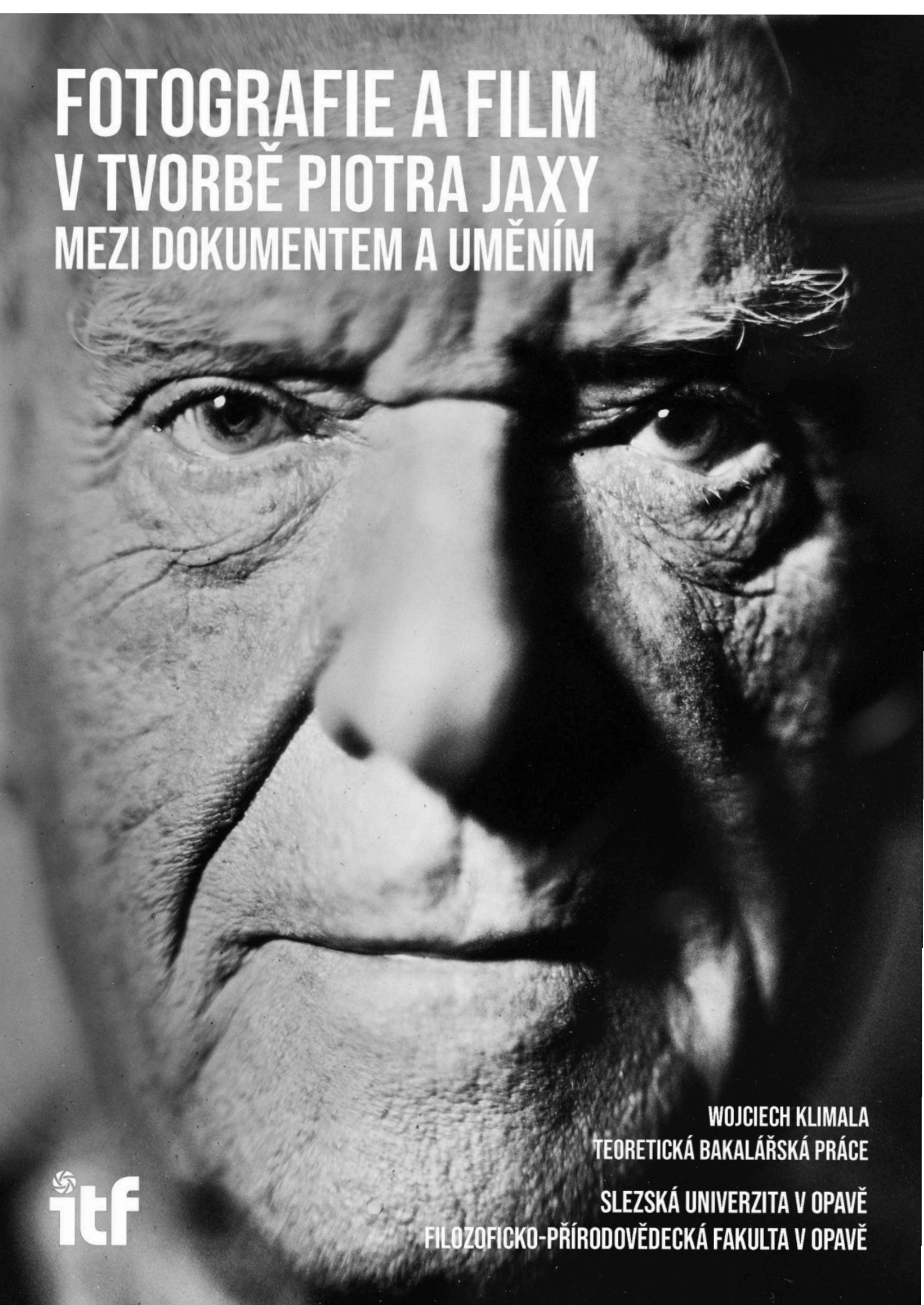


FOTOGRAFIE A FILM V TVORBĚ PIOTRA JAXY

MEZI DOKUMENTEM A UMĚNÍM

WOJCIECH KLIMALA

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

itf

Fotografie na obálce: Piotr Jaxa, foto: Wojciech Klimala 2025

WOJCIECH KLIMALA

Fotografie a film v tvorbě Piotra Jaxy - mezi dokumentem a uměním

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

WOJCIECH KLIMALA

Fotografie a film v tvorbě Piotra Jaxy - mezi dokumentem a uměním

Photography and film in the work of Piotr Jaxa - between documentary and art

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: MgA. Mgr. Michał Szalast

Opava 2025

SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok:	2024/2025
Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	Wojciech Klimala
UČO:	61616
Program:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	Fotografie a film v tvorbě Piotra Jaxy - mezi dokumentem a uměním
Téma práce anglicky:	Photography and film in the work of Piotr Jaxa - between documentary and art

Zadání: Tato bakalářská práce se zaměřuje na fotografickou tvorbu Piotra Jaxy - umělce, který vypráví o světě prostřednictvím obrazu s výjimečnou citlivostí a přesností. Hlavním cílem je ukázat, jak Jaxa, působící na pomezí dokumentu a umění, využívá fotografii jako nástroj narace a úvahy nad realitou. Jeho filmová tvorba je zde pojata především jako pozadí pro pochopení jeho fotografického vizuálního jazyka. Analýza se soustředí na vybrané fotografické cykly, jako jsou "Remembering Krzysztof". "Cinematographers", se zvláštním důrazem na roli světla, kompozice a detailu. Na základě vizuální analýzy, literatury a rozhovorů práce ukazuje, že Jaxova fotografie spojuje dokumentární realismus s hlubokým uměleckým pohledem.

Literatura:

Osobní rozhovor s Piotrem Jaxou.
Osobní rozhovor s fotografem Chrisem Niedenthalem.
Osobní rozhovor s fotografickou kritičkou Igou Niewiadomskou.
Osobní rozhovor s kameramanem Jackem Petryckim.
Kwartalnik Fotografia nr. 47/2024 ISSN 1509-9629
Umiem widzieć od Igy Niewiadomské.
Rozhovor Piotr Jaxa | *Hommage à Kieslowski* (https://ninateka.pl/movies,1/piotr-jaxa-hommage-a-kieslowski-cz-1,6601).
Rozhovor *Cinematographers*. Piotr Jaxa-Kwiatkowski: je to můj "chapeau bas" před filmovými umělci (https://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/3341621).

Vedoucí práce:	Vladimír Birgus.
Datum zadání práce:	29. 7. 2025

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

. . . . . .
Prof. Dr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt: Tato bakalářská práce analyzuje dílo Piotra Jaxy - významného polského fotografa a kameramana - v kontextu vztahu dokumentu a umění. Hlavním cílem práce je ukázat, jak Jaxa využívá fotografii a film jako narativní, emocionální a filozofické prostředky, balancující mezi registrací skutečnosti a její uměleckou interpretací. Na základě rozhovorů, výstav, publikací a analýzy projektů jako *Remembering Christopher*, *Cinematographers* nebo městských cyklů *(L'esprit de Genève, Oh! Barcelone, In Mondo di Vale*) je představena Jaxova vlastní filozofie obrazu: založená na jednoduchosti, empatii, technické preciznosti a hlubokém respektu k zobrazovanému světu. Dílo poukazuje na význam pozorování, světla a přítomnosti jako základních nástrojů vizuálního vyprávění a pojednává o vlivech mistrů filmu a fotografie, které formovaly umělcův vizuální jazyk.

Klíčová slova: Piotr Jaxa, dokumentární fotografie; dokumentární film; umění *kinematografie*; Krzysztof Kieślowski; obraz a vyprávění; světlo ve fotografii; *Kinematografie*; *Vzpomínka na Krzysztofa*; etika obrazu; vizuální vyprávění; dokument a umění, polská fotografie.

Abstract: This bachelor's thesis analyzes the work of Piotr Jaxa – a distinguished Polish photographer and cinematographer – in the context of the relationship between documentary and art. The main goal of the thesis is to show how Jaxa uses photography and film as narrative, emotional, and philosophical tools, balancing between the recording of reality and its artistic interpretation. Based on interviews, exhibitions, publications, and analysis of projects such as *Remembering Krzysztof*, *Cinematographers*, and his urban cycles (*L'esprit de Genève*, *Oh! Barcelone*, *In Mondo di Vale*), the thesis presents Jaxa's personal philosophy of image-making: rooted in simplicity, empathy, technical precision, and deep respect for the depicted world. The work highlights the importance of observation, light, and presence as fundamental tools of visual storytelling and discusses the influence of cinema and photography masters who shaped the artist's visual language.

Keywords: Piotr Jaxa, documentary photography; documentary film; cinematography; Krzysztof Kieślowski; image and narrative; light in photography; *Cinematographers*; *Remembering Krzysztof*; ethics of the image; visual storytelling; documentary and art, Polish photography.

PROHLÁŠENÍ

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

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

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

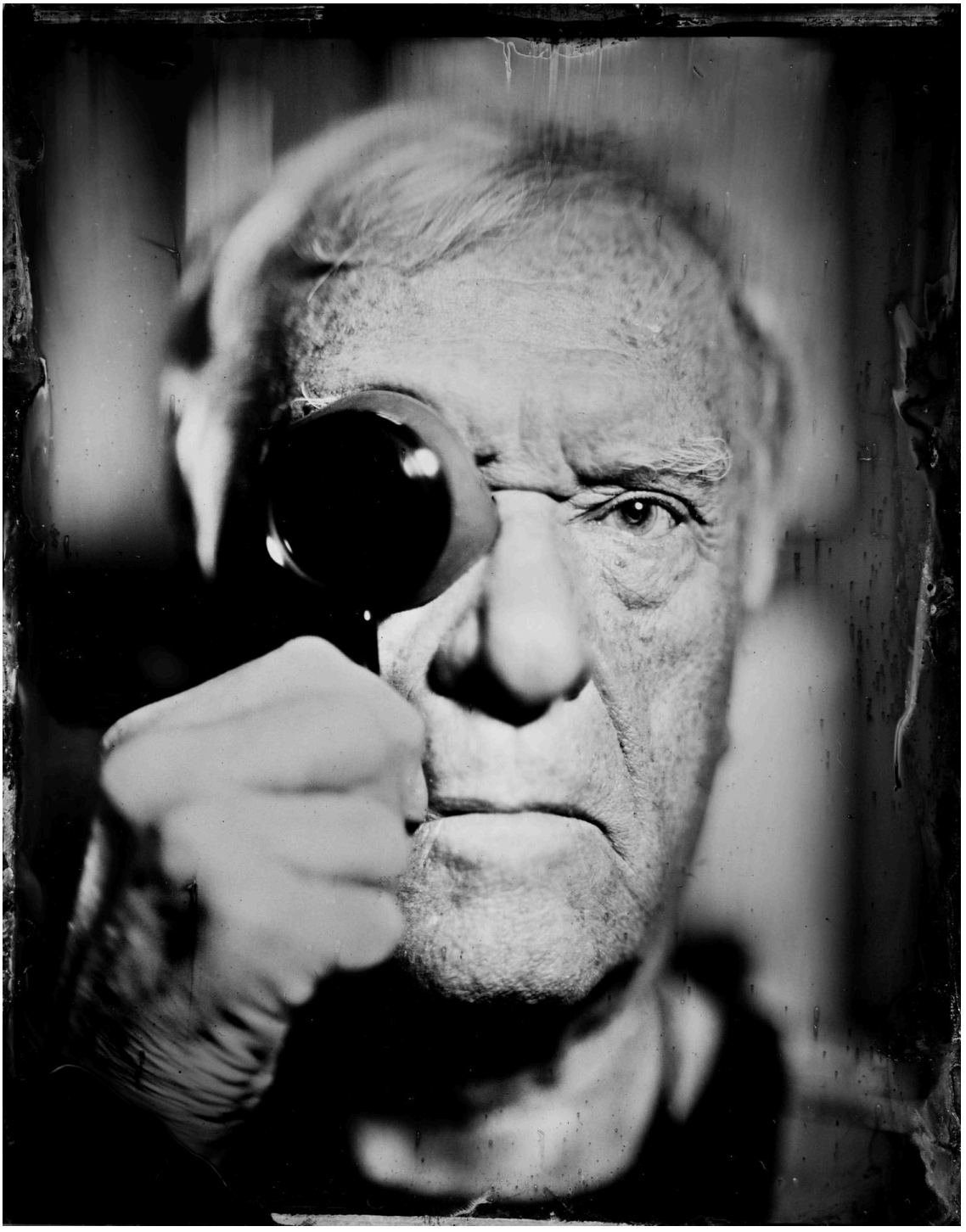
V Opavě, 30, Červenec 2025, Wojciech Klimala
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat Prof. PhDr. Vladimírovi Birgusovi za podporu během všech let bakalářského studia, Andrijovi Lysytkiemu za podporu při práci na filmovém doplňku bakalářské práce a Elżbiecie Kupczak za jazykovou podporu v češtině.

OBSAH

ÚVOD....17
Kapitola 1: Životopis a kontext díla Piotra Jaxy.... 19
1.1 Raná léta a vzdělání.... 20
1.2 Emigrace a profesní vývoj....23
1.3 Umělecká inspirace....25
1.4 Fotografické a filmové projekty.... 27
1.5 Filozofie tvorby....30
Kapitola 2: Fotografická tvorba....33
2.1 Remebering Krzysztof - pocta mistrovi.... 34
2.2 Fotografické deníky města - L'esprit de Genève, Oh! Barcelone, In Mondo di Vale....40
L'esprit de Genève (1988 Editions 24 Heures)....41
Oh! Barcelone (1992 Editions Olizane)....42
In Mondo di Vale (1998)....43
2.3 Cinematographers - portréty tvůrců obrazů.... 48
,....59
Kapitola 3: Filmové dílo Piotra Jaxy.... 62
3.1 Úvod....63
3.2 Dokumentární film - mezi reportáží a vizuální esejí....65
3.3 Vztah fotografie a filmu - pohled ze dvou perspektiv....68
3.4 Nejdůležitější hrané filmy....70
3.5 Klíčové dokumentární filmy....80
ZÁVĚR....82
DODATEK 1.... 86
Rozhovor s Piotrem Jaxou....86
DODATEK 2....113
Rozhovor s Chrissem Niedenthalem....113
DODATEK 3.... 127
Rozhovor s Igou Niewiadomskou.... 127
DODATEK 4.... 140
Rozhovor s Jackem Petryckým....140
BIBLIOGRAFIE.... 155
REJSTŘÍK OSOB.... 156



Piotr Jaxa, *23. června 2025, Varšava*
foto: Wojciech Klimala

ÚVOD

Dílo Piotra Jaxy - fotografa a kameramana - je v současných dějinách výtvarného umění ojedinělým fenoménem, v němž se neoddělitelně prolíná dokumentární a umělecká tvorba. Jeho tvorba sahá od intimních portrétů kameramanů až po propracované dokumentární projekty pokrývající městský prostor, tvůrčí proces a kulisy filmových scén. Jaxa se vyznačuje zejména schopností vyprávět příběh pomocí obrazů - ať už v jediném fotografickém záběru, nebo ve filmové sekvenci - s jedinečným citem pro světlo, kompozici a lidskou přítomnost.

Podnětem pro toto téma byla nejen osobní fascinace umělcovou tvorbou, ale také jeho jedinečná, vícestupňová tvůrčí cesta. Od prvních zkušeností získaných v mládí - v domácí temné komoře a v kurzech vedených Witoldem Dederkou. Přes práci v Ústřední fotografické agentuře, studium na Filmové škole v Lodži a spolupráci s režiséry, jako jsou Krzysztof Kieslowski a Andrzej Wajda, až po mezinárodní kariéru ve Švýcarsku. Realizace dokumentárních a fotografických projektů v celosvětovém měřítku. Všechny tyto etapy ovlivnily vývoj jeho jedinečné filozofie zobrazování.

Pro tuto práci je zvláště důležitá řada rozhovorů vedených s umělcem a jeho okolím - mimo jiné s uměleckou kritičkou Igou Niewiadomskou, renomovaným fotožurnalistou Chrissem Niedenthalem a vynikajícím kameramanem Jackem Petryckim. Jejich výpovědi osvětlují Jaxovu pracovní etiku, jeho přístup ke světlu, kompozici a hranici mezi dokumentem a tvorbou. Jak poznamenává Niedenthal, Piotrův přítel: "Dokumentární fotografie není honba za senzací. Je to o pozorování a trpělivosti. Musíte být, dívat se a mlčet."[1] - čímž naznačuje charakteristiku společných hodnot, kterými se řídí jejich umělecká tvorba a přístup k práci se snímky.

[1] Chriss Niedenthal, v: *ANEKS 2 - osobnií rozhovor s Chrissem Niedenthalem*, 2025, s. 116

Cílem tohoto příspěvku je analyzovat vztah fotografie a filmu v tvorbě Piotra Jaxy a pokusit se odpovědět na otázku, do jaké míry se jeho přístup k obrazu řadí do dokumentární tradice a do jaké míry představuje autonomní uměleckou výpověď. Důležité bude jednak poukázat na formální charakteristiky jeho stylu (např. způsob využití světla, vizuální narace, použití pozadí), jednak se zamyslet nad tím, jak prostřednictvím obrazu vypráví o světě - vnějším i vnitřním.

Rozsah práce zahrnuje analýzu vybraných fotografických a filmových projektů se zvláštním zaměřením na momenty, kdy jazyk fotografie vstupuje do dialogu s jazykem filmu. Metodologie práce vychází z vizuální analýzy, rozhovorů, archivních materiálů a literatury o dějinách fotografie a filmu, estetice dokumentu a teorii vizuálního vyprávění.

Struktura práce odráží klíčové etapy životopisu a činnosti Petra Jaxy. První kapitola je věnována jeho životopisu a kulturně historickému kontextu. Následující kapitoly se zaměřují na analýzu fotografických a filmových projektů, zatímco závěrečná kapitola je úvahou o recepci jeho díla a možných směrech dalšího výzkumu.

Tvorba Piotra Jaxy, rozvíjená po desetiletí v duchu jednoduchosti, preciznosti a hluboké úcty k tématu, jej řadí mezi umělce, pro něž obraz není pouhým výrazovým prostředkem, ale nástrojem poznání a svědectvím o existenci. Tato práce se pokouší zachytit tento fenomén v jeho plném, mnohorozměrném aspektu.

Kapitola 1: Životopis a kontext díla Piotra Jaxy

1.1 Raná léta a vzdělání

Piotr Jaxa-Kwiatkowski je jednou z nejzajímavějších osobností současného polského vizuálního umění, která pracuje na pomezí fotografie a filmu. Narodil se v Polsku a jeho fascinace obrazem začala ve třinácti letech, kdy se na naléhání svého otce zapsal do fotografického kurzu vedeného Witoldem Dederkou ve Varšavském fotografickém sdružení (pol. Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne). Již tehdy vytvářel narativní sekvence fotografií, které spojoval do vizuálních příběhů: "Vzal jsem sérii pouličních fotografií a spojil je do jednoho pásu, čímž jsem vytvořil příběh"[2] . Kurz skončil jeho prvním oceněním - jeho jednoduché výtisky 6×9 zaujaly vedoucího a získal pochvalu za schopnost vyprávět obrazem příběh.

Rozhodující byla také jeho návštěva výstavy Edwarda Steichena *The Family of Man.* Vzpomíná, že si k ní za všechny své úspory koupil katalog a na výstavu se mnohokrát vrátil a "nasával obrazy a atmosféru"[3] . Tato událost ho utvrdila v rozhodnutí stát se fotografem.

Přestože se nevydal klasickou cestou vzdělávání - třikrát opakoval devátou třídu -, současně získával ceny ve fotografických soutěžích. V tomto období se nechal zaměstnat jako mladší laborant v Ústřední fotografické agentuře (pol. Centralna Agencja Fotograficzna). Toto prostředí formovalo jeho úctu k řemeslu: "Začínal jsem v šest hodin ráno - připravoval jsem vývojku, pak ustalovač, čistil zařízení. [...] Tehdy jsem se naučil velké úctě k lidem, kteří tuto profesi dělají s nasazením"[4] .

Zlomovým okamžikem bylo rozhodnutí přejít na Státní filmovou, televizní a divadelní školu v Lodži (pol. PWSFtviT w Łodzi) . Při zkoušce předložil fotografii z pohřbu, na níž byla koňská rakev a lidé jdoucí po poli - v záběru dominovala

[2] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 86
[3] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 86
[4] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 87

země. Jeden z profesorů to posoudil: "Je to špatně oříznuté". Jaxa odpověděl: "Přesně tak, protože ten člověk nejde do nebe, ale na zem"[5] . Tato odpověď se ukázala jako klíčová - byl přijat při první zkoušce.

Na filmové škole se v jeho životě začala prolínat fotografie a film. Zpočátku fotografoval jako posedlý, ale později se plně věnoval filmové práci. Od počátku ho zajímal dokumentární, nikoli hraný film - proto každou volnou chvíli trávil ve varšavském Studiu dokumentárního filmu, kde se učil od mistrů - Zygmunta Samosiuka a Sławomira Idziaka.

Jak vzpomíná Jacek Petrycki, Jax se už jako student vyznačoval aktivitou a samostatným myšlením: "Nezajímala ho jen profese kameramana - chtěl něco víc. Měl potřebu působit v tomto světě širším, hlubším způsobem".[6] Podílel se na aktivitách nové školy polské dokumentaristiky - "stoprocentního" dokumentu, zbaveného komentářů a přikrášlování, zaznamenávajícího skutečnost přímo a pečlivě.

Již jako student začal spolupracovat s Tomaszem Zygadłem. Společně natočili film *Základní škola*, dokument, který získal ocenění na festivalech a znamenal zlom v jeho kariéře: "Po tomto filmu bylo uznáno, že už nepotřebuji asistenta - mohu natáčet sám"[7] .

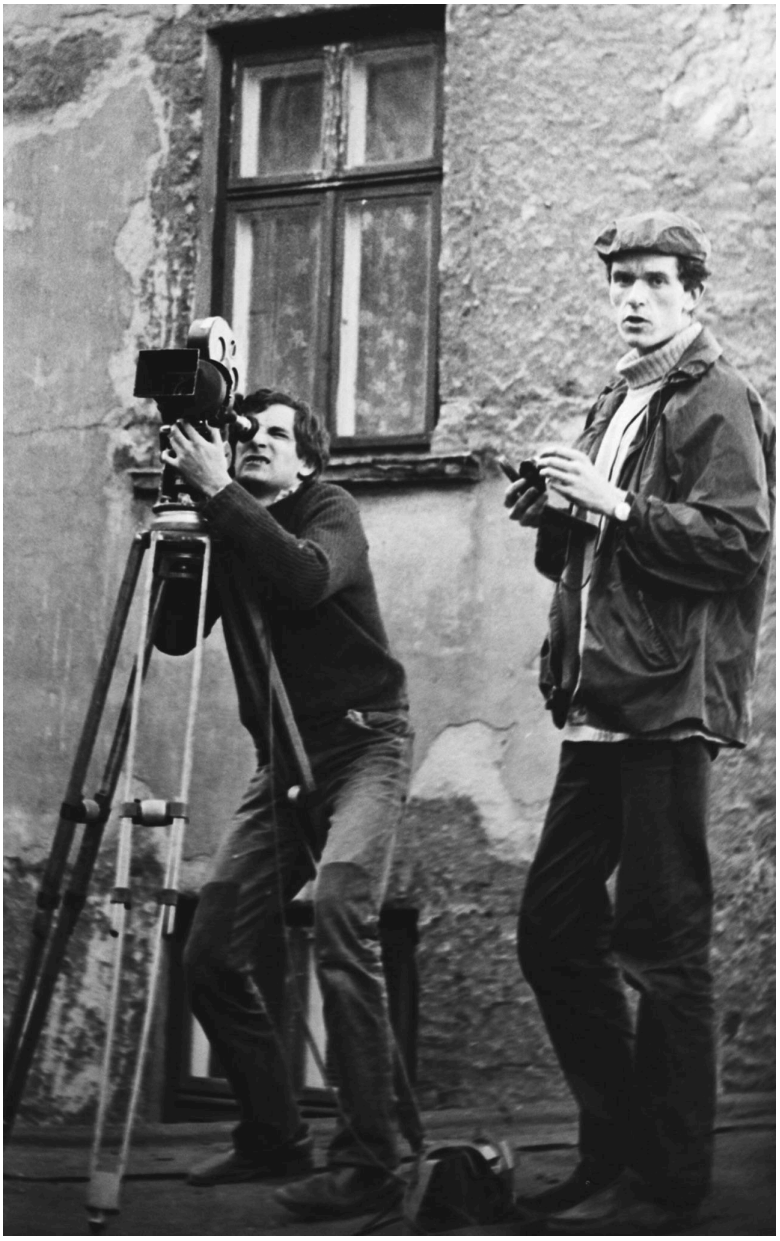
Jaxův styl - jak ve fotografii, tak ve filmu - byl od počátku založen na jednoduchosti, minimalismu a nenápadné autorské přítomnosti. Podle jeho vlastních slov: "Vaše technika nesmí zastínit svět - nesmí zabít tu citlivost, kterou potřebujete k tomu, abyste se dotkli pravdy"[8] . Používal jedno světlo, jeden objektiv, ale vždy s vědomím, že je to technika, která má sloužit příběhu.

Právě v tomto období se utvrdilo jeho přesvědčení, že obraz není pouhou registrací, ale způsobem myšlení a vyprávění o skutečnosti: "Kamera je

---

[5] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*,2025, s. 87
[6] Jacek Petrycki, v: *DODATEK 4 - vlastní rozhovor s Jackem Petryckim*, 2025, s. 140
[7] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 90
[8] Piotr Jaxa, v: *Umiem widzieć*, rozhovor v: *Kwartalnik Fotografia*, č. 46 (2024), s. 14

prodloužením oka a srdce. Je to způsob komunikace - se sebou samým i se světem"[9] .



Piotr Jaxa a Krzysztof Kieślowski 1968
Fotografie z osobního archivu Piotra Jaxy

[9] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 99

1.2 Emigrace a profesní vývoj

V roce 1982, tváří v tvář zhoršující se politické situaci v Polsku a represím stanného práva, se Piotr Jaxa rozhodl emigrovat do Švýcarska. Jak sám přiznává, odchod byl pro něj emocionálně těžkým rozhodnutím, které však bylo nutné jak z osobních, tak z profesních důvodů: "Potřeboval jsem změnu. Polsko v 80. letech bylo neklidnou zemí plnou napětí. Ve Švýcarsku jsem našel nejen stabilitu, ale také prostor pro práci"[10] .

Rozhodnutí emigrovat se ukázalo jako přelomové - Jaxa získal možnost pracovat v mezinárodním prostředí a také větší uměleckou svobodu. Pracoval jako kameraman a fotograf na volné noze a důsledně rozvíjel svůj styl - založený na precizní kompozici, přirozeném světle a vypovídací roli detailu. Jak sám zdůraznil: "Ve fotografii jsem našel možnost větší intimity, reflexe, čas na pozorování. Byl to pro mě přirozený krok - od pohybu k zastavení, od sekvence k jedinému okamžiku"[11] .

Jaxa spolupracoval se zahraničními producenty, natáčel dokumentární a hrané filmy - například *The War is Over*, *Tiere*, *Nachbeben* -, které mu umožnily rozvinout vlastní vizuální styl. Jeho filmy byly promítány na renomovaných festivalech v Cannes, Mannheimu, Krakově a Berlíně. Na toto období vzpomínal jako na dobu experimentování, ale také velké zodpovědnosti, protože - jak říkal - "každá chyba, každé rozhodnutí patří jenom vám"[12] .

Souběžně rozvíjel své fotografické projekty. V sériích jako *L'esprit de Genève*, *Oh! Barcelone* nebo *In Mondo di Vale* Jaxa zkoumal městský prostor jako živý organismus, o němž lze vyprávět prostřednictvím jednotlivých každodenních záběrů. Jeho pracovní metoda byla založena na systematickém fotografování

[10] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 94
[11] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s.96
[12] Piotr Jaxa, *Umiem widzieć*, rozhovor v: *Kwartalnik Fotografia*, č. 46 (2024), s. 15

jednoho významného okamžiku denně - šlo o formu vizuálního deníku. Fotografie balancovaly na hranici dokumentárnosti a poetičnosti: zachycovaly svět optikou světla, stínu, architektonického rytmu a fragmentů lidské přítomnosti.

V roce 2013 byl Jaxa přijat do Švýcarské filmové akademie, což potvrdilo jeho uznání v evropském prostředí. Ve svých prohlášeních zdůraznil, že to nevnímá pouze jako ocenění, ale také jako závazek podělit se o své znalosti a podpořit mladé filmaře.

Navzdory svému trvalému pobytu ve Švýcarsku se Jaxa nikdy neodstřihl od polské umělecké komunity. Spolupracoval s Krzysztofem Kieślowskim na trilogii *Tři barvy,* s Andrzejem Wajdou a s kameramanem Sławomirem Idziakem. Jeho umělecká činnost tvořila most mezi polskou dokumentární zkušeností a západním přístupem k obrazu jako formě filozofické reflexe. Jak sám autor poznamenává, právě ve zjednodušení techniky a maximálním důrazu na přítomnost a pozornost spatřuje smysl tvořivosti.

Z této etapy jeho života vzniká obraz umělce, který je uvědomělý, zakotvený ve svém řemesle a zároveň otevřený novým kulturám, místům a zkušenostem. Jaxa neztratil ze zřetele své kořeny, ale ani se nebál konfrontace s něčím novým. Emigrace pro něj nebyla útěkem, ale etapou zrání - jako člověka i jako autora obrazů.

1.3 Umělecká inspirace

Při utváření umělecké identity Piotra Jaxy hrály důležitou roli jak zážitky z mládí, tak kontakt s díly mistrů fotografie a filmu. Zlomovým okamžikem pro něj byla návštěva výstavy *Lidská rodina* Edwarda Steichena. Jak vzpomínal: "Výstava na mě udělala obrovský dojem a tehdy jsem se rozhodl, že se stanu fotografem".[13] Právě z tohoto období čerpal své přesvědčení, že fotografie může být nejen záznamem skutečnosti, ale také formou vyprávění příběhů - osobních, emocionálních a vizuálních.

Jeho estetiku silně ovlivnili klasikové humanistické fotografie - například Henri Cartier-Bresson, Robert Frank a W. Eugene Smith. Obzvláště si oblíbil fotografie lidí zachycených v jejich přirozeném prostředí - bez inscenace, bez manipulace, s velkou pozorností. Tento způsob pohledu se stal základem především jeho série *Cinematographers*. Jak poznamenává Iga Niewiadomska: "Nejsou to portréty v klasickém stylu. Na jeho fotografiích vždy vidím víc než jen tvář. Vidím prostředí, kontext, setkání"[14] .

Jaxovy filmové inspirace měly také kořeny v dílech velkých mistrů - zejména těch, kteří dokázali spojit jednoduchost s poetickou obrazností. Zvláštní místo mezi nimi zaujímá např: Gianni Di Venanzo (Felliniho kameraman), Vittorio Storaro a Giuseppe Rotunno. Jejich způsob zacházení se světlem - jemný, symbolický, ale vždy podřízený vyprávění - měl na Jaxu, který sám říkal, významný vliv: "Čím větší umělec, tím jednodušší člověk"[15] .

Jako student Filmové školy v Lodži studoval Jaxa u významných kameramanů - mimo jiné u Zygmunta Samosiuka, Sławomira Idziaka a Adolfa Holberta. Jejich vliv se neomezoval jen na techniku. Jak sám zdůraznil: "Nastavení světla

[13] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 86
[14] Iga Niewiadomska, v: *DODATEK 3 - osobní rozhovor s Igou Niewiadomskou*, 2025, s. 130
[15] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 94

muselo vycházet z poznání: co chci ukázat, proč, co je nejdůležitější. Technika musela sloužit příběhu"[16] . Právě díky těmto mentorům pochopil, že obraz může být formou osobního komentáře - způsobem, jak porozumět světu a popsat ho.

Střetávání těchto různorodých vlivů - od humanistické fotografie přes poetiku italského filmu až po Lodžskou školu - formovalo Jaxův vizuální jazyk. Jeho styl je založen na formálním minimalismu, intuitivním smyslu pro světlo, důrazu na detail a vyprávění založeném na empatii. Obraz v jeho díle nikdy není nástrojem manipulace, ale formou přítomnosti - tiché, pozorné koexistence s realitou. Podle jeho vlastních slov:
"Pozorování, trpělivost, respekt ke skutečnosti - to jsou mé pracovní nástroje"[17].

Tyto inspirace - jak formální, tak etické - jsou stejné po celou dobu jeho kariéry. Jejich stopu lze nalézt jak v jeho filmových dokumentech, tak ve fotografických projektech - vždy založených na důvěře, jednoduchosti a pozorném pohledu.

[16] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 98
[17] Piotr Jaxa, *Umiem widzieć*, rozhovor v: *Kwartalnik Fotografia*, č. 46 (2024), s. 20

1.4 Fotografické a filmové projekty

Jaxova tvorba zahrnuje široké spektrum fotografických a filmových projektů, v nichž se dokumentární pozorování setkává s uměleckou interpretací. Sám Jaxa uvádí, že pro něj není velký rozdíl mezi prací ve filmu a ve fotografii: "Film a fotografie jsou pro mě stejným jazykem. Fotografický snímek je jako filmový záběr, jen bez pohybu."[18] Bez ohledu na médium zůstává jeho cílem zachytit realitu s jejím emocionálním, lidským rozměrem. V centru jeho práce je vždy otázka, jak obrazem vyprávět příběh - bez zásahů, bez inscenace, s maximální pozorností a respektem k protagonistovi.

Jedním z jeho nejrozpoznatelnějších fotografických projektů je cyklus *Vzpomínka na Krzysztofa*, který vznikl při práci na natáčení trilogie Krzysztofa Kieslowského *Tři barvy*. Působil zde jako fotograf a druhý kameraman. Jeho fotografie nejen dokumentovaly natáčení filmu, ale vytvářely paralelní, nezávislé vizuální vyprávění - emocionálně angažované, ale formálně autonomní.

Tento projekt znamenal začátek nové etapy Jaxovy fotografie - dokumentární, ale umělecky nezávislé. Fotografie byly vystaveny na mezinárodní úrovni a získaly si uznání nejen jako archivní materiál, ale jako plnohodnotná vizuální díla, komentující autorův vztah k tvůrčímu procesu a osobě režiséra.

Souběžně Jaxa již více než třicet let pracuje na projektu *Cinematographers* - fotografické dokumentaci *kameramanů* z celého světa. Série zahrnuje portréty mimo jiné Vittoria Storara, Giuseppe Rotunna, Svena Nykvista, Slawomira Idziaka, Piotra Sobocińského a mnoha dalších významných kameramanů. Jak

[18] *Rozmowy o sztuce operatorskiej*, v: Ninateka.pl, 2023 https://ninateka.pl/search?q=piotr+jaxa+%7C+hommage+%C3%A0+kie%C5%9Blowski+%7C+cz.+1

však zdůrazňuje: "Není to jen sbírka portrétů - je to můj osobní příběh o lidech, kteří umí vyprávět příběhy pomocí světla"[19] .

Iga Niewiadomska upozorňuje, že tato série je jedinečná také tím, že nejde o klasické portréty - Jaxa své postavy umisťuje do prostoru, který zároveň vypráví příběh. Pozadí často říká více než samotná tvář[20] .

Z jeho městských sérií stojí za pozornost např: *L'esprit de Genève, Oh! Barcelone* nebo *In Mondo di Vale*. Společný je jim způsob práce - každodenní pořizování jedné smysluplné fotografie jako forma kontemplativního kontaktu s městským prostorem. Jaxa tyto projekty pojal jako osobní vizuální deníky - založené na světle, rytmu, architektuře a lidské přítomnosti. Na těchto snímcích, jak sám autor poznamenává, "není použito světlo - světlo je cítit!"[21] . Právě při aranžování barcelonských fotografií změnila narážka Krzysztofa Kieślowského na vztah fotografií následujících za sebou jeho uvažování o "montáži" fotografického obrazu v kontextu ucelené série. Krzysztof tvrdil, že snímky by spolu měly korelovat jako ve filmu, navazovat na sebe, budovat vztahy nebo kontrast. Jaxa si vzal přítelovu poznámku k srdci a v tomto duchu konstruoval svá další díla.

Souběžně s fotografickou činností rozvíjel Jaxa svou kariéru kameramana. Spolupracoval s renomovanými režiséry - mimo jiné s Tomaszem Zygadłem *(Základní škola)*, Gregem Zglinskim (*Tiere)*, Andrzejem Wajdou *(Dirigent*) a Krzysztofem Kieślowskim (*Před rallye*). Jeho styl snímání se vyznačuje jednoduchostí, přirozeností a snahou o neviditelnost kamery - V dokumentárním filmu nesmí vaše přítomnost a technika zastírat svět - musí ho nechat promlouvat[22] .

Jeho pracovní technika je úsporná: "ruční" kamera, stabilní světlo, široké kulisy, které ukazují kontext, nejen akci. Pozornost a přítomnost jsou dva klíčové

[19] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 110
[20] Iga Niewiadomska, v: *DODATEK 3 - osobní rozhovor s Ingou Niewiadomskou*, 2025, s.130
[21] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 91
[22] Piotr Jaxa, v:*DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 91

pojmy, které popisují jeho metodu. Každý záběr musí "jít do sebe", protože - jak sám řekl o své práci v polské filmové kronice - “nebyl prostor pro chyby - film se musel natočit na 120 metrech pásky. Každý záběr se počítal”[23] .

Jak ve fotografii, tak ve filmu Jaxa sleduje konzistentní, ucelenou vizi - obraz jako formu výpovědi a reflexe. Jeho projekty dokumentují vnější svět, ale také tvůrčí proces a emocionální stavy, které provázejí umělcovu práci. Všechny tyto aktivity - bez ohledu na médium - jsou pro něj pokusem odpovědět na otázku jak obrazem říci pravdu - s jednoduchostí, pokorou, ale také s hlubokou citlivostí?.



Piotr Jaxa, foto: Michał Heller 2019

[23] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 90

1.5 Filozofie tvorby

Tvůrčí filozofie Petera Jaxy vychází z několika hluboce promyšlených hodnot: jednoduchosti, pravdivosti obrazu, přítomnosti, odpovědnosti a kontemplace. Sám sebe označuje za "člověka obrazu", pro kterého fotografie a film nejsou ani tak technikou, jako "prostředkem komunikace - se sebou samým i se světem.

Jaxa od svých raných formativních let chápal, že obraz má moc vyjádřit to, co lze slovy vyjádřit jen obtížně: "Je to síla, která mě provází od mých třinácti let"[24]. Nejde mu však o emocionální patos, ale o jemné, vyvážené vyprávění příběhu pomocí kompozice, světla, rytmu a gesta.

Jedním z hlavních pilířů jeho uměleckého přístupu je "jednoduchost" - nikoli jako omezení, ale jako vědomá volba. Jaxa to opakovaně zdůrazňuje: "Nejdůležitější je vědět, co fotografujete, proč nastavujete světlo tak a ne jinak. V jednoduchosti je všechno"[25]. Tato jednoduchost má kořeny v preciznosti - technické i emocionální. Volba jednoho objektivu, jednoho zdroje světla, jednoho kompozičního rozhodnutí se stává významným gestem - vědomým a zodpovědným. Jak sám často zdůrazňoval: "Každé světlo má smysl, pokud vychází z emocí."[26] Množství použité techniky nebo její nedostatek proto vždy vycházelo z umělcovy mimořádné umělecké intuice.

Druhým základem je "přítomnost a neviditelnost". Jaxa přistupuje k fotografii a dokumentárnímu filmu jako k umění pozornosti. Tento přístup - soustředěný, téměř meditativní - je patrný zejména v jeho dokumentárních filmech a v cyklu *Kinematograf*. Kameramani, které portrétuje, se zdají být ponoření do myšlenek

[24] Piotr Jaxa, *Umiem widzieć*, rozhovor v: *Kwartalnik Fotografia*, č. 46 (2024), s. 14
[25] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 92
[26] *Rozmowy o sztuce operatorskiej*, v: Ninateka.pl, 2023
https://ninateka.pl/movies,1/piotr-jaxa--hommage-a-kieslowski--cz-2,6607

a často si neuvědomují přítomnost kamery, což dodává snímkům hlubokou intimitu a autenticitu.

Další důležitou hodnotou je etika práce s obrazem - chápaná jako odpovědnost vůči zobrazovanému světu. Jaxa často zdůrazňuje, že každá fotografie je volbou - formální, morální i symbolickou.

"Obraz je fantastický jazyk - ale musí být přesně artikulován. Nelze s ním manipulovat pro efekt"[27] . Tento přístup má kořeny ve spolupráci s Krzysztofem Kieslowskim, jehož způsob uvažování o odpovědnosti tvůrce obrazu na něj silně zapůsobil.

Na jeho důslednost upozornil Jacek Petrycki, s nímž Jaxa spolupracoval v Polsku: "U Jaxy nikdy nebyl prostor pro okázalost. Byla to tichá, pozorná práce, vycházející z hlubokého porozumění tématu a z úcty k protagonistovi"[28] .

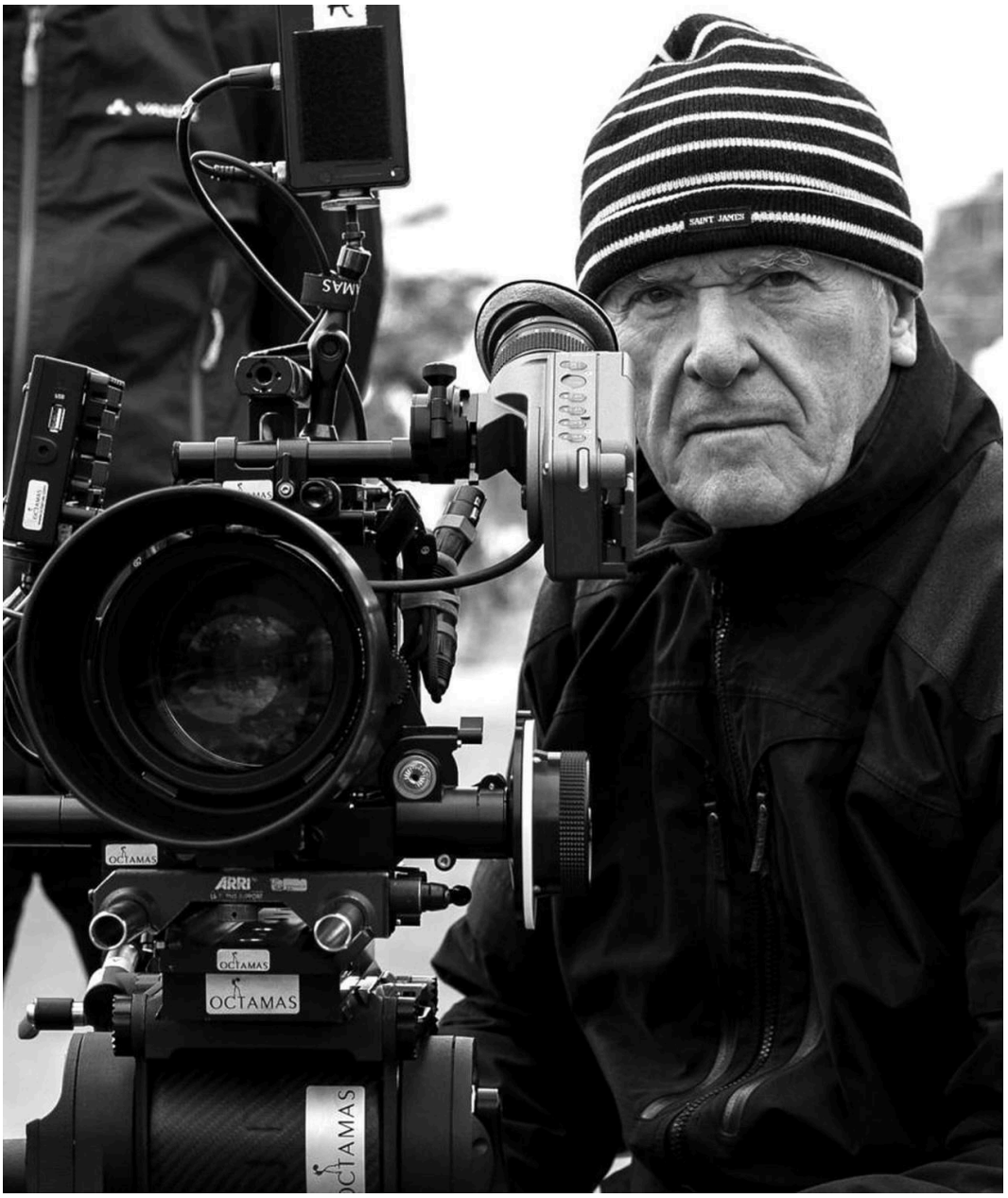
Technologicky Jaxa přešel od analogového filmového pásu k moderní digitální technologii, ale jeho přístup zůstal stejný - plánování, světlo, filtr - vše má smysl, neexistují náhody.

Zvláštní místo v jeho obrazech má také ticho a kontemplace. Jsou to často okamžiky pozastavení, zdánlivého "nicnedělání", které divákovi umožňují přemýšlet. Jsou to okamžiky, v nichž podstata obrazu není přímá - ale právě proto je nejsilnější.

Tvůrčí filozofie Petera Jaxy není jen souborem přesvědčení - je to živý způsob práce, který organizuje jeho činnost jako fotografa i kameramana. Jednoduchost, empatie, etika a technické povědomí - to jsou hodnoty, které dodávají jeho práci soudržnost a autenticitu. V jeho přístupu se obraz stává formou přítomnosti - nenápadnou, ale nesmírně významnou. Pro Jaxu není obraz jen výrazovým prostředkem, ale způsobem, jak porozumět světu a vyprávět o něm - beze slov, ale s plnou odpovědností za každé mlčení.

---

[27] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 97
[28] Jacek Petrycki, v: *DODATEK 4 - osobni rozhovor s Jackem Petryckým*, 2025, s. 154



Piotr na natáčení filmu *Zvířata,* autor neznámý 2017

Kapitola 2: Fotografická tvorba

2.1 *Remebering Krzysztof* - pocta mistrovi

Projekt *Remebering Krzysztof* je jedním z nejosobnějších a nejvýznamnějších projektů v tvorbě Piotra Jaxy. Vznikl v době, kdy pracoval na trilogii Krzysztofa Kieślowského *Tři barvy* - za jedinečných produkčních a emocionálních podmínek, které formovaly jeho obsah i formu. Jaxova role v té době byla dvojí - byl operátorem druhé kamery a fotografem -, ale jeho práce přesahovala technické funkce: vytvořil paralelní vizuální vyprávění, které nekopírovalo film, ale komentovalo ho intimním a nezávislým způsobem.

Jak sám vzpomínal: "Dohodl jsem se s Krzyszfotem, že jednou denně budu mít minutu na to, abych pořídil snímek. Žertoval, že natáčím svůj film o jeho filmu. Ale ty fotky skutečně vyprávěly jeho příběh"[29] .

Fotografie vznikaly ve středním formátu, na film, s omezeným počtem expozic za den - což si vynucovalo přísnou pozornost. Jaxa nezaznamenával podívanou na film, ale jeho zákulisí: okamžiky soustředění, intimní chvíle mezi členy štábu, technické detaily, světlo pohybující se po tvářích, napětí a únavu. Vyhnul se okázalosti, neinscenoval - jeho strategií byla kontemplace přítomnosti.

Projekt byl prezentován na výstavách v Ženevě, Berlíně, Tokiu, Paříži, Lausanne, Varšavě a Krakově. Jeho podoba se z výstavy vyvinula v obsáhlý fotografický katalog *Remembering Krzysztof*, který nejen dokumentuje filmový proces, ale také zachycuje emocionální hloubku vztahu mezi umělci. Jak napsal Claude Muret v eseji doprovázející výstavu:
"Tyto fotografie nejsou pouhým dokumentem. Jsou vizuální meditací o čase, světle a přítomnosti. Intimní film bez zvuku"[30] .

[29] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 96
[30] Claude Muret - citace z eseje v katalogu výstavy *Remembering Krzysztof* v Lausanne, 2015.

Fotografie přesahují funkci dokumentu - jsou to samostatná umělecká díla, která ukazují kino jako duchovní, smyslový a etický prostor zároveň. V rozhovoru pro Polský rozhlas Jaxa zdůraznil: "Vždycky jsem se snažil, aby to bylo tak, jak to bylo: **"**Nezajímal mě půvab filmového plátna. Chtěl jsem ukázat, co je to tvůrčí práce - její rytmus, nejistota, emoce. To jsou věci, které se nerežírují**"**[31] .

Projekt *Remembering Krzysztof* lze chápat jako fotografický chvalozpěv na Kieslowského dílo. Ukazuje stejný svět, ale z jiné perspektivy - osobní, zaměřené na detail, na to, co je mezi snímky. Lze v něm spatřovat jak poctu mistrovi, tak plné pochopení jeho tvůrčí filozofie - včetně přesvědčení, že obraz musí být výsledkem autenticity a pokory k tématu.

Tato série se zároveň stává Jaxovým estetickým manifestem - fotografa, který spojuje dokument s reflexí, formální disciplínu s emocionální přítomností. *Remembering Krzysztof* je příkladem toho, jak se fotografie může stát formou dialogu - nejen s člověkem, ale také s jeho dílem, myšlenkou, stopou. Právě v tomto dialogu - mezi médiem a osobou - se s obrazem rodí skutečný příběh.



Krzysztof Kieślowski na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992

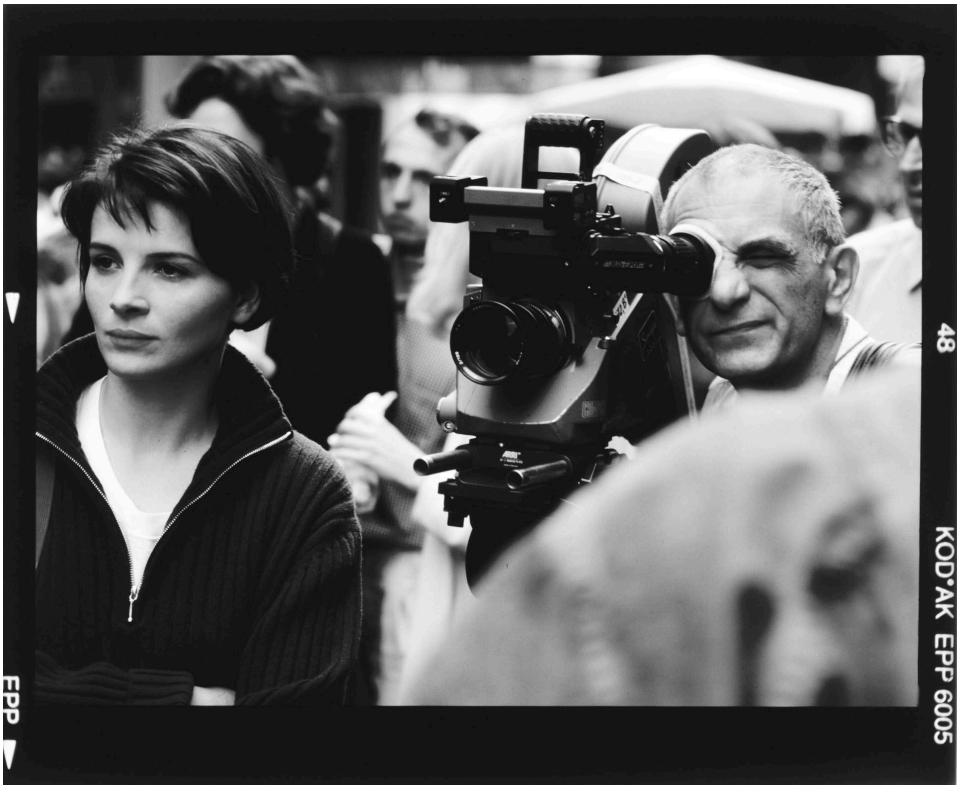
[31] *Rozmowa kulturalna*, vysílání v: Polskie Radio 24, 2022-01-22
https://polskieradio24.pl/artykul/2888843,krzysztof-kieslowski-w-obiektywie-piotra-jaxy



Krzysztof Kieślowski na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992



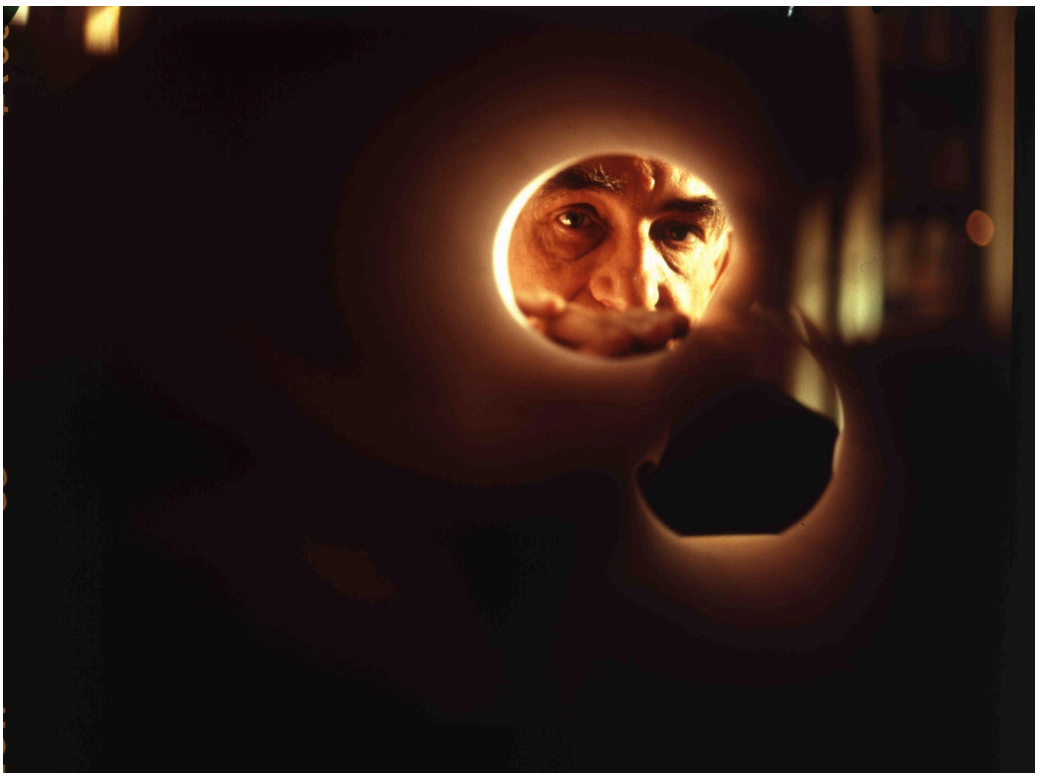
Natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992



Krzysztof Kieślowski na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992



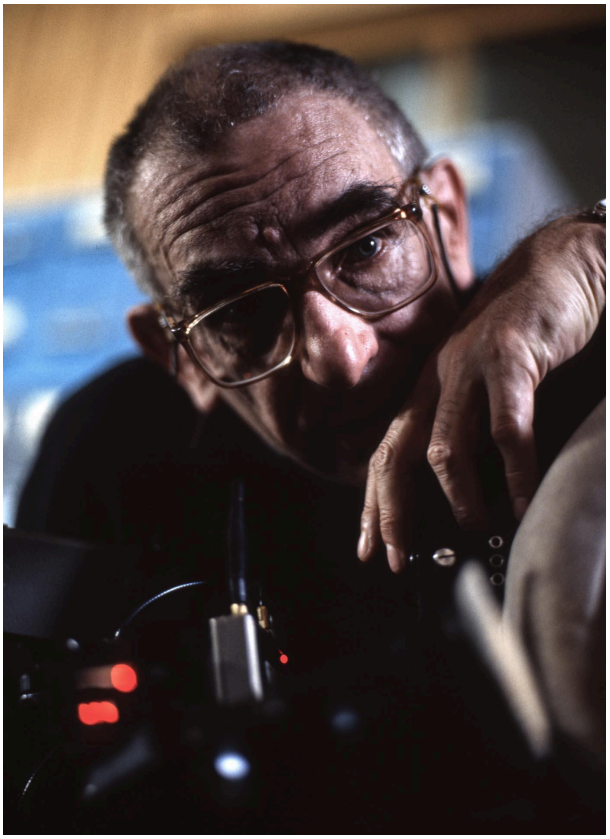
Juliette Binoche na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992



Krzysztof Kieślowski na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992



Zbigniew Zamachowski na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992



Krzysztof Kieślowski na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa



Irene Jacob na natáčení filmu *Tři barvy*, foto: Piotr Jaxa 1992

2.2 Fotografické deníky města - L'esprit de Genève, Oh! Barcelone, In Mondo di Vale

Zvláštní místo v tvorbě Piotra Jaxy zaujímají dlouhodobé fotografické cykly věnované městským prostorům a každodennímu životu: *L'esprit de Genève, Oh! Barcelone* a *In Mondo di Vale*. Přestože vznikaly v různých geografických a časových kontextech, mají společnou filozofii: pozorování světa prostřednictvím světla, geometrie a lidské přítomnosti.

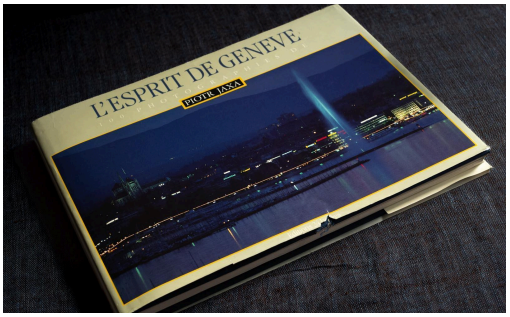
Série mají charakter osobních vizuálních deníků, vytvářených s disciplínou: jedna fotografie denně - vybraná ze stovek pohledů a situací, ale vždy podřízená principu kontemplace.



L'esprit de Genève (1988 Editions 24 Heures)

Projekt vznikal několik let v Ženevě, městě, kde se Jaxa po emigraci usadil. Jeho cílem nebylo vytvořit průvodce městem nebo společenskou reportáž, ale přiblížit ducha místa. Snímky jsou asketické, často bez lidí, zaměřené na světelné struktury, architektonické linie, rytmy stínů. Městské prostory se mění v téměř abstraktní formy - fotografie se stávají vizuálními haiku.

Místo popisu města ho Jaxa prožívá prostřednictvím obrazu.



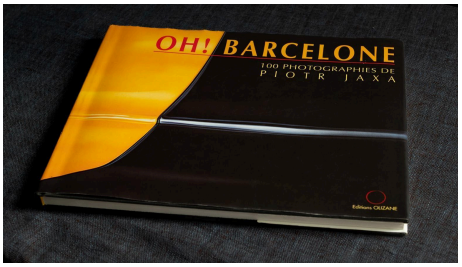




Oh! Barcelone *(1992 Editions Olizane)*

V Barceloně Jaxa pokračoval ve stejném rytmu práce jako ve svých předchozích městských projektech - kontext města byl však zcela jiný: hustota života, barevnost, energie a náhoda. Fotografie v této sérii jsou dynamičtější - objevují se na nich lidé, pohyb, stín jako figura, nikoliv jen textura. Pouliční situace jsou zde plné napětí - ne dramatického, ale existenciálního: vztah mezi tělem a prostorem, jedincem a městem.

Tato série ukazuje jinou stránku Jaxovy fotografické přítomnosti - méně distancovanou, více intuitivní.







In Mondo di Vale *(1998)*

Tato méně známá, ale velmi osobní série vznikla v Itálii, v údolí Vallemaggia. Na jedné straně navazuje na myšlenku fotografického zápisníku, na druhé straně je ze všech tří projektů nejintimnější. Převažují v ní obrazy přírody, fragmenty měst, stopy lidské přítomnosti. Snímky jsou zde nejtišší, často melancholické - jakoby prodchnuté nostalgií.

V této sérii se obzvlášť zřetelně projevuje role světla jako hlavní postavy. Ne lidé, ne architektura, ale světlo modelující čas a prostor se stává záležitostí fotografie.

Ačkoli každá série má jiný nádech, všechny vycházejí z podobných principů: minimalismus prostředků: žádná inscenace, jediný objektiv, nalezené světlo; vědomé rámování: linie, rytmy, odrazy, proporce; lidská přítomnost - někdy přímo, jindy jako stopa; citlivost ke světlu - jako hlavnímu nositeli emocí a času.

Nejedná se o reportážní nebo sociologické projekty - jsou to fotografické eseje o městské spiritualitě a každodenní zkušenosti s prostorem. Jejich síla spočívá v opakování a zároveň v rozmanitosti - každý den je jiný, každý snímek je autonomní, a přesto je součástí širšího vyprávění.









L'esprit de Genève (1988) Foto: Piotr Jaxa



„L'esprit de Genève" (1988) Foto: Piotr Jaxa



„L’esprit de Genève” (1988) Foto: Piotr Jaxa



Oh! Barcelone (1992) Foto: Piotr Jaxa



„L’esprit de Genève” (1988) Foto: Piotr Jaxa



„L’esprit de Genève” (1988) Foto: Piotr Jaxa



„L’esprit de Genève” (1988) Foto: Piotr Jaxa

2.3 *Cinematographers* - portréty tvůrců obrazů

Projekt *Cinematographers* je dlouhodobým úsilím Piotra Jaxy, které započal v roce 1995 a jehož cílem je zachytit podstatu práce *kameramanů* z celého světa. Jaxa, sám kameraman a fotograf, se rozhodl vzdát hold těm, kteří stojí za kamerou, vytvořením vizuálního vyprávění o filmech.

V průběhu téměř tří desetiletí navštívil Jaxa přibližně 150 kameramanů z 30 zemí čtyř kontinentů. Mezi portrétovanými byli např: Vittorio Storaro, Vilmos Zsigmond, Sławomir Idziak, Piotr Sobociński, Robby Müller, Philippe Rousselot, Darius Khondji, Caroline Champetier nebo Christopher Doyle.

Jaxa používá jedinečnou metodu, kterou označuje jako "fotografický rozhovor". Před fotografováním vede s portrétovanými rozhovory, pozoruje je v jejich přirozeném pracovním prostředí a analyzuje světlo a prostor. Fotografie vznikají v přirozeném prostředí kameramana: na place, doma, v kanceláři nebo v exteriéru. Často používá přirozené světlo nebo jediný externí blesk a snaží se o jednoduchost a autenticitu.

Jak sám zdůrazňuje: "Nezajímají mě celebrity, i když ve své sbírce mám i velká jména a postavy. Zajímají mě především lidé, kteří posunuli umění a filmový jazyk o kus dál"[32].

Fotografie ze série "Kinematografové" se vyznačují důsledností a formálně střídmou hloubkou. Často jde o černobílé portréty, udržované v jemné škále šedi, která umocňuje výraz tváře a ostrost záběru. Kompozice jsou promyšlené, ale ne přehnané. Jaxa dlouhá léta používal velkoformátový fotoaparát 4x5 palců; postupem času analogová dílna ustoupila digitálnímu světu a Peter sáhl po Hasselbladu. Jak sám často žertuje a tvrdí, že postupem času přešel od "temné komory" k "světelné". Bez ohledu na technologii je každá fotografie

[32] *Twórcy kina w obiektywie Piotra Jaxy - wystawa projektu "Cinematographers" w Warszawie*, v: Fotopolis, 15. únor 2024 https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/37501-znani-filmowcy-w-obiektywie-piotra-jaxy-wystawa-projektu-cinematographers-w-warszawie.

doprovázena poznámkami - dříve testy a popisy na polaroidy, dnes stačí pouhé poznámky: světelné parametry, denní doba, síla světla nebo informace o vybavení. Tyto znalosti mu umožňují kontrolovat děj od samého počátku - fotografie, až po její vyvolání nebo digitální postprodukci. A nakonec každá informace, sebemenší poznámka, končí jako přesná informace v albu ukazujícím autorovu dílnu.

Projekt "Cinematographers" byl prezentován na mnoha výstavách po celém světě, mimo jiné v Centru současného umění Ujazdowski Castle ve Varšavě a na festivalu Camerimage v Toruni a Bydhošti. V mezinárodním měřítku byl projekt uveden na filmových festivalech v Locarnu, Cannes, Los Angeles a Ženevě. V Polsku byl k vidění mimo jiné v Centru pro rozvoj kreativního průmyslu ve Varšavě a na Rybnickém fotofestivalu.

Dosud vyšla dvě vydání alba „Cinematographers” - první v roce 2004 a druhé, rozšířené, v roce 2019. Obě publikace obsahují nejen fotografie či technické poznámky, ale také vzpomínky a úvahy samotného autora. V současné době se připravuje další vydání alba, které by mělo zahrnout desítky nových kameramanů, kteří byli v posledních letech fotografováni, včetně mladší generace obrazových tvůrců.

Tento projekt je více než pouhou dokumentací, zamyšlením nad samotnou podstatou filmového obrazu. Jaxa dokazuje, že kameramani, ačkoli obvykle zůstávají ve stínu, jsou klíčovými tvůrci filmového světa. Prostřednictvím jeho fotografií se jejich postavy vracejí do centra filmového vyprávění. Tento projekt je na jedné straně svědectvím doby, na straně druhé uměleckým manifestem fotografa, který se rozhodl dát hlas těm, kteří ho obvykle nemají, ale bez nichž by snímek nevznikl. Podle jeho vlastních slov: "Úlohu kameramana ve filmovém procesu nelze přeceňovat. Mohli byste riskovat tezi, že bez účasti kameramana by prakticky žádný film nevznikl. Ve skutečnosti vizuální úspěch

filmu závisí na jejich talentu, na způsobu, jakým se dívají na svět, na způsobu, jakým konstruují obrazy"[33] .

Projekt *Cinematographers* je jedinečným počinem, který spojuje dokumentaci, umění a osobní reflexi role kameramana. Svou důsledností, hloubkou a autenticitou je důležitým příspěvkem k dějinám kinematografie a fotografie.



19. února 2024 Vernisáž výstavy *Cinematorgaphers* v *Centrum Rozwoju Przemysłów Kreatywnych* Mińska 65, Warszawa, foto: Robert Karaś

[33] *Cinematographers. Objazdowa wystawa Piotra Jaxy w Warszawie*, pořad v: *Stacja kultura*, *Czwarty Program Polskiego Radia*, 26. 2. 2024. https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/3341087,Cinematographers-Objazdowa-wystawa-Piotra-Jaxy-w-Warszawie



Cesar Charlone, foto: Piotr Jaxa 2008



Piotr Sobociński a Witold Sobociński, foto: Piotr Jaxa (Cinematographers 2021)



Wittorio Storaro, foto: Piotr Jaxa 1999



Raoul Coutard, foto: Piotr Jaxa 2011



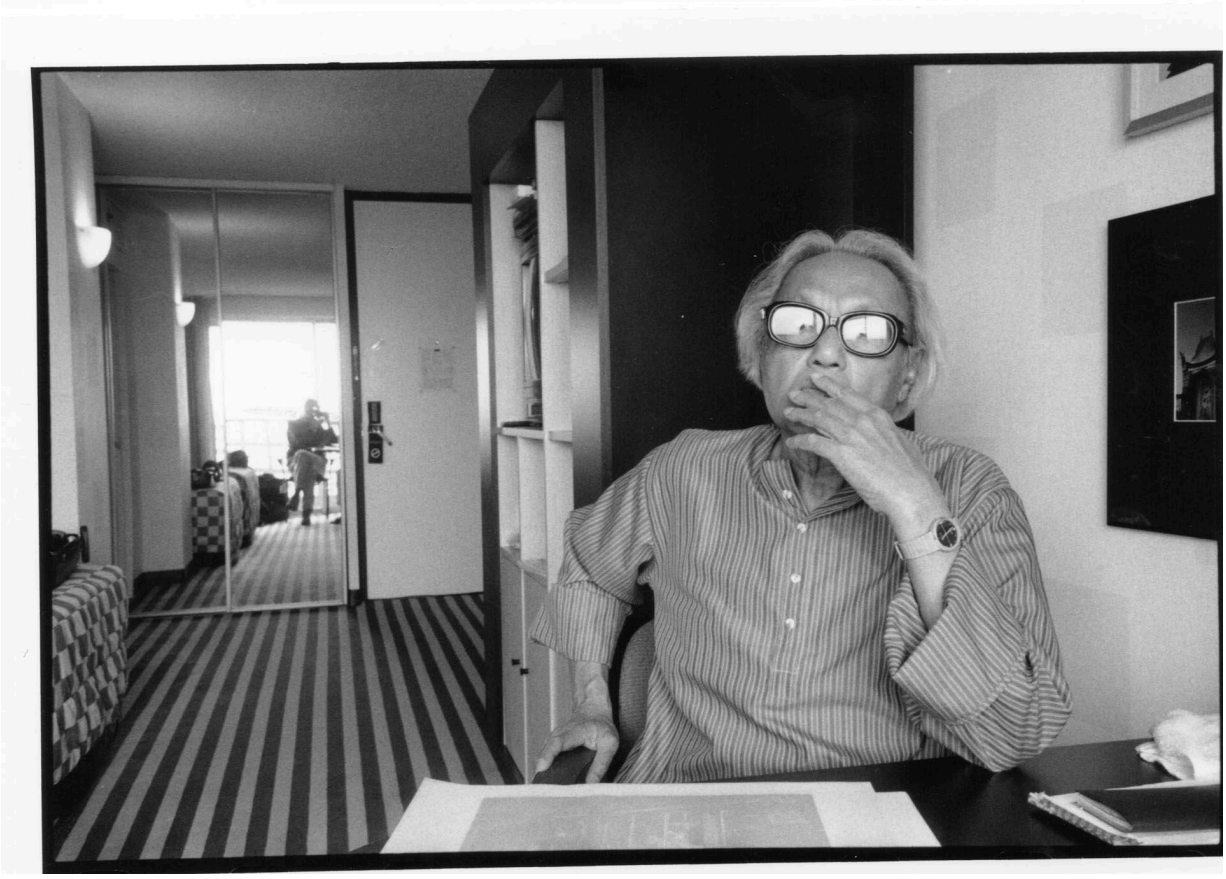
Agnes Godard, foto: Piotr Jaxa 2014



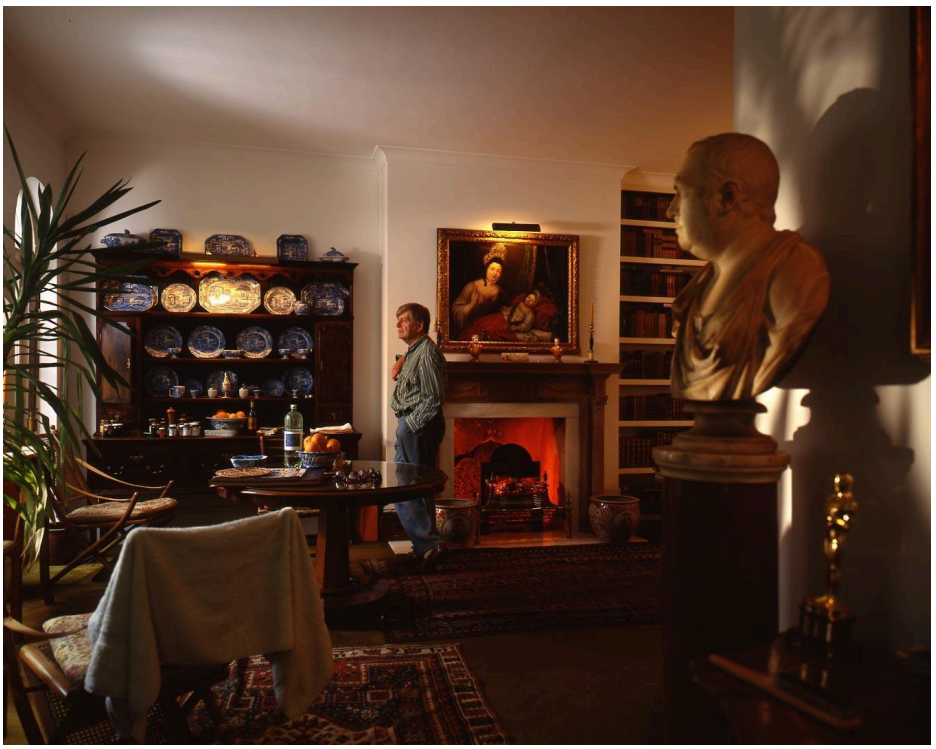
Giora Bejach, foto: Piotr Jaxa 2011



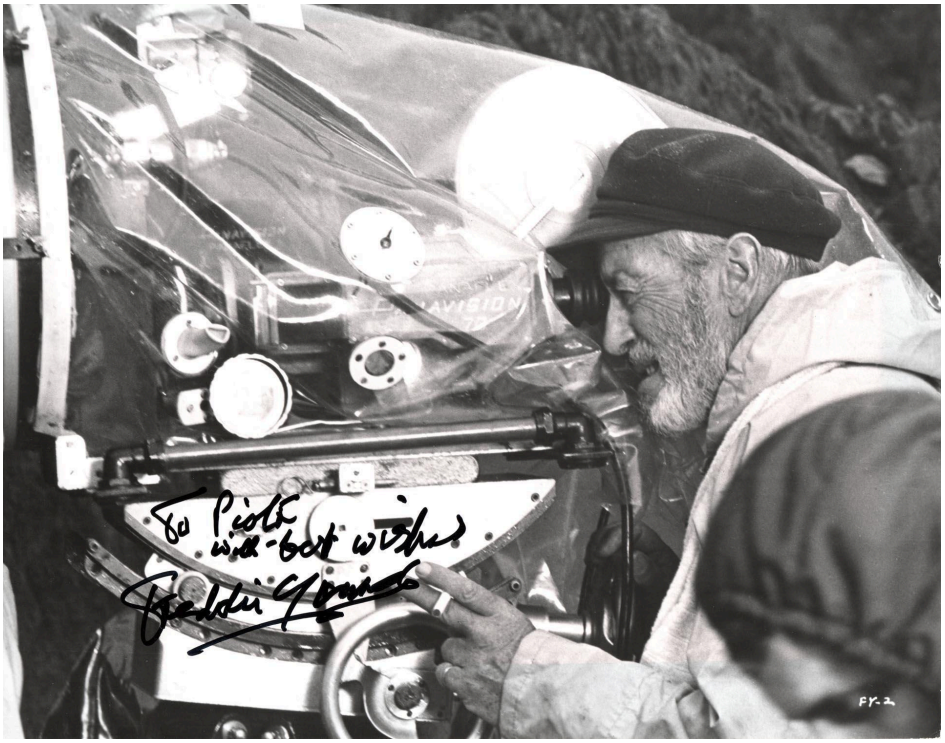
Kofi Asante, foto: Piotr Jaxa 2024



Subratu Mitra, foto: Piotr Jaxa (Cinematographers 2021)



David Watkin, foto: Piotr Jaxa 2009



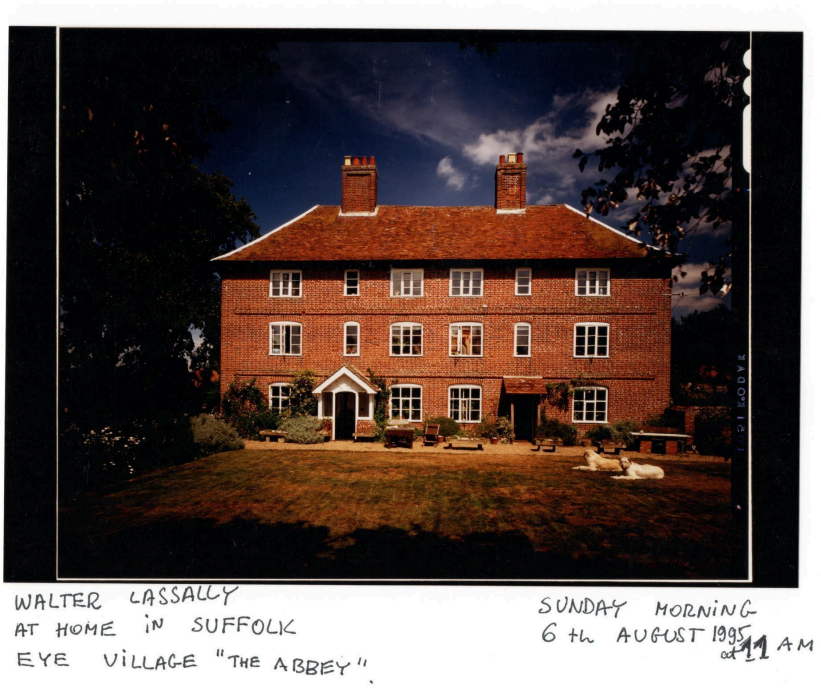
Freddie Young , foto: Piotr Jaxa (Cinematographers 2021)



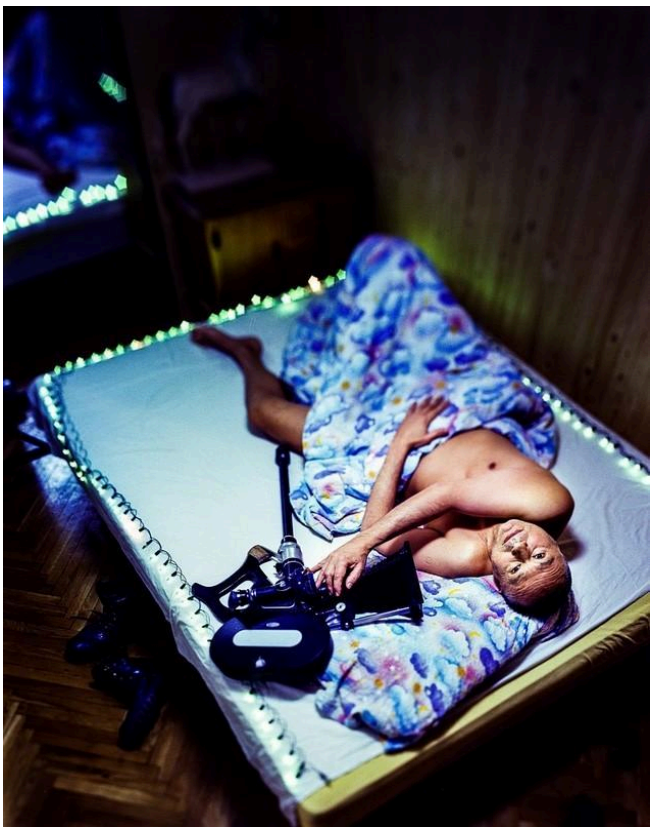
Hideo Yamamoto , foto: Piotr Jaxa 2019



Piotr Jaxa během focení, Tokio 2019, autor neznámý



Walter Lassally, foto: Piotr Jaxa 1995



Bogdan Dziworski, foto: Piotr Jaxa (datum neznámé)



Sławomir Idziak, foto: Piotr Jaxa 1999



Kiko de la Rica s rodinou, foto: Piotr Jaxa 2012



Oris Oswald, foto: Piotr Jaxa 2012



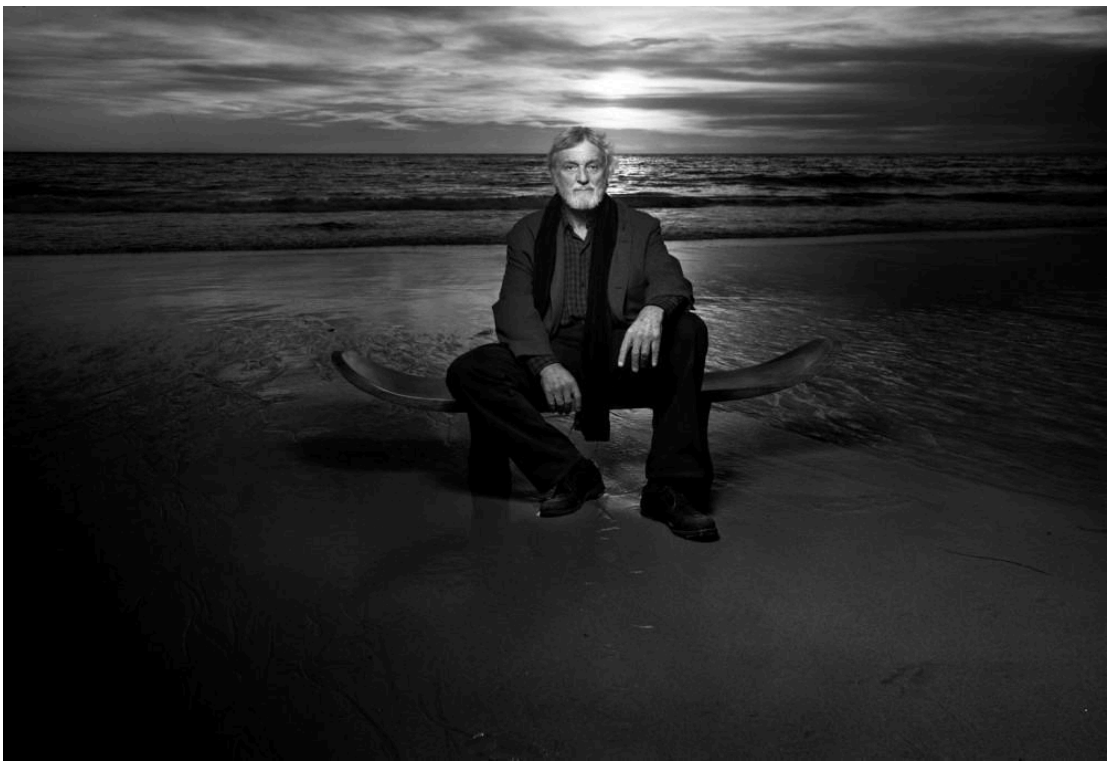
Benedict Neuenfels,Foto: Piotr Jaxa 2011



K. K. Mahajan,Foto: Piotr Jaxa (Cinemtographers 2021)



Darius Khondji, Foto: Piotr Jaxa (Cinemtographers 2021)



Conrad L. Hall ,Foto: Piotr Jaxa 2012



Henri Alekan, Foto: Piotr Jaxa 2018

Kapitola 3: Filmové dílo Piotra Jaxy

3.1 Úvod

Filmová tvorba Piotra Jaxy je mimořádně důležitou součástí jeho umělecké činnosti - paralelní k jeho fotografické tvorbě, ale vyznačující se stejně silnou individualitou a formální důsledností. Jaxa, absolvent katedry oddělení kamery na Státní vysoké škole filmové, televizní a divadelní Leona Schillera v Lodži, zahájil svou filmovou kariéru v Polsku, ale teprve emigrace do Švýcarska v roce 1982 mu otevřela nové profesní a umělecké perspektivy.

Po usazení v Ženevě se Jaxa zapojil do řady mezinárodních dokumentárních produkcí - především francouzsko-německých - a natáčel filmy v Africe, Asii, Evropě a Jižní Americe. Spolupráce s hercem a režisérem Maximilianem Schellem na celovečerním dokumentu o životě jeho sestry, herečky Marie Schellové, mu otevřela dveře do švýcarského hraného filmu. Od té doby Jaxa pravidelně natáčí jeden až dva celovečerní filmy ročně a zároveň pokračuje v práci fotografa a vydávání autorských alb.

Dílo Petera Jaxy zahrnuje řadu dokumentárních a hraných filmů. Spolupracoval s režiséry jako Krzysztof Kieślowski (*Tři barvy: modrá, bílá, červená)*, Greg Zglinski *(Tout un hiver sans feu, Tiere*), Urs Egger, Thomas Koerfer, Yannik Bouvard nebo Fernand Melgar. Filmy, na kterých pracoval, byly promítány a oceněny na významných mezinárodních filmových festivalech - v Cannes, Mannheimu, Krakově, Los Angeles, Berlíně a Locarnu.

Jeho filmový styl se vyznačuje schopností vyvážit dokumentární pozorování s poetickými obrazy. Ve svých hraných filmech Jaxa často využívá přirozené světlo, záběry komponuje střídmě, ale s plným vnitřním obsahem. Usiluje o emocionální autenticitu a kontemplativní atmosféru, díky čemuž jsou jeho snímky rozpoznatelné a na diváka hluboce působí.

Jaxův vstup do světa filmu neznamenal, že by se vzdal hodnot, které získal při fotografování - naopak, jeho přístup k záběru, světlu a vizuálnímu vyprávění vychází z jeho zkušeností fotografa. Sám často zdůrazňuje, že se nevnímá ani výhradně jako kameraman, ani jako fotograf, ale ten, kdo vypráví obrazem.

3.2 Dokumentární film - mezi reportáží a vizuální esejí

Vedle hraného filmu je pro Piotra Jaxu dokumentární film mimořádně důležitou oblastí činnosti. Právě dokumentární tvorbou zahájil po přestěhování do Švýcarska svou mezinárodní kariéru, spolupracoval s francouzsko-německými koprodukcemi a nezávislými režiséry. Ale již předtím, v Polsku, Jaxa experimentoval a odlišoval se od svých mladých filmových kolegů. Mezi tématy, kterými se zabýval, byly sociální, politické, kulturní a existenciální otázky.

Jaxa pracoval na všech kontinentech - od Evropy po Jižní Ameriku, Asii a Afriku - a natáčel projekty jak pro veřejnoprávní televizi (ARTE, TSR, ZDF), tak pro nezávislé dokumentární nadace. Jeho filmy ukazují místní komunity v krizových, transformačních a přelomových situacích.

Kameraman v rozhovoru s Jackem Petryckým vzpomíná na začátky jejich spolupráce a poukazuje na Jaxovu důležitou roli při rozvoji moderního jazyka dokumentárního filmu v Polsku v 70. a 80. letech. Petrycki vzpomíná, že společně - se skupinou mladých kameramanů a režisérů - vytvořili takzvaný "nový dokument", založený na pozorování, absenci hlasového vyprávění a úplném ponoření do světa hlavního hrdiny. Při práci s Jaxou se naučil pracovat intuitivně, využívat nestandardní technické prostředky a často omezené možnosti techniky.[34]

Zvláště důležitý je v tomto kontextu film *Szkoła podstawowa [cz. Základní škola, vlastní překlad, 1971]* režiséra Tomasze Zygadła. Piotr Jaxa asistoval při jeho realizaci a samotný film je považován za jedno z nejvýznamnějších děl polského observačního dokumentu. Snímek zachycuje každodenní život školy v komunistickém Polsku a ukazuje děti i učitele v nepozovaných situacích.

[34] Jacek Petrycki, v: *DODATEK 4 - osobnií rozhovor s Jackem Petryckim*, 2025, s. 144

Jaxa, který byl spoluzodpovědný za kameru a výtvarnou koncepci, použil nalezené světlo a ruční 16mm kameru, aby dosáhl mimořádné míry autenticity a emocionálního zapojení diváka.

Jak zdůrazňuje Petrycki: Jaxa měl neuvěřitelný smysl pro světlo. Dokázal v okamžiku vnímat, jak se s kamerou postavit, aby získal obraz, který zachycuje emoce situace, a ne jen její průběh.[35] V mnoha filmech natočených v tomto období oba kameramani experimentovali s minimem umělého světla, čímž dosáhli vizuální syrovosti a dokumentární upřímnosti.

Jaxa často zmiňuje, že to byl právě dokument, který ho naučil respektu ke světlu a pravdivosti obrazu. V dokumentu nemůžete nic nastavovat. Světlo buď cítíte, nebo tam není. Musíte být přítomni. Je to druh bdělosti - emocionální i vizuální.[36] Jeho přístup se shoduje s filozofií "cinéma vérité" - snaží se být neviditelný, ale pozorný; nezasahuje, ale interpretuje volbou okamžiku a záběru.

Jedním z významných dokumentů, na nichž pracoval, byl film *The Fortress (cz. Pevnost, 2008)* režiséra Fernanda Melgara o švýcarském uprchlickém centru. Jaxova kamera doprovází postavy v jejich každodenních bojích, aniž by narušovala jejich intimitu, a zároveň odhaluje složitou strukturu institucionální péče a osobních dramat.

Dalším významným dílem byl dokument *Water – Shared Destiny [cz. Voda, vlastní překlad, 2010]* natočený v jihovýchodní Asii, který ukazuje dostupnost a význam vody v různých kulturách. Film získal uznání mezinárodních ekologických organizací a byl promítán na tematických festivalech.

Důležitým rysem jeho dokumentů je také vizuální vyprávění - často připomínající filmovou esej. Místo klasických reportážních záběrů vytváří Jaxa obrazy sugestivní, estetické a plné skrytých významů. To je patrné i ve filmech,

[35] Jacek Petrycki, v: *DODATEK 4 - osobní rozhovor s Jackem Petryckým*, 2025, s. 144
[36] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 106

které natočil pro vzdělávací nebo historické pořady - například projekty o latinskoamerické kultuře nebo o památce holocaustu.

V rozhovorech Jaxa opakovaně zdůrazňuje, že při práci na dokumentu je nejdůležitější naslouchání, přítomnost a schopnost čekat. Díky jeho stylu, v němž se fotografie a film prolínají, jsou jeho dokumenty více než jen záznamem faktů - stávají se poetickou meditací nad skutečností.

3.3 Vztah fotografie a filmu - pohled ze dvou perspektiv

Pro Piotra Jaxu jsou fotografie i film způsoby vyprávění příběhů - obrazem, světlem a atmosférou. V jeho tvorbě neexistuje ostrá hranice mezi oběma oblastmi. Podle jeho: mezi dokumentárním a hraným filmem není žádný obrovský rozdíl. Systém práce je odlišný, ale podstata - tedy pozorování, světlo, emoce - zůstává stejná.[37]

V rozhovoru publikovaném v cyklu *Rozmowy o sztuce operatorskiej* Jaxa vzpomíná, že jeho dokumentární cítění silně ovlivnilo způsob práce na hraném filmu. Dokázal se při práci na place zastavit, aby zachytil prchavý okamžik světla nebo atmosféry - něco, co mělo estetickou a emocionální hodnotu a nebylo nutně ve scénáři.[38] Jak říká o filmu Grega Zglinskiho *Tiere (cz. Zvířata, 2017)*: "Měl jsem dvě kamery. Kdykoli to šlo, snažil jsem se zachytit bonusové světlo, situaci, něco, co se stalo náhle - jako v dokumentu. Ale někdy na to nebyl čas a já toho pak velmi litoval."[39]

Toto "dokumentární hledání" je patrné i v jeho přístupu k fotografování, kdy dokumentární fotograf nezasahuje, ale spíše "zmrazuje realitu v okamžiku"[40] , což jí dodává sílu a smysl. Jaxa zdůrazňuje, že nejdůležitější jak ve fotografii, tak v dokumentu je nerušit situaci, být přítomen, ale neviditelný - nezabít to, co se děje před vaším fotoaparátem.

Jeho vztah s Krzysztofem Kieślowským, který vyvrcholil trilogií *Tři barvy*, ukazuje, jak silně byly pro něj obě formy vyjádření propojeny. Při vzpomínce na

---

[37] Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobnií rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025, s. 98
[38] *Rozmowy o sztuce operatorskiej*, v: *Ninateka.pl*, 2023. https://ninateka.pl/search?q=piotr+jaxa+%7C+hommage+%C3%A0+kie%C5%9Blowski+%7C+cz.+1
[39] *Rozmowy o sztuce operatorskiej*, v: *Ninateka.pl*, 2023. https://ninateka.pl/search?q=piotr+jaxa+%7C+hommage+%C3%A0+kie%C5%9Blowski+%7C+cz.+2
[40] Susan Sontag*, On Photography*, Farrar, *Straus and Giroux*, New York 1977; polské vydání: *O fotografii*, přel. S. Magala, Karakter, Krakov 2009

práci na trilogii Jaxa řekl: "Byl to prostor kontemplace. Kieslowski dal herci i kameramanovi prostor. A tento prostor jsem se pak snažil fotografovat." [41]

Fotografie pro Jaxu není jen statický obraz a film není jen vyprávění - k oběma médiím přistupuje jako k prostředkům pozorování, reflexe a vyprávění, v nichž jsou pohyb kamery a kompozice aktivními nástroji vyprávění. Často uvádí, že právě fotografie ho naučila přesnosti záběru a ovládání světla, zatímco film mu umožnil zkoumat dynamiku pohybu a rytmu. Díky tomu dokumentarista vystupuje jako interpret reality, a ne pouze jako její zapisovatel.[42]

Z teoretického hlediska jeho přístup odpovídá Vertovově koncepci: "Kino-oko je kino faktů, kino života, které odhaluje to, co je lidskému oku neviditelné."[43] V Jaxově díle se kamera stává prodlouženou rukou tvůrcova vědomí - aktivně analyzuje a interpretuje realitu. V jeho díle se hranice mezi fotografií a filmem stírají na konceptuální a emocionální úrovni.

O hodnotě tohoto přístupu svědčí nejen jeho filmy a fotoalba, ale také způsob, jakým je kombinuje na výstavách, jako jsou *Remembering Krzysztof* a *Cinematographers*. Tam fotografie není jen dokumentací, ale také uměleckým pokračováním vizuálního příběhu filmu.

Vztah mezi fotografií a filmem v díle Piotra Jaxy tedy není otázkou technickou, ale filozofickou. Stejně jako v Basilově myšlence "ontologické pravdy obrazu", přítomné jak ve fotografii, tak v dokumentárním filmu, kde se médium stává odrazem skutečnosti, nikoli jejím vytvářením.[44] Jde o hledání pravdy obrazu bez ohledu na médium.

---

[41] "*Rozmowy o sztuce operatorskiej*", v: *Ninateka.pl*, 2023. https://ninateka.pl/search?q=piotr+jaxa+%7C+hommage+%C3%A0+kie%C5%9Blowski+%7C+cz.+1

[42] Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, *Focal Press*, 6. vydání, 2014

[43] Dziga Vertov*, Wariści. Teksty z lat 1919–1929,* ed. A. Gwóźdź, *Kraków: Universitas*, 2012.

[44] André Bazin*, What Is Cinema?*, *University of California Press*, 1967; polské vydání: *Czym jest kino?*, przeł. B. Choromański, *WAiF*, Varšava 1973

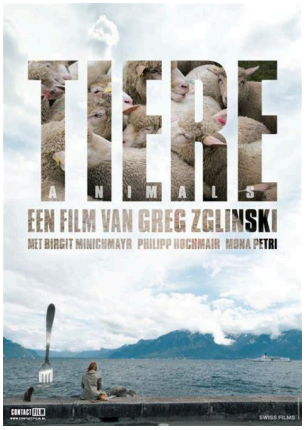
3.4 Nejdůležitější hrané filmy

Přestože Piotr Jaxa zůstal po většinu své kariéry věrný dokumentární tvorbě, zvláštní pozornost si zaslouží i jeho účast na hraných projektech - nikoli jako výjimka, ale jako pokračování jeho obrazové filozofie založené na autenticitě, jednoduchosti a vizuální reflexi. Jaxa přistupuje k hranému filmu se stejnou citlivostí, s jakou zaznamenává realitu: obraz má dýchat spolu s postavou, nikoli jí dominovat.



Dyrygent *(cz. Dirigent, 1979)*, režie: Andrzej Wajda

Jaxovou první významnou zkušeností s celovečerním filmem byla práce na filmu *Dyrygent* jako asistent kameramana. Příležitost pozorovat práci mistra Wajdy a kameramana Sławomira Idziaka se ukázala jako formativní zkušenost. Díky této spolupráci si uvědomil, že světlo a pohyb kamery nejsou jen technické nástroje, ale jazyk emocí a dramatu. Tento projekt Jaxu utvrdil v přesvědčení, že vizuální vyprávění může plnit rovnocennou funkci jako slova a že úkolem kameramana není pouze zaznamenávat, ale vyprávět příběh.



Tiere (cz. *Zvířata*, 2017), režie: Greg Zglinski

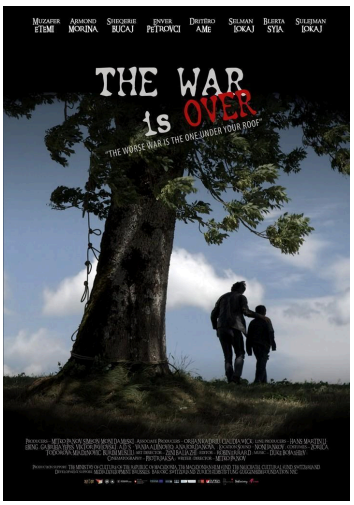
Surrealistický film, který balancuje mezi realismem a snem - blízký Lynchově poetice. Jaxa jako kameraman použil juxtapozici přirozeného světla a nočních kontrastů: denní sekvence jsou plné tvrdého světla a chladných, objektivních textur; noční scény jsou měkké, zneklidňující, založené na stínech a prostorovém pozastavení. Tato světelná dichotomie vytváří atmosféru neklidu a dezorientace. Film získal *Max Ophüls Preis*, byl nominován na *Švýcarskou filmovou* cenu a jeho kamera byla v mnoha recenzích chválena pro svou "hypnotickou syrovost"







https://www.imdb.com/title/tt6510634/



The war is over *(cz. Válka skončila, 2010)*, režie: Mitko Panov

Drama o uprchlících z Kosova - Jaxa zde důsledně operuje s jazykem dokumentu ve struktuře příběhu. Ruční kamera, minimum technických prostředků, žádná inscenace. Protagonisté nejsou "hráni", ale pozorováni - kamera je sleduje, ne vede. Film byl promítán mimo jiné v Sarajevu a Ženevě.



https://www.primevideo.com/detail/The-War-Is-Over/0PJKCIIB56NYYU3ASZ07V5LIGX



Tag am Meer *[Den u moře, vlastní překlad, 2008]*, režie: Moritz Gerber

Intimní portrét mladého dýdžeje, který poměřuje sám sebe s vlastní identitou. Jaxa zde vybudoval poetiku polostínu a melancholie - často používá dlouhé záběry, měkké světlo a malou hloubku ostrosti. Kamera zachycuje emocionální unášení hlavního hrdiny - jeho pocit pozastavení a izolace. Film byl oceněn na *Švýcarském filmovém festivalu mládeže*.



https://www.imdb.com/title/tt1313155/



Hello, Goodbye *(cz. Ahoj sbohem,* 2007), režie: Stefan Jäger

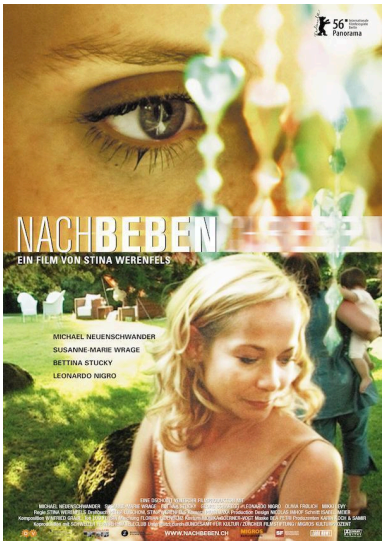
Film o složitém vztahu mezi otcem a dcerou - téma, které vyžadovalo citlivou práci s kamerou. Jaxa se rozhodl pro detailní záběry a teplé světlo: "domácí", vztahové, emocionální světlo. Kamera je blízká, ale neinvazivní - umocňuje napětí a momenty intimity. Snímek byl nominován na *Švýcarskou filmovou cenu za* nejlepší hraný film.







https://der-andere-film.ch/filme/filme/titel/ghi/hello-goodbye



Nachbeben (cz. *Jít do soukromí*, 2006), režie: Stina Werenfelsová

V dramatu o bankéři, který prochází osobní krizí, dominují v Jaxově snímku chladné tóny, strnulé záběry a geometrické kompozice, které vizuálně vyjadřují citový rozklad postavy. Jedná se o jedno z formálně přísnějších a koncepčnějších děl v Jaxově tvorbě. Film byl uveden na *Berlinale* (sekce Panorama) a získal *Švýcarskou filmovou cenu za* nejlepší kameru.

Přestože hraný film v kariéře Piotra Jaxy nedominuje, jeho tvorba v tomto žánru potvrzuje konzistentnost jeho stylu a schopnost přenést jazyk dokumentu do hraného filmu. Jeho práce s kamerou je založena na respektu, empatii a porozumění - je to obraz "zevnitř", nikoliv na efekt.









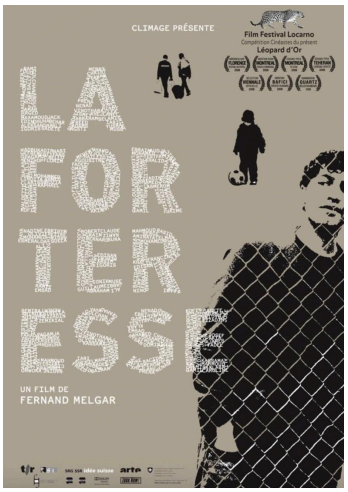


https://www.imdb.com/de/title/tt0459116/

3.5 Klíčové dokumentární filmy

La Forteresse (cz. *Pevnost*, rež. Fernand Melgar, 2008), režie: Fernand Melgar

Film o uprchlickém centru ve Švýcarsku patří k nejvýznamnějším dokumentům v Jaxově tvorbě. Jeho kamera provází postavy s citlivostí a pokorou - nenarušuje intimitu, ale odhaluje složitou dynamiku instituce a individuálních dramat. Kamera je jednoduchá, ale emocionálně silná - sleduje lidi, zachycuje okamžiky ticha, nejistoty a naděje.



https://www.imdb.com/title/tt1323518/

Szkoła podstawowa [cz. *Základní škola,* vlastní překlad, 1971], režie: Tomasz Zygadło

Ačkoli byl Jaxa v té době ještě asistentem, sehrál důležitou roli v kinematografii tohoto klasického dokumentu polské observační školy. Společně s Tomaszem Zygadłou a Jackem Petryckým experimentovali s ruční kamerou, nalezeným světlem a omezenými technickými prostředky, čímž vytvořili nový vizuální jazyk

dokumentu. Petrycki vždy zdůrazňuje, že Piotrek měl neuvěřitelný smysl pro světlo. Dokázal intuitivně najít místo, ze kterého obraz dával smysl.[45] .



http://www.dokumentcyfrowo.pl/kategorie/portret/szkola-podstawowa.html

Water – Shared Destiny [cz. Vodu, vlastní překlad, 2010], údaj o režii není k dispozici

Film natočený v jihovýchodní Asii - ukazuje různé kultury a jejich přístup k vodě jako společnému dobru, rituálu a hrozbě. Snímek je poetický, rytmický a symbolický - voda se zde stává metaforou společenství a ohrožení. Film získal uznání v ekologických kruzích a byl promítán na mezinárodních festivalech.

[45] Jacek Petrycki, v: *DODATEK 4 - osobní rozhovor s Jackem Petryckim*, 2025, s. 145

ZÁVĚR

Tvorba Piotra Jaxy, rozpolcená mezi fotografií a filmem, dokumentem a uměním, svědčí o důsledném hledání pravdy obrazu. Jeho díla, bez ohledu na médium, jsou vždy vedena hlubokou citlivostí pro světlo, emoce a lidské vztahy. Výjimečným ho činí nejen jeho dílna a zkušenosti, ale především schopnost pozorně a neinvazivně pozorovat svět - ten každodenní i umělecký.

Jaxa nepřistupuje k obrazu jako k finálnímu produktu, ale jako k procesu - aktu přítomnosti, reflexe a volby. Jeho tvorba nesleduje trendy ani estetické módy, ale vychází z osobní potřeby porozumět realitě a vést s ní dialog prostřednictvím obrazu.

Jeho tvůrčí filozofie ho přibližuje tradici největších osobností v dějinách fotografie a filmu. Jak napsal Henri Cartier-Bresson: "Fotografie je současné rozpoznání významu události ve zlomku vteřiny a přesné uspořádání vizuálních forem, které tuto událost vyjadřují."[46] Podobně se Jaxa při tvorbě svých snímků zaměřuje na okamžik, světlo a prostor, v němž se obraz nestává pouhým záznamem, ale zážitkem.

V jeho fotografiích a filmech se ozývají ohlasy André Bazina, který tvrdil, že "film je nástrojem k objevování skutečnosti",[47] a Susan Sontagové, která fotografii vnímala jako akt porozumění a účasti.[48] Aniž by si Jaxa liboval v estetizaci nebo teatralizaci obrazu, zůstává věrný svému principu: "V jednoduchosti je vše". V rozhovorech často říká, že nejdůležitější je vědět, co fotografujete a proč je světlo umístěno tak a ne jinak. Tato hluboká zakořeněnost ve vizuálním povědomí ho spojuje s umělci, jako byl Vittorio

---

[46] *Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment / Images à la Sauvette* (album a esej v edici Steidl, 2014).
[47] André Bazin, *What Is Cinema?*, přel. Bolesław Michałek, Varšava: *Książka i Wiedza*, 1966.
[48] Susan Sontag*, On Photography*, Farrar, *Straus and Giroux*, New York 1977; polské vydání: *O fotografii*, přel. S. Magala, *Karakter,* Krakov 2009

Storaro, který hovořil o "malbě světlem", nebo Edward Kłosiński, pro kterého bylo světlo způsobem, jak definovat emocionální prostor .[49]

Jaxova spolupráce s Krzysztofem Kieślowským byla více než profesionálním projektem - šlo o dialog dvou citlivostí. Fotografie ze souboru trilogie *Tři barvy*, shromážděné v cyklu *Vzpomínka na Krzysztofa*, nejsou jen dokumentací - jsou to příběhy o vztazích, intuici a přítomnosti. Iga Niewiadomska popsala projekt jako emotivní portrét tvůrčího procesu[50], a Chris Niedenthal poznamenal: Všichni jsme se snažili, abychom byli schopni zachytit tvůrčí proces: Jaxa dělá z obrazu ticho, v němž lze slyšet emoce.[51]

Analogicky k umělcům, jako jsou Agnès Varda nebo Wim Wenders - rovněž balancujícím mezi dokumentem, fotografií a fikcí - Peter Jaxa staví mosty mezi soukromým a univerzálním. Jeho fotografie nevnucují příběh, ale naznačují ho; nedefinují protagonistu, ale umožňují mu existovat.

Etický prvek, nejen estetický, je v jeho tvorbě nesmírně důležitý. Jaxův fotoaparát nesoudí ani nezasahuje, ale účastní se. Jak řekl Jacek Petrycki, - Jaxa má k lidem jakousi něhu, která je vidět v každém záběru jeho díla[52]. Právě tato "citová bdělost" z něj činí tak významnou osobnost současné vizuální kultury.

Současné obrazové umění potřebuje umělce, jako je Piotr Jaxa - spojující v sobě znalosti, empatii a hluboký humanismus. Jeho dílo zůstává nejen důležitým referenčním bodem pro následující generace fotografů a filmařů, ale také svědectvím o tom, že obraz - je-li vytvořen s péčí - může překonat hranice času, jazyka a formy.

Ve fotografii i filmu se Jaxa pohybuje se stejnou důsledností: zaznamenává svět ne tak, jak ho vidíme, ale jak ho můžeme cítit. Jeho snímky nejsou jen

---

[49] Srov. E. Kłosiński, citováno v: *Film,* č. 5/2004, s. 22.
[50] Iga Niewiadomska, v: *ANEKS 3 - osobni rozhovor s Igou Niewiadomskou*, 2025, s. 134
[51] Chriss Niedenthal, v: *ANEKS 2 - osobni rozhovor s Chriss Niedenthal*, 2025, s. 120
[52] Jacek Petrycki, v: *ANEKS 4 - osobni rozhovor s Jackem Petryckim*, 2025, s. 155

záznamem okamžiku - jsou jeho kontemplací. V době plné přehršle informací, povrchních sdělení a estetizujících filtrů se jeho přístup k obrazu jako aktu přítomnosti a spolucítění stává nejen jedinečným, ale i nezbytným.

Piotr Jaxa - prostřednictvím svých fotografií, filmů a přednášek - zanechává stopu, která je tichá i smysluplná. Nedominuje, ale inspiruje. Nemoralizuje, ale klade otázky. A především - učí vidět, ne se jen dívat.



Wojciech Klimala, Piotr Jaxa, Andrii Lysetsky, foto: Piotr Jaxa 2025

DODATEK 1

Rozhovor s Piotrem Jaxou

(vedený autorem práce, Varšava, 10. 4. 2025)

Piotře, rád bych se vrátil na začátek - k tomu okamžiku, kdy jste poprvé vzal do ruky fotoaparát a cítil, že výtvarné umění se stane vaším jazykem. Vzpomínáte si na ten okamžik?

Určitě. A velmi přesně. Takové momenty byly vlastně dva. První - když mi otec navrhl, abych se přihlásil do kurzu fotografie, který vedl Witold Dederko ve Varšavském fotografickém svazu. Tehdy mi půjčil svůj malý fotoaparát, který měl rychloposuv - byla to jeho kuriozita. Pořídil jsem s ním sérii pouličních fotografií a spojil je do jednoho pásu, čímž vznikl příběh. Na závěr kurzu, kde byl tucet lidí - většinou dospělých s lepším vybavením -, zaujaly Dederku jen moje malé výtisky formátu 6x9. Pochválil mě za to, že jsem navzdory jednoduchosti svého vybavení dokázal snímky vyprávět příběh. To ve mně hodně zůstalo.

Druhým momentem bylo, když jsem jako chlapec navštívil fotografickou výstavu *Lidská rodina*. Koupil jsem si k ní katalog - na mé poměry stál majlant, takže jsem za něj utratil všechny své úspory. Výstava na mě udělala obrovský dojem a tehdy jsem se rozhodl, že se stanu fotografem.
Po té výstavě jsem se sem mnohokrát vrátil, vstřebával obrazy a atmosféru. Byl to zlomový okamžik - už tehdy jsem věděl, že se chci stát fotografem.

Později jsem se však studiu přestal věnovat. Rodiče se mnou měli problémy - třikrát jsem opakoval devátou třídu. Ale pokaždé, když se mi ve škole nedařilo, jsem vyhrál fotografickou soutěž. To ukázalo, že ve mně bylo víc než jen rebelství nebo lenost.

Otec mi nakonec dal jasně najevo: "Když se nechceš učit, jdi do práce." A tak jsem se rozhodl, že se budu pracovat. Díky jeho podpoře jsem skončil v Ústřední fotografické agentuře jako mladší laborant. Do práce jsem nastupoval v šest ráno - připravoval jsem vývojku, pak ustalovač, čistil zařízení. Odpoledne jsem ještě lítal pro koblihy pro dámy v temné komoře, které dělaly po pracovní době zakázky pro své přátele fotografy - říkalo se jim "siuchty". Pro mě to byl první skutečný kontakt s tvrdou každodenní prací - a okamžik, kdy jsem se naučil obrovskému respektu k lidem, kteří tuto profesi dělají s nasazením.
Po práci jsem chodil na hodiny do večerní školy, kde jsem si nakonec udělal maturitu. Když přišla otázka, co chci dělat dál, odpověděl jsem bez váhání: "Chci jít na filmovou školu".

Přihlásil jsem se ke zkouškám a tam jsem se seznámil s profesorem Willem. Ukázal jsem mu své fotografie. Jednu jsem si obzvlášť zapamatoval - zobrazovala pohřeb: kůň, rakev, vůz, lidé a stromy. Zarámoval jsem ji tak, že na ní prakticky nebyla obloha - dominovala země. Wol řekl: "To je špatně oříznuté." Odpověděl jsem: "Přesně tak, protože ten člověk nejde do nebe, ale na zem." Překvapeně se na mě podíval - nevěděl, jestli si dělám legraci. Řekl jsem, že to myslím zcela vážně.

Pak mi podal knihu a zeptal se: "Kdo to udělal? Když odpovíte, půjdete dál." Byla to kniha s názvem *Divadelní lidé* od Hartwiga - znal jsem ji velmi dobře. A tak jsem prošel všemi přijímacími fázemi a na první pokus jsem se dostal na filmovou školu v Lodži.
Dostat se na filmovou školu pro mě byla vstupenka do zajímavého života - to je samozřejmé. Od té chvíle se fotografie a film v mém životě intenzivně prolínaly.

Bylo sice krátké období, kdy jsem se věnoval výhradně filmování, ale brzy poté jsem si koupil jeho starý Nikon od Niedenthala - a vrátil se k fotografování. Tato vášeň mě provází celý život.

K Dederce jsem se dostal velmi brzy - bylo mi tehdy pouhých třináct let. Byl jsem nejmladší z celé skupiny. Ale už tehdy jsem měl představu, že pomocí fotografií budu vyprávět příběh - zachytit čas prostřednictvím snímků, které jsem spojil do fotografického vyprávěcího pásu. To byla moje první vědomá zkušenost s vizuálním vyprávěním.

Fotografoval jsem pořád. Měl jsem doma malou temnou komoru, ve služebním bytě v Žoliborzi. Trávil jsem v ní hodně času. Učil jsem se sám - kupoval jsem si fotografické papíry, vývojky, experimentoval. Za hodně vděčím také své praxi v CAF - tam jsem se naučil základy: jak důležitá je teplota vyvolávání, jak pracovat s fotografickou chemií. Byl to solidní workshop.

Už tehdy jsem podvědomě cítil, že film bude také důležitou součástí mého života? Možná. Dokonce jsem se přihlásil do filmového kurzu v Paláci kultury. Vedl ho pan Gottwald. Ale rychle mě to odradilo - hodiny mi připadaly nudné: scénáře, storyboardy. A já jsem chtěl prostě točit.

Vzpomínám si, že to bylo poprvé, co jsem měl přístup k šestnáctimilimetrové kameře z NDR - s dlouhou trubicí a motorem. Chtěl jsem pracovat s obrazem, ne teoretizovat. Výsledkem bylo, že jsem trávil víc času na sousední katedře fotografie než na kurzu. Mnozí z tohoto filmového kroužku později skončili v televizi jako kameramani. Já jsem to vzdal a šel jsem na CAF - místo mi tam pomohl najít otec.

Tehdy jsem si naivně myslel, že se stanu fotografem. Ale začínal jsem jako mladší laborant. A dnes vím, že to bylo od mého otce velmi moudré rozhodnutí.

Můj otec byl známým hlasatelem Polského rozhlasu - každý poznával jeho hlas. Když vešel do obchodu a řekl "dobrý den", lidé se otáčeli. Pracoval v pořadu *Muzyka i Aktualności*, uměl jazyky, byl vysoce postavený, ale také obrovskou pracovní kulturu. Byl to on, kdo mi dal základy - jak profesní, tak etické.

Můj otec pracoval v médiích. Díky plynulé znalosti cizích jazyků patřil k předním hlasatelům v Polském rozhlase - jeho pozice byla velmi vysoká, protože člověk musel opravdu perfektně mluvit a rozumět souvislostem. Po letech se věnoval historii rozhlasu - psal, dokumentoval. A stejně jako on vyprávěl svět slovy, já jsem to začal dělat obrazem. Po letech jsem si všiml, že nás spojuje totéž - zájem o historii, svět a způsoby jeho vyprávění.

Právě svému otci vděčím nejen za svou vášeň pro fotografování, ale také za svůj způsob pohledu na věci. On psal, já ukazoval. A to, co fotografuji, pochází - do značné míry - také od něj. Myšlenka fotografovat kameramany z celého světa se ve mně rozvíjí už léta. Nyní dokončuji druhou knihu z této série, kterou plánuji jako trilogii. Je to neuvěřitelné štěstí - potkat tolik úžasných lidí, umělců. Tato cesta - od dětství s kamerou, přes film až k dokumentování tvůrců obrazů - je pro mě neustálým dobrodružstvím.

A nakonec jste skončil na filmové škole. Jak důležitá byla tato zkušenost? Formovala vaše myšlení s obrazy, nebo to byla jen jedna ze zastávek?

Bylo to naprosto přelomové. Nepamatuji si přesný počet uchazečů, ale myslím, že se o místo ucházelo asi tři sta lidí - a přijato bylo jen deset. Když jsem pak jel vlakem domů, byl celý vagón plný těch, kteří neprošli. A já byl jedním z mála, kteří uspěli. Vzpomínám si na okamžik, kdy jsem zazvonil u dveří - otevřela mi maminka, nakoukla dovnitř a zeptala se: "Udělal jsi to?" Odpověděl jsem: "Ano." Byl to zázrak. Kdybych se nedostal, měl jsem záložní plán -

lesnictví na SGGW (Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie). Ale život se naštěstí odvíjel jinak.

Filmová škola pro mě byla samozřejmostí - byl jsem fotograf, takže dalším přirozeným krokem byla filmařina. Od začátku mě to táhlo k dokumentu - hraný film mě nezajímal. Proto jsem ve volném čase chodil do Studia dokumentárního filmu v Chełmské ulici. Trávil jsem tam všechny prázdniny a semestrální přestávky a pomáhal kameramanům.

Když jsem skončil školu, studio už na mě čekalo. Okamžitě jsem dostal místo na plný úvazek. Teoreticky jsem měl být asistentem na rok, ale brzy jsem začal sám navrhovat témata pro polskou kroniku. Byla to výborná škola obrazového myšlení - člověk musel vyprávět příběh v jedné minutě, přičemž měl k dispozici jen dva šedesátimetrové filmové pásy. Každý záběr se musel počítat - a to mě naučilo disciplíně, soustředění a vypravěčské preciznosti.

Byla to fantastická zkušenost. Práce na zpravodajském filmu pro mě byla skutečnou školou obrazového myšlení. Musel jsem pořizovat záběry, které "jdou do sebe" - to znamená, že je využijete, není tam místo pro zbytečný materiál. Na 120 metrů pásky se musel vejít námět na minutu a půl až dvě minuty - to bylo naprosté minimum. Každý záběr se musel počítat. Naučilo to neuvěřitelnému soustředění a disciplíně.

Po této škole přišel čas na dokumentární tvorbu. Začínal jsem u Tomasze Zygadła. Společně jsme natočili můj první samostatný dokument - *Základní škola*. Půl roku po začátku bylo rozhodnuto, že už nepotřebuji asistenta - mohu natáčet sám. Tento film získal v Krakově všechna ocenění. Byl to silný začátek. Pak jsme s Tomaszem natočili několik dalších dokumentů - byl to dokument, který mě fascinoval nejvíc.

Můj vstup do hraného filmu se stal přirozeně. Zygmunt Samosiuk, se kterým jsem předtím pracoval jako asistent, dostal nabídku od Andrzeje Wajdy natočit *Polowanie na muchy (cz. Lov na mouchy)*. Byl to průlomový okamžik - kameraman ze zpravodajství točil s Wajdou celovečerní film. Od té chvíle začali být dokumentaristé častěji zváni k hraným filmům - byli rychlejší, pracovali dynamičtěji, z ruky, bez složité produkční mašinérie.
Brzy jsem natočil *Zapis zbrodni* se Zyzem Samosiukem v roli šermíře - s Andrzejem Trzasem Rastawieckim. To byl můj první kontakt s dějem. Později mě Sławek Idziak pozval k natáčení svého celovečerního filmu pro televizi - byl to můj celovečerní debut, natáčený na 16mm film. Všechno se odehrálo velmi rychle.

Na začátku studia jsem fotografoval velmi intenzivně - první a druhý ročník jsme museli povinně prezentovat své snímky. Měl jsem jich tolik, že už jsem nemusel pořizovat nové, ale přesto jsem fotil nonstop. Ve škole byl pan Piechota, který měl na starosti temnou komoru - člověk k němu mohl jít, dostat papír a kopírovat fotky, jak se mu zachtělo. Tyto práce jsou dodnes ve školním archivu.

Po dvou letech, kdy už fotografie nebyla samostatným předmětem, jsem se plně soustředil na film. Tehdy jsem natočil spoustu dokumentů - krátkých, desetiminutových filmů na 35mm film. Bylo to nesmírně důležité období - naučil jsem se vyprávět příběhy pomocí obrazů. Vždy jsem se snažil dělat to jednoduše, bez technických výstřelků. Soustředil jsem se na kompozici, na velmi přesné rámování a přípravu pozadí. Umístění světla muselo vycházet ze znalosti: co chci ukázat, proč, co je nejdůležitější. Technika musela sloužit příběhu.

Víte, ta jednoduchost světla je pro mě víc než jen technika - je to filozofie. Není použito světlo – světlo je cítit!. Pokud máte dobrý fotoaparát a jedno světlo, můžete dosáhnout opravdu všeho, co potřebujete. Opravdu rád pracuji s

jedním zdrojem světla, někdy ho odrážím nebo rozptyluji - ale vždy se snažím, aby bylo co nejjednodušší. To pochází z dílny.

V dokumentárním filmu byla jednoduchost téměř nutností. Museli jste být rychlí, pozorní, připravení. Vaše přítomnost a technika nesměly zastínit svět - nesměly zabít tu citlivost, kterou potřebujete, abyste se dotkli pravdy, abyste skutečně řekli, co chcete říct.

Zajímalo by mě, jestli skutečnost, že jste fotografoval realitu, později ovlivnila vaše dokumenty? Nebyla to tvorba fikce, ale...

Samozřejmě. Zejména na začátku jsem měl velký odpor k fikci. Když jsem viděl ty obrovské kulisy, takové množství světla, lidí, vybavení a času - cítil jsem se tím zahlcený. Raději jsem pracoval rychle, s Arriflexy, z ruky.
S Krzysztofem Kieślowským jsme natočili film *Przed rajdem* - dokument o přípravách týmu na Rallye Monte Carlo. Točili jsme ho normální kamerou - nikdo nám tehdy nedal špičkové vybavení. Existovala obří vzducholoď pro 300mm kameru, ale na tu jste se museli přihlásit, takže jsme natáčeli Arriflexem se 180mm objektivem, zakrytým polštářem kvůli odhlučnění. A fungovalo to.

Tato hrubost, tato technická provizornost dávala něco nového - autenticitu. Měli jsme jeden objektiv, žádné zoomy, takže jsme museli všechno promyslet: záběr, rytmus, pohyb. A právě tato jednoduchost si vynutila přesnost. Umožnilo nám to skutečně vyprávět příběh o tom, kdo jsou lidé, které jsme natáčeli.
Viz např: Kieslowského *Mluvící hlavy* - minimum, ale jak precizně vystavěné. Každé pozadí, každá osoba, všechno tam bylo promyšlené. Jednoduché, ale s velkým citem. A právě tato jednoduchost - kontrolovaná, promyšlená - je nejpůsobivější.

Můj vstup do hraného filmu se odehrál přirozeně - především díky práci s kamerou. Pracoval jsem jako kameraman na filmech Sławomira Idziaka,

později také pro Zanussiho a Wajdu, včetně filmu *Dirigent*. Se Sławomirem jsme ale pracovali úplně jinak, než bylo v té době běžné. Používali jsme malou kameru BL - Arriflex z ruky, žádný stativ, žádné pohony, žádné přesné nastavení. Natáčeli jsme dynamicky, za pochodu, podle citu.
Bylo to něco úplně jiného než klasická kinematografie těch let, kde převládaly statické kulisy, natáčení "na kliku", kamerové jízdy. Chovali jsme se jako dokumentaristé. Je tam scéna, kdy Sławomir leží v New Yorku na zemi a vypadá jako bezdomovec - natočili jsme ji bleskově, doslova za vteřinu. Ani Wajda nevěděl, že je to Sławomir, ale ten záběr ve filmu použil. To byl náš dokumentární přístup k hranému filmu - spontánní, přesný, účinný.

Tehdy se začaly stírat hranice - dokumentární myšlení vstoupilo do fikce. A dnes se to všechno úplně prolíná - dokument, fikce, animace, nové technologie. Je fascinující, jak otevřenou se kinematografie stala.

A kdo vás nejvíce ovlivnil v době vaší filmové školy? Kdo myslíte, že vás pomohl formovat jako umělce?

Takových lidí bylo několik. Určitě Zygmunt Samosiuk - to, co dělal, jak se na věci díval, jak komponoval záběry, bylo pro mě velmi inspirativní. Velmi blízcí jsme si byli také se Sławomirem Idziakem, se kterým jsem později spolupracoval. Spolupráce s nimi mi dala nesmírně mnoho.

Měl jsem také dva profesory, kteří silně ovlivnili mé myšlení. Jedním z nich byl Adolf Holbert - úžasná osobnost a skvělý učitel. Druhý - dnes si nemohu vzpomenout na jeho jméno - byl operátorem během Varšavského povstání. Byl to neuvěřitelně skromný člověk, nikdy se o tom nezmínil. Až po letech jsem zjistil, že je autorem mnoha fotografií z povstání. Byl to pro mě neuvěřitelně dojemný objev - učil mě někdo, kdo byl skutečně uprostřed dějin, a to doslova.

Film mě vždycky dojímal - přesně si pamatuji okamžik, kdy jsem viděl Felliniho *Osm a půl.* Film přivezl někdo z ambasády, teď už si přesně nevzpomínám kdo. Dívali jsme se na něj společně a byl to pro mě naprostý šok. Ty černobílé snímky, které Gianni Di Venanzo dělal - ve vysokých tónech, ale s velkou jemností a krásou -, byly naprosto mimořádné. Říkal jsem si, jak je možné něco tak poeticky vyprávět světlem a rámem.
Když jsem v roce 1995 začal pracovat na fotografickém projektu věnovaném autorům filmových snímků, velmi jsem si přál Di Venanza vyfotografovat. Bohužel už nebyl naživu. Místo toho se mi podařilo potkat a vyfotografovat jiné velikány: Giuseppe Rotuna - velkou osobnost - a Vittoria Storara. Oba měli velkou úroveň a skromnost. Jejich práce a způsob bytí mě velmi dojímaly.
Celý proces fotografování kameramanů po celém světě byl pro mě něčím velmi důležitým - hlubokým, osobním. Poznal jsem největší tvůrce filmového obrazu. A při každém takovém sezení jsem si znovu potvrdil jednu věc: čím větší umělec, tím jednodušší člověk. Byl to pro mě krásný zážitek - plný pokory, setkání a vzájemného respektu.

To platilo i pro polské kameramany. Mám výjimečnou fotografii: Piotr Sobociński a jeho otec Witold - společně, v jednom záběru. Velmi jsem toužil zachytit je společně. Je to symbolické. A samozřejmě Edward Kłosiński nebo Witold Adamek - stejně jako velká postava polského filmu - Wiesław Zdort. Ale jedním z nejdůležitějších byl určitě Krzysztof Wójcik - krásná postava. Ti všichni tvořili dějiny naší kinematografie - měl jsem tu čest a štěstí, že jsem je mohl pozorovat a dokumentovat.

A vzpomínáte si na okamžik, kdy se k vám fotografie opět vrátila - kdy se film jaksi nasytil a fotografie začala opět dominovat?

Ano, byl to výrazný moment. Po absolvování filmové školy a dlouholeté intenzivní práci v tuzemsku jsem odjel do Švýcarska. Potřeboval jsem změnu. Polsko v 80. letech bylo neklidnou zemí plnou napětí. Ve Švýcarsku jsem našel

nejen stabilitu, ale také prostor pro práci Strávil jsem tam 36 let. Hodně jsem pracoval, většinou na dokumentárních filmech, často pro francouzsko-německé produkce.

V jednu chvíli jsem dostal nabídku od Maximiliana Schella - pozval mě, abych natočil hraný film o jeho sestře Marii Schellové. Pamatoval jsem si ji z filmu *Poslední most*. Byl to pro mě zlomový okamžik - opět intenzivní kontakt s obrazem, ale také doba, kdy se ke mně fotografie začala velmi silně vracet.

Film o Marii Schellové, který jsem natočil s Maximilianem Schellem, vznikl v německo-rakousko-švýcarské koprodukci. Právě tento projekt mi otevřel dveře do švýcarského hraného filmu. I když jsem nadále točil dokumenty, od té doby jsem stále častěji natáčel hrané filmy.
Pro mnoho švýcarských producentů byly mé předchozí zkušenosti - zejména ze spolupráce s etablovanými režiséry - velmi cenné. Rádi mě spojovali s mladými filmaři. Díky tomu jsem ve Švýcarsku natočil několik filmů s debutujícími režiséry a kameramany. Tak začala moje cesta k tamnímu filmu.

Ale vždycky to bylo tak, že jsem se mezi filmy - jedním nebo dvěma ročně - vracel k fotografii. Dělal jsem své vlastní projekty, cestoval, hledal obrazy. Tak vznikly mé fotografické knihy: nejprve *Ženeva*, pak *Barcelona*, pak *Poschiavo* - kniha *In Mundo Di Vale*, věnovaná jednomu z údolí. Každý z těchto projektů byl pro mě osobní zkušeností, vizuálním deníkem míst, která se stala součástí mého života.

Krzysztof Kieślowski, který pravidelně přijížděl do Švýcarska učit mladé filmaře, mi navrhl, abych se stal jeho fotografem. Znal mé fotografické knihy a doufal, že ze spolupráce vznikne nová publikace. Dodnes tato kniha nevyšla - ale doufám, že vyjde. Příští rok uplyne 30 let od Krzysztofovy smrti - možná to bude ta správná chvíle se k tomu vrátit. Mám dost materiálu na její vytvoření.

Při práci na *Třech barvách* jsem byl zároveň fotografem, operátorem druhé jednotky a autorem snímků pro propagační materiály. Pořizoval jsem záběry, které se dostaly do filmu - například portrét jeho Kopfa -, ale také záběry potřebné pro střih a klasické fotografie, které propagovaly produkci.
A tak to pro mě fungovalo vždycky - film a fotografie se neustále prolínaly. Po intenzivní práci na place - se štábem 30-40 lidí - jsem jezdil do Barcelony a procházel se sám s fotoaparátem. Uložil jsem si disciplínu: jedna dobrá fotka denně. Bylo to pro mě osvěžující a tvůrčím způsobem očišťující. Vždycky jsem hodně fotil. Film pro mě nikdy nebyl problém - ale fotografování pro mě bylo prostorem svobody. Něco, co mi umožňovalo vrátit se k počátkům dívání. Ve fotografii jsem našel možnost větší intimity, reflexe, čas na pozorování. Byl to pro mě přirozený krok - od pohybu k zastavení, od sekvence k jedinému okamžiku

Při práci s Krzysztofem Kieślowskim jsem pořídil obrovské množství fotografií - asi třicet svitků filmu denně. Byla to opravdu intenzivní fotografická produkce, ale velmi krásné bylo, že producent filmu Marin Karmitz to plně akceptoval. Čas od času mě požádal, abych mu ukázal pár snímků. Věděl, že hodně fotím, ale důvěřoval mi.

Snímky jsem pořizoval na oboustranný fotocitlivý materiál, takže se daly snadno prezentovat. Pracoval jsem na střední formát - vědomě jsem se vzdal malorážkového fotoaparátu s bleskem, protože to vždycky skončilo stejně: přišel zvukař a řekl, že mě slyší. Abych předešel konfliktům na place, dohodl jsem se s Krzysztofem, že dostanu denně minutu na pořízení jedné konkrétní fotografie - promyšlené a naplánované.

Náš vztah se táhl od školních let - od roku 1965 až do jeho smrti. Bylo to přátelství, které se změnilo v profesionální důvěru. Krzysztof byl pro mě jako starší bratr. Naučil jsem se od něj preciznosti, soustředěnosti, úctě k lidem a tomu, že když něco děláte - dělejte to opravdu, do hloubky, bez kompromisů.

Měl výjimečný přístup k týmové práci. Jeho způsob uvažování o castingu přesahoval herce - šlo o celý štáb. Vybíral si lidi, ke kterým cítil pouto a kterým důvěřoval. Všimněte si: počet kameramanů, se kterými spolupracoval, nebyl velký. Nebyla to však náhoda. Přesně věděl, komu svěřit konkrétní úkoly.

To, že mi nabídl roli operátora a fotografa druhého štábu, byla pro mě čest. Znamenalo to, že věděl, že to, co umím, mu bude ve *Třech barvách* užitečné. Byl jsem součástí malého filmového štábu, kterému natáčení tří filmů trvalo devět měsíců. Hlavní operátoři se měnili, ale já zůstal. Byla to pro mě velká čest - a velká škola.

A ovlivnila tato zkušenost vaši vlastní vizuální tvorbu?

Ano, určitě.

Co jste se z ní naučil? Můžete uvést nějaký příklad?

Jednoduchost. A přesnost. Velmi vědomá rozhodnutí: kam umístit kameru, co je v pozadí, proč je určité světlo zapnuté nebo vypnuté. Všechno musí dávat smysl. Vzpomínám si, jak jsem Krzysztofovi ukazoval fotky pro svou knihu o Barceloně - dal dva záběry dohromady a řekl: "Tohle je směr". To byl pro mě velmi důležitý moment.

Tuhle fotku, kterou mi Krzysztof ukázal - jednu s kolejí a druhou s katedrálou - dal dohromady a řekl: "Vidíš, v hlavě se ti vytváří třetí obraz". To pro mě bylo poučení - jak může obraz vyvolat myšlenku, jak se může rozvíjet v představivosti diváka. A to jsem se od Krzysztofa naučil: že člověk musí být neviditelný, že to, co chce sdělit, musí být velmi přesně formulováno a že obraz - je-li upřímný a hluboký - se stává fantastickým jazykem.

Právě s touto jednoduchostí jsem se později setkal u Svena Nykvista. Šel jsem za ním a pořídil si jeho portrét. Byl to jeden z těch kameramanů, kteří myslí obrazem čistě, bez ohňostrojů. Kameramany fotografuji už 30 let - je to nepřetržitý proces. Pořád mám sny - teď plánuji cestu na Ukrajinu, abych tam fotografoval filmaře. Ukrajinskou a ruskou kinematografii jsem vždy považoval za velmi důležitou.

V červenci se chystám do Arménie, ale Ukrajina má v mých plánech zvláštní místo. Měl jsem tam natáčet film s Antekem Krauzem - část natáčení se měla odehrávat na Ukrajině, ale projekt se zadrhl a nakonec se neuskutečnil. Vzpomínám si ale na návštěvu jednoho z filmových ateliérů nedaleko Kyjeva a na sklady se starou technikou - obloukovými světly. Bylo to krásné a velmi inspirativní.

Nikdy jsem nebyl fetišista na vybavení. Nezajímaly mě nejmodernější kamery, pohony, efekty. Vždycky jsem hledal jednoduchost. Kamera má být neviditelná. Má sloužit příběhu. A to jsem se také naučil od Krzysztofa - že jsem tlumočník. On napsal text - já ho měl převést do obrazu.

Jak vnímáte rozdíly mezi dokumentárním a hraným filmem?

Pro mě je hranice mezi dokumentem a hraným filmem velmi plynulá. Samozřejmě se liší systém práce, ale přístup k obrazu - ne nutně. V hraném filmu jsem vždycky hledal takové ty "bonusy" - náhlé světlo, nečekaný moment v přírodě, něco, co stojí za to zachytit. Pokud jsem mohl - udělal jsem to. Ale ne vždy je to možné.
Například u posledního filmu Grega Zglińského *Tiere* (*Zvířata*) se mi podařilo několik takových momentů zachytit - měli jsme totiž dvě kamery. Hlavní záběry šil Wojciech, se kterým Greg spolupracoval už dříve. Já jsem obsluhoval druhou kameru - a když jsem viděl, že se děje něco zajímavého, co souvisí s přírodou, snažil jsem se to okamžitě natočit.

To je můj dokumentární způsob pohledu na věc - ve filmu velmi užitečný. Ale dnes, při pracovním tempu, je těžké si dovolit improvizovat. Nicméně - jsem rád, že se dnes tyto hranice stírají. Dokument vstupuje do fikce, fikce do dokumentu. Pak je tu animace a technické možnosti, které máme. To vše činí dnešní kinematografii fascinujícím způsobem proměnlivou.

Digitální kinematografie přinesla obrovské možnosti - dala možnost natáčet bez přerušení. To je jedna z velkých výhod této technologie: dostupnost, jednoduchost, rychlost. Kino se zdemokratizovalo. Nyní je možné natočit film velmi jednoduchým způsobem - bez obrovských rozpočtů nebo složité infrastruktury.

Totéž platí pro fotografování. Digitální technologie otevřela mnoho dveří - ale zároveň vyžaduje ještě větší informovanost. Snadnost pořízení fotografie vás totiž nezbavuje povinnosti sdělit něco důležitého.

A pro vás - jaký je rozdíl mezi fotografií a filmem? Liší se tyto dvě záležitosti od sebe výrazně?

Liší se, ale také se prolínají. V hraném filmu máte komfort - pracujete s herci, můžete opakovat záběr. V dokumentu musíte být absolutně soustředěný, téměř neviditelný. Nemůžete zabít to, co se děje před kamerou. Vyžaduje to obrovskou pozornost.

Stejné je to s fotografováním. Vyžaduje to trpělivost. Schopnost čekat na okamžik, který něco znamená. Kamera je prodloužením oka a srdce. Je to způsob komunikace – se sebou samým i se světem. Když fotografuji, věnuji pozornost nejen formě, ale i významu. Stále dělám "Kieślowského" témata - jsem na place a fotím to, co vypráví příběh Krzysztofa. Nyní ale také pracuji na materiálu o Marcinu Zamojském, který přestavuje svůj rodinný palác v

Michałowě. Pravidelně tam jezdím a dokumentuju jeho ruční práce. To vyžaduje přítomnost - ale takovou, která nepřekáží. Přítomnost, která vám umožní být neviditelným svědkem.

Ve filmu musíte myslet na střih - obraz ze tří záběrů se musí spojit. Ve fotografii máte jeden záběr - a ten musí obsahovat vše. To vyžaduje velkou přesnost. Světlo, záběr, rytmus - vše je třeba promyslet. Ale pro mě je klíčová jednoduchost. Čím méně - tím více. Čím méně zasahujete - tím silněji působíte.

To jsem se naučil od Krzysztofa. On byl vždycky blízko kamery. Pozoroval. Reagoval. Byl přítomen - plně přítomen. Když se dnes dívám na současné scény se třemi kamerami, třemi monitory a režisérem zavřeným ve stanu, přemýšlím o tom, jak moc se změnil způsob práce. Herec už necítí pohled režiséra. A u Krzysztofa - ten tam byl vždycky. Věděli jste, že se dívá. Že naslouchá. A že když navrhnete něco jiného, bude přesně vědět, co měníte a proč.

- Vzpomínám si na jeden natáčecí den. Na plac se sjíždí štáb - dva herci: Jean-Louis Trintignant a Jean-Jacques Hob a my poprvé vstupujeme do interiéru, kde měli hrát. Krzysztof poslouchá zkoušku a najednou se obrací na tlumočníka: "Řekněte panu Trintignantovi, že přízvukuje špatnou slabiku".

Podívám se na tlumočníka - zděšeně. Jak vysvětlit legendě francouzského filmu, že špatně interpunkčně vyslovuje slovo? Zkouší to. Kroutí se. Trintignant se ptá: "A on mluví francouzsky?" Překladatel odpoví: "Ne, nemluví". Chvíle ticha. A pak Trintignant řekne: "Ano, má pravdu."

Byl to okamžik plný důvěry a důvěryhodnosti - *crédibilité*, jak říkají Francouzi. Krzysztof sice neuměl jazyk, ale měl sluch. Intuici. A to budovalo důvěru. Trintignant - skvělý herec - mu naslouchal s respektem a radostí.

Takový je film. U mě se dokument a fikce vždycky prolínaly. Vždycky jsem měl u sebe kameru - pořád jsem fotografoval. To je štěstí.

Je pro vás silnější obraz uzavřený v jediném fotografickém záběru, nebo ve filmové sekvenci, která na vás nejvíce působí?

To opravdu záleží na tom. Záleží na filmu. Záleží na scénáři. Ale osobně mám rád široké záběry, které sdělují více - pozadí, prostor, kontext. Ve své knize o kameramanech fotografuji lidi v širokých plánech. Protože ten plán o nich řekne víc než detailní záběr. Rád fotím dva záběry: jeden široký, druhý zblízka. Přidávám 40mm, 50mm a někdy i velmi široké objektivy: 14, 16, 18mm.

Používám filtry - zejména gradační filtry, měkké filtry, šedé filtry. Shora, z boku, zepředu - pomáhají kontrolovat světlo a kontrasty. Je to celá dílna, kterou je třeba znát. A hodně z toho ovládám právě fotografováním.

Můj život se skládá ze dvou nástrojů - filmové kamery a fotoaparátu. Dnes se filmy natáčejí rychle, někdy i 13 natáčecích dnů - to je velmi málo. Je to škoda. Protože mám rád, když se něco děje - světlo, slunce, mlha. Něco, co není ve scénáři, ale stojí za to to zachytit. Jako to dělal Krzysiek Kieslowski - když si nebyl jistý koncem, natočil variantu. Takové uvažování se mi také líbí.

Fotografování mě naučilo trpělivosti. Že si můžete dát na čas, počkat si na obraz. Dokumentace, hledání míst, lokací - to je fantastické. Pak se podíváte na film, třeba na *Dívku s jehlou*, a vidíte, jak úžasně někdo dokázal obrazem vyprávět příběh. To je obrovská radost.

Dovolte mi, abych se podělil o svou osobní zkušenost. Cítím, že síla fotografie, a dokonce její určitá výhoda oproti filmu, se pro mě projevuje v tom, že se na určité snímky, obrázky, mohu dívat každý den, ráno se

probudím, mám je nad postelí - a nenudí mě. A film, jakkoli skvělý, jsem málokdy schopen zhlédnout mnohokrát.

Takže ano, máte naprostou pravdu. A to je právě ono. Vezměte si třeba takový jednoduchý obrázek - chlap v bazénu. Nic mimořádného, že? A přesto, když je ta fotka promyšlená, když víte, co tam dělá, s kým je, jak ten bazén vypadá, co ten obraz říká - získá hloubku. A víte, že to byl člověk, který dělal *Město bohů*. Fenomén, opravdu fenomén. Takže to jsou ty momenty. Potkáváte lidi, máte možnost si s nimi popovídat, hledáte obraz, který jim něco říká - a je to krásné dobrodružství.

A stalo se vám, že vám určitá fotografie, jediný záběr - přinesl větší zážitek, větší radost než celá filmová sekvence? Tak, že jste to cítil: "Tady je to všechno, nic víc není potřeba"?

Ne, to jde proti mně. Protože když nadřadím jeden snímek nad ostatní, zabíjím tím ostatní snímky. Všechno musí držet pohromadě, musí to být sladěné, ucelené. Pro mě neexistuje jedna geniální fotka, která by všechno vyřešila. I v *Tieru* - tom mém posledním filmu - jsou zajímavé záběry, ale fungují dohromady. Vytvářejí celek.

A fotografie? To je něco, co přichází s časem. V knihách o kinematografii, o Barceloně, o Ženevě - tam není jedna fotografie, která by dominovala. Je tam určitá úroveň, vyrovnanost, obrazové vyprávění, které velmi přesně ukazuje určitá místa, určité nálady. Ale ne - nemám fotografii, kterou bych považoval za "tu jedinou".

A největší výzva? Něco, co pro vás bylo nejhlubším zážitkem při práci s obrazem - ve fotografii nebo ve filmu?

Víte, nenazývám to úspěchem. Ale dovolte mi, abych vám připomněl *Tiera*. Je tam scéna v tmavé, neosvětlené chodbě. Vejde do ní černá kočka. Teoreticky jsem měl přijít s něčím, co by ji osvětlilo, vytvořit protisvětlo, protisvětlo, něco... Ale ne. Šel jsem do plného rizika. Nula dodatečného světla. A bylo to fenomenální. Protože najednou ty kočičí oči začaly svítit tak, že jste nemuseli říkat nic jiného. Nic víc v tom nebylo. To jsou ty momenty - rizika, která se vyplatí. Kamera vám dá něco, co jste nečekali. Něco, co prostě *funguje*.

Někdy se taková překvapení stanou - ale je to otázka zkušeností, odvahy a rizika. Vzpomínám si, jak jsem si koupil fotoaparát Sony, protože jsem věděl, že díky jeho vysoké citlivosti budu schopen zachytit určitý úhel tak, aby byl lépe vidět. Ale když jsem dělal testy, viděl jsem, že ten úhel najednou vypadá jinak. A neměl by vypadat jinak. Měl by být, ale ne tak moc "ukázaný", ne tak nepřirozeně exponovaný.

To jsou ta rizika. Hledání pravdy. To je pro mě velmi důležité - kde je pravda? Co vlastně říkám? Jak používám kameru, aby to, co vidíte, bylo silnější než to, co diktuje technologie nebo očekávání producenta. Protože technologie může také vyžadovat - aby to bylo jasné, jasné, odpovídající standardu. Ale já hledám řešení, která dávají pravdu a zároveň vytvářejí drama. Takové obrazové drama, které neříká všechno přímo. Takové, které ponechává tajemství. Protože právě - tajemství v obraze je pro mě velmi důležité. Týká se světla, kompozice, celého tvůrčího procesu. Mám rád nezjevnost. A mohu se mýlit. Ale člověk musí být odvážný. Člověk to musí zkusit. A když to nevyjde - tak to uděláme znovu. Beze strachu.

A cítíte se spíš jako dokumentarista, nebo jako umělec?

Ne, cítím se jako kameraman. Jednoduše řečeno. Nikdy jsem s tím neměl problém.

Víte... Jako člověk, který měl opravdu zajímavý život. To by mi stačilo. Protože já jsem člověk s obrazem. To je můj život. Je to síla, která mě provází od mých třinácti let. Dnes je mi osmdesát let a stále fotografuji. Stále mě to zajímá. Stále hledám nové technologie, které bych mohl použít v projektech, které dělám.

Právě teď například natáčím jednoduchý dokumentární film. Používám jeden běžný fotoaparát, jako je ten váš, a DJI - protože mi poskytuje široký záběr. Dělal jsem takové natáčení s Krzysztofem Rogulským - on mluví v úzkém záběru, a v širokém záběru za ním najednou jde kočka. A to vám o něm řekne víc. Kde žije. Že má kočku. Že ten svět kolem něj je důležitý.

Protože když vyprávíme příběh příliš úzce, příliš selektivně, někdy něco ztratíme. Proto vám chci dát několik takových širokých záběrů - abychom ukázali celý vesmír, ve kterém ten člověk žije. Protože ten obraz, který vypráví příběh o mně - může být stejně důležitý jako to, co říkám.

A řekněte mi, jak si vybíráte objekty pro fotografování? Rozhodujete se spíše z etických pohnutek - co chcete ukázat, co je důležité -, nebo se řídíte spíše estetikou, samotným obrazem?

Člověk. Zajímá mě člověk. To je základ. Nezáleží na tom, jaký je - větší nebo menší, oblečený nebo nahý, mladý nebo starý - výchozím bodem je pro mě člověk. A k tomuto člověku hledám estetiku, která o něm vypráví příběh. Jednoduše řečeno.

A když dokumentujete realitu, jste raději tím neviditelným pozorovatelem, který nezasahuje, nebo spíše účastníkem dění?

Záleží na tom, ale obecně dávám přednost tomu být vedle. Rád jsem neviditelný. Někdy musíte vystoupit, někdy si to situace žádá, ale pokud jste v souladu sami se sebou, nemusíte být vidět. Nepotřebujete dávat najevo svou

přítomnost. Protože to, že jste, bude vidět na tom, co jste udělali. A to je to, co mě zajímá. Harmonie. To je pro mě velmi důležité. Při práci s kameramany z celého světa se setkávám s lidmi, kteří mají velké povědomí o obrazu. A když vstoupím do jejich prostoru, abych je fotografoval, vím, že musím být neviditelný. Jednoduše řečeno. Tohle není portrét celebrity. Je to práce o člověku, který vytváří obraz.

A jak definujete pravdu v obraze? Je to něco objektivního, nebo je to vždycky tvorba?

Vždycky je to záměna. Pravda a tvorba. Takový obraz jsme měli s Laszlo Kovacsem. Chtěl, abych ho portrétoval v největším ateliéru Panavision - tam, kde se dělají všechny kamerové zkoušky. Obrovský prostor, desítky kulis, zkoušek, světel. Ale já jsem mu řekl: "Tohle není místo pro tebe." A tak jsem se rozhodl, že to udělám. A chodili jsme po celé Panavision a hledali něco jiného. A najednou jsem uviděl prostor s připravenými boxy pro kamery, pro objektivy. Řekl jsem: "Tady." A on se zeptal: "Proč?"

Odpověděl jsem: "Protože tyto krabice jsou jako kufry emigrantů. A vy jste emigrant. Já jím jsem také, žiji ve Švýcarsku. Tohle vypráví příběh o tobě." A o to jde především - najít místo, které si podmaní historii. Protože na obrázku jste vy. Ale krabice - ty vám vyprávějí příběh.

A v průběhu času, v průběhu let, změnilo se něco ve vašem přístupu? Zažil jste okamžiky, které převrátily vaši filozofii obrazu?

Ne, k žádným takovým radikálním zvratům nedošlo. Je to spíš vývoj. Kontinuita. Práce, která zraje, vyvíjí se, ale nijak dramaticky se nemění. Je to cesta. A tato cesta pokračuje. Musím říct, že moje cesta je vývojem - vývojem, který vychází z veškerých mých životních, fotografických a filmových zkušeností.

Když začínám nový projekt, ať už jde o fotografii nebo film, hledám řešení, která vycházejí z toho, co už znám... ale také z toho, co bych ještě rád zjistil, naučil se.

Inspiraci hledám všude. Internet je dnes fenomenálním zdrojem vědomostí, ale je toho víc. Zítra se chystám do muzea na výstavu. Jsem stále otevřený novým podnětům - čtu, dívám se, poslouchám. Každý den se dívám na film. Protože to všechno ovlivňuje mé vyprávění příběhů pomocí obrazů.

A z dílenského hlediska - jak pracujete se světlem, stínem, barvou, černou a bílou?

Ve filmu je to vždycky týmová práce. Na jedné straně si člověk sám naordinuje svět, který chce vytvořit, ale na druhé straně záleží na lidech, se kterými spolupracuje: scénografech, dekoratérech, kostymérech. Vše musí být velmi přesně naplánováno.

Často jsem maloval stěny - abych se zbavil bílé, nebo abych získal jen zelenou. Protože někdy se kontrast nemusí dělat se světlem, ale se střetem barvy obličeje a pozadí. Vše záleží na příběhu, který vyprávím, na tónu filmu.

A jak to vypadá na fotografii?

Ve fotografii je to jednodušší, protože si vyberete místo, které vám samo o sobě poskytne správné světlo a pozadí. Někdy přidám jedno světlo, ale obecně pracuji minimalisticky. Používám prakticky jen jedno světlo. Vždycky mám v hlavě slova Andrzeje Wajdy: *"Může být tma, ale oči musí zářit"*. A na tom mi záleží - aby v očích bylo světlo. Zbytek - co nejméně. Nechci herce blokovat, nechat ho volně se pohybovat a nemířit na světelný bod.

A jak se rozhodujete, že jedna fotografie má být barevná a jiná černobílá?

Dnes je to jednoduché. Všechno fotím barevně a teprve pak se rozhoduji. V současné době připravuji výstavu věnovanou Kieślowskému - a tam budou některé fotografie černobílé, i když byly pořízeny barevně. Ale ta černobílá má sílu. Je přesná. Rád pracuji v černobílé. A vždycky říkám to samé: *černobílá je také barva*. Jednoduše řečeno.

Víte, někdy je samozřejmě těžší udělat dobrou barevnou fotografii. V černobílé je to jednodušší, protože můžete rychleji kontrolovat emoce a kompozici. Ale právě proto je pro mě barva zkouškou. Ukazuje, jak přemýšlíte, jaká je vaše dílna, co chcete říct a co je pro vás důležité. A to, co je důležité, musí být čitelné. Když se někdo podívá na fotografii, měl by hned vědět, co na ní hraje první housle.

Když se dívám na vaše fotografie, často v nich vidím téma ticha a prostoru. Je to výrazový prostředek, který používáte vědomě, nebo intuitivně?

Rozhodně vědomě. Rád vyprávím příběh v široké rovině. Vypovídá to více o osobě, kterou fotografuji. Je to pro mě velmi charakteristické a dělám to i ve filmu - často začínám záběr zeširoka, abych navodil atmosféru, a pak se teprve přibližuji. Je to pro mě hra s tajemstvím. Kolik věcí se dá skrýt, kolik věcí se dá vynechat ze záběru, abyste neřekli všechno hned. Tajemství je něco, co mě fascinuje. Široké kulisy ji hodně pomáhají budovat. Je to vidět, ale ne úplně. Vtáhne vás dovnitř.

A máte pocit, že vaše práce zanechává stopu, inspiruje ostatní? Vidíte, že lidé sahají po výrazových prostředcích, které používáte vy?

Určitě ano. Vím, že moje sbírka fotografií Kieślowského má pro mnohé hodnotu. Cítím se jako prostředník - mezi ním a lidmi, kteří ho mají rádi. Můj

výběr těchto snímků mu umožňuje být nesmrtelným jiným způsobem. Existují jeho filmy, ale tyto fotografie vyprávějí příběh. O něm jiným způsobem. Ukazují jeho přítomnost, jeho energii. Jednou jsem dělal výstavu, kde byly snímky dva metry vysoké - bylo to gigantické a velmi silné.

Stejné je to s mou sérií fotografií kameramanů. Ale víte... necítím se jako umělec ani jako reportér. Jsem někde uprostřed. Vyprávím obrazy to, co vím, co jsem poznal, co cítím. Moje obrázky jsou vyjádřením hodnotového systému, který jsem si vytvořil. Ale nekvalifikuji se jako umělec-fotograf. Například Tomasz Sikora - to je pro mě někdo, kdo opravdu myslí obrazem fenomenálním způsobem. Já jsem tak trochu v limbu - mezi dokumentem a světlem, mezi realitou a poetikou. Chci lidem ukázat, že fotografie nemusí být "umělecká", ať už to znamená cokoli. Protože já ani nevím, co je to "umělecká fotografie". Pro mě je to prostě fotografie. Jsem člověk obrazu. A to je vše.

A inspiroval vás někdo tak, že jeho myšlenky přenášíte dál?

Ano, určitě. Vzpomínám si na obrovský šok, který mi způsobila jistá výstava. A pak - setkání s Henri Cartier-Bressonem, na natáčení u Kieślowského. Juliet Binocheová ho přivedla s sebou. Najednou jsem si uvědomil, že stojím před člověkem, který je pro mě ikonou fotografie. A on byl tak prostý, přirozený. A to je právě ono - jeho fotografie vás zaujmou tím jediným gestem. Zachycený okamžik života, dokonale vyfotografovaný. Ta jeho kniha z padesátých let je pro mě bible. Čas od času se k ní vracím. Skvěle vypovídá o nás, o lidech. A kdyby pár mých fotografií mohlo plnit podobnou roli pro ostatní - bylo by to skvělé.

Jsem si vědom toho, že jsem v životě potkal tolik lidí, že jsem měl možnost vidět a dotknout se tolika věcí... A je velmi důležité se o to podělit. S těmi, kteří milují obraz, fotografii, světlo, záběr, příběh. Protože obraz není jen to, co vidíte - je to to, co po vás zůstane.

Rád bych se vás zeptal na proces práce na knize, na výstavě. A na samotný závěrečný okamžik - premiéru, vernisáž, vydání. Jaké jsou pro vás tyto okamžiky? Těžké? Vzrušující? Jak na vás tyto fáze uzavírání projektu působí?

To záleží na tom, co se předvádí. Ale první výstava *Cinematographers*, kterou jsem dělal v Praze, pro mě byla úžasným zážitkem. Měl jsem tam třicet, možná čtyřicet fotografií - a viděl jsem, jak se na ně lidé nejen dívají, ale čtou si i texty vedle nich. A to bylo v mém fotografování něco nového. Protože normálně se lidé dívají jen na obrázek. A tady je to jiné - vedle fotky je text, který vypráví příběh o tom člověku. A najednou zjistíte, že znáte filmy, které ten člověk natočil. A ta postava se vám stane bližší. Je to jiný způsob vyprávění filmového příběhu - prostřednictvím tváří, prostřednictvím setkání. A prostřednictvím slova, které souzní s obrazem.

A práce na samotné knize? Vždyť jich máte na svém kontě už několik. Je to pro vás pokračování fotografování, nebo spíše technické uzavření projektu?

Ne, nikdy to není technická záležitost. Je to jako střih filmu. Velmi precizní fáze práce. Máte velké množství fotografií a musíte z nich něco sestavit. A přesně víte, proč vybíráte právě tu kterou fotografii. Musí to být vědomý výběr, který vypráví o městě, o lidech, o příběhu.

Udělal jsem dvě knihy o Ženevě, jednu o Barceloně, knihu o Poschiavu - to je malé údolí ve Švýcarsku. Pak jsem začal pracovat na knize o Kieślowském. Jako taková zatím napsaná není, ale funguje jako katalogy výstav - soubory fotografií, které byly vystaveny na veřejnosti. A pak přišel projekt *Cinematographers* - samotné portréty, ale mimořádné, protože každé setkání bylo fantastické.

Například cesta do Ghany, kde jsme fotografovali kameramana, který je jako Witek Sobociński - točí jeden film za druhým, ale je naprosto neznámý. Fotil jsem ho v tělocvičně, kterou si postavil na zahradě. A bylo to záměrné - předtím jsem podobně vyfotil amerického kameramana, ale v profesionální tělocvičně. Ty dva snímky jsou jako dialog - ale nemohou být v jedné knize. Budete se muset rozhodnout, kam který z nich patří.
Jde mi o to ukázat svět těchto lidí. Že k práci na sobě nepotřebujete to nejdražší vybavení. Můžete mít činky vyrobené z automobilových součástek. A také to vypráví příběh. Ukazuje to lidskou bytost. Chci, aby pořízená fotografie divákovi tohoto člověka přiblížila. Abyste si ho oblíbili. A to kino, které tito lidé dělají - to je krásné. I když ne všichni mají Oscara, ne všichni jsou slavní. Takový můj kolega z Ghany - nikdo ho nezná, a on pracuje pořád, točí jeden film za druhým. Není to jen sbírka portrétů - je to můj osobní příběh o lidech, kteří umí vyprávět příběhy pomocí světla.

Teď mám v plánu jet do Arménie, možná pojedu na Ukrajinu. Chci pokračovat v dokumentování. Protože nejzajímavější je, že se dá pořád pracovat. A to je to, co mě drží při životě.

Kdybyste měl jmenovat jednu nejdůležitější fotografii ve své tvorbě, která pro vás měla zvláštní význam - jaká by to byla?

Víte, možná to bude znít legračně, ale nemám jednu konkrétní fotografii, která by byla "nejdůležitější". Ale nedávno, když jsem hledal negativy fotografií Andrzeje Brzozowského - protože se o něm natáčí film -, jsem narazil na fotografii pořízenou v době, kdy jsem byl ještě teenager. Tehdy mi bylo patnáct, možná šestnáct. Byla to fotografie pořízená u moře - cesta, po ní jdou lidé a jeden člověk stojí a dívá se směrem k nim.

Tu fotografii nazval můj otec *Pojďte s námi* a odstartovala můj fotografický život - získal jsem s ní spoustu ocenění. Měla tehdy i určitý politický význam, takové

symbolické poselství. A dnes, po tolika letech, jsem ji znovu objevil - a stále mi něco říká. Pořád má sílu.

Ještě jednu fotografii si pamatuji obzvlášť - portrét Marie Anto, mé sestřenice, malířky. Byla to jedna z fotografií, která mi pomohla dostat se na filmovou školu. Vyfotil jsem ji sám, ve své malé temné komoře. Je to tisk, který má všechno: hloubku černé, šedi, světla - naprostou preciznost.
Jsou to snímky, které mi připomněly, že když jsem viděl knihu *Lidská rodina*, věděl jsem, že tohle je to, co chci v životě dělat. Že tento druh záznamu světa prostřednictvím obrazů je to, čemu se chci věnovat. A skutečně - věnoval jsem se.

A film? Nemáte nějaký, který je pro vás nejdůležitější?

S filmem je to jiné. Film je týmový proces. Proto například nestřílím kameramany na place - ten svět patří jim. Samozřejmě mám filmy, které pro mě byly důležité - například *Szkoła podstawowa,* dokument, který lze dodnes najít na internetu. Tam je všechno precizní: světlo, kompozice, způsob zobrazení lidí. Je to opravdu dobře udělaný film.

Ale nejvýznamnější zkušenosti mám z dokumentů, které jsem natočil v 70. a 80. letech ve Studiu dokumentárního filmu. Pak přišly hrané filmy - dva z nich mi ve Švýcarsku přinesly ocenění. Jeden z nich byl film natočený malou kamerou, ještě na magnetickou pásku. Nikdo nechtěl věřit, že takhle vypadá obraz z takové kamery, ale byla to záležitost technologie - naučit se nástroje, rozšířit vizuální jazyk.

Vzpomínám si, jak jsem se musel hádat s laboratoří, jak pásku vyvolat. Oni to chtěli dělat po svém, já to chtěl dělat jinak. Vyhrožoval jsem, že materiál pošlu do Londýna. A oni udělali, co jsem chtěl. Protože za obraz musíte bojovat. Za obraz, který chcete vyprávět.

Dnes stále pracuji - mám malou kameru DJI, která mě sama následuje. Je to fascinující. Technologie nabízí možnosti, ale nejdůležitější zůstává obraz. A člověk. Někdy je ten člověk maličký v obrovské krajině - a to stačí.

Měl jsem velké štěstí. Filmová škola pro mě byla vstupenkou do zajímavého života. A ten život - ten pokračuje.

DODATEK 2

Rozhovor s Chrissem Niedenthalem

(vedený autorem práce, Varšava, 25. 4. 2025)

Jmenuji se Chris Niedenthal, oficiálně Christopher Niedenthal. Narodil jsem se v Anglii, protože moji rodiče, Poláci, tam skončili během války. A tam jsem se také narodil. Jsem fotograf.

Vždycky jsem věděl, že chci dělat fotografii. Nikdy jsem neuvažoval o jiné cestě. Studoval jsem fotografii v Londýně a nějakou dobu jsem tam pracoval jako fotograf, ale od začátku mě to táhlo do země mých rodičů, k mým kořenům. Do Polska jsem často jezdil na prázdniny - poprvé, když mi bylo dvanáct nebo třináct let, a pak každý rok na letní měsíce.

To, že tu byl komunismus a socialismus, mi tehdy nevadilo - na dovolené to prostě nebylo cítit. Samozřejmě jsem věděl, že situace není dobrá, ale jako dítě, které zemi navštívilo jen na chvíli, jsem to nepociťoval.

Po vysoké škole jsem si řekl, že přijedu na pár měsíců, abych zjistil, jaký je život v Polsku doopravdy - nejen ten prázdninový. A tak jsem přijel... na těch pár měsíců. Ale do Anglie jsem se už nikdy nevrátil.

Žiju tu už 52 let. Polsko mě přitahovalo. Na začátku, když jsem se tu usadil, trvalo několik let, než se začalo dít něco převratného, ale pak.... Polák se stal papežem. Pak přišla stávka v Gdaňsku, kterou zahájil Wałęsa. Pak výjimečný stav, které zavedl Jaruzelski. Pořád se něco dělo. Měl jsem co fotografovat. Nebyl důvod se vracet - protože všechno, co bylo v Evropě nejdůležitější, se v té době odehrávalo tady.

Předtím Polsko prakticky neexistovalo ve zprávách na Západě ani v povědomí lidí na Západě. Věděli, že nějaká země jako Polsko existuje, ale nevěděli, kde vlastně je. Když se psalo o zemích za železnou oponou, vždycky šlo skutečně o Moskvu. Polsko se objevovalo jen zřídka. Možná někdy Československo, trochu Maďarsko, ale obecně byl tento region světu zcela neznámý. A proto jsem se tu dokonale našel.

Nemáte někdy pocit, že se dnes Polsko opět stává tématem, o kterém mluví celý svět - kvůli tomu, co se tu politicky děje?

Myslím, že Polsko se skutečně vrací - možná ne na první místo, ale na velmi důležité místo. Dobrých pár let jsme měli dojem, že se vše ubírá správným směrem, že se stabilizuje. Pak najednou začala prudce posilovat pravice. A dodnes není úplně jasné proč. Protože jestli si někdo uvědomoval, co krajní pravice dokáže, tak to byli Poláci. A přesto - místo aby ji drželi mimo moc, dovolili jí dostat se do popředí.

To, že krajní pravice v posledních letech dominuje a že hrozí, že se opět dostane k moci - to má velký význam nejen pro Polsko, ale pro celou Evropu. Protože se nám ji podařilo - alespoň na chvíli - vytlačit z vlády. A to se na Západě daří málokdy. Tam lidé často vůbec nechápou, čím pravice hrozí, nespojují si, co to obnáší.

Nevědí to ani mladí lidé. Neznají válku, nepamatují si ji. A netuší, k čemu může krajní pravice vést. I když vypadá neškodně, může se tato neškodnost velmi rychle změnit v něco úplně jiného. Polsko vzbudilo pozornost právě tím, že se mu podařilo tento pochod krajní pravice zastavit. Alespoň prozatím.

V jiných zemích je situace také jiná - v Itálii, Rakousku, Německu..... Všechny tyto země jsou dnes v nebezpečné situaci. A my děláme vše pro to, aby se u nás pravice přece jen nevrátila. Protože jsme hraniční země - nejblíže Rusku, nebo spíše, jak vždycky říkám, Sovětskému svazu. Protože pro mě se to vůbec nezměnilo - je to pořád Sovětský svaz.

A právě proto, že jsme tak blízko, působíme jako takové křídlo, které má chránit - možná ani ne tak bránit ve vojenském smyslu, ale právě chránit - celou západní Evropu před všemi těmi strašnými nápady, které přicházejí z Ruska. A v tomto smyslu se Polsko skutečně vrací na velmi důležité místo ve světě.

A s takovou vládou, jakou máme nyní, máme silnou pozici. A může se to jen zlepšovat. Protože konečně máme tým, který ví, co nám hrozí, a ví, jak se Západem mluvit. Předchozích osm let bylo ztracených. Ti lidé neměli v Evropě žádnou důvěryhodnost. Nikdo je neposlouchal, nikdo je nebral vážně - a vlastně jim nikdo nevěřil, že mají co říct.

A současná vláda? Tisíckrát lepší. Přijatá v Evropské unii. A konečně máme hlas, který něco znamená. Jenže zároveň jsme na pokraji něčeho velmi znepokojivého. Různých podivných jevů - spíše špatných než dobrých.

Takže ano, Polsko se téměř vrátilo do popředí. Film je u konce... A teď jsme napájeni z baterie. Je úžasné, jak se teď věci mění. Ale jak jsem začal říkat - já, když jsem pracoval, jsem víceméně točil deset filmů denně. To je asi 360 snímků.

Dnes, když přemýšlím o digitální fotografii - 360 snímků udělám za pět minut. A pak... člověk neví, co s tím. A tehdy bylo mých 360 snímků ještě hodně - hlavně pro redaktory v New Yorku, kteří to dostávali těsně před uzávěrkou čísla. Museli všechno vyvolat, podívat se na to na iluminátoru - a ještě to zvládnout.

Dnes se to úplně změnilo. Teď si fotograf může prohlédnout snímek najednou. Může ji hned smazat, může ji poslat - protože vidí, že je dobrá. V redakci už vlastně nemají z čeho vybírat. Nečekají na film, neprocházejí stovky negativů. Všechno se děje tady a teď. Svět se změnil. Drasticky.

Mluvíme o tom, že Polsko je opět v oblibě, pokud jde o mezinárodní politiku a pozornost světa. Co to ale znamená pro dnešního fotoreportéra?

Vlastně ... špatně. Fotoreportér to má dnes opravdu těžké. Protože už vlastně není kde tisknout. Noviny přestaly počítat s opravdu dobrými fotografiemi. Nebo jinak řečeno - nehledají ty nejlepší fotky, ale ty, které mohou získat co nejlevněji. To vše se změnilo.

Dříve největší časopisy na světě mezi sebou soutěžily o nejlepší fotografy, o nejlepší fotografie. Dnes, samozřejmě hlavně v Polsku - dobrá fotka je pořád dobrá fotka, ale už není takový tlak na to, abyste je získali. Míst, kde se dají publikovat fotografie, a to zejména celé reportáže, je stále méně.

Možná jedna fotografie - jak se říká, "medvídková" - nebo nějaký portrét. Ale udělat a publikovat skutečnou fotožurnalistiku, to už opravdu není kde. Takže život fotoreportéra je dnes opravdu těžký.

Především - sazby, i když nevím přesně, jaké jsou teď - ale asi ne vysoké. A fotograf musí investovat do vybavení, které je drahé, a hodně pracovat, aby to vůbec vyvážil. Takže je to opravdu problém.

A vlastně není jasné, jak z toho ven. Práce pro fotografy tu samozřejmě stále je, protože vždycky bude potřeba fotit. A i když dnes všichni fotíme telefony, nijak to nesnižuje roli skutečného fotoreportéra. Ten totiž ví, co dělá, je uvědomělý a zkušený. Dokumentární fotografie není honba za senzací. Je to o pozorování a trpělivosti. Musíte být, dívat se a mlčet. Prostě pokud není na místě, kde se něco děje, tak ho někdo vyfotí mobilem, lépe nebo hůře, ale bude u toho. To je spása mobilních telefonů, protože dokumentace existuje, ale zároveň je to pro profesionálního fotografa prokletí.

Budoucnost pro fotožurnalisty? Není příliš světlá. Všechno převzal internet a fotografie na internetu není stejná jako na papíře. My fotografové máme rádi papír. Ten moment, kdy sedíte ve vlaku nebo v autobuse a listujete novinami

nebo časopisem - to je něco úplně jiného. Fotografie na malém displeji telefonu nemá stejnou nosnost, není tak relevantní.

Nové technologie, celá tato digitální revoluce - to vše svým způsobem působí proti fotožurnalistům. Je to škoda. Naštěstí jsem ještě zachytil konec těch nejlepších časů. Prožil jsem to. A to, co se děje teď, je pro mě tak trochu zákusek.

Ale někdo, kdo chce dnes začít jako fotožurnalista.... to má velmi těžký úkol. A přesto je to stále velmi lákavá profese - je těžká, nezbohatnete na ní, ale je velmi obohacující. Je to vášnivé. A jsem opravdu rád, že dnes nemusím začínat od nuly.

Teď bych rád mluvil o Piotrovi. Kdybyste se mohl vrátit ve vzpomínkách do doby, kdy jste se seznámili - jak se vaše cesty zkřížily? Co se tehdy dělo v jeho podnikání a co v tom vašem?

Piotra si pamatuji ještě ze sedmdesátých let, já jsem do Polska přijel v roce 1973. Potkali jsme se v době, kdy jsem už začínal vážně uvažovat o tom, že v Polsku zůstanu na delší dobu, ne že přijedu jen na chvíli. Piotr tehdy pracoval jako kameraman pro západoněmeckou televizi se zpravodajem Klausem Bednarzem. Setkávali jsme se při různých příležitostech, obvykle kvůli zprávám - už si přesně nepamatuji, o co šlo, ale často jsme se vídali na společných "akcích", on natáčel a já fotil.

Vzpomínám si, že jsme spolu byli, myslím v Kołobrzegu, na nějakých dožínkách v sedmdesátých letech. A tak jsme se začali blíže poznávat. Stali se z nás přátelé. A velmi si vážím toho, jak se Piotr tehdy choval. Protože když se dozvěděl, že Klaus Bednarz připravuje knihu o Polsku - vlastně album - a že jsou pro ni potřeba fotografie, mohl se nabídnout. Ale neudělal to. Přestože byl sám také fotograf - i když jsem to tehdy ještě nevěděl, znal jsem ho jen jako kameramana -, navrhl... mě.

Řekl Klausovi, že by měl vidět moje fotografie z Polska, které jsem pořizoval od začátku sedmdesátých let. Klaus je viděl, líbily se mu, líbily se i vydavateli - a díky tomu se moje fotografie dostaly do krásně vytištěného alba o Polsku ve Švýcarsku. A za to jsem Piotrovi opravdu vděčný. Byl to velmi důležitý moment v mé kariéře. A on mě tehdy jen pobídl.

Možná byl tehdy ještě menší fotograf - možná se to v něm rozvinulo později, když v 80. letech odešel do Švýcarska. Tam, jak víte, nebyla vždycky práce pro kameramana, takže začal fotografovat - a hodně se v tom rozvinul. Stal se z něj skvělý fotograf.

Každopádně, když jsem byl ve Švýcarsku, vždycky jsem ho vídal. Povídali jsme si o starých časech, vzpomínali na naše společné začátky, ale také se dívali na to, co bude dál - on jako filmař a fotograf, já jako fotograf "na plný úvazek". A je to zvláštní - když jsem ho potkal, bylo mi dvacet, Peterovi možná třicet, protože je asi o pět let starší než já. Takže se vlastně známe už od dospělosti - ne od dětství, ale od doby, kdy jsme někým byli.

A když se podíváte na jeho fotografie - zejména z období, kdy už fotografoval více - bylo něco konkrétního, co vás zaujalo? Měl nějaký osobitý vzhled, něco, čím vynikal?

Neviděl jsem u něj nějakou velkou lásku ke klasické, čisté reportáži. Spíše jsem v jeho fotografiích - později - viděl fascinaci krajinou, prostorem, městem. To on umí. Fotografuje takové věci opravdu krásně. Ty jeho fotografie ze Švýcarska, ze Ženevy, z Barcelony - mají v sobě klid, přesnost. Ale nebyly to typické reportáže.

Na druhou stranu se musel zajímat i o fotožurnalistiku, protože jsme spolu fotili během válečného stavu. Víte, ta slavná fotka kina Moskva s plakátem *Apokalypsa* (pol. *Czas Apokalipsy*) - to byla moje fotka, ale Piotr tam byl se mnou. A byl s námi ještě jeden americký fotograf. Tehdy jsme nešli sami - báli

jsme se. Být na ulici s fotoaparátem byl obrovský stres, riziko. Takže jsme jeli společně. Někdo řídil auto a my tři jsme se dívali.

Jako první jsem si všiml situace u kina Moskva, ale teprve když jsme zastavili a vystoupili z auta, uviděli jsme tam stát obrněné auto - SKOT. Předtím jsem viděl jen kino a plakát - *Apokalypsa,* a to mi stačilo. Ale tenhle SKOT byl moment, který dodal fotce symboliku.

Všichni jsme společně hledali místo, odkud by se dalo vyfotit ze skrytého místa. A všichni jsme se vyfotili. Američan nechal tu svou fotku na *Time*, já tu svou na *Newsweek* - i když to jsou normálně konkurenční redakce. Ale tehdy byl strach větší než konkurence. Piotr fotil taky. A když jsem ty své fotografie poslal do New Yorku - což za válečného stavu nebylo snadné, protože neexistovaly žádné lety, museli jste je propašovat -, Petrovy fotky šly s mými. Samozřejmě zvlášť podepsané, ale v jedné zásilce.

Co se s nimi stalo dál - těžko říct. Piotr tvrdí, že se mu fotky ztratily, že byly nějaké prohlídky, pátrání. A pokud je to tak, je to opravdu škoda. Je mi to líto. Zvlášť proto, že tahle moje fotka nějak vešla do dějin - jako symbol - a přitom on tam byl taky, taky fotil. Takže se kvůli tomu cítím trochu hloupě.

Ale vlastně - Piotrze, jsi skvělý. Vždyť ta fotka z kina Moskva není jen moje fotka. Fotili jsme ji společně. Byla to čistá reportáž. Začátek válečného stavu - to nebyla móda, reklama ani žádná kreativní fotografie. Byla to dokumentace skutečnosti. Živé, skutečné. A byli jsme tam spolu. On je taky fotil. A později jsem viděl i další jeho fotografie z té doby - někdy se mi dokonce vrátily, v některých publikacích, archiv... Protože, víte, časem se různé věci promíchají, zdroje se zamlží.

A on má skvělé oko. Ale co na něm oceňuji nejvíc - a to nejen na jeho současných portrétních fotografiích, těch s kameramany, ale i na krajinkách, městech - je světlo. Piotr svítí fantasticky. A není to tak samozřejmé. Studoval jsem fotografii, učil jsem se, ale nikdo mě nenaučil, jak svítit. A on - jako

absolvent filmové školy v Lodži - to prostě umí. Každý kameraman se na této škole učí světlo. A na jeho snímcích je to cítit. To jsem mu vždycky záviděl.

Já sám dávám přednost jednomu, jednoduchému světlu. Nerad svítím z mnoha stran. Moje osvětlení, pokud nějaké je, je velmi skromné. A Piotr umí světlo budovat - z různých stran, různými blesky. Navíc teď je technika stále lehčí, přesnější. A on má opravdu koncepci světla - velmi intuitivní, ale také velmi uvědomělou. A funguje to. Je to světová třída. Bez nadsázky - je to opravdu jeden z nejlepších polských fotografů, pokud jde o portrét. Ale nejen to - fantastické věci dělá i v přírodě nebo městské krajině.

Kromě toho velmi dobře ovládá počítač - ovšem s citem. Ví, jak zesílit světlo dopadající na krajinu, jak ztmavit oblohu, aby jí dodal dramatičnost - a udělat to tak elegantně, že to není vidět. Nepůsobí to uměle. Tohle je špička. Já - jako ryzí fotoreportér - se snažím tyhle digitální zázraky příliš nepoužívat. Spíše minimum Photoshopu, jen to, co je nezbytné. A on ho opravdu umí používat citlivě.

A když se podíváte na jeho portréty, zejména ze série o kameramanech - co se vám na nich líbí? Co je na nich jedinečného?

Ano, ten široký plán - to je charakteristické. Piotr má rád člověka v prostoru, nejen hlavu. I když je skvěle nasvícená - on hledá něco víc. Hledá prostor. Myslím, že často mluví s portrétovanou osobou o tom, kde se nejlépe umístí. A společně dojdou k rozhodnutí. Tohle není jen tak ledajaká fotografie. Je to tvorba. Já takové věci nedělám - fotografuji tak, jak to je. Netvořím. On tvoří. Je to kreativní portrétista.

A skvěle září. Ale také brilantně umisťuje lidi - operátory - do jejich prostředí: do krajiny, bytu, ateliéru. A nikdy to není jen tvář. Vždy je to něco jiného: kočka, deka, žena v pozadí, něco na zdi. Něco vychází z prostředí. Někdy náhodou, ale někdy - o tom jsem přesvědčen - zcela vědomě.

Má tvůrčí mysl. A je to cítit. Připadá mi to inspirativní - on tu kreativitu dokonce vyzařuje. Několikrát jsme spolu pracovali a vždycky bylo jasné, že Piotr má všechno technicky pod kontrolou. Nejen světlo - on prostě ví, co dělá a jak to má dělat. Je velmi příjemné s ním pracovat. Celá třída. Světová třída.

Jednou jsem se setkal s názorem - někdo Piotrovi vyčítal, že "co je to za portrét?", protože portrét by přece měl být zblízka, jsou vidět oči, obličej, nějaká klasika. A Piotr dělá široký záběr - s krajinou, prostorem - a někdy toho člověka skoro nevidíte. Ale to je jeho způsob pohledu. A umí to dobře. Opravdu dobře.

Můžete si stěžovat, že to není portrét v tradičním slova smyslu, ale já si myslím, že je to jen tím, že klasickému portrétu dochází dech. Pokud chcete dnes dělat něco víc, něco kreativního - pak se musíte snažit. Musíte člověka zasadit do kontextu: do krajiny, do místnosti, která o něm něco vypovídá. Pokud je někdo kameraman, může to být část filmového studia, natáčení, může to být jeho domov, prostředí, které ovlivňuje způsob jeho práce.

Piotr je v tomto prostě kouzelník. A pokud někomu vadí, že to není jen hlava na světlém pozadí, tak to - podle mě - není argument.

Znáte jeho fotografie z natáčení, kdy pracoval jako fotograf, například s Krzysztofem Kieślowským?

Ano, i když vždycky zapomenu, že Piotr s Kieślowským pracoval jako fotograf opravdu dlouho. Jen to dělal úplně jinak - kreativně, chytře, vědomě. Pro mě to jeho focení není jen dokumentací filmového plátna. Jsou to samostatné fotografie. Stojí samy o sobě, nezávisle na filmu. A to je pro mě úžasné.

Samozřejmě - filmy Kieslowského jsou důležité. Ale Piotrovy fotografie mají svou vlastní hodnotu. Mohou existovat bez kontextu. To je jeho velká dovednost - že dokáže ze situace vytěžit něco, co funguje samo o sobě, bez ohledu na to, co se děje kolem.

Vidíte na jeho fotografiích nějaký vliv jeho filmového vzdělání? Mění skutečnost, že je kameraman, něco na jeho pohledu na kinematografii?

Myslím, že ano. I když nevím, jestli o tom mám nějaké konkrétní myšlenky - nejsem filmař, takže je pro mě těžké to posuzovat zevnitř. Ale jedna věc je zvenčí jasná: má jiný pohled na věc. Jiný než typický fotograf.

Kameraman uvažuje šířeji, se záběrem, který se odvíjí v čase. A fotografování je obtížnější - protože musíte vše pojmout do jednoho záběru. V jediném okamžiku. Film může "proletět" celý - zatímco fotografie musí zachytit ten jediný, správný okamžik. A možná proto má Piotr tak rád široké záběry - protože ve filmu se často používají. Je to jiné vidění. Více panoramatické. A na jeho fotografiích je to vidět.

Ale co přesně zažil jako student filmové školy, jak se to promítlo do jeho fotografie - to nevím. To je pro mě těžké říct. To už je otázka pro někoho, kdo zná fotografii i film zevnitř.

Rád bych se vás ještě zeptal na něco o vašich začátcích v Polsku. Přišel jste z Anglie - svobodné, technologicky vyspělé země - do Polska 70. let, uzavřeného, omezeného. Byl to pro vás šok? Vnímal jste rozdíly v práci fotografa? Přístup k filmu, fotoaparátům, světlu?

Ano, rozdíl byl obrovský. Ale v té době jsem si ještě neuvědomoval všechno. V Anglii bylo všechno - vybavení, materiály, dostupnost. A v Polsku - nic. Žádné filmy, žádná chemie, žádné kamery, nebo byly strašně drahé, nedostupné. Světlo - prakticky jen přirozené světlo nebo jedna žárovka. Museli jste to kombinovat. Naučilo vás to být kreativní, ale bylo to těžké.

V Anglii jste mohli jít do obchodu a koupit si všechno, co jste potřebovali. Tady - to jste museli zorganizovat, zařídit, propašovat, sehnat. A přesto - nějak to fungovalo. A myslím, že právě tento rozdíl mě naučil být flexibilní. Že nemusíte mít vždycky všechno, abyste udělali dobrou fotku. Stačí mít oko. A trochu odvahy.

Vždycky jsem pracoval na malém obraze - klasický 35mm formát, malé fotoaparáty. To byl můj život, tak jsem se naučil fotografovat už v Anglii. Malý snímek poskytoval rychlost, flexibilitu. Ale když jsem přijel do Polska, okamžitě jsem si všiml, že situace je tu úplně jiná.

Polský tisk často používal středoformátové fotoaparáty - 6x6. Větší negativ, méně snímků, těžší vybavení. Ale tiskárny tehdy neuměly dobře tisknout maloformátovou fotografii - zejména černobíle. Kvalita tisku byla prostě špatná. Malé diapozitivy nebyly vhodné. Proto je redakce téměř vůbec nepřijímaly - byl vyžadován větší formát, 6x6 nebo více.

Viděl jsem to hned, jak jsem přijel - moji polští kolegové s sebou tahali velké fotoaparáty, těžké, pomalé, ale museli. A já měl dvě nebo tři malá obrazová těla a bylo to o něco lehčí. Ale co se týče kvality snímků - neviděl jsem žádný rozdíl. Poláci fotili na stejné úrovni jako Západ. To, že vybavení bylo jiné - těžší, neohrabanější -, neznamenalo, že by snímky byly horší. Rozhodně ne.

Rozdíly byly pouze ve vybavení. A co se týče přístupu k filmům - to už bylo téma. V Polsku byl v 70. a 80. letech přístup ke kvalitnímu filmu velmi omezený. Ano, ve státní tiskárně se daly sehnat dobré filmy - Kodak, Agfa - negativy i diapozitivy, ale všechno se muselo počítat. Na každý námět jste měli přidělený určitý počet svitků. Čím méně jste jich použili, tím lépe.

To jsem neměl - protože než jsem začal pracovat pro velké západní redakce, kupoval jsem si filmy sám. A později, když už jsem pracoval pro Newsweek nebo Time, jsem mohl jednoduše napsat, že potřebuji 40 svitků toho a 50 svitků onoho - a oni mi je poslali letadlem. Pro mé kolegy v Polsku to mohlo být zdrojem závisti, ale já toho nezneužíval. I když jsem byl "na vlastní pěst", kupoval jsem filmy v Londýně nebo v Západním Berlíně a vozil si zásoby. Měl jsem pohodlí, že jsem mohl odjet a vrátit se, kdy jsem chtěl. Bylo to obrovské pohodlí.

Něco se dalo sehnat i v Polsku. V komisích se občas daly koupit dobré filmy - Kodak nebo jiné značky - jenže tam je nikdo neuměl skladovat. Někdy stály ve výloze, na slunci. Stejné to bylo v kioscích RUCH - když prodávali filmy Foton nebo Orwo, také ležely za sklem, vyhřáté. A přitom měl být film chlazený. Naštěstí v redakcích, kde byly příděly, se skladovaly lépe - v lednicích, ve stínu. Tam se chápalo, že kvalita materiálu je zásadní.

Ano, přístup k filmu byl pro polské fotografy velký problém. Ale i tak se jim dařilo velmi dobře. Kupovali celé role - po 30 nebo 100 metrech - a v temné komoře je stříhali na správnou délku, aby se vešly do 35mm kazety. Nebo se domlouvali s filmaři, kteří měli také přístup k páskám - a dělili se. Tak to všechno probíhalo.

Celé Polsko v té době fungovalo na principu “shánění”. Sežeň tohle, sežeň tamto - a nějak to fungovalo. I já jsem se to musel naučit. Nemohl jsem sedět a smát se, že to mám jednodušší. Tak to přece není. I já jsem se v těch podmínkách musel vyrovnat.

A opravdu obdivuji Poláky - nejen fotografy - za to, jak dobře se dokázali s touto těžkou realitou vyrovnat. V komunistickém Polsku byl problém se vším - s masem, filmem, chemií, papírem -, ale oni z toho dokázali udělat skvělé věci. A to je opravdu působivé.

Na závěr bych se rád zeptal: vzpomínáte si na nějakou anekdotu spojenou s Piotrem Jaxou? Něco, co vám obzvlášť utkvělo v paměti?

Vlastně nejdůležitější anekdota, na kterou si vzpomínám, je ta ze začátku výjimečného stavu - když jsme s Piotrem pořídili tu jednu, velmi důležitou fotografii. Takovou, která pro Poláky dodnes něco znamená. Byl to silný okamžik.

Měli jsme strach. A to není žádná ostuda - ten strach byl oprávněný. Ale byli jsme spolu. Já - teoreticky konkurent, protože pro americké časopisy, on - můj kamarád. Ale v tu chvíli na tom nezáleželo. Prostě jsme spolu jezdili po

Varšavě a hledali místo, odkud bychom mohli fotografovat armádu. Cokoli - ale z úkrytu.

A nakonec jsme našli jediné schodiště, ze kterého se dalo fotit. A právě tady sehrál Piotr klíčovou roli. Okamžitě věděl, ze kterého patra je třeba fotografovat. Měl dokonalý smysl pro proporce, záběr, perspektivu. Dodnes si nepamatuji, které patro to bylo, ale on to věděl. Perfektně nás umístil. Fotka vyšla - ze správného úhlu, ze správné výšky. Naprosto správně.

Byla to ta jediná šance - a vyšlo to.

Také si dobře pamatuji, co se stalo o chvíli později. Jakmile jsme skončili s fotografováním, spěchali jsme k autu, které jsme zaparkovali v Puławské ulici. A pak jsem ve všem tom stresu zapomněl vypnout alarm. V té době už byly v autech alarmy - a já v nervozitě prostě otevřel dveře..... a začalo to výt.

Dokonalá situace: výjimečný stav, armáda, milice na ulici - a najednou vytí alarmu v autě. Přesně to jsme potřebovali! Ale naštěstí se nám ho podařilo rychle vypnout. Nastoupili jsme, zrychlili a utekli z místa dřív, než se o nás někdo začal zajímat.

A to jsme byli s Piotrem. Určitě si to pamatuje stejně. Nebyla to jen společná práce - byl to okamžik skutečné solidarity. A na to se nezapomíná.

DODATEK 3

Rozhovor s Igou Niewiadomskou

(vedený autorem práce, Varšava, 24. 5. 2025).

Jsem “historik” umění. Nemám ráda slovo "historička" - pocházím z té staré školy, kdy nebyl problém používat mužské názvy profesí i pro ženy. Ráda se tak označuji, protože jsem vystudovala dějiny umění - konkrétně dějiny fotografie - až po čtyřicítce.

Byl to můj druhý titul. Na Varšavské univerzitě jsem vystudovala polskou filologii, i když jsem v této profesi nikdy nepracovala. Psala jsem a stále píšu - mimo jiné ve *Kwartalniku Fotografia*, publikuji kritické texty o fotografii, reportáže z veletrhů a festivalů.

Tehdy, ve svých čtyřiceti letech, jsem si uvědomila, že v Polsku mohu chodit do fotografické školy, naučit se fotografovat - nebo se alespoň ujistit, že fotografuji dobře -, ale nikdo mě nenaučí historii fotografie.

Byl to impuls k tomu, abyste odjela studovat do zahraničí?

Ano. Hledala jsem v Polsku místo, kde by se učila historie fotografie - do hloubky a kriticky. V roce 2012 jsem si uvědomila, že taková škola u nás prostě neexistuje. A když jsem byla v Poznani, na Univerzitě Adama Mickiewicze, uviděla jsem inzerát na program dějin fotografie, který probíhal v Londýně, v Sotheby's Institute of Art.

Ukázalo se, že tam musíte složit zkoušky. Písemnou zkoušku, test znalostí o fotografii. Rok jsem se na to připravovala - psala jsem esej, přihlášku se zdůvodněním. Nakonec jsem odjela do Londýna.

Jaká byla zkouška?

Bylo to velmi těžké - hlavně vizuální část. Ukazovali mi spoustu fotografií, o kterých jsem musela mluvit. Musela jsem vědět - nebo správně odhadnout -, kdo je autorem, z jaké doby fotografie pochází. Tyto znalosti jsem získávala sama.

Fungovalo to. V Londýně jsem dokončila studium, které má status univerzity. Získala jsem magisterský titul z dějin fotografie. Takže jsem v jistém smyslu dvojnásobná magistra.

Když jste se vrátila do Polska, měla jste už konkrétní poslání?

Určitě. Až na to, že když jsem se v roce 2016 vrátila, stále chybělo místo, kde bych mohla své znalosti z dějin fotografie sdílet tak, jak jsem chtěla.

Dnes to vypadá jinak. Už léta moderuji v Polském rozhlase pořad o fotografii - *Hloubka ostrosti*. Mluvila jsem s kolegy v BBC - ve Velké Británii takový pořad neexistuje. Není ani v jiných zemích - tam se o fotografii mluví, ale jsou to krátké zprávy, několik minut. Někdy je velmi smutné, když někdo významný zemře, jako nedávno Sebastiao Salgado. Ale chybí hloubka, kontext.

Jaký je pro vás program?

Je to víc než práce. Každý týden v neděli uvádím pořad *Hluboké zaměření*. Mám na kontě stovky rozhovorů - možná už i víc. Toto vysílání mě velmi sblížilo s fotografickou komunitou v Polsku. Naučilo mě, co je to polská fotografie - protože když jsem studovala v Londýně, učila jsem se hlavně o anglosaské historii.

A ta se - alespoň na základní úrovni - liší od té, kterou vyprávějí francouzští historici umění. Jsou to nuance, ale důležité. Moje zkušenost tedy kombinuje znalosti ze dvou řádů.

Jste autorsky aktivní i mimo vysílání?

Ano, hodně píšu, hodně mluvím. Jezdím na veletrhy, fotografické festivaly - to je můj svět. Dnes se angažuji na trhu s fotografií, v kontextu trhu s uměním. Je to pro mě fascinující oblast, protože fotografie tam funguje velmi specifickým způsobem - mezi dokumentem a uměleckým dílem.

Jak jste se seznámila s Piotrem Jaxou?

S Piotrem jsem se seznámila na jedné skvělé události, kterou všem ze srdce doporučuji navštívit - jmenuje se FotoCamp Festival fotografie. Konala se jednoho podzimu v horách nedaleko Karpacze a Jelení Hory. Tam jsem ho viděla poprvé.

V té době byl Piotr po více než třiceti letech života ve Švýcarsku. Vypadal jako velmi zkušený fotograf, mluvil s neuvěřitelným zaujetím - a já si k vlastnímu úžasu uvědomila, že..... Nevěděla jsem, jak se jmenuje. To pro mě byla vědomostní díra. Teprve později jsem si uvědomila, že to bylo způsobeno tím, že Piotr opustil Polsko poměrně brzy, v osmdesátých letech, v době výjimečného stavu. V té době už byl zralým umělcem, ale jeho nepřítomnost v Polsku znamenala, že chyběl i v mém uvažování o dějinách polské fotografie.

Rok, kdy se v Polsku znovu objevil, byl také rokem našeho setkání.

Co vás na něm tehdy zaujalo?

Mluvil nesmírně zajímavě - jak o Krzysztofu Kieślowském, s nímž spolupracoval, tak o svém tehdy aktuálním projektu *Cinematographers*. Říkala jsem si: to je skvělý respondent. To jsem ještě nevěděla, že se stane jedním z protagonistů mého pořadu, ale pak jsme se ještě mnohokrát setkali.

Piotr má k fotografii přístup, kterého si velmi cením. Je neuvěřitelně skromný. Nechlubí se jmény lidí, které na své cestě potkal. Nedělá to proto, aby ukázal, v jaké společnosti se pohyboval - dělá to proto, aby ukázal, na čí ramena vyšplhal. Aby byl tam, kde je.

A z pohledu historika umění - co vidíte na jeho obrazech?

Z pohledu historika umění - myslím, že jeho obrazy vypovídají mnohem víc, než by se mohlo zdát. Jedním z problémů současné fotografie je, že o tom, jak fotografy vnímáme, velmi často rozhoduje PR a marketing. V tomto kontextu je pro mě Piotr a jeho série *Cinematographers* něčím naprosto výjimečným.

Stal se jedním z mých nejoblíbenějších autorů - a neřekla bych o něm, že je to "portrétní fotograf", i když tyto fotografie skutečně zobrazují lidi. Na jeho fotografiích vždy vidím víc než jen tvář. Vidím prostředí, kontext, setkání.

Nejsou to portréty v klasickém stylu, v americkém setu, zaměřené na tvář - i když jen decentně. U Piotra to tak nefunguje.

Jak to u Piotra funguje?

On buduje příběh. Je také kameraman, takže jeho fotografie nejsou jen obrazem - jsou vyprávěním. Každá fotografie v této sérii vypráví příběh o osobě, kterou zobrazuje. Někdy je to fotografie uprostřed bazénu, kde někdo plave. Jindy je to romantický pohled na Skalisté hory nebo jiné místo, které připomíná objevitele 19. století.

Jsou to snímky, které nejen zobrazují, ale také umisťují osobu do prostoru - doslova i symbolicky.

Co je na fotografiích Piotra Jaxy tak zvláštního?

Na jeho fotografiích hraje velkou roli pozadí - někdy protagonista pózuje v prostoru, který vypovídá více než samotná tvář. Někdy jeho tvář nevidíme

vůbec. Jindy se zase nedívá do fotoaparátu. A někdy Piotr pracuje se svým modelem tak, že je to on sám - fotografovaný -, kdo spoluvytváří realitu záběru.

To je to, co činí Piotrovy fotografie pro mě nesmírně zajímavými. Vypovídají hodně o člověku, kterého ukazují. Myslím, že je to ovlivněno i jeho filmovým vzděláním. Tam jsou obraz i slovo stejně důležité - a je to vidět i v jeho projektu *Cienmatographers* . On totiž nejen fotografuje. Vypráví příběh.

Každá fotografie je jako výchozí bod příběhu. Klidně by mohl natočit krátký dokument o vzniku konkrétního snímku. Ale on nám ponechává pouze obraz - konečný výsledek, který nás zve do jiného světa. Nejedná se o klasický portrét. Je to vizuální příběh o člověku - kdo je, kde je, co ho oslovuje.

Upozornila jste také na barvy.

Ano, barva hraje na jeho fotografiích velkou roli. Je to jeden z jazyků, který používá s plným vědomím. S barvou dokáže pracovat velmi jemně, ale když potřebuje - i intenzivně.

Ale ne vždy. Někdy stačí černobílá - jako v případě slavné fotografie otce a syna Sobocińských. Je tam tolik emocí, tolik napětí a něhy zároveň, že by barva byla zbytečná. Tato fotografie si přímo říká o příběh. Dalo by se podle ní napsat vyprávění. Nebo možná dokonce natočit film.

Potřebuje Piotr své fotografie nějak rozvést?

Myslím, že ano. Nedávno jsem měla možnost vést s Piotrem setkání věnované dalšímu jeho projektu - *Vzpomínka na Krzysztofa Kieślowského*. I tam padlo hodně slov. Fotografie byly samozřejmě důležité, ale hloubku jim dodalo to, co Piotr řekl.

Není to autor, který ukazuje jen to, co je vidět. Jeho fotografie nás vedou dál - k člověku. Nejde o to, jak se jmenuje, jaké filmy natočil. Jde o to, kdo je, v jakém bodě života se nachází, co ho dojímá, co ho buduje.

Zmínila jste také knihu, která z tohoto projektu vzešla.

Ano, měla jsem možnost nahlédnout do alba, které z projektu *Cinematographers* vzešlo. A budu upřímná - je to jedna z těch knih, se kterými se těžko loučí.

Jedna věc je sledovat výstavu - tam jde o kontakt s formátem, prostorem a světlem. Kniha je úplně jiný druh vyprávění. Intimnější, soustředěnější. A v této podobě se také Piotrovy fotografie dokonale obhajují.

Není to běžné. To se nedá říct o každém autorovi.

Stává se, že s vámi nějaký fotografický projekt zůstane dlouho?

Stává se to, a to poměrně často. Někdy dostanu od respondenta nebo fotografa, kterého jsem potkala, projekt, který mě opravdu zaujme. Možná to zní krkolomně, ale někdy přistane hodně vysoko v mých knihovničkách - v těch nejdůležitějších, ke kterým se stále vracím.

Piotrův projekt je právě takový - velmi blízký a velmi lidský.

Máte k němu nějakou zvláštní asociaci?

Ano, Piotr mi jednou vyprávěl příběh, který ve mně rezonuje dodnes. Nemohla jsem tomu uvěřit, možná i proto, jak Piotr vypadá - těžko si ho totiž představit jako teenagera na výstavě *The Family of Man*. A přece - byl tam, ve Varšavě, na konci padesátých let.

Byla to výstava, která si udělala odbočku do Paláce kultury. A tam Piotr jako malý chlapec poprvé spatřil obrazy světa, které se něčeho hluboko v něm dotkly. Obrazy, o kterých chtěl později sám vyprávět.

A tady se objevuje krásná závorka. Protože po letech, už jako zralý fotograf, se setkal s jedním z autorů těchto snímků - Robertem Doisneauem, jehož dílo

tehdy jako dítě viděl. Takový příběh se uzavírá jako kruh - krásná, osobní anekdota.

Nemyslím si, že by jeho dílo bylo o tom, aby ukázal sám sebe?

Ne, to rozhodně ne. Piotr na svých fotografiích nevytváří sám sebe. Nevidíte v nich potřebu vyznačovat svou vlastní přítomnost. Veškerou pozornost směřuje k objektu, k osobě, kterou fotografuje. A co okamžitě vynikne, je jeho velký respekt - k objektu, protagonistovi, prostoru, světlu, tichu.

To je velmi patrné i na fotografiích inspirovaných již zmíněnou výstavou *Family of Man* Edwarda Steichena. Pro mnoho umělců - včetně Piotra - to byl přelomový okamžik. A myslím, že tento respekt k člověku, který z této výstavy vyplývá, je patrný i na jeho vlastních fotografiích.

A jak hodnotíte jeho roli fotografa v triptychu Kieślowského?

To je zajímavá otázka - nad tím jsem také přemýšlela. Měl nějaké pochybnosti o tom, že role fotografa je příliš pasivní? Myslím, že mu to mohlo blesknout hlavou. Ale stačí se podívat na některé z těch záběrů - někdy vyprávějí příběh víc než filmové záběry. Tohle není pasivní dokumentace. Je to aktivní vyprávění příběhu.

A tady se mi vybavuje jiný fotograf, Wojtek Plewiński, nestor divadelní fotografie. Vyprávěl mi, jakou svobodu mu režiséři - například Andrzej Wajda - a herci dávali, když fotografoval divadelní zkoušky. Měl prostor vytvořit si vlastní kompozici.

Plewinski hercům říkal: "Ty jdi nahoru, ty stůj tady, ty, Jurku...". - A oni to udělali. Protože cítili, že to, co chce zachytit, je důležité. Že fotografie není doplněk, ale součást tvůrčího procesu.

A myslím, že u Piotra to fungovalo velmi podobně. Vytváří atmosféru důvěry a soustředění. A proto jeho fotografie - včetně těch z natáčení - žijí svým vlastním, velmi silným, narativním životem.

Nebyla role Piotra Jaxy jako fotografa omezující?

Uvědomuji si - a dovedu si představit -, co to znamená, když nás někdo požádá, abychom udělali něco, co tak docela nezapadá do naší profesní identity. Na první pohled se mi Piotr Jaxa jevil především jako kameraman - tvůrce vynikajících dokumentů, spolupracovník Krzysztofa Kieślowského. A tady - role fotografa. Zdánlivě pasivní.

Ale nic nemůže být dále od pravdy.

Zaprvé, Piotr měl na svou "minutu" *na* place plné právo. Byl to jeho čas, jeho prostor, jeho tvůrčí chvíle. Mohl herce požádat, aby se postavil, jak si přeje. Mohl na scénu vnést mírný zmatek, vyplývající ze samotného faktu pořízení snímku: cvaknutí závěrky, nastavení, světlo. A při tom všem byl přítomen - ne jako pozorovatel, ale jako spolutvůrce.

Vidíte v těchto fotografiích jeho autorský otisk?

Určitě ano. Piotr vděčí Kieślowskému za mnohé - sám to přímo říká. Ale jeho fotografie nejsou jen dokumentací. Nesou jeho stopu. Když s ním mluvíte o fotografii, hned to slyšíte. "Požádal jsem herce, aby tady stál," říká. "Řekl jsem mu, aby šel v dešti." To je jeho jazyk, jeho rozhodnutí, jeho směřování záběru.

Vezměme si například slavnou fotografii z triptychu *Červená*, na níž je Irena Jacobová na pozadí červeného prostěradla. Fotografie byla pořízena ve Varšavě. Irenka, jak ji Piotr nazývá, tehdy přijela na plac a najednou se stalo něco, co nebylo úplně podle dohody. Piotr měl obecnou koncepci snímku, ale přidal jeden detail, který vše změnil.

Ten blik.

Ano, v levém horním rohu byl blik - něco mezi světlem a odleskem, něco ne zcela definovaného. Něco, co se s Krzysztofem Kieślowským nepodařilo opravit. A právě tenhle puchýř se stal jakýmsi podpisem*: tady jsem*. Jako když děti píší své jméno na zeď.

A tento blik - tento zdánlivě náhodný prvek - dodal fotografii další vrstvu. Učinil ji osobnější, autorštější. Mám tu fotku u sebe a mohu ji ukázat - tenhle blik není náhoda, je to rozhodnutí. Je to stopa přítomnosti. Tohle je Piotr Jaxa.

Takže i v nalezené situaci můžete zanechat něco ze sebe?

Přesně tak. To, že jdeš do scény připravený, neznamená, že nemůžeš přidat něco ze sebe. Tak je to i v divadle. Situaci můžete znovu vytvořit a můžete ji proměnit - jemným, ale smysluplným způsobem.

S Piotrem jsem o tom mluvila mnohokrát - soukromě i v rozhlasových pořadech. A pokaždé to bylo "jeho", co bylo zřejmé. Ten kousek reality, který zaznamenal na negativy - nejen fotografie z natáčení, ale i fotografie zvenčí, ze schůzek, z okamžiků, které mohly uniknout, ale které zachytil.

Jak jsem se zmínila o setkání s Robertem Doisneauem - jsou to jeho příběhy. Tohle je jeho práce. Ne pasivní pozorování, ale aktivní tvorba. A právě tak vnímám jeho fotografie.

Jak vznikl název vašeho rozhovoru s Piotrem Jaxou?

Rozhovor, který jsem vedla s Piotrem Jaxou pro *Kwartalnik Fotografia*, jsem nazvala slovy, která padla během našeho rozhovoru: *Vidím*. A zdá se mi, že právě tato věta je klíčem k pochopení jeho tvorby.

Neoddělovala bych v jeho tvorbě fotografii a film jako dvě samostatné cesty. V jeho raných dokumentech vidím přesně to samé, co později v jeho fotografiích - něco těžko uchopitelného, neuchopitelného. Nejde o technickou stránku věci. Jde o způsob, jakým vidí lidi, a o jeho schopnost vyprávět příběhy.

To je patrné zejména v jeho dlouholetém projektu *Cinematographers,* který vzniká nepřetržitě od 90. let. Je to vzácnost - setkat se s někým, kdo pracuje na jednom projektu desítky let a ten časem jen získává. Nestárne. Naopak - získává na hloubce.

Hádám, že je to i díky jeho filmovému myšlení?

Určitě. Piotr vypráví příběhy nejen obrazem, ale i slovem. Jeho promluvy, příběhy na autorských setkáních - ty jsou nedílnou součástí celého projektu. Člověk má dojem, že kdyby byl zbaven schopnosti mluvit, vyprávět příběhy, tyto obrazy by hodně ztratily. Jsou vizuálně velmi silné, ale jejich síla se zvyšuje, když naslouchátе příběhům, které se za nimi skrývají.

Piotr má v sobě něco z gentlemana, že?

Ano, to je velmi výstižný výraz. Gentleman v tom, jak se chová k druhému člověku - ať už je to fotograf, kterého fotografuje, nebo náhodný člověk, kterého potká. Tyto jeho mezilidské dovednosti, tato něha a pozornost se promítají do autenticity fotografií. Není v nich žádná póza, žádná faleš, žádná sebepropagace. Je to setkání. Pravda.

Zmínila jste také další projekt - ten s hrabětem Zamojským.

Ano, je to projekt, který možná brzy spatří světlo světa. Piotr v něm dokumentuje proces rekonstrukce rodinného paláce svého kamaráda Marcina Zamojského. Je to příběh práce, vytrvalosti, hrdosti - ale také krásný vizuální příběh, téměř malířský.

Protože Piotrovy fotografie, jak ty z *Cinematographers*, tak z tohoto novějšího projektu, mají v sobě něco z malířství. Někdy mi připomínají Hopperovy obrazy - ty široké plány, ta přítomnost člověka, který je spíše součástí prostoru než jeho hlavní postavou. Prostředí hraje rovnocennou roli. Určuje význam obrazu.

Vidíte kromě Hoppera ještě nějaké další malířské analogie?

To je těžká otázka, protože si často nemohu vzpomenout na jména. Ale pamatuji si emoce, které ve mně obrazy vyvolávaly. Nedávno jsem ve Whitneyho muzeu ve Washingtonu viděla díla současných malířů, kteří zobrazují afroamerickou komunitu. Obrazy obrovského formátu - jeden a půl

krát dva a půl metru - zobrazující postavy v celém jejich kontextu: na kapotě auta, před domem, v jejich prostoru.

A přesně to vidím i u Piotra. Nejen tvář. Nejen tělo. Vidím příběh - vše, co mi chce sdělit. A navíc to všechno dokáže doplnit slovy.

Myslíte si, že skutečnost, že Piotr žil tolik let mimo Polsko, ovlivnila jeho tvorbu?

Často o tom přemýšlím. Ztratil kvůli tomu něco, nebo naopak něco získal? Myslím, že to z něj udělalo samostatného umělce. S perspektivou, která byla širší než jen lokální. Nepodléhal stejným narativům, nemusel do nich zapadat. A možná proto je v jeho dílech tak jasně slyšet *jeho hlas*. Hlas člověka, který jednoduše řečeno *umí vidět*.

Je Piotr Jaxa v Polsku známou osobností?

Určitě je to umělec, který je střední a mladší generaci méně známý - i když se to postupně mění. Vystavuje na stále více výstavách a jeho jméno začíná kolovat. Je pravděpodobně jen otázkou času, kdy se stane více rozpoznatelným.

Piotr však není umělcem, který každý rok či dva mění téma, vytváří nové série, přerušuje předchozí projekty. Naopak, je věrný tomu, co si jednou vybral. Pracuje dlouho, pečlivě, důsledně. Příkladem jsou *Cinematographers*, projekt, který realizuje od devadesátých let. Je to nepřerušovaný příběh - a to mu dodává na síle.

Stále objevujeme Piotrovy méně známé fotografie - ty, které vznikly ve Švýcarsku a pramení z jeho fascinace touto zemí. V té době také pracoval na španělském projektu, věnovaném Barceloně. Jedná se o samostatné série, ale všechny jsou vedeny ve stejném duchu: vyprávění příběhů, pohled s empatií.

V Polsku je Jaxa spojován především s *Cinematographers* a s Krzysztofem Kieślowským. Z hlediska dějin fotografie, spíše než z hlediska sociálního světa

umění, ho vnímám jako samostatného umělce. Nezávislý, velmi důsledný. Nejde cestou svých generačních kolegů, kteří dnes představují retrospektivy a impozantní kariéry. Jde svou vlastní cestou. A to je pro mě to, co ho činí výjimečným.

Je nějaký Piotrův film, který vám obzvlášť utkvěl v paměti?

Ano, jednou, když jsem se připravovala na setkání s Piotrem, jsem se dívala na jeho dokument natočený v Lodži. Dodnes na něj vzpomínám. I když jsem ho viděla před několika lety, těsně po našem setkání, ty záběry mám stále pod víčky.

Je to krátký film, dostupný online, snadno ho najdete na internetu. Ale jeho síla není v délce. To, co mě tehdy zaujalo, byl způsob vidění - ta citlivost, kterou Piotr jako kameraman vnáší i do svých snímků.

Děti na nádvoří. Děti ve třídě. Dělníci. Vše ukázáno s velkou citlivostí. Tento film plyne - jako příběh - ale má to nejlepší z humanistické fotografie. Neukazuje odtažité, uměle ořezané situace. Ukazuje život. Takový, jaký je. A to je obrovská hodnota.

Čím se podle vás Piotr jako umělec vyznačuje?

Především jeho přístup k druhému člověku. To není samozřejmé. Umělci jsou velmi rozdílní, mají různé povahy, různá ega. Ale Piotr... Piotr se především dívá. Dívá se na druhého člověka pozorně a s úctou. A vidí víc, protože umí naslouchat. Je schopen nechat druhého člověka, aby k němu promluvil - nejen slovy, ale i postojem, pohledem, gestem.

Ať už ve filmu, v dokumentaci jeho práce na Kieslowského trilogii *Tři barvy* nebo v *Cinematographers*, nebo dokonce v tomto zatím nepojmenovaném projektu s hrabětem Zamojským - všude vidíte stejného Piotra. Piotra, který umí vidět. Který dává prostor ostatním. Který vždy upřednostňuje člověka před sebou samým.

DODATEK 4

Rozhovor s Jackem Petryckým

(vedený autorem práce, Varšava, 28. 5. 2025)

Jmenuji se Jacek Petrycki, jsem filmař. V poslední době jsem se tak začal představovat, i když ve skutečnosti je mou milovanou profesí kinematografie. Vystudoval jsem filmovou fakultu a v této profesi pracuji již více než 50 let - především jako kameraman, a to jak na dokumentárních, tak na hraných filmech. Postupem času jsem tak trochu sám proti sobě, ale i ze zvědavosti, několik filmů režíroval.

Na filmovou školu jsem se dostal na popud svého otce, který byl kameramanem v televizi. Myslel si, že je to ta nejkrásnější profese na světě. Opravdu jsem tam nechtěl jít, ale protože se mi to líbilo, souhlasil jsem, že udělám zkoušky. Bylo mi tehdy 17,5 roku a - k mému překvapení - jsem je složil.

Školou jsem prošel jako školák - protože jsem nebyl umělec z povolání. Studoval jsem v podstatě náhodou, z povinnosti nebo možná z lásky k otci. Ale to se velmi rychle změnilo. To, co jsem se tam učil, mě začalo neuvěřitelně fascinovat. Přesto jsem toto studium stále bral jako něco vnuceného - něco, co je třeba absolvovat, absolvovat, absolvovat. V té době jsem necítil potřebu uměleckého vyjádření.

Se zvědavostí jsem pozoroval některé své spolužáky, kteří tuto potřebu zjevně měli. V posledním ročníku - byl tehdy o rok přede mnou - studoval Piotr Kwiatkowski, dnes známý jako Jaxa. A byl to právě on, kdo mě zaujal.

Nezajímala ho jen profese kameramana - chtěl něco víc. Měl potřebu působit v tomto světě širším, hlubším způsobem.

Velmi dobře si vzpomínám na jednu situaci. Určitě byl spoluorganizátorem, ne-li iniciátorem takové oslavy narozenin našeho milovaného děkana Jerzyho Mierzejewského - konala se u Visly, u táboráku. Dodnes na to vzpomínám. To byl první Kwiatkowski, kterého jsem viděl a pamatoval si ho: člověk, který byl duší této společnosti, řídil, organizoval, jednal. Tehdy jsem si říkal, že je fantastické, že tato profese není jen o rámování, měření světla, technických dovednostech, ale také o tom být součástí společenství, společnosti. To na mě mělo obrovský vliv - a tento dojem mi zůstal po celou dobu naší známosti, dokud jsme neztratili kontakt. To bylo důležité. Ale k tomu se ještě vrátíme.

Vzpomínám si, že Piotr byl na univerzitě nesmírně aktivní. Já - takový mladík - jsem moc neprorazil, nechodil jsem na projekce kolegů, nevyhledával jsem příležitosti, abych ukázal svou práci. On - naopak. Organizoval tolik, že jsem se setkával s jeho fotografiemi, filmy, protože se prostě něco dělo.

Vzpomínám si zejména na jeden film, myslím, že byl natočen s Bukojemským. Byl to celovečerní film, asi něco slezského. Každopádně končil velmi dlouhým odjezdem na motorce - možná na 800 mm, nebo aspoň na 500. To byl záběr, který si pamatuji dodnes. V té době, kdy jsem sám přemýšlel spíš o pomíjivých tématech než o umění, vidět najednou něco takového - to bylo opravdu působivé.

Tu školu jsem absolvoval právě s takovýmto způsobem předávání, ale měl jsem štěstí. Potkal jsem lidi, přátelství, která mě otevřela, uvedla do pohybu. Patřila k nim skupina mladých dokumentaristů, kteří opravdu chtěli zaznamenat tu dramatickou komunistickou realitu druhé poloviny šedesátých let.

Byla to pozdní doba Gomulky, atmosféra napětí. Do této skupiny určitě patřili Waldek Korzeniowski, Anka Górna, Tomek Zygadło - jako režiséři - a Piotr Kwiatkowski jako hlavní kameraman. Já jsem jim jen fandil.

Byl tam také Staszek Latało, který s nimi sice přímo nepracoval, ale byl mi velmi sympatický. Já jsem se s ním zase velmi spřátelil - na univerzitě jsme byli taková nerozlučná dvojice. A právě tito lidé, toto prostředí mi pomohlo otevřít se něčemu, co jsem v sobě neměl. Pozoroval jsem je s velkou zvědavostí a fascinací.

Staszek byl pro mě jako výbuch kreativity. A tito dokumentaristé plánovali mimo jiné sérii dokumentárních fotografií v továrně v Polici u Štětína - něco, co souviselo s ropným průmyslem, rafinérií. Tehdy jsem ještě úplně nechápal, jak je to všechno důležité - došlo mi to až později.

Po škole to nebylo snadné. Dnes už to málokdo chápe, ale tehdy, abyste mohl žít a pracovat ve městě, musel jste mít trvalé bydliště. Varšava byla jako uzavřené město - prakticky jako v Rusku. Ve Varšavě jsem nemohl legálně žít, takže jsem tam nemohl ani začít pracovat.

Ale moc jsem chtěl nastoupit do Studia dokumentárních filmů. Nesmírně mi na tom záleželo. Měl jsem nějakou protekci přes svého otce, tak jsem šel na pohovor. Ředitel mi řekl, že by mě mohl vzít jako asistenta kameramana. Hned jsem souhlasil.

Zeptal se mě, jestli bydlím ve Varšavě. Začal jsem se do toho zamotávat... No ne, ještě ne. Odešel jsem a přemýšlel: "To můžu, jen si musím udělat registraci." A tak jsem si řekl, že to zvládnu.

A tady přišel na pomoc další kamarád - Staszek Jaworski, se kterým jsem lezl. Byl registrovaný v Zalesí u Varšavy a tam mě také zaregistroval, protože v samotné Varšavě to bez speciálních povolení nešlo. Díky tomu jsem se od 2. listopadu 1970 stal asistentem v oddělení fototechniky na WFD (pol. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych).

Nevnímal jsem to jako degradaci, naopak - bylo to pro mě důležité. A dokonce jsem jako absolvent katedry kinematografie okamžitě získal první asistentskou kategorii, což bylo poměrně finančně výhodné.

Na jednu stranu pro mě byla práce asistenta hned od začátku něčím přirozeným. Přistupoval jsem k ní se sympatiemi a pochopením. Připadalo mi, že je to prostě jen rozšíření mého studia - jenže to v praxi. Mohl jsem pozorovat operátory při práci.

Ve škole se mnou kvůli mému nízkému věku málokdo chtěl pracovat, takže jsem měl jen málo příležitostí dělat něco sám. Najednou jsem se mohl učit pozorováním. To pro mě bylo nesmírně cenné.

Kromě toho jsem už předtím znal Zygmunta Samosiuka - dobře jsem se s ním seznámil díky Staszku Latało. Byl pro mě příkladem toho, že lze být dokumentárním kameramanem a zároveň točit hrané filmy - pracoval už na svém druhém nebo třetím filmu s Wajdou. Byl to Wajda, kdo si ho "všiml" z dokumentu a angažoval ho. Já jsem tehdy takové ambice neměl, ale viděl jsem, že je to něco zajímavého a rozvíjejícího se.

Mimochodem se to shodovalo s mým začátkem práce ve Studiu dokumentárního filmu - právě tehdy se tam objevila skupina mladých, velmi revolučních dokumentaristů. Byli to Kieślowski, Zygadło, Titkow... A jejich duchovním mentorem, představitelem starší generace, byl Bogdan Kosiński.

V této skupině působily také ženy - Krystyna Grzełowska, Maria Zwiadkowska, Irena Kamińska. K těmto aktivitám měly velmi blízko. Všechno to byla jedna společná energie.

Tito mladí lidé opravdu chtěli změnit dokumentární film. Dosud dokumentární film vypadal jako "hezké obrázky, komentář a hudba". A oni chtěli vytvořit nový typ filmu - stoprocentní film. Takový, ve kterém je vše odposloucháno, nahlíženo, zaznamenáno. Žádné komentáře mimo mísu, žádná poetizace, žádné přikrášlování. Brutální, dravý pohled na realitu.

Rychle jsem si také uvědomil, že tato skupina má jasně vyhraněný postoj k systému - nazvěme ho mírně řečeno: jsou "protirežimní". Šlo jim přinejmenším o to, aby odhalili, jak skutečně vypadal reálný socialismus, v němž jsme žili.

A kdy se v této skupině objevil Piotr Jaxa?

Kdy se tam Piotr objevil? V podstatě hned. Spolu s Vytautasem Stokem, který byl myslím ze stejného roku - oba se k té skupině přidali. A já jsem se stal střídavě asistentem obou těchto operátorů.

Jedním z vrcholů pro mě byl film *Základní škola,* který režíroval Tomek Zygadło. Piotr pro něj dělal kameru - s velkým zaujetím. To byl pro mě klíčový moment: pochopil jsem, že naše profese není "chodit do práce od osmi ráno do čtyř odpoledne", ale hledání - jak to udělat, aby obraz pohnul divákovou představivostí.

Už jsem řekl, že myšlenka této skupiny - tento způsob uvažování o filmu - se později přesunula i do hraného filmu. Stejní lidé začali natáčet hrané filmy, čímž také způsobili revoluci v tomto žánru. Přírodní interiéry, venkovní lokace, naturalisté - to vše byly nové estetické a formální tropy.

Ale zůstaňme u dokumentu, protože na něm jsme společně pracovali. Důležitá byla i *Szoła podstawowa,* protože pro mě - ještě v roli mladého studenta - to byla další lekce. Piotr byl jen o 2-3 roky starší než já, ale už tehdy měl určitou sílu a jistotu v jednání, která mě inspirovala.

Bylo velmi důležité, že Piotr byl mnohem lépe připraven na fungování v realitě než já. Když jsem ho pozoroval, neustále jsem se učil.

S filmem *Szkoła Podstawowa* nebyl velký problém používat velké protihlukové přístroje, které jsme měli pro ty zásadní, stoprocentní záběry. Byly to Arri 150 a Arri 300 - obrovské stroje, "krávy". Ta "lehčí" vážila 80 kilo! Hrozná věc.

Vzpomínám si, jak jsme se snažili, aby ty záběry vypadaly dobře. A opět - učil jsem se od Piotra. Zaslechl jsem, jak se baví s režiséry, jak nastavuje kameru. Stativ byl připevněný na jakémsi trojúhelníku s kolečky - měl usnadnit přesun. Ale Piotr ho už používal jinak - jemné chvění kamery dodávalo scénám život. Byla to taková předzvěst práce s ruční kamerou. V té době jsme ještě nemohli

dělat ruční záběry na zvukovou kameru, ale takovéto mikropohyby dodávaly pocit autenticity. To bylo velmi důležité.

Druhou věcí bylo světlo. To nás ve škole nikdo neučil - standardem tehdy bylo bodové osvětlení, bodové světlo, někdy trochu rozptýlené. Takové divadelní schéma: tady hlavní světlo, tady zástěrka, tam kontrast. A Piotr, dobře si to pamatuju, řekl: "Poslyš, já chci, aby to světlo vypadalo, jako by tam vůbec žádné nebylo." A skutečně - myslím, že právě z jeho iniciativy vznikly takzvané "šňůry".

Byly to dlouhé kabely se svítidly každý metr, možná metr a půl. Do každé zásuvky se daly našroubovat 500 wattové žárovky - buď matné, nebo fotolitické, tedy se zrcadlem. Ty matné byly ještě lepší. Piotr tyto šňůry zavěšoval ke stropu a pod žárovky natahoval pauzovací papír, který kupoval v rolích. Tehdy neexistovaly žádné difuzní fólie, filtry ani profesionální změkčovače. Obkreslovací papír byl jediný způsob, jak získat měkké, rozptýlené světlo.

Výsledek? Světlo bylo naprosto beze stínů, přirozené, bez teatrálnosti. Naživu. Bylo to něco úžasného.

Vzpomínám si také na jednu konkrétní scénu - učení tance. Je to velmi důležitý moment filmu, protože *Szkoła Podstawowa byla* de facto o tom, jak se učit žít v komunismu. Nejen prostřednictvím vyučování nebo udávání - ale i prostřednictvím věcí jako..... společenský tanec. Všechno tam bylo nadiktované: "raz, dva, tři - raz, dva, tři", příkazy, napomínání, výkřiky: "Proč tak nerovnoměrně zvedáš nohy?".

A právě při této scéně Piotr navrhl natáčet ji ruční kamerou. Bez zvuku. Zvukař odešel do druhého rohu, aby nezaznamenával šumění kamery. Část zvuku se pak musela nahrát znovu - to, co se nenahrálo "čistě" na place, se nahrálo ve studiu.

A ještě jedna zajímavost: hlas tanečního instruktora, který v této scéně velí dětem, je... Krzysztof Kieślowski. Přátelsky, v synchronizační místnosti, tento hlas zachytil svému kamarádovi.

Mluvíte o době, kdy jednání Piotra a lidí kolem něj bylo skutečně revoluční.

Piotr byl tehdy nejen účastníkem změny - okamžitě pochopil, o co jde. Nesouhlasil jen s myšlenkami nové vlny: "ano, máš pravdu, takhle se to má dělat", ale okamžitě hledal prostředky, jak to uskutečnit. Světlo - zcela přirozené. Kamera - živá, přítomná, účastnící se, ne pouze zaznamenávající.

Mám tedy otázku: když byl takový inovátor, když se tak silně podílel na této dokumentární revoluci, proč neudělal větší kariéru v Polsku? Proč se dnes o Piotrovi nemluví - ani v kontextu dokumentu, ani filmu obecně - jako o jednom z klíčových kameramanů? Co se mohlo stát?

Piotr byl nepochybně jedním ze dvou, tří nejvýznamnějších kameramanů, kteří spoluzakládali tuto novou školu dokumentu. Když se na to podíváte blíže, zjistíte, že v době, kdy jsem již vstoupil na trh a začal pravidelně pracovat, byl Piotr na odchodu z dokumentárního filmu. Už tehdy hledal nové výzvy.

Připojil jsem se k Vítku Stokovi a střídali jsme se v práci s Kieślowským. Ale přesto, když jsme dělali legendární film *Mluvící hlavy*, Piotr se na něm podílel - je pod ním podepsaný. Protože to byla týmová práce: nebylo to tak, že by byl někdo jediným kameramanem. Prostě: "dneska máme tohohle člověka, pak jedeme". Já jsem měl čas - tak jsem to udělal. Druhý den měl čas Piotr - udělal to.

Z toho je vidět, že v roce 1979 byl v dokumentu ještě aktivní, ale doopravdy - už hledal jiné cesty. Myslím, že pro něj bylo těžké držet se dlouho jedné linie. Jak jsem řekl na filmové škole - nikdy se neomezoval na studium ani na

profesionální práci. Podílel se i na organizování společenského života, byl duší prostředí.

A pak... jsme spolu natočili film *Przed rajdem* - vlastně ho točil on, ale je nutné, abych se o něm zmínil. Protože před *Przed rajdem* byla *Ziemia,* druhý film Tomasze Zygadła. A právě u těchto filmů Piotr experimentoval - chtěl udělat něco neobvyklého, něco riskantního.

Například ve filmu *Przed rajdem* se snažil použít monstrózně hlasitý Arriflex 2C, aby získal zajímavé záběry. A to také svědčí o něm - o jeho potřebě stále objevovat, experimentovat. Nikdy se nedržel vyšlapaných cest.

Všichni, doslova všichni, jsme se vrhli do práce - dokonce i naše nebohé manželky se zapojily. Probíhalo to asi takto: Peter pověřil oddělení fototechniky, aby vyrobilo monopody - z jednotlivých nohou stativů. Výsledkem byly tyto "tyče" se závitem, které se daly přišroubovat na spodní stranu fotoaparátu a mírně naklonit nebo posunout. To bylo velmi důležité.

Věděli jsme, že musíme natáčet z dálky - když jsme byli příliš blízko postavy, žádný mikrofon, ani ten nejsměrovější, nedokázal eliminovat hluk kamery přicházející zpoza objektu. Museli jsme tedy mikrofon nasměrovat tak, aby zezadu zachycoval co nejméně - a to znamenalo použít dlouhý objektiv a vzdalovat se s kamerou.

Tyto technologie jsme později použili i v dalších filmech - například ve filmu *Robotnicy '80* v Gdaňské loděnici. Měli jsme jen jednu zvukovou kameru a druhou kameru se synchronním motorem, bez možnosti záznamu zvuku. Tento systém fungoval dobře v exteriéru, ale ne v interiéru - hluk byl příliš velký.

Zde přišly ke slovu naše manželky. Ušily na kamery speciální kryty ze starých prošívaných dek. Musely zakrýt kazetu, mechanismus, všechny citlivé části. Byl tam otvor pro lupu, pro ruku - aby se dalo s kamerou manipulovat a zároveň co nejvíc utlumit zvuk. A opravdu - tyhle kryty byly geniální. Ručně vyrobené, ale velmi účinné.

Tento patent jsme použili v *Zemi*, ve scénách rozhovorů s horaly. Šlo o spontánní situace - nic se nedalo připravit ani naplánovat. Museli jste reagovat okamžitě. A s takovou ruční kamerou, umístěnou na rameni, jsem měl situaci plně pod kontrolou. A to bylo skvělé.

Podobné to bylo i s filmem Kieślowského *Przed rajdem*. Tam jsme museli řešit dokumentární situace - hádky o vybavení, kvalitu vozů, celý živý svět jezdců rallye. To se nedalo natočit s obrovskou, stokilovou vzducholodí. To by všechno zabilo. Jedině tato naše ruční konstrukce nabízela možnost přirozeně zachytit, co se děje.

A právě na filmech *Ziemia* a *Przed rajdem* jsem se od Piotra naučil ještě jednu věc: velmi dbal na to, aby kromě dokumentárního "masa" - tedy hádek horolezců o terén nebo závodníků o jejich vybavení - existoval také... film. Nejen záznam, ale film jako dílo. Obraz, rytmus, vyprávění. Něco víc.

Film je něco, co nás má později na plátně svést, ne nutně dějem nebo akcí, ale právě svou mimořádností. A přesně to se stalo ve filmu *Země.* Vzpomínám si na rozhovor mezi Tomaszem Zygadłem a Piotrem Kwiatkowským - byl jsem svědkem toho, jak si říkali: "Jestli to má být *Země*, musíme to natočit teď, ještě nemáme peníze, ale je brzké jaro, ještě je sníh - to je ta pravá chvíle!". A skutečně - měli pravdu. Film začíná neobyčejnými záběry země Podhalí se zbytky sněhu, které krajinu protínají. To všemu dodává metafyzický, možná až symbolický rozměr.

A ve filmu *Przed rajdem* šlo zase o kouzlo samotné rallye. Přišli jsme na to - hlavně Piotr jako kameraman - jak to všechno filmově ukázat. Dlouhými objektivy jsme zachytili skluzy na serpentinách vedoucích do Mořského oka. Zavěšení kamer pod podvozek, abychom viděli silnici z perspektivy kola vozu - něco, co nikdo z diváků v kině běžně nezažije. To bylo to, čím kino bylo - ne jen reportáž, ne jen záznam skutečnosti, ale příběh, obraz, něco neobvyklého, co upoutá pozornost.

Vraťme se k Piotrovi. Proč se dnes jeho jméno v souvislosti s dokumentárním filmem nebo filmem obecně neobjevuje? Myslíte si, že to mohlo být jeho rozpolceností mezi fotografií a filmem, že si ho lidé přestali spojovat jako kameramana?

Nejsem Piotrův životopisec a také moje paměť už je selektivní. Ale řekl bych toto: on se díval pořád. Vím, že se pokoušel i o hraný film. Ne jako hlavní kameraman - i když myslím, že byl u *filmu Wesele* a možná u *Dyrygent*... Myslím, že ho tehdy vzali na natáčení a pak... vyhodili? Něco takového bylo. Každopádně se snažil proniknout do nových oblastí, ale moc mu to nevyšlo.

A to byla také doba, kdy se Polsko začalo otevírat těm, kteří chtěli pracovat v médiích. Bylo to ještě před rokem 1978, před volbou papeže, ale už tehdy se objevil první západní televizní zpravodaj - pravděpodobně německý - a Piotr se ocitl v tomto týmu. Nevím, jestli se přihlásil sám, nebo si ho všimli, ale přijali ho jako kameramana. Bylo to nesmírně atraktivní.

Především - vybavení. Měli mnohem lepší kamery než my. Za druhé - mohli natáčet věci, které byly pro nás, i pro ty nejvzpurnější režiséry, nedostupné. A za třetí - honoráře. Platili v tvrdé měně a v té době byl kurz na černém trhu pětkrát vyšší než oficiální kurz. To byl pro Piotra nový atraktivní profesní prostor.

Ale abych se vrátil ještě dřív - když jsem nastoupil jako asistent, zjistil jsem, že Piotr už do polské filmové kroniky předkládá vlastní náměty. Bylo to něco neobvyklého. Nepřebíral témata ze zadání - jako třeba příští stranický sjezd, stříhání pásky nebo krajská konference -, ale přicházel s nápady sám.

Na jeden si vzpomínám obzvlášť. Předložil téma posledního varšavského majáčníka, který zapaloval plynové lucerny na Agricole. Téma okamžitě koupili, bylo realizováno - a vzpomínám si, že se na promítání přišla podívat půlka studia. Protože to bylo krásné. Celý děj se odehrával v *magické hodině*, v tom

neuchopitelném čase mezi dnem a nocí. Měli jsme tu světla města, tmu parku, oheň zápalné láhve a blikající lucerny. Poetický dokument.

To byl jeho způsob - hledal si své vlastní cesty. Nechtěl dělat věci na zakázku, chtěl dělat věci ze sebe. A to asi vysvětluje, proč neprorazil ve smyslu klasického kinematografa. Ale jako filmař - byl jedinečný.

Nevím, jestli to Piotr dělal čistě z nadšení, nebo s určitou vypočítavostí - ve smyslu "když to vyjde dobře, někdo si toho všimne a třeba se z toho něco zrodí". Pravděpodobně obojí. Ale bylo to velmi důležité - ukazuje to, jak hledal nové cesty.

Trvalo mi dvacet let, než jsem se začal zabývat něčím jiným. A on - on byl od začátku na cestě. Myslím, že jeho odchod do CDF - a myslím, že to byla německá televizní stanice - tak trochu uzavřel cestu, kterou jsme se s Vítkem Stokem vydali. Protože naši režiséři se pak začali přesouvat do hraných filmů a vzali nás s sebou. Piotr byl v té době už angažovaný v CDF a ten přechod, k prvním celovečerním filmům - i těm televizním - tak nějak "nezachytil".

Možná mu to dalo šanci odejít do zahraničí? Nevím, jestli to byla příčina, nebo spíš důsledek - ale myslím, že při práci se západními producenty viděl, že jsou to dva úplně odlišné světy. Zvlášť po zavedení stanného práva - to byl okamžik naprosté tmy, taková černá okupační noc. Umělci byli odsunuti na okraj, téměř umlčeni.

A tam - na Západě - bylo Eldorádo. Když jste měli schopnosti a odhodlání, mohli jste toho dokázat opravdu hodně. A Piotr takovým člověkem byl. Uměl chtít - a uměl to dát najevo. A to rozhodlo.

Rád bych se vás zeptal ještě na jednu věc, z vašich zkušeností - jako člověka, který se podílel na dokumentárních i hraných filmech - jaké výhody může mít hraný film z dokumentárního? Co z této dokumentární

DNA se pak může projevit ve filmu? Co nás vede k tomu, abychom si řekli: "aha, tohle natočil dokumentarista - je to zajímavé, je to jiné"?

Dokumentární film je - ve své nejjednodušší podobě - velmi základní, až primitivní umění. Jednoduše ukazuje život. Fotografuje ho a přenáší na plátno. Samozřejmě je dobré, když je to nějak uspořádané, strukturované - ale podstata zůstává stejná: ukázat život takový, jaký je.

Když pracujete s dokumentem, máte to v krvi. Víte, že aby byl film úspěšný, musíte dodržovat určitá pravidla. Jedno z těchto pravidel mohu rovnou citovat.....

V dokumentárním filmu mě bolí - a nikdy si to nedovolím -, když například víme, že se náš hrdina chystá navštívit babičku, a kamera už na něj čeká u babiččina domu. Dveře se otevřou, on vejde... Pro mě to kompromituje celý příběh. Můžeme nanejvýš sledovat, jak někam jde, a pak - být překvapeni, že se dveře otevřou a my vejdeme za ním. Musí to být skutečné. Dokumentární film se řídí zákony, které nás nutí věřit tomu, co vidíme. Že se to skutečně stalo. Nebyli jsme to my, kdo to šmíruje, byli jsme u toho, když se to stalo. A to je to nejdůležitější.

Několikrát se mi stalo, že Kieślowski - se kterým jsem na dokumentech pracoval - přišel a řekl: "Poslouchej, dělám televizní film, celovečerní film. Chtěl bych, abys dělal kameru. Protože chci, aby to vypadalo jako dokument, jako by se to všechno opravdu stalo." A tak jsem se rozhodl, že to natočím. Najal jsem mladého, úplně neznámého herce - jmenuje se Jerzy Stuhr - myslím, že bude taky hodně skutečný."

A skutečně - natočili jsme film tak, aby vypadal, jako by se vše odehrávalo před našima očima.

To byla první fáze. Myslím, že Piotr to věděl hned. Tu druhou fázi jsem se naučil až později. Protože pro mě byl vždycky nejdůležitější dokumentární styl. I v hraném filmu - vždycky jsem chtěl, aby to vypadalo reálně.

A pak na mě začala tlačit Agnieszka Hollandová: "Poslouchej, musíš víc tvořit. Chceme vidět něco zajímavého, ne jenom pořád tu nudnou realitu." A tak jsem se na to podíval. A tak to začalo - učil jsem se tvořit. Měl jsem speciální sešit, kam jsem si zapisoval filmové nápady - věci, které jsem pozoroval v reálném životě. Například: jak jsem chtěl docílit blikajícího světla, přeexponování, něčeho zvláštního. Někdy v noci, když sedíte v tmavé místnosti a za oknem projíždějí auta - a to světlo se láme, chvěje. Když jsem si to zapisoval, říkal jsem si: to je zajímavé. Bude to kreativní, ale zároveň je to ospravedlnitelné - protože jsem to viděl. Tohle je pravda. Takhle to mohlo být.

To je druhá fáze - kdy tvorba vzniká ze skutečnosti. A když se dívám na Piotra - na jeho fiktivní věci - cítím v nich jeho dokumentární zkušenost. Je vidět, že východiskem pro něj vždy byla pravda.

V Piotrových filmech je cítit ruka Krzysztofa Kieślowského, se kterým ostatně dlouho spolupracoval. Tyto stopy jsou čitelné. Ale také - pro dokumentární film charakteristické - světlo. Světlo, které "neexistuje". Které není tvůrčí, jako v klasické fikci. Myslím, že i to je něco jedinečného. Vzpomínám si na film *Czarny czwartek* - tam tuto tvorbu necítíte. Tam je cítit, že jsme účastníky dění.

Je to takový velmi určitý případ - *Czarny czwartek* je film, který je vlastně rekonstrukcí. Vyprávíme příběh nejen na úrovni pouličních událostí, bitek, ale i v rovině herecké, rodinné. To všechno bylo rekonstruováno. Nejprve si scenáristé vyslechli celé vyprávění hlavního hrdiny. Pak jsme tyto její příběhy nahráli na betony - dlouho jsme plánovali, že je ve filmu necháme. Bylo to něco tak autentického, že jsme vlastně nic jiného nepotřebovali. Nakonec jsme se ale rozhodli, že znovu natočíme přesně to, co vyprávěla. A pak už nebylo možné spojit obě vrstvy - archivní materiál a inscenaci.

Nevím, jestli to víte - o filmu *Czarny czwartek* jsem psal doktorskou práci s názvem *Využití dokumentárních záběrů v hraném filmu*. Je to celá přednáška o tom, jak používat dokumentární záběry v hraném filmu - jak je uvádět, jak je

inscenovat.
V našem případě jsme dokonce do filmu zavedli postavu kameramana, aby byla přítomnost reálných záběrů diegeticky zdůvodněna. Ale to už je jiný příběh - Piotra se přímo netýká.

To už je poslední věc - povězte nám prosím o projektu *Cinematographers*, který je vám nejbližší a na kterém se Piotr podílel. Co můžete říci ze svého pohledu?

Na dlouhou dobu jsem Piotra ztratil z dohledu. Žili jsme v různých systémech a pak - na dlouhou dobu - v různých zemích, které se jen zřídkakdy protínaly.
Během té doby jsem dělal spoustu různých věcí, hodně jsem toho zažil, hodně viděl. A mimo jiné - prostřednictvím kamaráda z Londýna, s nímž jsem měl mimochodem dnes schůzku, proto to mé zpoždění - jsem byl přizván k účasti na jeho projektu. Byl to velmi seriózní portál: *Web of Stories* - shromažďování svědectví o životě vybraných, výjimečných lidí. A myslím, že to byl moment, kdy jsem si Piotra začal znovu připomínat - jako člověka, který má také nesmírně důležitý příběh.
Každopádně - *Cinematographers* je úžasný projekt. Je v něm cítit vášeň, hlad po obrazu a úcta ke světlu - a to jsou věci, které měl Piotr v sobě od začátku.

Dnes jste mluvil o projektu *Cinematographers* - a zmínil jste, že jste se na podobném projektu podílel už dříve?

Ano, pro tento londýnský portál *Web of Stories* jsem natáčel s Andrzejem Wajdou, Markem Edelmanem, Jackem Kuroněm..... Šlo o formu záznamu příběhu významné osobnosti o jejím životě. Ale nejdůležitější bylo, že ten člověk vše říkal podle svého vlastního rytmu, podle své vlastní chronologie. Co chtěla - vyprávěla, co nechtěla - vynechala. Velmi demokratická forma.

A když jsem zjistil, že Piotr dělá cyklus *Cinematographers* a že jeho princip je podobný - že říká: "Ukaž, jako bys chtěl být ukázán. Kdo jste? Jak se vidíte?" - Pak jsem si řekl, že je to fantastický nápad. Je to nápad, který vychází přímo z

dokumentu. Není to fotograf s egem, který nastavuje člověka: "Oblečte si tričko, změňte polohu, stoupněte si sem, usmějte se." To není žádný fotograf. Je to určitý druh pokory: *Jak se vidíš ty sám?* A to mě šíleně oslovilo. Nejdřív jako nápad a pak - když jsem viděl ty fotky - jsem si říkal, že to fantasticky funguje.

Ta výstava je živá, funguje, cestuje po světě a stále těší. Já sám jsem na ni narazil dvakrát úplnou náhodou - jednou v Mazurách a jednou v Praze. Někam jsem jel autem a najednou koukám - visí tam *Cinematographers*. A je to krásné, protože ta výstava vznikla nejen z lásky k naší profesi - ale tu lásku také ukazuje. Doufám, že lidé, kteří se na ni přijdou podívat, to cítí stejně. Že si pomyslí*: Jaký to musí být krásný zážitek - být součástí tohoto světa.*

A co se týče tvůrčí stránky - je zajímavé, že na těchto fotografiích nejsou žádné detailní záběry. Piotr používá široké objektivy a zcela opouští klasické chápání portrétu. Někdy je dokonce obtížné vidět detaily obličeje. Ale pořád je to portrét, ne?

Ano, je to velmi zajímavé - protože to není jen otázka širokého skla, ale především záběru. Jsou to plné plány, někdy celkové - od hlavy až k patě, a někdy úplně ztracená silueta kdesi v prostoru. A právě to, co je kolem, o tom člověku často řekne víc než pohled do očí. Protože portrét nemusí být jen tvář vyplňující rám. Může to být jen kostým, póza, způsob existence v prostoru. Ať už někdo sedí, stojí, leží, visí…

Všechno je to forma vyprávění příběhu. A z toho podle mého názoru dokumentární film vychází - z tohoto způsobu myšlení: *Pozorujte, nevnucujte. Podívejte se, jak někdo existuje ve světě. U Jaxy nikdy nebyl prostor pro okázalost. Byla to tichá, pozorná práce, vycházející z hlubokého porozumění tématu a z úcty k protagonistovi.* Tyto fotografie vyprávějí příběh o člověku prostřednictvím kontextu, ne doslovností. A to je výjimečné.

BIBLIOGRAFIE

Piotr Jaxa, v: *DODATEK 1 - osobní rozhovor s Piotrem Jaxou*, 2025

Chriss Niedenthal, v: *DODATEK 2 - osobní rozhovor s Chrissem Niedenthalem*, 2025

Iga Niewiadomska, v: *DODATEK 3 - osobní rozhovor s Ingou Niewiadomskou*, 2025

Jacek Petrycki, v: *DODATEK 4 - osobní rozhovor s Jackem Petryckim*, 2025

Piotr Jaxa, *Umiem widzieć*, rozhovor v: *Kwartalnik Fotografia*, č. 46 (2024)

Rozmowy o sztuce operatorskiej, v: Ninateka.pl, 2023
https://ninateka.pl/search?q=piotr+jaxa+%7C+hommage+%C3%A0+kie%C5%9Blowski+%7C+cz.+1

Claude Muret - citace z eseje v katalogu výstavy *Remembering Krzysztof* v Lausanne, 2015

Rozmowa kulturalna, vysílání v Polskie Radio 24, 2022-01-22
https://polskieradio24.pl/artykul/2888843,krzysztof-kieslowski-w-obiektywie-piotra-jaxy

Twórcy kina w obiektywie Piotra Jaxy - wystawa projektu Cinematographers w Warszawie, v: *Fotopolis*, 15. únor 2024
https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/37501-znani-filmowcy-w-obiektywie-piotra-jaxy-wystawa-projektu-cinematographers-w-warszawie.

Cinematographers. Objazdowa wystawa Piotra Jaxy w Warszawie, pořad *Stacja kultura*, v: Czwarty Program Polskiego Radia, 26. 2. 2024.
https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/3341087,Cinematographers-Objazdowa-wystawa-Piotra-Jaxy-w-Warszawie

Susan Sontag*, On Photography*, Farrar, *Straus and Giroux*, New York 1977; polské vydání: *O fotografii*, přel. S. Magala, *Karakter*, Krakov 2009

Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, *Focal Press*, 6. vydání, 2014

Dziga Vertov*, Wariści. Teksty z lat 1919–1929,* ed. A. Gwóźdź, *Kraków: Universitas*, 2012.

André Bazin*, What Is Cinema?*, *University of California Press*, 1967; polské vydání: *Czym jest kino?*, przeł. B. Choromański, *WAiF*, Varšava 1973

Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment / Images à la Sauvette. (album a esej v edici Steidl, 2014).

André Bazin, *What is Cinema?*, přel. Bolesław Michałek, Varšava: *Książka i Wiedza*, 1966.

Srov. E. Kłosiński, citováno v: *Film,* č. 5/2004, s. 22.

REJSTŘÍK OSOB

Alekan, Henri – 60
Arthus-Bertrand, Yann – 22
Asante, Kofi – 53
Barthes, Roland – 22
Bejach, Giora – 52
Binoche, Juliette – 37
Brzozowski, Andrzej – 7
Capa, Robert – 22
Cartier-Bresson, Henri – 22, 23, 32
Charlone, Cesar – 50
Chéroux, Clément – 23
Coutard, Raoul – 51
d'Agata, Antoine – 22
Dederko, Witold – 30
de la Rica, Kiko (z rodziną) – 57
Drygas, Maciej J. – 17
Dziadkiewicz, Roman – 22
Dziworski, Bogdan – 22, 56
Ericson, Edward E. – 17
Gerber, Moritz – 32
Godard, Agnès – 52
Grzełowska, Krystyna – 8
Grynberg, Mikołaj – 23
Hall, Conrad L. – 60

Hasior, Władysław – 22
Helander, Joanna – 23
Idziak, Sławomir – 30, 57
Jacob, Irène – 39
Janicki, Stanisław – 7
Jaworski, Stanisław – 8
Jaxa, Piotr – 2–6, 8–10, 12–14, 17–18, 20–21, 23–24, 27–28, 55
Jazdon, Mikołaj – 17
Kamińska, Irena – 8
Klimala, Wojciech - 84
Khondji, Darius – 59
Kieślowski, Krzysztof – 10–14, 23, 26–27, 35–39
Kosiński, Bogdan – 8
Lassally, Walter – 56
Latałło, Stanisław – 7
Lisetsky, Andrii - 84
Lubelski, Tadeusz – 17
Magierski, Tomasz – 23
Mahajan, K. K. – 59
Marker, Chris – 22
Melgar, Fernand – 32
Mierzejewski, Jerzy – 7
Mitra, Subrata – 53
Nasierowska, Zofia – 22
Neuenfels, Benedict – 58
Niewiadomska, Iga – 13, 23
Niewiedział, Agnieszka – 23
Oswald, Oris – 58
Pajączkowska, Agnieszka – 22
Panov, Mitko – 32
Persson, Bo – 23
Petrycki, Jacek – 6–8, 27
Piesiewicz, Krzysztof – 12
Piechota (Pan) – 8
Preizner, Joanna – 17
Sady, Małgorzata – 23
Samosiuk, Zygmunt (Zyziu) – 7, 8
Sitek, Elżbieta – 17
Sobociński, Piotr i Witold – 50
Sontag, Susan – 17, 22
Stok, Witold – 7

Storaro, Vittorio – 51
Subrata Mitra – 53
Surmiak-Domańska, Katarzyna – 23
Syska, Rafał – 17
Turowska, Zofia – 17
Viola, Bill – 22
Wajda, Andrzej – 13, 28
Watkin, David – 54
Werner, Andrzej – 17
Wojtkiewicz, Marta – 17
Yamamoto, Hideo – 56
Young, Freddie – 54
Zamachowski, Zbigniew – 38
Zglinski, Greg – 32
Zwiadkowska, Maria – 8
Zygadło, Tomasz – 7, 8

Autor práce: Wojciech Klimala
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: MgA. Mgr. Michał Szalast
Počet normostran: 96
Počet úhozů: 175753

Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Opava 2025