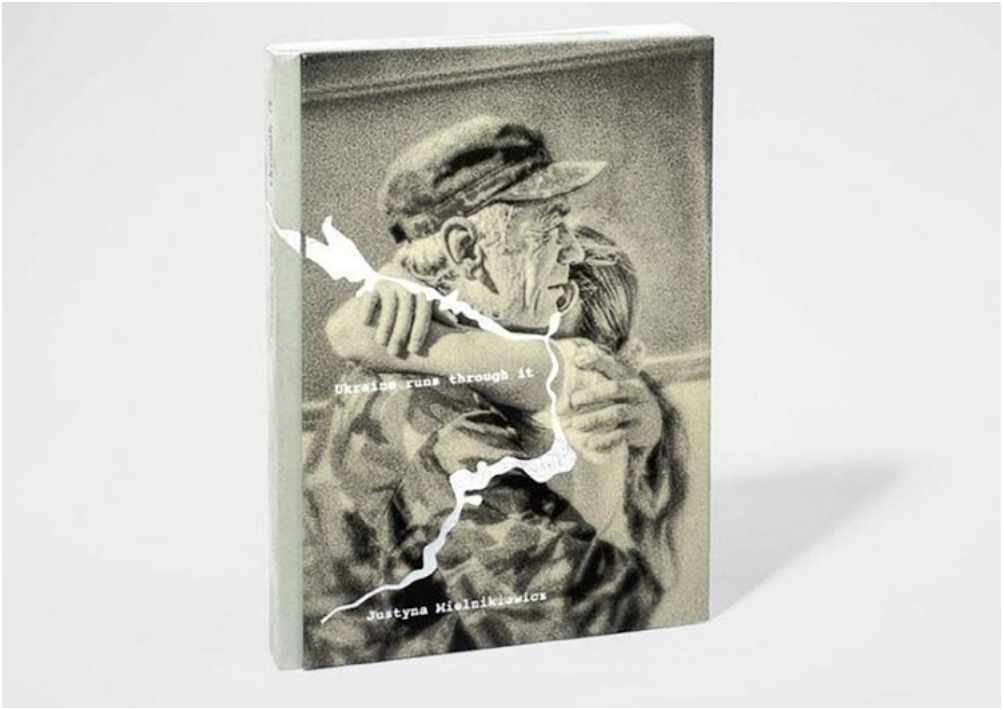


***ECHO*, Maksymilian Rigamonti, vyd. Press Club Polska, 2018**

ale po nějaké době jsem si uvědomila, že to až tak nemá význam, s kým se pracuje. Jak říká můj muž – „rodím každý projekt". Justyna se mnou také „rodila" ten projekt. Knížka *Ukraine runs through it* je podle mě druh deníku – text a snímky spolu dobře ladí, a to je velmi důležité. To mě zajímá, když fotograf přichází ke mně a já se ho ptám, jestli bude text. A občas slyším odpověď: " *No nevím, a musí být?"* Já nemám vědět, zda text bude, jen text prostě plní velmi vážnou roli. Akorát v knížce Justyny byla taková situace, že text i fotografie měly tu samou sílu.

Podle mého názoru jako grafika bylo zmizení a jemné předání toho, co chce autor sdělit. Samozřejmě, každá knížka, kterou dělám je jiná, ale je jiná proto, že autor má jiný charakter, jiný styl nebo jinou myšlenku. Velmi důležité pro Justynu bylo to, že to není knížka o válce. Je to knížka o řece, ale ta řeka je celá stezka života – emoce lidí, kteří to všechno přežili, a proto barevnost projektu je jemnější, emotivní, pastelová. Je z toho cítit naděje, protože ti lidé kromě toho všeho žijí a mají sny, cíle atd. To byl pro mě velmi zajímavý projekt, poněvadž jsme chtěli předat emoce.

Letíme teď na Mart *317 days to Mars* to není nejnovější projekt, ale je to moje perla, výraz šílenství. Chtěla jsem ukázat, že není potřeba mít pytel peněz na hezkou knížku. Přišel za mnou Maciej Jeziorek, který je bláznivý fotograf. Znám ho dobře a není to první knížka, kterou jsme společně dělali. Měl na produkci 10 tisíc zlotých! To je knížka, která dostala mnoho ocenění, která dodnes je jednou z mých nejdůležitějších knížek. Byl to projekt, kde všechno bylo dovoleno – trochu jako Indie, o které vypráví, a Indie je chaos. Publikace sama je jinak organizovaný chaos, cesty na Mars! Musíme ji prohlížet ze všech stran, aby se dala prohlédnout. V jisté chvíli už nevíme, kde jsme, a to je vlastně



***Ukraine Runs Through It*, Justyna Mielnikiewicz, vyd. Pix.house, 2019**

Indie. Jako grafikovi se mi líbilo to, že jsem mohla velmi hodně experimentovat. Dovolila jsem si u té knížky nebýt grafikem. Projektovou řečí, to je velmi riskantní, ale bylo to velmi příjemné, protože jsem nikdy neměla takový projekt, kde jsem si mohla tak zaexperimetovat. V té knížce nejsou ušlechtilé materiály.

Trochu jako pozitiv ze špatného labu…

A to je to geniální, že pracujeme s takovými lidmi, kteří nám to dovolí. To je knížka, která nemá obálku, sama obálka je plakát. Velmi komické bylo to, že když jsme dělali tu knížku, měli jsme s Mackiem Jeziorkiem brýle 3 D na nose. To byla hezká zábava. Myslím, že v naší práci je důležité – jestli ji rádi děláme – je to o tom, že se u toho dobře bavíme. A máme štěstí, že pracujeme s takovými lidmi. Myslím, že práce s fotografem je založena na důvěře, úctě a svobodě, aby každý dělal to své. Bohužel, když si lidé myslí, že ví více než my, to se mohou objevit konflikty. Ta knížka je prostě příkladem toho, že není potřeba mít velkou sumu na to, aby udělal něco úžasného. Důležité je, aby mi autor plně důvěřoval.

Myslím, že jsi otevřela zajímavé otázky, které se týkají spolupráce, a které jsou pro mnoho fotografujících důležité. To také poukazuje, že tvůrčí proces není lehký, ale velmi konkrétní a vlastně také nejdůležitější. Aneto, můžeme teď přejít k tvým projektům? Jak to bylo, že jsi začala navrhovat knížky? Za jakých okolností vzniklo vydavatelství BLOW UP PRESS?



***317 days to Mars*, Maciej Jeziorek, 2015**

Aneta Kowalczyk: Všechno je to dílem náhody. Od dětství jsem ráda malovala a rýsovala, ale máma mi opakovala, že *umění tě neuživí, dělej něco lépe ohodnoceného*. A tak jsem skončila ve správě financí a magisterskou práci jsem psala na téma možnosti zavedení katastrů obcí na polský investiční trh. Samozřejmě jako finančník jsem nepracovala ani jeden den (smích). Hned po studiích jsem se dostala do malé firmy, ve které chyběla jakákoliv vizuální identifikace a tam začal celý můj příběh s grafickými projekty.

Od roku 2005 jsem se začala starat o projektování různých věcí: katalogů, logotypů. A podobně jako Ania, kterou zmotivoval Rafał, v mém případě motivátorem byl Gresiek (Kosmala). V roce 2012 Grzesiek založil vydavatelství BLOW UP PRESS, jehož prvním titulem byl časopis *doc!photo magazine*. V roce 2017 vznikla moje prní fotografická knížka z opravdové události, tedy *9 bram, z powrotem ani jednej* (9 bran, zpátky ani jedna) Agaty Grzybowskiej. Agáta k nám přišla s tím projektem a za to ji velmi děkuji. Od začátku jsem byla zamilovaná do toho příběhu a v samém přístupu Agáty k tématu, že není lhostejná, pokud jde o lidi, jejich utrpení. Knížka je rozdělena na dvě části. Na první, kde jsou fotografie prezentované bez žádných rámečků, aby portréty a krajiny přitáhnuly odběratele. Zatímco druhá část představuje něco jako památník či poznámky. Na naše setkání Agáta přišla s notesem, ve kterém si dělala své poznámky během fotografování v Bieszczadach. Hned mi do oka padl její překrásný, uhrančivý charakter písma. Rozhodly jsem se přenést ty poznámky do knížky úplně přesně v té samé formě, psané někde na koleně, za světla, které často bylo nedostatečné. Lidé, které Agáta fotografovala bydleli ve velmi rozdílných podmínkách. Proto druhá část je na o hodně tenčím papíru, takovým



***9 bram, z powrotem ani jednej*, Agata Grzybowska, vyd. BLOW UP PRESS, 2017**

notesovým, a vedle poznámky Agáty jsou také fotografie z míst obydlí hrdinů knížky. Tu část nazývám fotografickými poznámkami.

Jak vypadá spolupráce s Agátou? Přišla k tobě už s velmi promyšleným projektem?

Ano. Možná proto, že se to všechno tak přirozeně …

Prostupovalo?

Prostupovalo, skládalo. V každém mém návrhu mi jde o vizuální formu, byla kvitovaná slovem a tady zacituji: *Fíha! (smích)* Rozuměly jsme si beze slov. To byla moc pěkná spolupráce, skoro ideální. Agáta je cílevědomá osoba.

Velmi konkrétní je také tvůj další projekt – knížka Huberta Humki *Death Landscapes*

To je knížka velmi těžkého kalibru. Skládá se ze 13 příběhů, jejich společným pojítkem je smrt. Smrt, způsobená různými příčinami – od sebevraždy až po teroristické útoky, od válečného pole až po smrt v důsledku systémového útisku. V knížce není vidět žádné odkládání. To vůbec není knížka tohoto typu. Nicméně často mluvím o ní jako o „detektivní knížce“, neboť Hubert první dva roky práce nad tímto projektem strávil v archivech, kde hledal různé materiály, které se týkaly událostí, které chtěl popsat a při žádosti o…

Dokumenty, snímky…



***Death Landscapes*, Hubert Humka, vyd. BLOW UP PRESS, 2018**

To také, ale též o souhlas na jejich zveřejnění. Například report z policejních zápisů, popisující místo nalezení těl. Má 56 stran a je v celku umístěn v knížce. Huber chtěl, aby ten report přinutil čtenáře svojí tíhou a charakterem, aby pocítili atmosféru vraždy a místa. Obecně to není knížka na čtení. Je v ní spousta informací, archivních snímků a dokumentů. Některé z nich je možné doslova vzít do ruky.

Ta knížka, přinejmenším pro mě, není typickou fotografickou knížkou, spíše raději – dobrým kriminálním seriálem. Můžeme ty příběhy odhalovat vždycky znovu a nově.

Přesně. Já mám bohužel možná raději kriminální seriály a filmy. (smích) Možná proto jsem měla takový přístup k té knížce. Jedna velmi důležitá poznámka o fotografiích Huberta: všechno udělal na výročí událostí, o kterých mluví v té knížce. Navštívil všechna ta místa přesně v ty dny, což mu trvalo dodatečně rok práce. To bylo velmi těžké, jak obsah, tak charakter popisu těch událostí složit v jeden spojený celek.

Zdá se mi, že to byla práce od základů, aby ten celý příběh uzavřel v knížce. Je v ní mnoho zápletek a přes to ani to nebyla nejlehčí publikace k navržení.

Nebyla, ale já také nemám ráda lehké projekty. Mám ráda, když jsou vícevláknové, mají více vrstev, když se tam něco děje, jak je to nějaká výzva.



***Land*, Lorenzo Castore, vyd. Muzeum w Gliwicach, BLOW UP PRESS, 2019**

Vydáváte v BLOW UP PRESS také knížky zahraničních autorů? Jak začala vaše spolupráce s Lorenzem Castorem?

K Lorenzovi jsme se dostali společně s Grzeskiem díky Agatě Grzybowské, která mu ukázala na výstavě knížku svých *9 bram*… Lorenzovi se knížka zalíbila natolik, že měl přání se s námi setkat, aby ukázal svůj projekt, který realizoval ve Slezsku. Ta prezentace byla něco, jako bouchnutím kladivem. Ukázalo se, že Lorenzo i Muzeum v Gliwicích, které stálo za projektem, hledají vydavatele, se kterým by mohli vydat knížku a který by mohl tu knížku propagovat dále do světě, nejen v Polsku. Když jsem viděla materiál, tak jsme to nemohli odmítnout, a tak jsme tímto způsobem začali spolupracovat. Knížka *Land* sleduje dvě návštěvy Lorenza ve Slezsku a odtud se tedy vzalo to rozdělení na dvě části. První má místo v letech 1999–2001, když 25letý Lorenzo chtěl začít se zabývat newsovou fotografií. Jel do Kosova, aby tam dokumentoval válku. Znechucen přístupem jiných fotoreportérů, kteří více toužili získat ocenění World Přess Photo za svoje snímky než projevit soucit s lidskou tragédií, jaká se jim děla před očima, rychle nechal ten nápad. Rozhodl se tedy, že se vydá na místo, kde zůstal tři roky. Zamiloval se do toho místa, ale také do holky Justýny, kterou je možné najít v knížce a kterou jsem měla štěstí poznat v tomto roce. K druhému setkání došlo po 20 letech na základě pozvání Muzea v Gliwicích, které ho pozvalo na měsíční umělecký pobyt. Během tohoto pobytu se Lorenzo soustředil hlavně na dospívající, kteří bydleli obecně ve Slezsku, protože před 20 lety se sám cítil jako dospívající kluk. V novém odhalení Slezska mu pomohl Bartek, který byl jeho průvodce a který se objevuje v druhé české knížce, a tak sám vytváří takový mikro příběh. A mezi těmi částmi je překrásná esej Wojtka Nowickiego, kterou doprovází jedna barevná fotografie. Lorenzovi záleželo,



***My Dearest Javanese Concubine*, Luca Desienna, vyd. BLOW UP PRESS, 2019**

aby se ta fotografie objevila barevná, neboť se domníval, že je magická s ohledem na pronikavé oči toho muže a tyrkysový sloup za ním. Nepředstavoval si, že ten snímek by byl jen černobílý. Barva se opakuje ještě dvakrát, ve vkladech do knížky.

To jsou také velmi obsáhlé publikace. Asi ráda projektuješ takové konkrétní knížky, že?

Pro mě nemá význam, jestli je to knížka velká nebo malá. O tom rozhoduje projekt, který mám přenést do češtiny a nejlepším příkladem je knížka Luka Desiennego *My Dearest Javanese concuvine*, která vypravuje o lásce snědé mulatky a je uzavřena v růžové obálce. (smích)

Co se má objevit na začátku projektované knížky? Editace a sekvence nebo vizuální forma?

AK: Na začátku je potřeba položit mnoho otázek, abychom se dostali k tomu, čeho se daný projekt týká a co jím chce umělec sdělit. Jakmile to zachytíme, pak se začne celek sám ukládat. Když se vrátím k tvé otázce, jestli je nejdříve editace a sekvence, nebo forma, je dobré odpovědět: nejdříve je editace a sekvence. Vždycky. Tohle definuje formu knížky a zdroje, jaké budou na ni využity. Nedokázala bych si představit, aby obsah knížky závisel na její formě.

KK: Obvykle fotografové ke mně přijdou bez editace a pak jsou tu různá řešení – buď editor udělá editaci, nebo sám fotograf udělá editaci, anebo mu pomáhám a děláme ji společně. Hodně hovoříme a vizuální forma je výsledkem těch rozmluv. Takhle to funguje.

Jsou také nějaké projekty a nápady podle kterých není možné udělat knížku?

AN-M: Záleží na tom, zda se daný materiál na knížku hodí, je to samozřejmě vždycky velmi subjektivní věc. Občas to prostě není médium k tomu příběhu nebo to není natolik rozvinutý a dopracovaný materiál, aby mohla z něho vzniknout knížka. To je všechno otázka rozmluvy. Jestliže si někdo trvá na tom, že z toho musí být knížka a já si stojím na tom, že ne, tak je jasné, že to dělat nebudeme. Občas pomáhá klást otázky: *A proč? A čeho chcete tím dosáhnout?* To umožňuje někdy se dostat k odpovědi.

Důležitá otázka, kterou by bylo dobré si položit, než se dáme do tvorby knížky je: *O čem to má být? Co chceme sdělit?* Jestliže umíme odpovědět na tyto dotazy, tak to znamená, že ještě nepřišla ta chvíle. Aspoň mě to tak přijde.

AN-M: Občas si říkám, že jsem „stěna". Přijdou ke mně takoví utrápení fotografové a narazí na první „stěnu". Dáváme různé divné a těžké otázky. Objevuje se první konfrontace nápadu s odběratelem.

KK: Fotograf má konkrétní emoce, spojené se svojí fotografií. Měla jsem takovou situaci, že přišel fotograf s nápadem, konceptem, a já jsem mu řekla, že mu rozumím, co chce předat, ale ta idea se mi vůbec nelíbí. Je nutné umět mluvit, aby bylo možné nasměrovat fotografova na společné koleje. To není tak jednoduché. Vždycky říkám, že to není sice psychoterapie, ale je to práce psychologa.

Stalo se vám, že jste nedotáhly projekt do konce? Došlo např.: ke konfliktu mezi oběma stranami? Kdo má poslední slovo o formě knížky?

AN-M: Ano, stalo se mi to. A kdo rozhoduje? Zdá se mi, že přeci jen… já! Není to tak, že někdo někomu něco nařizuje, že by nás autor k něčemu nutil. Ale my také nemůžeme někoho nutit. Musí tu být přeci jen nějaký kompromis. Samozřejmě, že nakonec autor musí být spokojený s tou knížkou, to musí být obě strany.

Zdá se mi, že práce nad knížkou je typickým příkladem skupinové práce.

KK: Nejdůležitější je komunikace. Dialog a otázky. Ano, jak říkala Ania – v jisté chvíli je potřeba položit mnoho otázek. Díky tomu dokážeme vizualizovat potřebu, cíl – proč chce dělat tu knížku, na co, a pro koho ona bude určena.

Cítíte se být autorkami úspěchů knížek, které navrhujete? Projektantky a projektanti jsou, v jistém smyslu, šedé eminence oceněných knížek…

KK: To je dobrá otázka. Moc se mi líbí, protože mi je akorát líto, že všechny ty photobookové kategorie oceňují fotografy a nikoliv projekty.

AN-M: Já se vždycky těším z toho, když moji fotografové vyhrají. Jsou to soutěže pro fotografy…

KK: Ale ne vždy! Jsou také soutěže na nejlepší fotografické knížky.

AN-M: Na nejlepší knížky, ale pro fotografy. Ocenění dostane ten, kdo je na obálce. Můžeme poslat naše knížky na soutěže pro designery. Já jsem velice ráda šedou eminencí. To je vlastně to místo, na kterém chci být a jsem s tím velmi spokojená. Moji fotografové mi vždycky projevují mnoho vděčnosti a lásky. Abych upřímně řekla, cítím se velmi dobře, že jsem tam, kde jsem.

Zdá se mi, že ve vydávání fotografických knížek nejde jen o ty soutěže a ocenění. Vztahy a spolupráce, o kterých mluvíme, to je většinou velmi pozitivní, ačkoliv také stresující zkušenost. Důležitější je to, že se knížka dostane k širokému okruhu čtenářů.

AK: Pro mě každá knížka je společným dítětem autora snímků, projektanta a vydavatele. Je to jejich dítě a všichni chtějí pro něj to nejlepší, protože je to velmi osobní záležitost.

KK: Souhlasím.

Je nějaký fotograf nebo fotografka, jímž byste chtěly jejich práci zpracovat ve formě knížky?

AN-M: To je dobrá otázka, na kterou neznám odpověď, protože něco takového nedělám, nebo se bojím…

AK: Bojíš se?

AN-M: Já se bojím všeho. Každopádně, nikdy jsem nenavrhla někomu, že bych to tak udělala. Když jdeš za nějakým autorem a řekneš: *Obdivuji tvoji práci, znám ten projekt, viděla bych ho jako knížku – udělejme to*. A teď tu je otázka: Je to nějaké mé tušení a strach nebo fakt, že by se člověk v těch pracích utopil a prostě nemá čas, aby se takhle někam vydat a rozhlédl se. Sedím u mého pracovního stolku a starám se o různé věci. To je asi tím.

AK: Já bych neměla takovou odvahu to tak dělat. Neumím si to vůbec představit.

KK: Máme na to právo! Nikdy mě to nenapadlo, ale jestliže nás fotograf kontaktuje, protože chce s námi spolupracovat, tak proč by to nemohlo být naopak? Pamatuji si na slova Justyny Mielnikiewicz: *Příště společně uděláme knížku, kterou budeš chtít udělat ty.*

Existuje něco jako ženské projektování?

AN-M: To je otázka, se kterou se často setkávám. Naposled jsem slyšela něco takového: *Dokonce není ani vidět, že je tvoje projektování ženské*… Začala jsem se smát, že musím užívat více brokátu a růžových kůžiček. Občas se stane situace, že tě někdy někdo pozve na festival, protože splňuješ dvě očekávání: jsi žena a pocházíš z východní Evropy.

Můžeš to trochu vysvětlit? Jde mi o jistý druh cítění. Při pohledu na různé knížky, často se snažím odhadnout, kdo je mohl navrhnout…

KK: Ale nezapomeň na své knižní zkušenosti. Nejsi jen osobou, která chodí na festivaly a prohlíží si knížky. Já jsem už slyšela, že chybí ženskost při projektování.

Vycházím z toho, že každá kategorizace je nepotřebná. Každý dělá to, v čem si myslí, že je dobrý. Vy to děvčata děláte skvěle.

AN-M: Velmi děkujeme. To může být ženskost, která nemusí být nakonec vázaná na pohlaví projektanta. Může to být něco, co kulturně popisujeme jako ženskost a něco, co popisujeme jako mužnost.

KK: Fotograf k nám nepřichází kvůli tomu, že jsme ženy, ale kvůli tomu, že jsme grafičkami. Kdysi mě někdo upozornil, že mám na své vizitce uvedeno *grafik/projektant*. Proč nemám uvedeno *grafička či projektantka?* Kruci, to je prostě jen slovo! Nejdůležitější je moje práce a ne to, jak se tituluji.

Děláte občas knížky pro sebe? Nikoliv pro svět, jen do šuplíku, z vlastních materiálů, památek a snímků. Nebo se bavíte s projektováním knížek?

AK: Já ne. Nemám natolik dobré materiály, abych mohla něco udělat.

KK: Já to docela dělám. Můj muž mě má dost, protože všechny naše výročí, narozeniny atd. jsou knížky. Ale souhlasím s Anetou. Nemám takový materiál, to jsou prostě soukromé věci.

AN-M: Ta otázka na to, jestli jsme tvůrci nebo materiálem. To je vědomé rozhodnutí.

ROZHOVOR ZE DNE 02.12.2020

ANETA KOWALCZYK – Nezávislá foto editorka, projektantka knížek a časopisů a stálá spolupracovnice vydavatelství BLOW UP PRESS. Laureátka soutěže Polish Graphic Design Award (2019, 2022) a Pictures of the Year International 2018 (POY75) v kategorii Magazyn Visual Editors of the Year. Její knížky navržené pro BLOW UP PRESS získaly několikrát ocenění na soutěžích a festivalech, mimo jiné: Maribor Photobook Awards (2020), Tokyo International Foto Awards (2018, 2019, 2021), Moscow International Foto Awards (2018, 2019, 2020), PX3 Prix de la Photographie Paris (2019), International Photography Awards (2018, 2019, 2020, 2021), Grand Press Photo (2018, 2019). Na svém kontě má také nominace na Rencontres d'Arles Book Awards (2022), Lucie Photo Book Award (2022), PHotoESPAÑA (2018, 2019, 2020) obraz Prix Bob Calle du livre d'artiste (2019).

KASIA KUBICKA – Grafik, projektant, většinu života strávila ve Francii, kde studovala v L'École supérieure des arts décoratifs ve Štrasburku. V roce 2005 se vrátila do Polska na studium do Vysokou školu výtvarných umění ve Varšavě (Fakulta grafiky). Její zkušenosti se skládají z několika let práce

v tisku, mimo jiné v polské edici *Newsweeku*, a také při dlouhodobé spolupráci s takovými institucemi jako je Fundacja Pogranicze, Dom Spotkań z Historią, Fundacja Archeologii Fotografii tak i organizátorem Měsíce fotografie v Krakově a ve vydavatelství Wielka Litera i Burda. Jako milovnice knížek, papíru a fotografie se zabývá především navrhováním knížek a alb. Pro Centrum Pompidou v Paříži navrhla katalog výstavy *The Pencil of Culture*. Aktuálně spolupracuje s Muzeem Varšavského povstání a Národním muzeem v Gdaňsku. Je laureátkou bezpočtu ocenění jako POY 2019, v kategorii Photography Book of the Year a nejlepší knížka roku Grand Press Photo 2001 za projekt ECHO Maksymiliana Rigamontiego a IPA v kategorii Book za projekty *Invisible People of Belarus* Jadwigi Bronte, *Flow* Tymona Markowskiego a *I can't get through the chaos* Michała Adamskiego.

ANIA NAŁĘCKA-MILACH – Absolventka Oddělení grafiky Akademie výtvarných umění v Katovicích, projektantka fotografických knih (jako Tapir Book Design). Její projektované knížky byly vybrány a oceněny během nespočtu festivalů a soutěží jako The Arles Book Awards (první ocenění, The Author Book Award 2022, shortlist 2018, 2019, 2021×2, 2022×2), Paris Photo/Aperture Foundation Photobook Award (shortlist 2012, 2013, 2014, 2016, 2019, 2020), Kassel Dummy Award (shortlist 2018, 2020, 2022), PHotoEspaña (shortlist 2013, 2019), Měsíce Fotografie v Bratislavě (2012, 2014), The New York Photofestival (první cena 2011), Photography Book Now (první cena 2009, 2011), 69, 71 i 76 POY a The Best Photography Book Award (první cena 2012 i 2014, třetí cena 2018).

Chceme odejít od konvence White Cube

Katarzyna Sagatowska, Monika Szewczyk-Wittek

A význam setkání a diskuse ohledně média fotografie

KLÍČOVÁ SLOVA: EDUKACE PROSTŘEDNICTVÍM FOTOGRAFIE; FOTOGRAFIE JAKO NÁSTROJ; FOTOGRAFIE/UMĚNÍ; KONSOLIDACE FOTOGRAFICKÉHO PROSTŘEDÍ; ONLINE; PANDEMIE; KRÁSA RŮZNORODOSTI; NUTNOST ZÁZNAMU; VEŘEJNOST; ROLE SETKÁNÍ A DISKUSE; VYDAVATELSKÝ TRHU; SDÍLENÍ FOTOGRAFIE

POPISOVANÉ PROJEKTY / OTÁZKY:

KNIHY / PUBLIKACE: MIELNIKIEWICZ JUSTYNA, *WOMAN WITH A MONKEY*, „WARSZAWA, 2015; *WSZYSCY JESTEŚMY FOTOGRAFAMI VOL. 1*, VYD. FUNDACJA POWIĘKSZENIE, WARSZAWA, 2019

MÍSTA / INICIATIVY / SUBJEKTY: BAR STUDIO; FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA; PIX.HOUSE; PORTRET OSOBISTY; WSZYSCY JESTEŚMY FOTOGRAFAMI

OSOBY JMENOVANÉ V ROZHOVORU: BREGUŁA KAROLINA; CIELECKA MAGDA; DRAGAN ANDRZEJ; GRYNBERG MIKOŁAJ; GRZELEWSKA ANNA; LEWANDOWSKI GRZEGORZ; MAŁECKI PIOTR; MIELNIKIEWICZ JUSTYNA; MOSKWA MACIEJ; NIEDENTHAL CHRIS; NOWICKI WOJCIECH; POGODA SILVIA; ROLKE TADEUSZ; SOTH ALEC; SZYPULSKI PAWEŁ; WINSHIP VANESSA

Adrian Wykrota: Odkud ten nápad na iniciativu Všichni jsme fotografy?

Katarzyna Sagatowska: Z téhle (*ukazuje na Moniku).*

Monika Szewczyk-Wittek: Opravdu, z mé hlavy. Rády opakujeme, že iniciátorem celého nápadu je Grzegorz Lewandowski z varšavského bistra Studio, který před mnoha lety přišel za mnou a poprosil mě, abych vymyslela něco o fotografii. Poněvadž kulturní a vzdělávací cesty se nám s Grześkiem protnuly, pomyslela jsem si, že je to docela dobrý nápad. Zavolala jsem Kasie Sagatowskiej, která mě tenkrát neznala moc dobře. Zatímco jsem absolutně tušila, že…

KS: Nevěděla jsi? Čím to smrdí…

MSZ: Ano… absolutně jsem tušila, že by to mohla být fajn spolupráce. Za prvé, že se budeme doplňovat, protože jsme úplně z jiných světů. Když jsme se setkaly při čaji a začaly jsme uvažovat o tom cyklu, tak vlastně – po půl hodině či hodině – jsme věděly, co chceme udělat a věděly jsme jaký bude titul. Také jsme věděly, že chceme, aby to bylo přitažlivé a provokovalo k diskusi. Tenkrát se nám zdálo, že bude potřeba jedna nebo dvě editace, a teď je to tak, že už uběhlo sedm let a stále jsou témata k prodiskutování. Za druhé byl takový film *Wszyscy jesteśmy Chrystusami (Všichni jsme Kristové)* a napadlo mě, že to bylo takové jadrné, tak proč ne? Provázání s popkulturou funguje dobře.

Je to trochu uhrančivý název, ale na druhou stranu, v jistém smyslu to ukazuje váš záměr. Dobře to vnímám?

KS: Jistě to ukazuje záměr „spolupráci“, protože od začátku, kdy jsme mluvily o cyklu, měly jsme na mysli milovníky fotografie, tedy nechtěly jsem ho směrovat k profesionálům. Měly jsme pocit, že je tu velká skupina lidí, kteří se zajímají o kulturu, zajímají se o fotografii, obrat a chtějí se dovědět něco

víc. Všichni fotografujeme, takže bychom chtěly od začátku stvořit atmosféru milého setkání, vzdálit se od konvence *White Cube* – světa hermetického umění. Chtěly jsme pozvat nejnadanější hosty k jednotlivým tématům, ale v atmosféře společné, milé rozmluvě.

Jsem velkým fanouškem takových nápadů. Zdá se mi, že před lidmi z fotografického prostředí je vážný a nesmírně těžký úkol, abych odkouzlil fotografii, vyšel ze svého prostředí. To je především potřeba kvůli nedostatku hlubšího vizuálního vzdělání, které není například ve škole.

MSZ: To je velice potřeba na mnoha úrovních. Zdá se mi, že překonáváním překonaného je trochu passé. Ten čas už minul. Teď je potřeba se přizpůsobit, nějakým způsobem se dostat k těm, kteří jsou nepřesvědčení nebo k těm, kteří nevědí, ale chtějí se dovědět – musíme založit jistou otevřenost. Tady je pole působnosti pro různé organizace. Další vrstva, kterou bych k tomu přidala je diskuse, kterou jsem měla nedávno s jednou kamarádkou. Prostředí se začíná polarizovat v poznámkách o tom, že na jedné straně jsou umělci, a na druhé straně jsou reportéři, a na třetí – ještě jiní. Celou dobu se prostředí rozděluje na nějaké skupiny a opět se mi zdá, že to, co se nám s Kasiou potvrzuje od samého začátku, je myšlenka, že se má spojovat, nikoliv rozdělovat. Proto, že nakonec nám všem jde o jedno a to samé. Všem lidem, kteří pracují s fotografií, jde o to, aby fotografie měla úctu, aby lidé chtěli za ni zaplatit a aby neříkali, že všechno je zdarma, a tak to má zůstat! Tvůrčí práce má být brána jako práce – protože má svoji unikátní hodnotu. Jde také o to, aby se fotografickým umělcům žilo lépe. To je taková další vrstva, kterou bych přidala k tomu, co jsem pověděla dříve.

Je něco takového jako edukace fotografií? Tedy např.: práce se širšími horizonty, otevřenosti, trochu tolerance – s využitím fotografického média?

KS: Fotografie je pro nás nejen cíl, ale i začátek. Myslím, že je tu ještě další vrstva naší činnosti, tedy to, že fotografie je pro nás začátkem rozhovorů na důležitá témata. Naposledy jsme měly setkání s Pawłem Szypulskim, který mluvil o angažované fotografii. Objevilo se mnoho pochybností, které se týkaly porozumění, angažovanosti, odpovědnosti. Do té doby jsme organizovaly dvě edice cyklu ročně – jednu na jaře, druhou na podzim. Vždycky jsme se snažily vybrat program tak, aby tam byla velmi různá témata: něco ze světa dokumentu, něco z umění, popového světa, ale vždycky to byla témata, která se mohou dotknout a mohou se týkat nás všech. Tak mi přichází do hlavy setkání s Aniou Grzelewskou, které se týkalo mimo jiné uvedení do fotografie obrazu dítěte během let. Fotografie je jen odleskem světa, takže to setkání bylo velmi zajímavým začátkem a vedlo nás k reflexi nad tím, jak se mění náš svět, jak se mění morálka nebo tabu.



Alec Soth během setkání v rámci cyklu WJF, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2018, fot. Bartek Zaborowski / GRID Images

To je na fotografii pěkné, že může být jak počátkem, tak i koncem.

KS: To jsme si filozoficky pohrály, ale proč ne!

Jaké konkrétní setkání v rámci cyklu WJF vám zůstalo v paměti?

MSZ: Každé z nich mělo svoji sílu. Vím, že to bude znít tak nějak vznešeně. Samozřejmě jsou setkání, která více „zachycují" nás a veřejnost i setkání, která „zachycují" toho méně. Určitě setkání s Alecem Sothem a završení tohoto setkání jógou smíchu. Bylo to totálně překvapující, co se týče metodiky setkání…

KS: Setkání s Magdou Cieleckou a Mikolajem Gryngbergiem bylo také neuvěřitelné…

MSZ: Ano setkání s Vanessou Winship bylo pro mě dvojnásobně úžasné, protože jsem tam byla a přinejmenším jsem měla pocit, že jsem v 15měsíčním těhotenství. Byť ve skutečnosti to byl osmý měsíc, tak jsem se cítila hodně unavená. Přesto považuji setkání s tou umělkyní za arci důležité. Bylo neobvykle vzrušující a budující. Nejde také o to, že jen zahraniční hosté mají tu sílu, protože vlastně většina setkání během těch skoro sedmi let mělo svůj „drápek". Jistě v posledních měsících – setkání Tadeusze Rolkeho a Chrisa Niedenthala a vypravování o současném Polsku. Pamatuji si ten dav lidí v sále. To byly ještě ty radostné časy, kdy bylo možné se setkávat. Dav lidí, kteří opravdu živě reagovali a kladli otázky. Rolke a Niedenthal vytvořili nakonec opravdu skvělé setkání, které ukázalo složení toho, jakým způsobem je možné přes léta popsat Polsko pomocí fotografie. Setkání s Maciejem Moskwou, které pro mě bylo zvláště vážné – velmi dlouho jsme mluvili o etice ve fotografii. To bylo neobvykle vzrušující. Maciek mi naposled řekl, že po tom setkání dostal spoustu

velmi pozitivních komentářů. Z těch posledních zapamatovaných setkání – Silvia Pogoda. Je hezké sledovat publikum a to, co se v něm děje, jakým způsobem reaguje na témata, na samotné řečníky. Některá setkání vzbuzují také krajní emoce. Andrzej Dragan a téma, které uvedl – že on vůbec nečerpá z historie fotografie. Nechce, nezajímá ho to. Pamatuji si tu diskuzi, která trvala několik desítek minut...

KS: Skoro jak hádka...

MSZ: To je ale skutečná diskuze. Nejdříve mluvíme. A občas je možná potřebná taková jiskra, viz. my s Kaskou si připravujeme vždycky otázky a navzájem se pošťuchujeme, během toho zkoušíme vystřelit nějakým skvělým tématem nebo otázkou, ale po jiskře se v sálu setkávají osoby, které převážně nejsou profesně spojené s fotografií, a i tak se ptají. Jsou zvědavé. A to je důležité.

Myslím, že to má obrovskou hodnotu. Pozoruji to během setkání, které organizujeme v Pix.hous. Veřejnost se mění a je vidět, že lidé často přicházejí, možná dokonce ne kvůli nějakému konkrétnímu jménu, byť určitě také, ale především na tématiku, kterou host představuje pomocí fotografie. Mám dojem, že diskuse setkání jsou důležitější než to, co visí na stěnách.

KS: To je pro nás velmi důležité, abychom naše hosty povzbuzovaly, aby odpovídali co nejvíce subjektivně, protože chceme také ukázat – v návaznosti na tu otevřenost – jiné postavy, jiného člověka. To je důležité, že my neděláme autorská setkání, jen se snažíme najít zajímavá témata a vybrat k nim odpovídající hosty. Povzbuzujeme je, aby představili svůj subjektivní výběr nebo se podělili o své myšlenky. Ano, aby veřejnost mohla poznat konkrétní postavu, konkrétního člověka a jeho názory. Byť jak říkala Monika, ne vždy sami souhlasíme s tím, co host tvrdí, ale myslíme si, že jestli někdo je zvědavý, tak má cenu ho představit veřejnosti. Musíme také přiznat, že často si plníme naše různé sny. Jsou lidi, které jsme dříve neznaly a chtěly bychom je poznat, a to byl velmi dobrý pretext, abychom je pozvaly.

Ano to jsou ty plusy organizátora, že si občas může splnit nějaké své malé touhy. Proč máte rády fotografii?

MSZ: Dobrá otázka! (smích) Opravdu! Nevím. V poslední době se cítím ztracená v tomhle světě. Zkouším se v tom všem zorientovat, takže díky setkáním hodně čtu, rozmlouvám, ptám se. Ale čím dále více se cítím ztracená, čím dál tím více věcí mě zaskočí a asi paradoxně, to je ten důvod, proč mám ráda fotografii. To znamená, že se mi neomrzí. Vím, že to není tvá otázka, ale kdybych měla definovat fotografii, tak to bych s tím měla gigantický problém. Já ji prostě mám ráda, překvapuje mě i tím, že se mění.

KS: Fotografie mě vždycky fascinovala z toho důvodu, že dává zajímavou možnost zachytit elementy ze skutečnosti a kompletně je přetvořit nebo

občas je celkově smazat. Také ráda propojuji fotografii s jinými médii. Nejsem fotografická fetišistka, ale kromě toho se vždycky vracím k té myšlence, a když vidím další práce, které nějakým zvláštním způsobem dokážu využít, tak si pomyslím, že to je ta její síla.

Máme specifickou pandemickou dobu. Na jednu stranu je to chvíle pro pauzu, a na tu druhou – pro dokumentaristy – to je čas na intenzivní práci. Důležitá společenská témata se dostala do popředí v plánu, oddálila se možnost realizace osobních příběhů nebo projektů, které už byly dříve započaté a nepodařilo se je dokončit. Přijde po pandemii návrat k fotografické naraci opřené o blízkost, na prohloubení příběhu? Nebo ta změna bude trvalá a ty časy se už kategoricky nevrátí?

MSZ: Myslím si, že se odehrává mnoho věcí, nejen v Polsku, ale také ve světě, a to v různých oblastech: společenské, politické, klimatické nebo v oblasti mezilidských vztahů. Zdá se mi, že je to moment, kdy po několika letech takové módy – pojmenovávám to móda, ale neberme to tak vážně – takové módy na fotografování toho, co cítím, asi jsme naopak. Zdá se mi, že široce srozumitelné umění se začalo zabývat tím, co je kolem nás a na to je ta chvíle OK. Je potřeba tu dobu různými způsoby zaznamenat. Není podstatné, jestli to bude subjektivní záznam nebo bude směřovat k objektivismu, případně to bude materiál pro tisk, přetvořený materiál v galerijním prostoru. Znamená to, aby se to, co se děje, zaznamenalo, interpretovalo, pomáhalo druhým porozumět, protože umění přece je právě k tomu. Samozřejmě, nevím, jak to bude, ale myslím si, že to je velmi dobrá chvíle, aby se zajímalo o to, co je kolem nás a aby se soustředilo na tuto předivnou dobu, ve které žijeme, aby za 10–15 let bylo možné se na to podívat s jistým odstupem. Mám velice ráda knížku Justyny Mielnikiewicz o Kavkazu *(Woman with a Monkey – Žena s opicí)* vlastně proto, protože z perspektivy několika let je to příběh o Kavkazu, který vlastně už neexistuje. Velké bravo za to, že po tak dlouhé době se rozhodla Kavkaz zdokumentovat a popsat. Mám velice ráda takové práce, velmi si jich cením. Mám-li být opravdu upřímná, tak já často vlastní dceři vypravuji o světě pomocí snímků. To znamená, ukazuji jí různé fotografické knížky a vypravují ji o tom. Že tady je Gruzie, do které jednou pojedeme. Ptal jsi se také o vzdělávací hodnotě fotografie. Pro mě to je vlastně vzdělávací hodnota v mikroměřítku.

KS: Já si vlastně myslím, že ta doba, která pro všechny byla jakousi zkušeností, má na nás velký vliv a může se velmi mnoho změnit. Jsou to vlastně dva světy. Jeden – to ten, o kterém mluvila Monika. Také si myslím, že ta zkušenost doma, v rodině, se váže k velmi silným emocím. Nemám tušení, ale myslím si, že mohou vzniknout také cykly prací, komentářů, které se budou týkat vlastního prožívání izolace, pocitu nejistoty, uzamčení v rodině atd. Mám dojem, že v našich rozhovorech jsou teď všeobecně taková dvě témata. To, co

se děje – nazvu to heslovitě – „na ulici“ a to, co se děje doma. Oba ty proudy jsou velmi intenzivní.

To je opravdu zajímavé, jak se to všechno bude vyvíjet a rozvíjet. Moniko, řekla jsi velmi důležitou věc, že umění se začalo zajímat o to, co je kolem nás. Podle tebe stojí fotografie na straně umění nebo dokumentu?

MSZ: No a znovu se mě ptáš na definici.

Ne, na tvé vnímání.

MSZ: Takže otázka zní – jestli je fotografie uměním?

Tak nějak.

MSZ: Bývá. Tak odpovím. Jedno ze setkání WJF, které vedla Karolina Bregula otevřelo toto téma.

KS: *Amatéři nebo umělci, tedy kdy je fotografie uměním?*

MSZ: To bylo z těch setkání, které vyvolalo gigantickou diskusi. Lidé vstávali a říkali: *Krucinál, proč ten západ slunce stojí 3 miliony dolarů a můj západ slunce nestojí ty 3 miliony dolarů?* Fotografie bývá uměním, ale naštěstí to nejsem já, kdo to hodnotí, takže odpovídám, že bývá.

KS: Fotografie je jedním z médií. Posledně jsem viděla nadpis rozhovoru s Chrisem Niedenthalem. Chris pověděl něco takového – *nikdy bych o sobě neřekl, že jsem umělec*. Mnohokrát jsme měly šanci pracovat s Chrisem Niedenthalem a Tadeuszem Rolkem, u příležitosti výstavy *Sąsiadka* (Sousedka), ale já už také dříve, při příležitosti Sběratelské fotografie, kde jsme ukazovali práci Chrisa. On se z toho vždycky směje, že vůči němu používám slovo „umělec“, protože on se umělcem necítí. Směřuji k tomu, že dokumentární nebo reportérská fotografie vzniká s konkrétním cílem a často není osobní výpovědí autora. Zatímco, když chceme něco odlišit, o něčem subjektivně povědět – ať už ve formě dokumentu nebo více tvořivou fotografií – to pak může být uměním.

Jaký máte přístup k úpravám ve fotografii? Je to stále ještě fotografie nebo už grafika?

MSZ: Fotografie je nástroj k tomu, aby o něčem nebo o někom něco sdělila. A tedy nástroje mohou být různé a samozřejmě to je trochu tak, jako bychom mluvili o tom, jestli máme raději literaturu faktu nebo biografický text – to je jazyk, takže v tom případě je to nástroj. Respektuji fotografii málo upravovanou a dokumentární, to je blízké mému srdci. Ale také si myslím, že je tu prostor pro každý druh fotografie a jsou odběratelé pro každý druh fotografie, mně osobně se líbí různorodost.

KS: Já to mám opačně oproti Monice, nebo možná ne, a jinak – to je tak, že jsme z různých světů, a to je naše síla, že se doplňujeme – jsem vždycky překvapená tím, jak je možné fotografii upravovat na různé způsoby. Není mi



Chris Niedenthal a Tadeusz Rolke během setkání v rámci cyklu WJF, Bar Studio, 26.03.2018, fot. Bartek Zaborowski / GRID Images

takové přemýšlení k ničemu potřeba, jestli je to ještě fotografie nebo už grafika. Můžeme to pojmenovat jako koláž. Mám ráda autorské, originální činnosti – od dokumentu až ke krajní tvořivosti pod podmínkou, že to má opravdu nějaký smysl.

Kasio, nastínila jsi velmi zajímavé téma. Říkáš, že jsi s Monikou ze dvou různých světů, objevují se mezi vámi nějaké třenice?

MSZ: Přiznej se Kasio… Kasia se několikrát protivila proti mým nápadům…

KS: Na začátku naší práce, byť jak řekla Monika, jsme se znaly málo, zavedly jsme takové kritérium laskavosti. Vsadily jsme se, že se budeme snažit, aby naše práce byla potěšením. I ona ve většině případů je potěšením, ale občas se objeví třecí plochy, protože jak je jasné, já jsem občas velmi živou osobou (smích). Dělám si samozřejmě legraci! Ve skutečnosti je to tak, že práce ve dvojce je velmi zajímavou zkušeností, ale bývá to také velká výzva. Já osobě se stále učím. Samozřejmě, že se občas pohádáme. Zvláště, když máme příliš mnoho práce, tak to se většinou objeví takové chvíle, ale naštěstí si umíme „dát pokoj" a jít dál. Je to také otázka otevřenosti. Občas Monika navrhne nějakého hosta, já řeknu „ne", a pak abdikuji. Když vidím, jak je tvrdohlavá, pomyslím si – a nechť má pravdu. A tak si to odpustím, a nakonec se stejně ukáže, že skutečně měla pravdu a setkání bylo fantastické. V takovém týmu, duetu je práce velmi dynamická.

MSZ: Je to fajn, když je na setkání vidět, jak reaguje veřejnost, ví, co se děje s řečníkem. A vidím tvář Kaśki, která mně pošťuchuje a říká: *Kruci, super je to setkání. Měla jsi pravdu. Díky.* To je úžasný pocit. To jsme se musely

naučit – abychom si pověděly: „sorry“ nebo „dobrá, měla jsi pravdu!“ Jsme prostě dvě silné osobnosti, má to své plusy a mínusy. Ale velkým plusem při práci s tebou je to, že jsem se naučili říkat: OK, měla jsi pravdu.

Je něco, co byste udělaly jinak, kdybyste mohly?

KS: Snažíme se celou dobu dívat se na naše konání průběžně, uvažujeme, zda to, co děláme, má smysl, zda projekt, který děláme, bude mít smysl. Nevím, co bychom dnes udělali jinak...

MSZ: Na které ne všichni měli chuť jít, protože chyběla místa – to znamená, že v sálu bylo okolo 200 osob. Pamatuji si, že jsem šla zaplatit, protože jsem byla z toho všeho ve stresu a uslyšela jsem, jak nějaká holčina říká: *To je ale organizace na prd. Dokonce se není ani možné dostat na setkání.* (smích) Tenkrát jsem ji neodpověděla, protože mi bylo... Nevím, byla jsem hrdá, že bylo tolik lidí, ale bylo mi také těžko, že ona se tam nedostala. Teď bych ji prostě odpověděla: *Ahoj, omlouvám se. Můžeme ti to nějak nahradit?* Samozřejmě na půl žertovně a na půl vážně, ale skutečně si to pamatuji. Myslím si, že jistě jednu věc bychom neměnily, mám tím na mysli, že kdyby nebyla pandemie, tak by nebyla setkání online. To je něco, co porušuje naše zásady. My jsme si velmi zakládaly na setkání člověk-člověk, takže kdybychom mohly něco změnit, tak bychom chtěly, aby nebyla žádná pandemie a abychom mohly dělat setkání v bistru Studio, po kterém se nám velmi stýská.

KS: I za našimi návštěvníky a rozhovory po setkáních.

MSZ: A za pauzičkou na cigárko.

KS: Ano, nakonec, když začala pandemie a nebylo setkání, to také jsme měly velmi mnoho ohlasů, aby během léta byl streaming, záznamy ze setkání a my jsme stále říkali: Ne, má to být relace na živo člověk-člověk. Během pandemie, jsme často slyšely, že jsme měly pravdu.

To je pravda. W Pix.house jsme velmi dlouho dělali transmise online, ale zakládali jsme si na bezprostředním kontaktu. Možná se přeci jen ukáže, že v nejbližší budoucnosti ta hybridní skutečnost se stane normální.

KS: Na začátku jsme obě měly odpor vůči setkáním online, a také jsme nevěděly, jak to všechno uchopit, ale potom jsem se trochu zorientovaly. A musím přiznat, že jsem si začala vážit takové možnosti, že lidé, kteří jsou někde tam někde, mohou se na to podílet. To bylo během našeho setkání s Piotrem Małeckim, při příležitosti premiéry třetí části filmu *Portret Osobisty (Osobní portrét)* nebo během setkání s Pawłem Szypulskim a s Wojkiem Nowickim. To už vůbec bylo pro nás extrémní, protože obvykle se snažíme udělat ta setkání online z jednoho místa ve Varšavě a toto bylo setkání, kde Wojtek byl v Krakově, a my jsme byly v té hospůdce, ve které teď sedíme ve Varšavě, v mém domě. Pro mě to bylo totální převrácení našeho ideálu Nejen, že to bylo online, ale ještě k tomu na různých místech. Trochu jsme se to naučily, ale bude nám



Wszyscy Jesteśmy Fotografami VOL. 1, vyd. Fundacja Powiększenie, 2019

smutno. Přemýšlíme o různých činnostech do budoucna. Takové, které přeci jen dovolí udržet ty konvence s veřejností a přinese to něco on-line odběratelům.

V podstatě věcí, proto to děláme, a to je nejdůležitější. Děvčata, posuňme se ke knížce. Jak vznikl nápad, aby cyklus Wszyscy Jesteśmy Fotografami, který se realizoval ve formě setkání, se přerodil do *Wszysce Jesteśmy Fotografami vol.1* ve formě publikace?

KS: Vzniklo to vlastně z unikátního online režimu. Tak, jak jsme už řekly, chtěly jsme vždycky udržovat setkání na živo. Přeci jen jsme vnímaly, že je hodnotné mít nějaký záznam těch setkání a dlouho jsme uvažovaly nad formou knížky. Nakonec jsme rozhodly, že poprosíme naše hosty, aby připravili texty. To nejsou skripta setkání. Jsou to nejdůležitější teze umělců, o kterých mluvili během setkání. Chtěly jsme, aby vznikl průvodce, kterého je možné si vzít s sebou domů a přečíst si ho. To byl náš nápad, aby po těch setkáních zůstala stopa.

Proč jste se nerozhodly využít přepis setkání a publikovat ho ve formě rozhovorů?

MSZ: Mluvíme jazyky a psaný jazyk, to jsou dvě různé věci. V tomto případě jsme kontaktovaly dvanáct umělců a umělkyň, aby napsali texty. A to důležité, často od těch setkání minulo několik let a perspektiva, představení na setkání se prostě změnily, a to je také velmi zajímavé. Sama už mám za sebou několik takových rozmluv, kdy se všechno obrátilo vzhůru nohama. To ukazuje na to, že je to živé médium, které stále na sebe nabírá nový význam.

To je jistě zajímavé – ta perspektiva času a změny. Zdá se mi, že to je velmi viditelné v knížce, kterou jste vydaly. To znamená, že různorodost pohledů

je opravdu impozantní. Ano, jako iniciativa sama Wszyscy Jesteśmy Fotografami. Tady je vidět vaše otevřenost vůči různým osobnostem, různým druhům fotografie nebo různému pohledu na fotografii.

KS: Velmi nás to těší, že to říkáš, vidíš, že to není jen naše deklarace. Když tak přemýšlím o té první knížce, vybraly jsme dvanáct témat našich setkání, ale to neznamená, že je to chronologický zápis. Subjektivně jsme zvolily autory ze všech edicí WJF.

Cenzurovaly jste?

KS, MSZ: Ne!

KS: Raději říkáme, že jsme vyhodily všechna témata setkání do jednoho koše a začaly jsme uvažovat, jakých dvanáct textů má cenu v té první části ukázat. Je to kromě toho naše autorská redakce. Plánujeme také druhou část knížky.

Role redakce v případě takových publikací je velmi důležitá. Kdy se objeví druhá část Wszyscy Jesteśmy Fotografami?

KS: Práce už běží. Ve sbírce se nám podařilo získat prostředky na sepsání textů, takže autoři již pracují. A my budeme dělat na tom, abychom získaly další prostředky. Máme plán, aby před prázdninami byla knížka už dostupná.

MSZ: Už se musí jen najít zdroje na produkci knížky. Počítáme s tím, že se to podaří. Všechno ukazuje na to, že knížka bude hotová v dubnu nebo květnu.

Myslíte si, že veřejnost, která chodí na vaše setkání, měla vliv na konečnou formu publikace?

KS: Měla v takovém smyslu, že vždycky přihlížíme, vnímáme a analyzujeme to, jak reaguje veřejnost na daná témata, na naše hosty. Abych řekla pravdu, to se později hodí, protože jsme na to citlivé. Reagujeme na různé návrhy veřejnosti např.: nějaký návrh na zajímavé téma, nějakého hosta. Jsme vůči tomu velmi otevřené.

Autor může mít silné vzpomínky svázané s nějakým konkrétním dotazem nebo ve spojitosti nějakého bodu ze setkání. V Polsku se publikací o fotografii moc neobjevuje. Není to tak žádané? Nejsou odběratelé nebo jsou k tomu jiné důvody?

MSZ: Myslím si, že „oko Saurona“ není obrácené tímto směrem. To znamená, to „oko“ je obracené směrem ke zkušené a účastné veřejnosti v tzv. široce rozuměném trhu fotografie. Jestli se objevují texty nebo knížky, to buď mají učený „šmrnc“, tedy jsou pro akademické kruhy, nebo jsou pro kritickou veřejnost, která se zajímá o veřejnost. Jen málo publikací směřuje k odběratelům, kteří nejsou spjatí s fotografií. Pro nás bylo důležité to, abychom se vyhnuly technickým věcem, protože takové publikace jsou rozhodně pro milovníky fotografie. Nás nezajímalo uvažování nad tím, jaký objektiv je potřeba použít.

Samozřejmě, učebnicové otázky se také objevují na setkáních a hosté trpělivě na ně odpovídají. Kromě toho jsme o tom přemýšlely šířeji. Když to shrnu, zdá se mi, že prostě je těžké definovat tu veřejnost, která je profesně svázaná s fotografií, a ve spojení s tím těch publikací vzniká méně. A tak se nějak neví, jak se k nim dostat. Myslím, že velká síla cyklu Wszyscy Jesteśmy Fotografami je fakt, že naše skvělá veřejnost – i přes pandemii – je s námi a cítíme, že nás podporuje, a tak víme, pro koho vydáváme knížky, a to je extra.

ROZHOVOR ZE DNE 09.12.2020

KATARZYNA SAGATOWSKA – Kurátorka, přednášející, organizátorka uměleckých setkání, fotografka, propagátorka sběratelství fotografie. Zakladatelka galerie a vydavatelství Jednotka. Spoluautorka a spolu koordinátorka cyklu Wszyscy Jesteśmy Fotografami, Spolu kurátorka archívu Pawła Pierścińskiego. Přednášející na Filmové škole v Łodzi. Absolventka Institutu tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě v České republice (PhD) a Katedra inženýrství výroby Varšavské technické univerzity (MS). V letech 2010-2017 kurátorka a koordinátorka projektu Sběratelská fotografie, který zahrnoval výstavy a aukce fotografií nejnadanějších polských umělců. Poskytuje přednášky na téma marketingu pro umělce, současné fotografie, sběratelství a trhu s fotografií. Stipendistka Ministerstva kultury a národního dědictví a Hlavního města Varšavy. Vítězka v soutěžích Young Creative Chevrolet, BZ WBK Press Foto, Grand Press Photo, Fotograficzna Publikacja Roku, ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakowie… Recenzentka mnoha portfolií. Na svém kontě má individuální výstavy společné na domácí půdě i v zahraničí a různé publikace v tisku a knihách.

MONIKA SZEWCZYK-WITTEK – Absolventka Ústavu žurnalistiky (žurnalistika) a politologických věd (specializace fotografie) na Univerzitě Varšava. Mnoholetá a kurátorka výstav a autorka textů a rozhovorů s fotografy a fotografkami. Autorka knížky *Jedyne. Nieopowiedziane historie polskich fotografek (Jediné. Nevyprávěné příběhy polských fotografek)* (vyd. Dom Spotkań z Historią, Varšava 2021). Inspirátorka projektů na podporu fotografie – spoluautorka (společně s Katarzynou Sagatovskou) projekt Wszyscy Jesteśmy Fotografami. Řídila archivaci a digitalizaci sbírek Divadla Různorodostí Varšava. Je také spolu kurátorka procesu digitalizace a uchování archívu Pawła Pierścińskiego. Vede kurzy foto editace a etiky fotografie na Varšavské univerzitě. Stipendistka Ministerstva kultury a národního dědictví.

Zaangažovaná fotografie, chvíle proti-rozhodnutí

Karol Grygoruk

Aktivismus a dokument

KLÍČOVÁ SLOVA: PŘÍSTUP; ETIKA VE FOTOGRAFII; FORMA/OBSAH; FOTOGRAFIE JAKO DŮKAZ; REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE; ZAANGAŽOVANÁ FOTOGRAFIE; PSYCHICKÁ KONDICE; KULT TOXICKÉHO MUŽSTVÍ; MALÝ PŘÍBĚH; MÉDIA; MIKRO PŘÍBĚHY; NEWS; OBJEKTIVISMUS; LIDSKÁ PRÁVA; SVOBODA TISKU; VENKOVNÍ VÝSTAVA

POPISOVANÉ PROJEKTY / OTÁZKY:

KNÍŽKY / PUBLIKACE: BUTLER JUDITH, FRAMES OF WAR: WHEN IS LIFE GRIEVABLE? VYD. VERSO, NEW YORK 2010
CYKLY/ VÝSTAVY: ALBOTH ANNA, GRYGORUK KAROL, BORDERLANDS/POGRANICZA, WOLNY DZIEDZINIEC UM POZNAŃ, 2022

MÍSTA / SUBJEKTY / INICIATIVY: DEPARTAMENT BEZPIECZEŃSTWA USA; LENS CULTURE; MAGNUM PHOTOS; MINISTERSTWO OBRONY NARODOWEJ; UNIA EUROPEJSKA; VICE NEWS; VII PHOTO AGENCY; WOLNY DZIEDZINIEC URZĘDU MIASTA POZNANIA

OSOBY ZMIŇOVANÉ V ROZHOVORU: ALBOTH ANNA; BUSH GEORGE W.; BUTLER JUDITH; DATTA SOUVID; HAVIV RON; NIEMÖLLER MARTIN; YASIR

Adrian Wykrota: Podkladem k našemu rozhovoru je tvoje venkovní výstava Borderlands/Pogranicza, představená na Wolnym Dziedzińcu Urzędu Miasta Poznania (volném nádvoří Radnice města Poznaň). Co si myslíš o takovýchto formách expozice fotografie a projektů, které se týkají důležitých společenských témat?

Karol Grygoruk: Nevím, jestli mohu veřejně nadávat (smích), ale… strašně se těším, že je výstava venku. Mám dojem, že elitářské myšlení o formě prezentace, to je velký problém současné fotografie. Záleží nám na fantastickém tisku, obrazech v nádherných rámech a za křišťálovým antireflexním sklem. Zapomínáme na to, že to jsou ty poslední věci, které jsou nosníkem daného tématu. Mají prezentovat obsah, a ne jím být. Forma outdoor umožňuje se dostat k člověku obecně, a nikoliv jen k zájemcům o fotografii.

Tak se blížíme k jistému bodu našeho setkání. Už dlouho se zajímáš o fotografii a dlouho fotografuješ. Ve tvých fotografiích jsou od samého začátku ukazována důležitá společenská témata, která se týkají osudu různých skupin lidí. Proto si tak ceníš toho média? Protože ti umožňuje vyprávět?

U mě je to dost specifické. Nejdříve jsem pracoval pro neziskové organizace a – jako náctiletý – jsem měl divné sny, že budu obráncem lidských práv (smích). Před šesti, sedmi lety jsem se vrátil pořádně k dokumentární fotografii. V poslední době stále častěji říkám, že ve skutečnosti nerad fotografuji. Fotografovaní samo o sobě není pro mě cílem. Je to pro mě především nástroj.



Výstava *Hraniční oblasti / Borderlands*, Anna Alboth, Karol Grygoruk, Wolny Dziedziniec Poznań, 2022, fot. Adrian Wykrota

Co se týká projektu Borderlands, to spolu s Annou Alboth od roku 2018 sledujete osudy migrantů? Můžeš k tomu říct víc – co to je za fotografii? Kdo jsou ti lidé, jaké to jsou situace?

Práce nad tím nekonečným projektem trvá už nejméně pět, šest let. Začali jsme tenkrát jezdit do pohraničí Evropské unie a na migrantské stezky. Narace o uprchlictví z Blízkého východu nebo afrických krajů je v médiích marginalizována. Tzv. „uprchlická krize“ (velmi bojujeme s tím popisem, protože to není uprchlická krize, je to krize migrační politiky, a vlastně její nepřítomnost) od let 2015–16 způsobila, že téma přestalo být zajímavé. Jsme unaveni zprávami o válce v Evropě. Po letech pandemie nemáme prostor pro další krize. Odvracíme zrak tam, kam můžeme. Nemusíme se konfrontovat s utrpením, ale ono nemizí. Dnes žijeme tváří v tvář humanitární krizi, která má skoro dekádu, beze změn a odehrává se před našimi oči. Jen se nedíváme. Pro někoho vědomí její existence začala nedávno – spolu s krizí na polsko-běloruské hranici. Je těžké tomu uvěřit, ale stezka vedoucí přes naši východní hranici je nejbezpečnější…Mám povědět o konkrétních místech?

Jde mi o konkrétní věci – jakým způsobem a o čem chceš vyprávět?

To se také změnilo před několika lety. Nejdříve byly krátké formy, které se objevily v tisku nebo jedině na Facebooku/Instagramu. Naposledy poté, co jsme navštívili několik „nemocných“ míst, začali jsme jezdit tam, kde se dívá nejmíň kamer a rozšířili jsme celý projekt. Časem se ukázalo, že všechna ta



***Hraniční oblasti* / *Borderlands,* 2020, fot. Karol Grygoruk**

místa mají něco společného a je to trochu zkouška uchopit tenhle široký jev, ale často individuálním příznakem příběhu, mikro příběhu. Ohledně toho dojmu, to je vlastně role a forma současného dokumentu. Každý den na nás útočí nekonečné množství informací. Široký příběh nemá šanci probít se v kultuře několikasekundového vnímání. Menší vyprávění, individuální příběh pomáhá probít se s formou – občas vícevrstvou a komplikovanou. Zároveň při práci nad tou prezentací jsme si všimli, že se vědomě vyhýbáme jednoduchým řešením. Vyhýbáme se snímkům, které by měly být reportážními snímky, měly by zaznamenat tzv. rozhodující okamžik.V mé práci je hodně proti-rozhodujícího okamžiku, protože to není news, to je super široký jev, který…

A proč to není ten news?

To není news, protože se to děje pořád.

To znamená, že nefungují jako news? Lidé se na to nechtějí dívat? Raději to uzavřeš do širokého rámce, protože to je nějaké svědectví?

To je více popsané v samém svědectví uprchlictví a jevu, který má mnoho vrstev. Pokud půjdeme tou jednoduchou cestou, a vybereme snímky, které se dotýkají srdce, tak můžeme zranit ty lidi, o kterých vyprávíme. Reportážní fotografie má něco takového, že je formou vypravování o konkrétní chvíli. V tomto případě to není ten moment, to není ta informace, která se vlastně stala. To všechno probíhá. Naposledy jsem hledal sociologické, dokonce statistické řešení,



***Hraniční oblasti* / *Borderlands,* 2020, fot. Karol Grygoruk**

jak vypravovat o situaci na uprchlických stezkách. Už docela dlouhou dobu se nesnažím o to, aby fotografie nebo moje práce byly objektivní. Během fotografování jsem vizuální aktivista. Stojím a budu stát na straně práv člověka.

Na druhou stranu máme krajně pravicový tisk a xenofobické publikace, které démonizují lidi, kteří se zkouší dostat do Evropy. Když se jde proti této dehumanizaci, často jednáme zkratkovitě. U fotografií se soustředím na to, co nás instinktivně bere za srdce. Cítíme empatii vůči rodinám s dětmi. Naše soucítění nezahrnuje přeci jen všechny. Pro každého, kdo pracuje na hranici není žádné překvapení, že většina lidí s uprchlickou zkušeností jsou mladí muži. Jestli chceme skutečně něco změnit, musíme přistoupit k té naraci systematicky. Musíme klidně a systematicky vysvětlovat, proč se rodiny rozhodnout vyslat dvacetileté bratry, otce, bratrance. To musí zaznít. Náklady takové, někdy smrtelně nebezpečné cesty, to je dokonce několik tisíc euro, což je nepředstavitelné pro jednu osobu, která utíká nejen před válkou, ale také před hladem a krajní chudobou. Častokrát taková investice je společné úsilí celých rodin. Mladí muži jsou největší šancí pro lepší osud celé společnosti. Yasir, kterého jsme poznali v Bosně, a potom našli v Paříži, byl na cestě skoro šest let, vydal se na cestu, když mu bylo 16 let. V Paříži, kde jsme ho opět potkali měl už 22 let.

Myslím si, že jsi otevřel důležité téma – etika ve fotografii. Z pohledu aktivismu, ale v souladu s uměním dokumentární fotografie, jak přistupovat k tomuto tématu? Jakým způsobem dbát o tu etiku? Jak o tom mluvit?

Co se týče dojmu, že téma etiky ve fotografii, je stále přítomné v diskusi, zůstává marginalizována a iluzorní. Ve skutečnosti nemáme nějaká závazná pravidla. Samozřejmě se nesmíme nechat ovlivňovat informací, která je obsažená v zachyceném obrazu. Nesmíme retušovat, dodávat, mazat. Dnešní dokumentární fotografie je přeci šířeji vnímána, než tomu bylo před dekádou. Přestali jsme směřovat do neexistujícího objektivismu, uvědomujeme si, že nejen takové zásahy jako je orámování, ale také výběr tématu nebo sama přítomnost fotografující osoby má vliv na fotografovanou situaci. Často si pleteme pojetí novinářské etiky s objektivismem. Ale vlastně proto potřebujeme nějaké body a konkrétní praxi, spojenou s etikou, aby bylo vidět, kde jsou ty hranice. Hranice, které jsou výjimečně tekuté.

Karole, uveď nějaký příklad.

Dám dva příklady. Jeden můj a druhý velmi známého fotografa. Můj příklad se týká výstavy – je na ní fotografie z polsko-běloruské hranice, kde jsme potkali desetičlennou rodinu Kurdů. Potkali jsme je v lese, v situaci, kdy byli kompletně na nás závislí, prosili nás o pomoc. Jejich dcerka trpí epilepsií, byli jim sebrány boty, několikrát je vyhodila polská hraniční stráž na druhou stranu. Byla tu šance, že jsme lidmi, kteří jim mohou pomoci přežít další noc. Můžeme udělat snímek lidí, kterým jsem před chvílí mohl zachránit život? Akorát v tomto případě Ania zůstala v kontaktu s tou rodinou a mohla si dovolit zveřejnit snímek. Ale přeci jsem dlouho rozmýšlel, zda ji budu moci zveřejnit. Fotografovat na té hranici je zvláště těžké. Byly tu chvíle, kdy jsem nevytahoval aparát. Doslova jsem věděl, že interakce by byla velmi krátká, takže vzájemná relace by neumožňovala odmítnutí. Vztah mezi osobou fotografa a fotografovaným má vždy nerovný charakter. To je něco velmi těžkého. Eticky šedá oblast. Když se podívám na ten snímek, tak cítím tíži své pozice, výsady. Celou dobu se musím sám sebe ptát – v jakém kontextu mohu tu fotografii ukázat?

Ukázat ji tady, v té situaci, je to slušné? Ukázat ji v jiné formě, výstavy nebo v publikaci bude také v pořádku? Ne vždy dokážu na to jednoznačně odpovědět. Druhým příkladem je série fotografií, zhotovené jedním nejvíce zkušeným fotografem VIP Photo Agency – Ronem Havivem. Legendární fotograf, který v prvních měsících po ruské invazi na Ukrajinu zveřejnil snímky, které ukazují osoby, takovým způsobem, jak bylo přistupováno k lupičům. Byli přivázáni k plotu, sloupu, se spuštěnými kalhotami, ponížení. Na jedné fotografii vidíme přiblíženou tvář pokořeného muže, který čeká na státní službu. Je možné ho poznat. On nemůže ani otočit hlavou, aby mohl protestovat. Tu fotografii bylo možné udělat celkem úplně jinak. Bylo možné ho vyfotografovat z boku nebo tak, aby nebyla vidět jeho tvář. Zvláště, když mluvíme o situaci, ve které ten, kdo je celkově bezbranný a nemá vůbec žádnou možnost říci „ne"! A tady se velmi jasně objevuje ten základní problém. Vypadá to, že fotografie je ve své podstatě vždycky násilná Nejde mi tu o to, že bychom někomu způsobovali

bolest, ale má násilný charakter. Ve chvíli, kdy držím aparát a jsem fotografující osoba, a ty osoba fotografovanou, to já mám nad tebou převahu. Tento násilný charakter má každá relace vlády. Nejsmutnější na tom je, že fotografie Rona Haviva byla všude přístupná. Naposledy jsem viděl, že VICE News udělal s ním na Instagramu rozhovor, ve kterém mluví o tom snímku a omlouvá se tím nejhorším možným způsobem. Ta fotografie musela vzniknout.

Muž nebyl odsouzen. Nebyla mu prokázána vina. Jen byl chycen a ani nevím kým. Je možné, že byl křivě obviněn, trpí traumatickou poruchou, o které pověděl, a nebyl si vědom toho, co dělá. To je jeden z mnoha možných scénářů. V komentářích pod fotografií se rozpoutala diskuse. Při obraně fotografie padaly argumenty o „válce, ve které není místo na etické zásady." Fotografové a fotografky byly částí tohoto procesu zesměšnění. Zda lidé byli vystaveni všem na očím sousedům a při čekání na službu, ale také proto, že všude jsou média, která vždycky takové osoby stigmatizují. Média budou částí té mašinérie pokořování atd.

Posledně jsme o té situaci mluvili. Řekl jsi, že ta fotografie neměla vzniknout. Podle mého názoru – má vzniknout, jen neměla být použita v takovém kontextu a zveřejněna v takové chvíli. Měla být zhotovena jako dokumentace toho, co se tam stalo. Kdyby byla ukázána po nějaké době, jako jedna z fotografií, která ukazuje to, co se tam stalo, tak by tu asi nebyl takový problém.

Je tu ještě jeden důležitý aspekt, jmenovitě trestem pro toho muže bylo to, že mu byla taková fotografie udělána. V tu chvíli to bylo pro něho dalším utrpením. Samozřejmě, souhlasím s tebou, že jsou snímky, které mají vzniknout, ale neměly by být zveřejněny. Mají vzniknout např.: jako důkazový materiál. Nejsem si ale jistý tím, jestli to je jedna z těch situací. Příkladem skandálního zveřejnění je fotografie Souvida Datty, který pracuje na materiálu o veřejných domech v Bangladéši, vyfotografoval znásilnění nezletilé dívky – z poza zad násilníka. Ukazuje uplakanou tvář dívky, na které leží neznámý muž. Dokumentace tohoto utrpení může mít nějaký cíl, ale sama fotografie neměla být nikdy zveřejněna a široce zpřístupněna. Hozena do internetu, zůstane tam, kde vždycky, stigmatizuje a způsobuje bolest vyfotografované dívce. Tento příklad dokonale ilustruje neetické standardy v našem oboru. Je těžké tomu uvěřit, ale fotografie byla využita jako reklama soutěže Lens Culture ve spolupráci s agenturou Magnum Photos…

Myslím si, že je to velmi důležité, aby se vůbec začalo myslet nad problémem etiky. Není situace, která by byla nula-jednička. Ty příklady, které zmiňuješ jsou velmi výrazné, ale zdá se mi, že to je jediný způsob, aby lidé mohli tomu porozumět.

Ty jsou hodně výrazné a jednoduché na vysvětlení. Teprve o tom začínáme mluvit. Musíme si přiznat, že operujeme s něčím, co se jmenuje „pohled

Západu“. Celá současná fotografie a mediální sdělení jsou vystavěny na konkrétních vizuálních klišé a jsou velmi zkomplikované.

Při fotografování současného konfliktu se stáváš součástí mediální války?

Ano. Judith Butler v knížce *Frames of War* píše o tom, že byl významný rok 2003, kdy Bushova administrace začala invazi do Iráku. Byla to situace, kdy prakticky všechna média musela spolupracovat s vojskem. Samo sdělení nebylo cenzurováno oddělením bezpečnosti, přístup k vojenským aktivitám byl formátován a limitován k jednostranné perspektivě americké armády. „Svobodně bylo“ možné vidět jen ty konkrétní věci, konkrétní naraci armády, končící invazi. Stejně také dnes v roce 2022 – nemáme jasnou znalost o aktivitách ruské armády. Můžeme odhadovat, směřovat k novinářské objektivitě, měli bychom poskytovat zprávy z obou stran – ukrajinské i ruské. Jinak vytváříme velmi nebezpečnou symetrii. A to nejsou dvě rovnocenné strany konfliktu. Je tu řeč o nájezdníku a někom, kdo se brání. Narace, která rozděluje na západní společenství je municí, díky které se Ukrajina dobře brání. Přísná cenzura ohledně vojenských ztrát je částí informační války.

Je možné vložit do toho jisté analogie, které stály na hranici Polska a Běloruska. Na naší straně byl platný zákaz vstupu pro média. Na druhé straně jsme měli novináře a fotografy, často vyslané z Moskvy, kteří fotografovali idylickou atmosféru a spokojené lidi při táborištích, a také polskou armádu, která útočí na lidi. Z polské strany byla dostupná pouze relace z oficiálního sdělení Ministerstva národní obrany a jiných služeb. Poskytovaly se hlavě informace o uprchlících, kteří se snažili překročit hranici. Žádné sdělení nebylo komplexní, neukazovalo situaci takovou, jaká byla.

Každé sdělení je subjektivní. To z polsko-běloruské hranice dokonale ukazovalo na to, že z jiného bodu vidění byla vytvářena úplně jiná narace. Významné je to, že sám výjimečný stav, který byl aplikován pro to, aby média na polské straně neměla přístup na hranici.

To je nepředstavitelná situace.

To zaprvé. Vůči naší vládě to příliš neočekáváme. Na druhou stranu je smutným faktem to, že média se úplně podřídila. Ty samé redakce, které dnes vysílají novináře na frontovou linii okupovaného Charkova a Kyjeva, na které vlastně padají bomby, se bály pokuty – 500 PLN. To se týká polských a zahraničních médií. Nikdo „neporušil“ zákaz, který byl nelegální.

Daří se ti spojovat roli aktivisty a dokumentaristy? Jak se v tom cítíš?

Ano (smích). A sem tam se mi to k mému biogramu hodí – dokumentární fotograf a aktivista. Když jsem to viděl, to druhé, třetí a opět další, mávnul jsem nad tím rukou. Naposledy, když jsem vedl výuku se studenty a studentkami,



***Hraniční oblasti* / *Borderlands,* 2020, fot. Karol Grygoruk**

začal jsem o tom přemýšlet. Začali jsme mluvit o tom, jak se definujeme atd. Velmi často jsme vmáčknutí do přemýšlení, které od nás vyžaduje samoidentifikaci a autoformátování. Mnohokrát mi bylo předhazováno, že fotograf musí být jako moucha na stěně, prostě jen pozorovat atd. To není možné.

Jsem hluboko přesvědčený o tom, že lidská práva nejsou ideologií. To není něco, v co je možné věřit nebo ne. To jsou věci, na kterých jsme se všichni v mezinárodní aréně domluvili. Lidská práva nejsou dortem, ze kterého si můžeme uždibovat po kousku. Když to budu parafrázovat – „Kdysi se šlo po městě, tak to jsme neprotestovali. Když přišli pro svobodu tisku, to už nebylo proti komu „protestovat" (parafráze slov pastora Martina Niemöllera, 1946). To není katalog, ze kterého si můžeme vybírat, co se nám zrovna hodí. Lidská práva se týkají nás všech, nezávisle na tom, jestli jich zrovna užíváme. To je jistý druh společenského konsensu. Domluvili jsem se, že budeme o to bojovat. Díky tomu jsme tam, kde jsme. Vím, že společně přemýšlíme o tom, že žijeme v násilné době. Statistiky ukazují na to, že to není pravda. To násilí se snižuje. Dneska máme jednoduchý přístup k těmto informacím, a proto je celou dobu vidíme. Ale ve skutečnosti žijeme v bezpečné době, i díky tomu, že jsme se domluvili na konkrétních zásadách. Katalogu lidských práv.

Jaké máš další profesní plány?

Musím napsat doktorát. Ty také. Musíme se s tím poprat oba dva. Ale je tu také jiná věc, o které velmi přemýšlím. Uvědomil jsem si, že jsem dospělý – mám

37 let – a cítím, že nemohu udělat všechno. Nemohu být všude a uchopit každé téma, které mě zajímá. Samozřejmě, od 24. února 2022 celou dobu myslím na zprávy z Ukrajiny. Je to bezpochyby nejdůležitější téma, s jakým se dnes v Evropě musíme vypořádat a nedá se mu uniknout. Zároveň, když všechny kamery jsou nasměrované na ruskou invazi, jiná témata se již nevejdou na stránky novin a do rámcových informačních programů. Není tu prostor na další humanitární krize, lidská dramata a utrpení. Náš nezájem nepůsobí to, že by to všechno zmizelo. Soustředím se teď na získání peněz z grantů, konkurzů. Prostě jsme po rozhovoru měli, s Aniou, oba sednout do auta a jet dokumentovat situaci v uprchlických táborech v Litvě. Bohužel okolnosti, na které nemáme vliv, jsme museli změnit plány.

Povíš mi, jestli realizace zaangažovaných projektů a tvoje práce má vliv na tvůj duševní stav?

Sxamozřejmě. Musíme se nakonec poprat s romantizovaným traumatem v našem prostředí. Nakonec funguji jako fotograf-kovboj, který pojede všude a poví nám, jak to je. Dneska vidím, že mezi několika mými známými, kteří pracují nebo pracovali na Ukrajině, většina má viditelné znaky, jestli ne posttraumatického stresu, tak vyhoření. K tomu přidejme kult toxické mužnosti – který vládne mezi fotografy – i my máme výbušnou směs. Musíme začít o tom mluvit. Nikdo z nás není nezničitelný.

ROZHOVOR ZE DNE 09.07.2022

KAROL GRYGORUK – Fotograf, dokumentarista a aktivista. Absolvent Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW a absolvent magisterského studia a současný doktorand Institutu tvůrčí fotografie SU v Opavě. Ve vědecké práci se zajímá o téma zaangažované fotografie a vlivu nových médií na současnou vizuální kulturu. Přednáší na Akademii fotografie ve Varšavě a je spoluzakladatelem RATS agentury. Ve své fotografické a novinářské činnosti již mnoho let spolupracuje s neziskovými organizacemi. Jeho práce byly představeny na individuálních a společných výstavách doma i v zahraničí. Autor knížky *I Love You Dad (samovydavatelství, Varšava 2021).*

Závěr

IV.

Předmětem této teoretické práce byl pokus definovat, popsat a analyzovat základ dokumentární fotografie v Polsku. Je nějaké **definování** potřebné? Je to médium natolik rozpracované, zajímavé a samozřejmé i s ohledem na vlastní autonomii, aby bylo možné takové pokusy zakončit? Nakonec, je polský kontext dobrým polem k takové analýze?

Pokud se vrátíme ke zdrojům a budeme čerpat v této práci z výzkumů/rozhovorů v této práci, můžeme se pokusit rozepsat funkci, role a schémata činností pomocí média fotografie, zvláště fotografie dokumentární. K zobrazení tohoto procesu se bude hodit popsaná a poněkud univerzální osa, která probíhá mezi autorem a příjemcem.

AUTOR ——— PŘÍJEMCE

AUTOR
→ nápad → nástroj / médium / např. fotografie
↓
NOSIČ
např.: vizuální narace uspořádaná v sadě fotografií, umělecký/dokumentární projekt, fotografická knížka, výstava
↓
ZPROSTŘEDKOVATEL
zpřístupňuje dílo např.
trh s uměním – pracuje se především s personalizovaným sdělením a náladou trhu
média – pracují hlavně s informací, ale také s emocí
↓
DÍLO
→ **porozumění** založené na zkušenosti, vzdělání, reálnosti díla, nosiče a zprostředkovatele
↓
PŘÍJEMCE

Když se podíváme po této ose, tak můžeme přidat další elementy a budovat nebo rozšiřovat toto schéma znovu. Pomohu si příkladem projektu, který pracuje s dokumentární fotografií.

Autor, tedy v našem případě fotograf nebo fotografka dokumentarista má **nápad** na realizaci tématu, který se týká následků války na Ukrajině. Díky nástroji, jakým je **médium** fotografie, vznikne sada snímků uspořádaná do vizuální narace. Autor se rozhodne využít **nosič**, kterým je fotografická knížka, zve ke **spolupráci** editora, grafika a autora textů. Vzniká publikace. Aby se dostala k příjemcům, autor se rozhodne využít **zprostředkovatele**, který umožní rozšíření díla. Rozesílá o tom informaci do několika internetových portálů a zájmových časopisů a vytváří kontext na svých sociálních kanálech. Vysílá také pozvánky na soutěže organizované na fotografických festivalech, na kterým je hlavní cenou představení výstavy, autorské setkání a prezentace knihy. Prostřednictvím médií a uměleckého prostředí (umění), díky výběru aktuálního a důležitého tématu získává zájem a dostává se tak k příjemcům, kteří mají zájem a ukázali svoji citlivost na znalost témata, probíhajících událostí a důsledků války na Ukrajině, mají zájem o **dílo** autora.

To je samozřejmě ideální situace, která nebere v úvahu výkyvy na této ose. Představme si, že nám bude chybět některý z těchto elementů, např. zájem

médií, nebo nedostatek vzdělání či empatie, a tak se dílo nedostane k příjemci. Role autora a samého média bude pak narušena a nejasná. Závěr může být jediný – aby médium mělo smysl, musí se přesouvat mezi autorem a příjemcem.

Sama definice a pojmenování jevů příliš toho nepřináší k celkovému obrazu a roli média. S ohledem na polskou specifikaci a současný přístup k dokumentárnímu základu, se mi zdá, že je podstatné, aby se naprosto rozhodně řeklo, že je jistým a rozvíjejícím se směrem a **dokumentární hodnota** fotografie má potencionál být nositelem, který je klíčový pro příjemce. A o to přeci především jde, aby v rušném a měnícím se světě získal aspoň kousek pozornosti a zájmu. **Zaujmout návštěvníky** tím, co je vedle nás, změnami, druhým člověkem, jeho osudem a vlivem na druhé. Doba vedení kurzů na akademiích „umění za uměním" by už měla pomalu odejít do zapomnění. Kurátoři a kurátorky a historici umění mohou odvážně využívat tento typ fotografie, dokonce vytvářet celé dokumentární narace, míchat různé proudy a takto angažovat příjemce. K tomu je ale přeci jen potřebný jiný přístup a připravit adekvátní **vzdělávací cestu** pro studenty. Přece umění již mnoho let může a využívá hodnot dokumentu. Stejně jako divadlo – ten dokumentární dojem začíná mít význam. O dokumentárním filmu a literatuře faktu je možné mluvit skoro až stylem vzpomínek. Proč? Dokument, samozřejmě včetně dokumentární fotografie, stojí někde **mezi** uměním, kulturou obrazu/vizuálnosti, popkulturou a médii a jak se ukazuje, může být nejen zápisem, ale také adekvátním **verifikátorem skutečnosti**.

Rok 2023, to je čas žhavé debaty ohledně otázek spojených s neustálým rozvojem umělé inteligence a tvoření skutečnosti s její pomocí. To je také návrat k diskusi, která se týká pravdivosti obratu, **manipulace** a pokusů vypracovat metody, které by pomohly si s těmito manipulacemi poradit. Mám dojem, že jak novinařina se musí vrátit ke svým kořenům, které stojí především na **roli ověřování informací**, stejně tak i fotografie (a především ta dokumentární) si musí zakládat na věrohodnosti posílenou autorovou důvěryhodností. V podstatě nejde přece o skutečnou znalost, např. nepoužívání grafického programu k retušování fragmentu obrazu (byť to může zpochybňovat záměr) či využívání intermediálních nebo experimentálních forem výrazu. Jedná se spíše o autentičnost příběhu a **důvěru vůči autorovi**, a v podstatě věci o víru, že to, co vidíme a čteme není manipulované. Co je zajímavé, dokonce, i když je to příběh velmi individuální, osobní, založený na zkušenosti a prožitcích tvůrčí osoby, tak v ní začínáme hledat neobjektivní faktory, jako je upřímnost a univerzálnost sdělení – díky tomu doufáme a přežíváme.

Dalším, ačkoliv přímo se týkající dříve položených otázek, je téma **etiky tvoření fotografie.** Je to určitě kolorované, se samotným subjektivním tvůrčím procesem, ale zdá se, že musí projít širší diskusí – především v případě popisu pomocí dokumentu pravdivého světa a osob, které se stávají hrdiny příběhu. To vyžaduje etiku – kvůli dobru pro hrdiny, příjemce a autory.

To zajistí dobré a klíčové momenty, aby dál zkoumal, interpretoval a popisoval dokumentární proud – jeho vliv a význam. Bez přemýšlení a znalostí o vizuálnosti a odpovědně zpracovaného nářadí bude pro nás velmi těžké se pohybovat v čím dál tím více rychlejším, zautomatizovaném světě, který je složen z obrazů.

Index osobností

A

Adamowicz Mariusz 99
Alboth Anna 218, 220
Althamer Paweł 37
Andre Robert 52, 64, 69
Andrusieczko Piotr 144, 149
Arbus Diane 39
Atget Eugene 28

B

Baranowski Konrad 144
Bartecka Beata 30, 72, 81
Baturo Andrzej 32
Becker Howard S. 17, 25
Bedyńska Anna 163, 168, 170, 171, 172
Beksiński Zdzisław 36
Bieljaszyn Wiktoria 144, 149
Birgus Vladimír 44, 114
Bohdziewicz Anna Beata 36
Boichenko Nina 144
Bolsonaro Jair 21
Bownik Paweł 15, 26, 31
Breguła Karolina 204
Breidfjord Huldar 186
Brykczyński Jan 44
Bugała Marzena 120
Bułhak Jan 35, 36, 52, 63, 64
Bush George W. 218
Butler Judith 218

C

Capa Robert 42
Cartier-Bresson Henri 42
Castore Lorenzo 186, 197
Chruszczow Nikita 162
Cichocki Sebastian 33, 34
Cielecka Magda 204
Cyprian Tadeusz 52, 63, 64, 67, 68, 69
Cyrankiewicz Józef 72
Czyżewska Basia 42

D

Daguerre Louis Jacques 49, 52
Datta Souvid 218
Dąbrowska Renata 43
Dąbrowski Grzegorz 40, 44
Dąbrowski Kuba 40, 44
Desienna Luca 186, 198
Dijkstra Rineke 42
Divišek Martin 19

Dłubak Zbigniew 36
Dobosz Andrzej 50, 52, 56, 99, 105, 111
Dragan Andrzej 204
Drozdowski Rafał 16, 17, 44
Durczak Ondřej 44
Dzienis Przemysław 40
Dziworski Bogdan 36

E

Eugene Frank 52, 65
Evans Walker 27, 35

F

Fellig Arthur H. 28, 29
Ferenc Tomasz 38, 44
Forecki Mariusz 24, 40, 44, 50, 52, 56, 99, 101, 105, 108, 109, 110, 114
Frąckowiak Maciej 17, 23, 29, 44, 244
Frenczak Paweł 44
Friedlander Lee 39

G

Gajdziński Piotr 99
Gęsicka Weronika 30
Gierasimowicz Marzena 88
Gierek Edward 72
Gierzyńska Teresa 37
Gliszewští 65
Gola Arkadiusz 44, 50, 114, 115, 116, 117, 119, 123
Goldin Nan 39
Goluch Krzysztof 44
Gorczyca Łukasz 36
Grospierre Mikołaj 40
Grygiel Marek 37, 38, 39
Grygoruk Karol 217, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 227
Grynberg Mikołaj 204
Grzelewska Anna 44, 204
Grzeszykowska Aneta 40
Grzybowska Agata 43, 186, 194, 195
Gudzowaty Tomasz 40
Gugała Antonina 50, 87, 88, 90
Gursky Andreas 42

H

Halender Joanna 36
Halik Tony 162
Hartwig Edward 36, 37
Haviv Ron 144, 218
Helander Joanna 114
Hine Lewis W. 26, 28
Hordziej Karol 33
Hulewiczowa Helena 52, 61, 62
Humka Hubert 186, 196, 244

I

Iringh Mirosław 72

J

Jacobi Lotte 52, 60, 61, 65
Jacobi Mia 52
Jacobi – rodina 68
Jacobi Ruth 52, 60, 61
Jacobi Sigismund 52, 60
Jelski Michał 40
Jeziorek Maciej 186, 194
Josef Koudelka 114

K

Kaczmarski Jacek 144
Käsebier Gertruda 52, 62
Kinowska Joanna 41, 44
Kiszka Mateusz 43
Kobylińska Weronika 128
Koenig Wilmar 35
Kosmala Grzegorz 186
Koszowy Marta 30
Kowalczyk Aneta 128, 185, 194, 201
Kowalski Kacper 186, 189
Krajewska Magdalena 40
Krajewska Zuza 40
Krajewski Marek 44
Kramarz Andrzej 40, 44, 114

Krassowski Witold 43
Kratochvíl Antonín 114
Krauss Rosalinda E. 30
Kubicka Kasia 128, 185, 190, 201
Kulik Zofia 37, 40
Kupała Janka 144

L

Lach Adam 40, 186, 190
Lach Dyba 186
Lach-Lachowicz Natalia 36
Lange Andrzej 72
Lange Dorothea 27
Lazar Tomasz 43
Lech Andrzej Jerzy 38
Lessig Lawrence 30
Lewandowski Grzegorz 204, 205
Libera Zbigniew 40
Liboska Tomasz 44, 173, 175, 176, 178, 179, 183
Lisiecki Stanisław 52, 55, 64
Lukašenka Alexandr 19
Łodzińska Weronika 40, 114
Łuczak Dorota 44
Łuczak Michał 16, 26, 30, 44
Łuszki Roman 40

M

Macron Emmanuel 20
Małecki Piotr 204
Mandel Mike 30
Manovich Lev 66
Mazur Adam 36, 37, 38, 39, 40, 41, 72, 74
McLuhana Marshall 14
Mielnikiewicz Justyna 193
Michałowska Marianna 15, 26, 27, 31, 37, 39, 41, 44
Miedziński Paweł 50, 73
Mielnikiewicz Justyna 186, 200, 204
Międzyński Paweł 36
Miękus Krzysztof 40
Milach Rafał 17, 40, 41, 42, 43, 44, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 141, 186, 188
Miller Krzysztof 37
Mirska Emilia 52, 61, 62
Morawiecka Janina 52, 63
Morawiecki Stanisław 52, 63
Moskwa Maciej 19, 204
Musiałówna Anna 36

N

Nabrdalik Maciej 19
Nałęcka-Milach Anna 130, 134, 185, 187, 202
Nasierowska Zofia 88
Niedenthal Chris 37, 40, 72, 204
Nielipiński Władysław 43
Niemöller Martin 218, 226
Nowacki Janusz 52, 53, 55, 69
Nowak Dariusz 52, 56
Nowak Kazimierz 52, 65, 68
Nowicki Jędrzej 128, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 159
Nowicki Wojciech 33, 186, 204
Noworyta Mirosław 114

O

Obrąpalska Fortunata 36
Olbrychski Daniel 52, 62
Olejnik Monika 88
Olszowski Stefan 72
Omulecki Igor 40
Orban Victor 130
Orłowski Krzysiek 143, 146, 159
Osiecka Celina 50, 87, 88, 89, 98
O'Sullivan Timothy 28

P

Paderewski Ignacy Jan 52
Park Robert 29
Parks Gordon 27
Pawełkowa Irena 72

Pepe Dita 44
Piasecki Maciej 144
Pijarski Krzysztof 34
Piłsudski Józef 52, 65
Piotrowska Monika 37, 50, 53, 69, 86
Piotrowski Piotr 38
Pogoda Silvia 204
Pokrycki Przemysław 40
Polak Radek 40
Poliwoda Franciszek 114
Poręba Jacek 40
Pospěch Tomáš 44
Preibisz Bronisław 52, 64, 65
Pustoła Konrad 40
Putin Vladimir 19, 20
Putin Władimir 144

R

Rago Danuta 72
Rayss Agnieszka 40
Rigamonti Magdalena 186
Rigamonti Maksymilian 186, 191, 192
Riis Jacob 26, 28
Rodger George 42
Rogiński Szymon 40
Rolke Tadeusz 36, 40, 204
Röntgen Wilhelm 52, 58
Rusznica Łukasz 30, 72, 81
Rydet Zofia 31, 32, 33, 34, 35, 36
Ryś Mieczysław 52, 63

S

Sadowski Mateusz 40
Sagatowska Katarzyna 44, 128, 203, 205, 215
Sander August 14, 28, 35
Schmidt Marian 36
Seymour David 42
Siarek Michał 43
Siderski Rafał 44
Sielska Anna 43, 44
Sienkiewicz Henryk 52, 62, 65
Sierzputowski Sławomir 162
Siostrzonek Jiří 44
Smaga Jan 40
Sobota Adam 52, 66
Sochor Maciej 72
Sokalska / Ćwieluch Magdalena 44
Sokołowski Cezary 72
Solak Aneta 40
Solarski Michał 173, 174, 175, 176, 178, 179, 184
Soth Alec 204
Springer Filip 35, 36, 52
Stachowiak Mariusz 99
Stalin Józef 162
Staniewski Marcin 24
Stanik Maciej 144
Starzec Paweł 15, 26, 27
Staszyszyn Zbigniew 72
Stelmachówna Zofia 52, 62, 63
Straszkiewicz Alina 88, 89
Straszkiewicz Elżbieta 88
Štreit Jindřich 44, 114
Suchan Jarosław 37
Sultan Larry 30
Szalast Michał 44
Szarkowski John 39
Szczepański Marek 40
Szczerek Ziemowit 144
Szewczyk Krzysztof 43
Szewczyk – Wittek Monika 36, 44, 203, 205, 215
Szmajda Dominik 52, 65
Szumowska Wanda 40
Szymanowicz Maciej 15, 26, 27, 31, 37, 39, 41, 44
Szypulski Paweł 204
Śniegocki Bronisław 52, 58

T

Teller Juergen 42
Thatcher Margaret 99
Thompson John 28

Tomaszczuk Zbigniew 40
Tomaszewski Tomasz 38
Trump Donald 22, 114, 130
Trzciński Łukasz 40
Tyndyk Tomasz 186, 189

U

Ulatowski Roman Stefan 52, 65

W

Wałęsa Lech 72, 85
Wieteska Wojtek 38, 40
Wilczyk Wojciech 38, 40
Winogrand Garry 39
Winship Vanessa 204
Wisłocka Michalina 99
Wójcik Piotr 37, 162

Y

Yasir 218

Z

Zamecznik Wojciech 36
Zasępa Marta 40
Zbąska Maria 37
Zbierski Piotr 43
Zielińska Ada 21, 22
Zieliński Krzysztof 40
Zieliński Stach 58
Zielińští 56, 57, 58, 62, 66
Zjeżdżałka Ireneusz 40
Znaniecki Florian 52, 64
Zorka Project 40
Zygmuntowicz Andrzej 40, 44

Index fotografie

STR.

19 Screen ze stránek adobe.com

20 Fotografie z Twitteru ministra národní obrany Mariusze Błaszczaka

20 Běženci na polsko-běloruské hranici na běloruské straně, fot. Leonid Shcheglov, AFP/East News

21 Schůzka Vladimira Putina s Emmanuelem Macronem, 7. 2. 2022, Moskva, Kremlin Pool / Russian Look / Forum

21 Schůzka Vladimira Putina s Jairem Bolsonarem, 16. 2. 2022, Moskva, fot. Mikhail Klimentyev, SPUTNIK / Reuters / Forum

22 Instagram Ady Zielińské

23 Obrazy vygenerované s pomocí nástroje Midjourney Eliotem Higginsem prezentující fiktivní zadržení Donalda Trumpa

25 *Ukrajinské dny*, výstava a happening k výročí propuknutí války, 24. 2. 2023, fot. Adrian Wykrota

26 Grozný, Čečensko, 1995, fot. Mariusz Forecki

31 *Evidence*, Larry Sultan, Mike Mandel, 1977

34 Fotografie z cyklu *Zapis Socjologiczny*, NF Wojciech Matyga, Aniela Marduła, Adam Matyga, Biały Dunajec, 1984, fot. Zofia Rydet / © Nadace Zofii Rydet

38 Fotografie z výstavy *Błysk, mat, kolor. Fotografia i Warszawa lat 90*, 1992–1993, fot. Edward Hartwig

42 Dokumentace výstavy *Odnowa*, Rafał Milach, Atlas Sztuki, 2017

54 Na dvorku. Münster, kol. 1906 fot. bratři Zieliňští / z archivu rodiny Zielińských

57 *Życie alternatywne*, Monika Piotrowska, vyd. Pix.house, 2020

61 Procházející se s husou, New York, 1928, fot. Ruth Jacobi / ze sbírek Jüdisches Museum v Berlíně

63 Fotografie 15 Povodeň v Poznani, 1889, fot. E. Mirska / ze sbírky Biblioteky Raczyńských
67 Fotografie 16 Autoportrét s dětmi, Afrika, 1932–1935, fot. Kazimierz Nowak / ze sbírek E. a M. Gliszewských
75 *Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991*, Paweł Miedziński, vyd. IPN, 2021
79 Pruszków, 1967, fot. Mirosław Iringh, PAP/CAF
82 *Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991*, Paweł Miedziński, vyd. IPN, 2021
84 Fotoreportéři CAF (zleva): Mariusz Szyperko, Edmund Uchymiak, Zygmunt Wdowińskii Henryk Grzęda, Warszawa, 1961, PAP/CAF
90 Fotografie ze série *Fotograf Warszawski*, 2016, fot. Antonina Gugała
92 Výstava *Usługi fotograficzne*, kurátorka: Antonina Gugała, Muzeum Warszawskiej Pragi, 2022, fot. Tomek Kaczor
93 *Celina Osiecka. Usługi fotograficzne*, Antonina Gugała, vyd. Muzeum Warszawy, 2022
96 Antonina Gugała a Celina Osiecka, 2022, fot. Katarzyna Chudyńska-Szuchnik
103 Zábava ve vesničce Kamionka nedaleko Hvězdna, 1988, fot. Mariusz Forecki
105 *Mechanizm*, Mariusz Forecki, vyd. Pix.house, 2019
108 Potyčka na Centrálním nádraží ve Varšavě, 1990, fot. Mariusz Forecki
109 Poznaň, 2018, fot. Mariusz Forecki
116 DruháDr Druhá strana cihly, 2011, fot. Arkadiusz Gola
117 *Hraniční státy*, 1992, fot. Arkadiusz Gola
119 Lidé z uhlí Lidé z uhlí, 2011, fot. Arkadiusz Gola
120 Výstava *Neznámé nádraží,* Slezská Ruda, 2019, fot. Marzena Bugała
122 *Haldy,* 2014, fot. Arkadiusz Gola
132 *I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021
133 *I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021
134 Canyon City, 2019, fot. Rafał Milach
135 Hranice mezi Maďarskem a Srbskem, 2019, fot. Rafał Milach
135 *I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021
136 *I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021
137 *I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021
138 *Gazeta Strajkowa #2*, vyd. APP, 2020
139 *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie*, Rafał Milach, vyd. Fundacja Jednostka, 2018
141 *I Am Warning You*, Rafał Milach, vyd. GOST Books, 2021
146 *Blizny* / *The Scars*, Jędrzej Nowicki, vyd. Pix.house, 2021
148 *Blizny* / *The Scars*, Jędrzej Nowicki, vyd. Pix.house, 2021
149 *Blizny* / *The Scars*, Jędrzej Nowicki, vyd. Pix.house, 2021, fot. Adrian Wykrota
154 Hvězdy nad nebem Východu, 2022, fot. Jędrzej Nowicki
156 *Podivné léto,* 2022, fot. Jędrzej Nowicki
158 *Hvězdy nad nebem Východu,* 2022, fot. Jędrzej Nowicki
165 *White Power*, 2012, fot. Anna Bedyńska

168 *Triumph Palace,* 2018, fot. Anna Bedyńska
170 *Tokyjské příběhy,* 2020, fot. Anna Bedyńska
171 *Dot to Dot,* 2020, fot. Anna Bedyńska
176 Fotografie z knihy *Postrzyżyny* / *Cut it short*, Tomasz Liboska, Michał Solarski, vyd. Kehrer Verlag, 2021
178 Fotografie z knihy *Postrzyżyny* / *Cut it short*, Tomasz Liboska, Michał Solarski, vyd. Kehrer Verlag, 2021
179 Fotografie z knihy *Postrzyżyny* / *Cut it short*, Tomasz Liboska, Michał Solarski,
179 vyd. Kehrer Verlag, 2021
181 *Postrzyżyny*/ *Cut it Short*, vyd. Kehrer Verlag Heidelberg, 2021
188 *V autě s R,* Rafał Milach, vyd. Muzeum w Gliwicach, 2011
189 *Over*, Kacper Kowalski, 2017
189 *Teatr,* Tomek Tyndyk , vyd. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018
190 *Rewizje,* Dyba i Adam Lach, 2020
192 *ECHO*, Maksymilian Rigamonti, vyd. Press Club Polska, 2018
193 *Ukraine Runs Through It,* Justyna Mielnikiewicz, vyd. Pix.house, 2019
194 *317 days to Mars*, Maciej Jeziorek, 2015
195 *9 bram, z powrotem ani jednej*, Agata Grzybowska, vyd. BLOW UP PRESS, 2017
196 *Death Landscapes*, Hubert Humka, vyd. BLOW UP PRESS, 2018
197 *Land*, Lorenzo Castore, vyd. Muzeum w Gliwicach, BLOW UP PRESS, 2019
198 *My Dearest Javanese Concubine*, Luca Desienna, vyd. BLOW UP PRESS, 2019
207 Alec Soth během setkání v rámci cyklu WJF, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2018, fot. Bartek Zaborowski / GRID Images
211 Chris Niedenthal a Tadeusz Rolke během setkání v rámci cyklu WJF, Bar Studio, 26.03.2018, fot. Bartek Zaborowski / GRID Images
213 *Wszyscy Jesteśmy Fotografami VOL. 1*, vyd. Fundacja Powiększenie, 2019
220 Výstava *Hraniční oblasti* / *Borderlands*, Anna Alboth, Karol Grygoruk, Wolny Dziedziniec Poznań, 2022, fot. Adrian Wykrota
221 *Hraniční oblasti* / *Borderlands,* 2020, fot. Karol Grygoruk
222 *Hraniční oblasti* / *Borderlands,* 2020, fot. Karol Grygoruk
226 *Hraniční oblasti* / *Borderlands,* 2020, fot. Karol Grygoruk

Bibliografie

Adamski M., *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, Poznań, 2015;

Adamski M., *Pies o dwóch ogonach*, vyd. Pix.house, Poznań, 2020;

Bartecka B., Rusznica Ł., *How to Look Natural in Photos*, vyd. Ośrodek Postaw Twórczych, Palm* Studios, Wrocław, 2021;

Becker H., *Socjologia wizualna, fotografia dokumentalna i fotografia reporterska: prawie wszystko zależy od kontekstu*, w: M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, vyd. Znak, Warszawa 2012;

Bownik P., *Jak czytać zdjęcia, czyli interpretacje współczesnej fotografii*, w: Wszyscy jesteśmy fotografami VOL.1, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2019;

Brykczyński J., *Současné trendy ve fotografických knihách,* Diplomová teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2015;

Butler J., *Frames of War: When Is Life Grievable?*, vyd. Verso, Nowy York, 2010;

Castore L., *Land*, vyd. Muzeum w Gliwicach, BLOW UP PRESS, Gliwice, 2019;

Chekmenev A., Passport, vyd. Dewi Lewis Publishing, Londyn, 2017;

Cichocki S., *Sztuka poza sztuką*, w: K. Pijarski (red.), Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Łódź, 2022;

Cyprian T., *Notatki jeńca 1917–1918. Fotografie 1918–1919*, vyd. Robert Andre, Koło 2021;

d'Agata A., *Virus*, vyd. Studio Vortex, Marsylia, 2020; Hartwig Edward, Fotografika, vyd. Arkady, Warszawa, 1963;

Darwin K., *O powstawaniu gatunków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2013;

Dembiński G., *List do chłopca z latarką,* vyd. Pix.house, Poznań, 2020;

Dembiński G., *Make Love Not War*, vyd. Pix.house, Poznań, 2016;

Desienna L., *My Dearest Javanese Concubine*, vyd. BLOW UP PRESS; Warszawa, 2019;
Gola A., *Novinářská fotografie ve Slezsku ve dvou největších regionálních denících „Trybuna Robotnicza" a „Dziennik Zachodni" od roku 1945 do současnosti*, Diplomová teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2020;
Grzybowska A., *9 bram, z powrotem ani jednej*, vyd. BLOW UP PRESS, Warszawa, 2017;
Dziewit J., Pisarek A., *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, vyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2020;
Forecki M., *Kurz*, vyd. Pix.house, Poznań, 2022;
Forecki M., *Mechanizm*, vyd. Pix.house, Poznań, 2019;
Forecki M, *Blue Box*, vyd. Pix.house, Poznań, 2021;
Forecki M, *Człowiek w ciemnych okularach*, vyd. Pix.house, ZPAF OW, Poznań, 2016;
Forecki M., *I love Poland,* vyd. ZPAF OW, Poznań, 2009;
Frąckowiak M., *Kruche medium. Rozmowy o fotografii*, vyd. Pix.house, Poznań, 2017;
Frąckowiak M., *Kruche medium. Rozmowy o fotografii. Część druga*, vyd. Pix.house, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań, 2019;
Gazeta Strajkowa, vyd. Archiwum Protestów Publicznych/Sputnik Photos, Warszawa, 2020;
Gęsicka W., *Traces*, vyd. Jednostka, Warszawa, 2017;
Gugała A., *Celina Osiecka. Usługi fotograficzne*, vyd. Muzeum Warszawy, Warszawa, 2022;
Helander J., Gola A., *An Unknown Station / Nieznany dworzec*, vyd. Miejska Biblioteka Publiczna w Rudzie Śląskiej, Ruda Śląska, 2019;
Humka H., *Death Landscapes*, vyd. BLOW UP PRESS, Warszawa, 2018;
Jeziorek M, *317 days to Mars*, Warszawa, 2015;
Kalinowska A., *YAGA*, vyd. BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław, 2021;
Klewaniec J., *Silent Racism*, vyd. Pix.house, Poznań, 2022;
Koszowy M., *Miejsca Zagłady w fotografii polskiej. Od fotografii-dokumentu po nowych dokumentalistów*, w: M. Michałowska, M. Szymanowicz (red.), Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021;
Kowalski K., *Over*, Warszawa, 2017;
Lach D., Lach A., *Rewizje*, Warszawa, 2020;
Lelonek D., Kucharski M., *Tam i tak nic nie ma*, Poznań, 2014;
Lelonek D., *Liban i Płaszów – nowa archeologia*, Poznań, 2019;
Lindqvist S, *Wytępić całe to bydło*, vyd. W.A.B., Warszawa, 2009;
Łuczak M., *Historie obrazkowe, czyli o fotografii i narracji*, w: Wszyscy jesteśmy fotografami VOL.1, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2019;
Magnum Photos 75 Years, vyd. Atelier EXB, Londyn, 2022;
Manovich L., *Data Science and Computational Art History, International Journal for Digital Art History*, 2015;

Mazur A., *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, vyd. Karakter, Kraków, 2012;

Mazur A., *Dokument subiektywny. Uwagi na marginesie historii polskiej fotografii topograficznej XXI wieku*, w: M. Michałowska, M. Szymanowicz (red.), Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021;

Mazur A., *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*, vyd. Universitas, Kraków, 2019;

Mazur A., *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, vyd. Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków, 2010;

McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa, 2004;

Miedziński P., *Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991*, vyd. IPN, Szczecin, 2021;

Mielnikiewicz J., *Ukraine Runs Through It*, vyd. Pix.house, Poznań, 2019;

Mielnikiewicz J., *Woman with a Monkey*, Warszawa, 2014;

Milach R., *I Am Warning You*, vyd. GOST Books, Londyn, 2021;

Milach R., *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie*, vyd. Fundacja Jednostka, Warszawa, 2018;

Milach R., *W samochodzie z R*, vyd. Muzeum w Gliwicach, Gliwice, 2011;

Nowak K., Gliszewska E., *Przez Czarny Ląd*, vyd. Wiedza Powszechna, Poznań, 1962;

Nowicki J., *Blizny*, vyd. Pix.house, 2021;

Nowicki W., *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, vyd. Muzeum w Gliwicach, Gliwice, 2017;

Piątek J., *Narušené krajiny Polská dokumentární fotografie směru new topographics z pohledu války, smrti a utrpení,* Diplomová teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2023;

Pijarski K., *Ciągły inwentarz: wprowadzenie*, w: Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet, vyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Warszawa, 2022;

Pijarski K., *Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet*, vyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Szkoła Filmowa w Łodzi, Warszawa, 2022;

Pilawska-Sita A., Sita M., *Củ Chi Tunnels Restoration Report*, vyd. Pix.house, Poznań, 2019;

Piotrowska M., Życie *alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku,* vyd. Pix.house, Poznań 2020;

Pogoda S., *Butterflies*, vyd. Wszyscy Jesteśmy Fotografami, Warszawa, 2021;

Przybyło M., *Zrosty*, Warszawa, 2020;

Rayss A., *American Dream*, vyd. Fundacja Instytut Fotografii proFOTOGRAFIA, Poznań, 2010;

Rayss A., *Tu się zaczyna koniec miast*, vyd. Sputnik Photos, Warszawa, 2015;

Rayss A., Z *zapisków kolekcjonera,* vyd. Sputnik Photos, Warszawa, 2019;

Rigamonti M., *ECHO,* vyd. Press Club Polska, Warszawa, 2018;

Rydet Z., *O swojej twórczości*, vyd. Muzeum w Gliwicach, Gliwice, 1993;

Sagatowska K., *Fotografický trh v Polsku v letech 2003–2020 – Photography Market in Poland in 2003–2020*, Diplomová teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2022;

Solarski M., Liboska T.*, Postrzyżyny / Cut it Short*, vyd. Kehrer Verlag, Heidelberg, 2021;

Springer F., *Mein Gott, jak pięknie*, vyd. Karakter, Warszawa, 2023;

Stachowiak M., *Bo* żyję*,* vyd. Pix.house, Poznań, 2020*;*

Starzec P., *Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii*, Diplomová teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2022;

Starzec P., *Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na „nową topografię"*, w: M. Michałowska, M. Szymanowicz (red.), Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym, vyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2021;

Sultan L., Mandel M., *Evidence*, vyd. Clarworthy Colorvues, Greenbrae, 1977;

Szewczyk – Wittek M., *Jedyne. Nieopowiedziane historie polskich fotografek*, vyd. Dom Spotkań z Historią, 2021;

Tyndyk T., *Teatr,* vyd. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, 2018;

Wisłocka M., *Sztuka kochania*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa, 1980;

Wszyscy jesteśmy fotografami vol. 2, vyd. Fundacja Powiększenie, Warszawa, 2021;

Zbierski P., *Echoes Shades*, vyd. Pix.house, PWSFTviT, Poznań, 2020;

Zbierski P., *Push the sky away*, vyd. PWSFTviT, Łódź, 2016;

Umění mimo umění?

[redacted]

Opava 2023