MAŁGORZATA FATALSKA

Teoretická bakalářská práce

FOTOGRAFIE JAKO STOPA NEPŘÍTOMNOSTI: PAMĚŤOVÉ STRATEGIE VE VYBRANÉ TVORBĚ PAWŁA BOWNIKA, WOJCIECHA WILCZYKA A MICHAŁA ADAMSKÉHO

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2026

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Fotografie jako stopa nepřítomnosti: paměťové strategie ve vybrané tvorbě Pawla Bownika, Wojciecha Wilczyka a Michala Adamského

Photography as a trace of absence: strategies of memory in selected works by Paweł Bownik, Wojciech Wilczyk, and Michał Adamski

Małgorzata Fatalska

Vedoucí práce MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Obor tvůrčí fotografie
Opava 2026

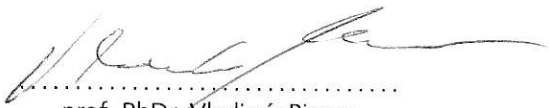
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2025/2026

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Studentka:	Małgorzata Fatalska
UČO:	64427
Program:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	Fotografie jako stopa nepřítomnosti: paměťové strategie ve vybrané tvorbě Pawla Bownika, Wojciecha Wilczyka a Michala Adamského
Téma práce anglicky:	Photography as a Trace of Absence: Strategies of Memory in Selected Works by Paweł Bownik, Wojciech Wilczyk, and Michał Adamski
Zadání:	Teoretická práce se bude zabývat fotografií jako médiem paměti, stopy a nepřítomnosti. Bude sledovat, jak může obraz zachycovat nejen viditelné, ale i to, co chybí nebo bylo ztraceno. Práce bude analyzovat vybraná díla Pawła Bownika, Wojciecha Wilczyka a Michała Adamského v kontextu paměti, archivu a stopy minulosti.
Literatura:	Roland Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008. Susan Sontag, O fotografii, Przeł. Sławomir Magala, Kraków: Karakter, 2009. Lech Lechowicz, Historia fotografii, Część 1: 1839–1939, Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT. John Berger, Sposoby widzenia, Warszawa: Aletheia. Paweł Bownik; Grażyna Bastek, Kolory straconego czasu, Warszawa: bownikstudio, 2021.
Vedoucí práce:	MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
Datum zadání práce:	27. 5. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):



prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá fotografií jako stopou nepřítomnosti a médiem sloužícím k uchovávání paměti. Teoretickým východiskem jsou úvahy Rolanda Barthesa, Susan Sontagové a Andrého Bazina o vztahu fotografie ke skutečnosti, času, smrti a pomíjivosti.

V práci jsou analyzovány tři odlišné umělecké přístupy: cyklus *Kolory straconego czasu* Pawła Bownika, *Projekt Familok*Wojciecha Wilczyka a fotografická kniha *Nie mogę przebrnąć przez chaos* Michała Adamského. Zvláštní pozornost je věnována tomu, jak fotografie uchovává stopy vyhynulých druhů, proměn architektury dělnických kolonií a osobní zkušenosti ztráty.

Součástí práce je také rozhovor s Wojciechem Wilczykem, který se týká vzniku jeho projektu, typologické metody práce a významu fotografie jako určitého druhu mechanické paměti.

Cílem práce je ukázat, že fotografie nemůže navrátit to, co zmizelo, ale může uchovat zanechané stopy a umožnit nové čtení minulosti.

Klíčová slova

fotografie, nepřítomnost, paměť, stopa, pomíjivost, dokumentární fotografie, typologie, fotografická kniha, Paweł Bownik, Wojciech Wilczyk, Michał Adamski

ABSTRACT

This bachelor's thesis examines photography as a trace of absence and as a medium for preserving memory. Its theoretical framework is based on the reflections of Roland Barthes, Susan Sontag and André Bazin on the relationship between photography, reality, time, death and transience.

The thesis analyses three distinct artistic approaches: Paweł Bownik's series *Kolory straconego czasu*, Wojciech Wilczyk's *Projekt Familok* and Michał Adamski's photobook *Nie mogę przebrnąć przez chaos*. Particular attention is paid to the ways in which photography preserves traces of extinct species, changes in the architecture of workers' housing settlements and the personal experience of loss.

The thesis also includes an interview with Wojciech Wilczyk concerning the origins of his project, his typological working method and the significance of photography as a form of mechanical memory.

The aim of the thesis is to show that photography cannot restore what has disappeared, but it can preserve the traces left behind and enable new interpretations of the past.

Keywords

photography, absence, memory, trace, transience, documentary photography, typology, photobook, Paweł Bownik, Wojciech Wilczyk, Michał Adamski

Prohlášení

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

Souhlas se zveřejněním

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

V Opavě dne 28. 7. 2026

Małgorzata Fatalská

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce MgA. Arkadiuszi Golovi, Ph.D., za odborné vedení, cenné připomínky a podporu během psaní této práce.

Zvláštní poděkování patří Wojciechu Wilczykovi za čas, otevřenost a podrobný rozhovor o *Projektu Familok*, který se stal důležitou součástí této práce.

Děkuji také všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie v Opavě za předané znalosti, rozšíření obzorů a inspiraci během studia. Poděkování patří rovněž mým blízkým za jejich trpělivost, podporu a povzbuzení.

Małgorzata Fatalska

Obsah

1. Úvod……13

2. Stopa a nepřítomnost ve fotografii podle Barthese, Sontagové a Bazina…..17

3. Kolory straconego czasu Pawła Bownika……..25

4. Projekt Familok Wojciecha Wilczyka, typologie jako forma paměti……..35

5. Rozhovor s Wojciechem Wilczykem (rozhovor uskutečněný 15. 6. 2026 r.) ……41

6. Nie mogę przebrnąć przez chaos Michała Adamského…….53

7. Závěr……..67

8. Bibliografie……75

1. ÚVOD

Fotografie je od svého vzniku spojena s potřebou uchovávat obrazy lidí, míst, předmětů a událostí, které se v průběhu času proměňují nebo zcela mizí. Každý fotografický snímek zaznamenává určitý okamžik skutečnosti a současně jej převádí do minulosti. To, co se v okamžiku fotografování nacházelo před objektivem, už při pozdějším pohledu na obraz neexistuje ve stejné podobě. Fotografie se tak stává nejen obrazem přítomnosti, ale také stopou nepřítomnosti a prostředkem uchovávání paměti.

Tato práce se zabývá vztahem fotografie k času, pomíjení, smrti a ztrátě. Jejím cílem je ukázat, jak může fotografický obraz uchovávat stopy lidí, míst, přírodních druhů a společenských světů, které již zanikly nebo postupně mizí. Zároveň se práce zaměřuje na omezení fotografie. Snímek nemůže navrátit ztracenou skutečnost ani zastavit proměny času, může však zachovat její obraz a umožnit divákovi nový kontakt s minulostí.

Práce je rozdělena na teoretickou a analytickou část. V úvodní teoretické kapitole se věnuji úvahám Rolanda Barthese, Susan Sontagové a Andrého Bazina. Jejich texty umožňují nahlížet na fotografii jako na zvláštní druh svědectví existence. Barthes zdůrazňuje, že fotografie potvrzuje, že zobrazený člověk nebo předmět skutečně existovali před objektivem. Sontagová chápe fotografii jako materiální stopu skutečnosti a současně jako připomínku pomíjení. Bazin spojuje vznik obrazu s lidskou potřebou zachránit bytí před časem a hovoří o fotografii jako o moderní formě „mumifikace“ skutečnosti. Tyto koncepce vytvářejí základní rámec pro analýzu vybraných uměleckých projektů.

V dalších kapitolách se zabývám třemi odlišnými přístupy k tématu nepřítomnosti a paměti v současné polské fotografii. První z nich představuje cyklus Kolory straconego czasu Pawła Bownika, který odkazuje k vyhynulým ptačím druhům. Analyzuji způsob, jakým umělec prostřednictvím dlouhé expozice, pohybu a téměř abstraktního obrazu vytváří vizuální připomínku ztraceného života.

Druhá část je věnována Projektu Familok Wojciecha Wilczyka. Umělec systematicky fotografuje architekturu dělnických kolonií a vytváří rozsáhlý typologický archiv budov, jejichž původní společenský a průmyslový kontext postupně zaniká. Součástí této kapitoly je také rozhovor s Wojciechem Wilczykem, uskutečněný 15. června 2026. Rozhovor přibližuje vznik projektu, pracovní metodu autora, význam typologického způsobu fotografování a jeho chápání fotografie jako určitého druhu mechanické paměti.

Třetí analyzovanou prací je fotografická kniha Nie mogę przebrnąć przez chaos Michała Adamského. V tomto případě získává nepřítomnost osobní a intimní rozměr. Projekt se vztahuje k nemoci a smrti autorových rodičů, zkušenosti truchlení a návratu do prázdného rodného domu. Zaměřuji se na to, jak fotografie uchovávají stopy každodenní přítomnosti blízkých lidí a jak se jejich význam proměňuje s časovým odstupem.

Vybrané projekty se liší formou, tématem i metodou práce. Bownik vytváří metaforické a vizuálně působivé obrazy, Wilczyk pracuje systematicky a archivně a Adamski vychází z vlastní zkušenosti ztráty. Všechny tři přístupy však spojuje otázka, co může fotografie zachovat v situaci, kdy původní skutečnost už není přítomná. V závěru práce proto jednotlivé projekty porovnávám a shrnuji způsoby, jakými fotografický obraz funguje jako stopa nepřítomnosti, nositel paměti a svědectví nevyhnutelného pomíjení.

2. STOPA A NEPŘÍTOMNOST VE FOTOGRAFII PODLE BARTHESE, SONTAGOVÉ A BAZINA

Fotografie jako svědectví existence

Fotografie je nepopiratelným potvrzením toho, že to, co se na ní nachází, skutečně bylo a existovalo. Nejde zde však o dokumentární funkci ani o dokazování pravdivosti zobrazené situace. Fotografický přístroj zaznamenává objekt, člověka nebo místo, které se reálně nacházely před objektivem. V okamžiku, kdy stiskneme spoušť, přestává fotografované existovat ve své dosavadní podobě. Zůstává zachyceno pouze v obraze. Snímek má schopnost zastavit, téměř usmrtit okamžik. Člověk, který se na fotografii usmívá a dívá do objektivu, se bude usmívat navždy, dokud bude fotografie existovat. V tomto smyslu je každý obraz stopou něčeho, co už ve skutečnosti není přítomné. Můžeme si to ukázat na příkladu portrétu usmívajícího se člověka. I když tato osoba stále žije a lze ji fotografovat znovu, právě tato jedna konkrétní fotografie zůstává svědectvím tehdejší situace, okamžiku a zlomku sekundy, který už neexistuje. Ve chvíli pořízení snímku se čas rozděluje. To, co bylo zachyceno, trvá, a současně pomíjí.

Fotografie, smrt a nepřítomnost

Mnohem silnější dojem vyvolává fotografie téže usmívající se osoby po její smrti. Člověk odešel z reality, kterou známe, ale nadále zůstává přítomen v obraze, jenž uchoval jeho pohled. Dívá se na nás, přestože už tu není. Fotografie se v takové chvíli stává nejen vzpomínkou, ale také důkazem ztráty, stopou nepřítomnosti a záznamem toho, co pominulo. Jak poznamenává Roland Barthes, fotografie vždy potvrzuje, že se něco stalo, a současně říká, že už to není. Každý fotografický obraz je proto setkáním bytí a nebytí, paměti a pomíjení. Zastavuje okamžik a zároveň nám připomíná jeho nevratný konec. Právě v tomto napětí mezi přítomností a absencí vzniká mimořádná síla fotografie a její schopnost uchovávat stopy toho, co odešlo.[1].

Fotografický obraz jako spojnice mezi skutečností a divákem

Fotografie se stává hmatatelným spojením mezi divákem a tím, co je na ní zobrazeno. Roland Barthes v knize *Světlá komora* zdůrazňuje:

---

[1] Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008, s. 138.

„Malířství může předstírat skutečnost, aniž by ji vidělo. Slovní výpověď může spojovat znaky, které samozřejmě mají své referenty, ale tyto referenty mohou být, a většinou také jsou, ‚chimérami'. Na rozdíl od těchto napodobenin nemohu v případě Fotografie nikdy popřít skutečnost, že tam ta věc byla."[2]

Když se tedy divák dívá na fotografii člověka, který mu byl blízký, prožívá v jistém smyslu opětovné setkání. Fotografický obraz uchovává stopu konkrétní chvíle a umožňuje po letech vrátit se k tehdejším emocím a přítomnosti, které už mimo snímek neexistují.

Fotografie jako stopa skutečnosti – Sontagová

Podobnou myšlenku o fotografii jako stopě lze nalézt v eseji Susan Sontagové *O fotografii*:

„Takové obrazy si mohou přisvojovat postavení náležející skutečnosti, protože fotografie není jen obrazem, jako je malířské dílo, ani pouhou interpretací skutečnosti, ale také stopou, něčím přímo otištěným ze světa, podobně jako otisk chodidla nebo posmrtná maska. Zatímco malířský obraz, i když splňuje fotografická kritéria podobnosti, není nikdy ničím víc než soudem, fotografie nemůže být nikdy ničím méně než záznamem záření, tedy světelných vln odražených od předmětů, materiálním pozůstatkem předmětu, čehož malířské dílo nikdy nedosáhne."[3]

Fotografie je tedy podle Sontagové určitým druhem odrazu reálného, hmatatelného světa. Fotoaparát slouží k zaznamenávání toho, co vidíme. Samozřejmě se tak může dít mnoha různými způsoby. Konečnou podobu snímku ovlivňuje volba konkrétního přístroje, způsob rámování i technika vyvolávání nebo digitálního zpracování. Nic z toho však nemění skutečnost, že fotografie vždy zobrazuje něco, co se skutečně nacházelo před objektivem.

Fotografie v osobní zkušenosti – Barthes

Jednou z nejpůsobivějších pasáží Barthesovy *Světlé komory* je popis jeho reakce na fotografii matky z dětství, pořízenou v zimní zahradě. Barthes byl přesvědčen, že právě tento snímek, který zachycuje jeho matku jako pětiletou dívku, ukazuje její pravou podobu.

---

[2] Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008, s. 137.

[3] Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter, 2009, s. 138.

Zároveň však zdůraznil, že se o něj nechce dělit s ostatními, protože pouze on dokáže číst jeho emocionální rozměr. Pro jiné by tato fotografie mohla být jen zajímavostí, dokumentem doby nebo svědectvím tehdejšího oblečení a estetiky. Pouze pro něj jako syna byla nositelkou osobní paměti, vzpomínek a bolesti ze ztráty. Jde o velmi přesnou Barthesovu poznámku, v níž se skrývá podstata rodinné fotografie. Jen lidé, kteří jsou s osobami na snímcích přímo spojeni, je dokážou vnímat emocionálně a prožívat jejich přítomnost i nepřítomnost. Ze své vlastní zkušenosti mohu dodat, že jsem od dětství ráda prohlížela rodinné fotografie. Vždy mě přitahovaly, zejména ty, na nichž jsou moji rodiče, prarodiče nebo příbuzní, které si pamatuji. Jinak vnímám fotografie praprarodičů, které jsem nikdy nepoznala. Přestože mě zajímají, nevyvolávají stejný pocit blízkosti a spojení jako snímky nejbližších lidí.[4]

Fotografie jako svědectví života a pomíjení

Také Susan Sontagová v knize *O fotografii* upozorňuje, že každá fotografie v sobě nese rozměr smrti. Akt fotografování je pokusem zastavit chvíli, a tím nám zároveň připomíná její pomíjivost. Zachycujeme obraz něčeho, co už ve skutečnosti mizí. Fotografie se tak paradoxně stává svědectvím života i jeho konce. Jak píše Sontagová, všechny fotografie říkají: memento mori. Když namíříme objektiv na člověka, místo nebo předmět, nejenže zachycujeme jejich existenci v čase, ale také symbolicky ohlašujeme jejich smrtelnost. Každý snímek připomíná nevyhnutelné plynutí času a skutečnost, že nic netrvá věčně.

Tento pohled pomáhá pochopit, proč v nás fotografie často vyvolává nostalgii nebo smutek, i když zobrazuje něco krásného. Zachycený obraz je stopou toho, co už odešlo nebo brzy odejde. Fotografie nejen dokumentuje skutečnost, ale také ji proměňuje ve vzpomínku. Stává se prostorem setkání s nepřítomným a současně připomínkou toho, že každá přítomnost je dočasná.[5]

Bazin a „mumifikace“ času

Fotografie je pokusem zachránit věc, člověka a okamžik před pomíjením. Platí to pro fotografii rodinnou, uměleckou i dokumentární. Ať už bereme fotoaparát do ruky z osobních,

---

[4] Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008, s. 123-132.

[5] Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter, 2009, s. 16.

estetických nebo profesních důvodů, pomocí fotografie se pokoušíme něco uchovat, vyrvat času a znehybnit v obraze to, co nevyhnutelně mizí.

Jak poznamenává André Bazin v eseji *Ontologie fotografického obrazu*, u kořenů lidské potřeby vytvářet obrazy stojí touha zachránit bytí před pomíjením. Bazin ji označuje jako „komplex mumie". Už ve starověku se člověk snažil uchovat existenci prostřednictvím těla nebo jeho zobrazení. Mumifikace představovala fyzické zachování těla, a tím i určité prodloužení života. První sošky a figurky ukládané do sarkofágů jako náhrady zničitelného těla měly zajistit přežití zemřelého. Bazin tak ukazuje, že umění bylo od nejstarších dob spojeno se základní potřebou lidské psychiky: ochránit existenci před časem a pomíjením.

Fotografie je současným výrazem téže potřeby. Pokouší se zvěčnit skutečnost prostřednictvím věrného zobrazení. Na rozdíl od malířství, které svět interpretuje, přetváří a subjektivně proměňuje, fotografie jej zachycuje automatickým způsobem. Světlo odražené od předmětu se přímo zapisuje na citlivý materiál a vytváří skutečnou stopu jeho přítomnosti. Bazin zdůrazňuje, že fotografie ani tak nevytváří obraz věci, jako spíše uchovává stopu její existence. Je ontologickým důkazem toho, že daný předmět nebo člověk byli skutečně přítomni v určitém čase a prostoru.

Výjimečnost fotografie spočívá v její objektivitě. Poprvé se mezi předmětem a jeho zobrazením objevuje už jen další předmět, tedy fotoaparát. Fotograf vybírá výřez, rozhoduje o kompozici a významu, samotný proces reprodukce však probíhá přímo díky povaze světla a mechanismu přístroje. Fotografický obraz má schopnost přesvědčovat o realitě zobrazené věci způsobem, kterého malířství nikdy nemohlo dosáhnout.

Fotografie v sobě spojuje paradox záchrany a usmrcení. Na jedné straně chrání čas před zapomněním a sebezničením, na straně druhé zastavuje okamžik v nehybnosti a navždy jej znehybňuje. Každý snímek je gestem ochrany existence a zároveň gestem zastavení živého v obraze. V tomto smyslu je fotografie moderní formou mumifikace času. Nevytváří věčnost jako umění, ale balzamuje čas, chrání jej před sebezničením a zanechává materiální stopu existence, která může přetrvat déle než samotný život člověka nebo věci.

Díky fotografii se výtvarné umění osvobodilo od posedlosti podobností a od nutnosti vytvářet iluzi skutečnosti. Fotografie umožnila soustředit se na estetiku a přítomnost předmětu v jeho vlastním bytí. Fotografický obraz může být neostrý, deformovaný nebo barevně pozměněný, a přesto působí díky ontologickému původu svého modelu. Ve fotografii příroda

sama vytváří obraz, který odhaluje to, co kvůli našim návykům a omezením smyslů nedokážeme vidět. Fotografie se tak stává médiem, v němž se zachovává realita předmětu i jeho přítomnost v čase a v němž se estetika propojuje s ontologií.[6]

Shrnutí

Fotografie je výjimečným médiem díky své schopnosti zastavit skutečnost a vytvářet stopu přítomnosti toho, co už pomíjí. Každý snímek je důkazem, že něco nebo někdo existovali, a současně ukazuje nevyhnutelnou ztrátu daného okamžiku. Tím, že obraz zachycuje, fotografie skutečnost paradoxně zachraňuje i „usmrcuje“ a stává se místem setkání bytí a nebytí, paměti a pomíjení. V rodinné i umělecké fotografii umožňuje emocionálně zakoušet přítomnost, která už existuje pouze v obraze. Myšlenky Barthese, Sontagové a Bazina ukazují, že fotografie není jen dokumentem nebo interpretací skutečnosti, ale také materiální stopou, reliktem zastavené chvíle, který divákovi umožňuje kontakt s tím, co pominulo. Právě tyto vlastnosti fotografie – její schopnost zastavovat čas, dávat význam pomíjení, zanechávat stopy a budovat intimní vztah mezi obrazem a divákem – představují základní perspektivu, z níž budu analyzovat fotografické cykly Pawła Bownika, Wojciecha Wilczyka a Michała Adamského.

[6] André Bazin, „Ontologia obrazu fotograficznego”, [w:] tenże, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, przeł. Bolesław Michałek, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963, s. 9–10.

3. *KOLORY STRACONEGO CZASU* PAWŁA BOWNIKA

Paweł Bownik je současný umělec a pedagog na katedře fotografie Státní vysoké školy filmové, televizní a divadelní v Lodži. Studoval filozofii na Univerzitě Marie Curie-Skłodowské v Lublinu a fotografii na Akademii výtvarných umění v Poznani. Jeho umělecká praxe vychází především z fotografie, v níž rozvíjí vlastní experimentální vypravěčský jazyk. Bownik pracuje analogovými metodami, používá fotoaparát formátu 8 × 10 palců a experimentuje s prostorovými konstrukcemi, modely a kinetickými objekty. Technickou preciznost přitom spojuje s reflexí okolní skutečnosti. Jeho fotografické cykly často vycházejí z knih, esejů a textů věnovaných důležitým současným tématům, které se stávají východiskem pro vytváření nových obrazů.[7] Série *Kolory straconego czasu* do této praxe zapadá tím, že se soustředí na zachycování pomíjivých okamžiků, dokumentování mizejících aspektů života a reflexi paměti. Přirozeně se tak propojuje s výše popsanou funkcí fotografie jako média uchovávajícího stopy existence.

Kolory straconego czasu jsou souborem fotografií zobrazujících pestrobarevné kruhy, jejichž stíny dopadají na světlé pozadí. Barvy v kruzích plynule přecházejí jedna v druhou a vytvářejí dojem gradientu. Fotografie působí mimořádně malířsky. Kruhy jsou lehce rozostřené a nepřesné, jako by byly vytvořeny tahem štětce. Tohoto účinku bylo dosaženo velmi dlouhou expoziční dobou a pohybem objektů zachycených fotoaparátem.

Umělec použil bílé ploché kruhy zavěšené před bílým pozadím, které uváděl do pohybu pomocí vrtačky. Na kruhy umístil rytiny, kresby a fotografie ptáků. Celou složitou konstrukci sám navrhl a zhotovil. Na první pohled fotografie zaujmou barevností a estetickou působivostí. Společně vytvářejí bohatou paletu odstínů, která přitahuje pozornost.

[7] Bownik Studio, „Bownik – Bio", https://bownikstudio.com/bownik



Paweł Bownik, *Koło 12* ze série *Kolory straconego czasu*, 2019.

Znalost kontextu však odhaluje hlubší význam těchto obrazů. Ptáci zobrazení na kruzích patří k druhům, které již vyhynuly. Umělec neprozrazuje, o jaké konkrétní druhy jde, připouští však, že ho inspirovala úvaha o současném „šestém vymírání“, tedy o masovém úbytku druhů způsobeném lidskou činností: odlesňováním, ničením přirozených stanovišť, klimatickými změnami, znečišťováním životního prostředí a nadměrným využíváním přírody.[8]

Teprve znalost tohoto kontextu umožňuje Bownikovy fotografie plně zakoušet. Vedle krásy barev vyvolávají obrazy také lítost a úvahu nad ztrátou. Fotografie se stávají místem setkání estetiky s pamětí a pomíjením a barevné kruhy získávají význam svědectví o ztraceném životě a ohrožené přírodě.

Bownik se v cyklu *Kolory straconego czasu* snažil vytvořit co nejabstraktnější vizualitu. Nechtěl mluvit o vymírání ptačích druhů přímo, narazil však na paradox, o němž se zmiňuji v kapitole Stopa a nepřítomnost ve fotografii podle Barthese, Sontagové a Bazina: fotografie vždy něco zobrazuje. Jak sám umělec poznamenal:

„Problém fotografie spočívá v tom, že všechno, co vyfotografujete, existuje. Nelze pořídit snímek něčeho, co neexistuje. Zdá se to samozřejmé, ale znamená to, že fotografie nikdy není čistou abstrakcí. I když se na formální úrovni od nějaké skutečnosti odpoutáte a výsledek vypadá abstraktně, přece jste něco vyfotografovali. Fotografie abstraktního obrazu není abstrakcí.“ “[9]

Bownik v tomto cyklu zaznamenává hmatatelné objekty, tedy vyobrazení ptáků na rotujícím bílém kruhu. Samotné vědomí formální podoby fotografovaných objektů však hlubší prožitek nevyvolává. Teprve když se divák dozví, že jde o vyobrazení vyhynulých druhů, objevuje se úvaha o ztrátě a pomíjení.

Každý snímek se stává svědectvím ztraceného života, který se už nikdy nevrátí. Fotografovaní ptáci existují pouze v obraze a divák je konfrontován s jejich nepřítomností. Práce spojují estetiku s reflexí, nutí příjemce čelit ztrátě a připomínají odpovědnost člověka

8 MUDA QUICKIE: Paweł Bownik: Kolory straconego czasu (part 1 of 2)”, YouTube, opublikowane przez Muda Talks, 14 listopada 2019, https://www.youtube.com/watch?v=X3o3W7y_vjo.

9 Bownik dla Wyborczej – Wywróciłem na lewą stronę kurtkę Piłsudskiego”, Gazeta Wyborcza, 11 listopada 2025, https://wyborcza.pl/7,112588,32157590,bownik-dla-wyborczej-wywrocilem-na-lewa-strone-kurtke-pilsudskiego.html

vůči okolnímu světu. Fotografie se tak stává médiem paměti a melancholie, místem, kde se formální abstrakce setkává s hmatatelnou zkušeností ztráty.

V souvislosti s cyklem *Kolory straconego czasu* a s úvahami o fotografii jako způsobu záchrany i usmrcení toho, co se na snímku nachází, je podstatné, že ptáci, o nichž projekt pojednává, v době fotografování už neexistovali. Snímek připomíná, že tyto druhy kdysi obývaly naši planetu, ale vyhynuly. Bownikovy fotografie se stávají dozvuky něčeho, co kdysi žilo. Umělec jejich paměť vyvolává prostřednictvím existujících rytin a fotografií, které však pouze nepřefotografovává, ale umisťuje na zvláštní mechanismus a uvádí do pohybu. Ve vztahu k ptákům je toto gesto mimořádně metaforické. Bownik rozpohybuje mrtvé ptáky a způsobí, že znovu začnou létat.



Instalace výstavy *Kolory straconego czasu*, Galerie BWA ve Varšavě, 2019.

Umělec zdůrazňuje, že každý snímek pořizuje pouze jednou. Pracuje ve svém ateliéru, sám staví všechny konstrukce a používá velkoformátový fotoaparát. Před fotografováním vytváří přesné skici, na nichž plánuje rozložení stínů i použití jednotlivých světelných zdrojů. Na výstavě cyklu *Kolory straconego czasu* v galerii BWA ve Varšavě v roce 2019 byla dokonce k vidění stěna zaplněná jeho přípravnými kresbami k projektu.

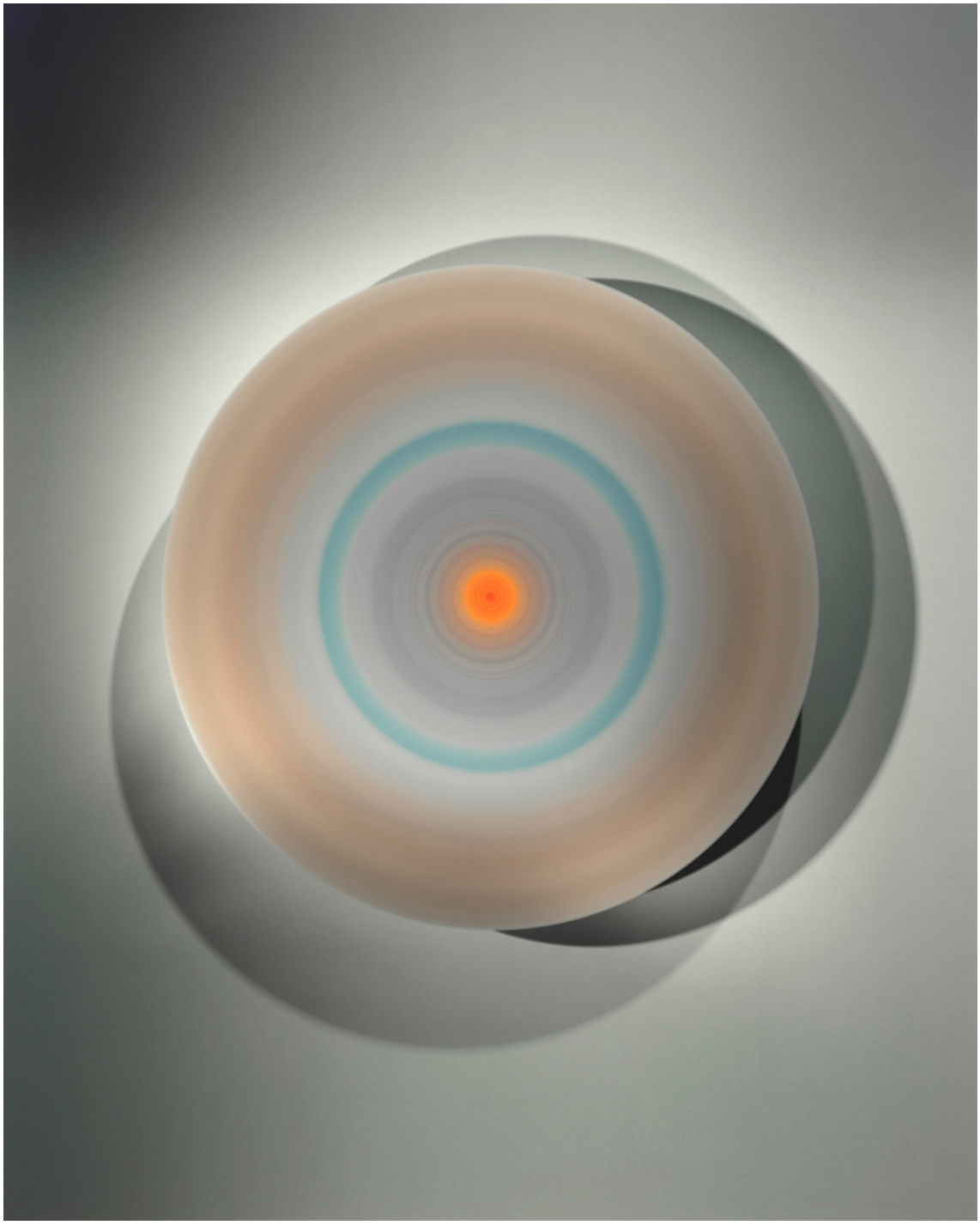


Přípravné skici k projektu *Kolory straconego czasu*, Galerie BWA ve Varšavě, 2019.

Fotografie mají poměrně strohé názvy. Nevztahují se ke konkrétním ptačím druhům, protože Bownik, jak jsem už uvedla, neprozrazuje, o které ptáky jde. Jednotlivé snímky se

jmenují *Koło 1, Koło 2, Koło 3* a podobně. Na každé fotografii jsou viditelné stíny vzniklé pohybem kruhu. Každý stín je jiný, stejně jako barevnost kruhů a vzdálenost objektu od fotoaparátu. Stíny lze interpretovat také nedoslovně. Pro mě představují jediné, co po vyhynulých ptačích druzích zůstalo. Zanechaly po sobě stín, cosi temného, co předznamenává určitý druh konce. Domnívám se, že síla projektu spočívá v tom, jak subtilně a krásně Bownik toto téma zpracovává. Díváme se na nádherné barvy plynule přecházející jedna v druhou a teprve poté si uvědomujeme to nejhorší: že právě lidská činnost přivedla tolik živočišných druhů k vyhynutí.

Cyklus *Kolory straconego czasu* je konceptuálním a složitým projektem. Divák, který zůstane před fotografiemi sám a nemá žádné informace o jejich kontextu, nemůže ihned pochopit, co zobrazují. Několik let jsem pracovala v Muzeu fotografie v Krakově, které má ve své sbírce Bownikovo dílo *Koło 13*. Fotografie byla vystavena v hlavní expozici *Co robi zdjęcie?*. Často jsem se u ní zastavovala se skupinami návštěvníků a ptala se, co na obraze vidí. Odpovědi byly velmi rozdílné. Někteří říkali, že jde o barevný talíř, kompaktní disk, baret nebo dětskou hračku – káču. Teprve když jsem účastníky navedla k tomu, že by mohlo jít o nějaké zvíře, někdy uhodli, že se jedná o ptáka. Právě ptáci mají přece tak pestrobarevné peří. Tato zkušenost mi ukázala, že k úplnému porozumění projektu je nezbytná znalost jeho kontextu a povědomí o tom, čím obrazy ve skutečnosti jsou. Platí to ostatně pro mnoho fotografií, nejen konceptuálních. Postupem času se jejich významy mohou ztrácet a rozmazávat a obrazy začínají fungovat samostatně, oddělené od svých původních významů.



Paweł Bownik, *Koło 13* ze série *Kolory straconego czasu*, 2019.

Kolory straconego czasu v sobě nesou stopu paměti vyhynulých ptačích druhů. Při pohledu na tyto fotografie obdivujeme krásu barev, které však nejsou pouze estetickým zážitkem. Připomínají ztrátu a to, co z našeho světa zmizelo. Kruhy se tak stávají symboly ztracených barev života. Ačkoli před objektivem fotoaparátu nebyl skutečný pták, fotografie má schopnost připomínat tyto druhy a uchovávat jejich paměť. Bownikovy obrazy vzbuzují nostalgii a lítost nad tím, co bylo nenávratně ztraceno. Sám umělec zdůrazňuje, že je považuje za dokumentární fotografie, protože ve svém ateliéru fotografoval skutečný objekt. Tímto objektem byla rytina ptáka umístěná na rotujícím kruhu. Uvědomění si této skutečnosti vede k hořké úvaze, že vymírání druhů v důsledku lidské činnosti už není představou budoucnosti, ale realitou odehrávající se před našima očima. Nám zůstanou rytiny, obrázky a nejasné vzpomínky… V tomto kontextu získávají Bownikovy práce zvláštní význam. Nejenže otevírají téma paměti a pomíjení, ale upozorňují také na odpovědnost člověka vůči přírodě. Je velmi cenné, že se současní umělci těmto otázkám věnují a vedou diváka k úvaze o lidském egoismu a křehkosti života. Pokud se alespoň jeden člověk při pohledu na tyto fotografie na chvíli zastaví a pokusí se pečovat o své nejbližší prostředí, naplní umělcova práce svůj nejhlubší smysl.[10]

10 Anna Sańczuk, „Bownik: Jaki kolor ma strata”, Vogue Polska, 18 września 2019, https://www.vogue.pl/a/bownik-jaki-kolor-ma-strata

4. *PROJEKT FAMILOK* WOJCIECHA WILCZYKA, TYPOLOGIE JAKO FORMA PAMĚTI

Wojciech Wilczyk je fotograf, básník, esejista, kritik umění a kurátor výstav. Narodil se v roce 1961 v Krakově. Vystudoval polonistiku na Jagellonské univerzitě a fotografii se věnuje od roku 1988. Ve své tvorbě se zaměřuje především na témata spojená s polskou sociální historií, pamětí, architekturou a proměnami městské a průmyslové krajiny. Jeho pracovní metoda je založena na dlouhodobém pozorování, systematické dokumentaci a vytváření rozsáhlých fotografických archivů. K jeho významným realizacím patří mimo jiné Pejzaż symboliczny, zachycující demolici koksovny „Walenty“ v Rudě Śląské, *Czarno-Biały Śląsk*, věnovaný proměnám postindustriální krajiny Horního Slezska, a *Niewinne oko nie istnieje*, zabývající se vizuální pamětí holokaustu. *Projekt Familok* pokračuje v jeho zájmu o architekturu jako nositelku historie a stopu společenských proměn.[11]

Ve tvorbě Wojciecha Wilczyka slouží fotografie jako nástroj systematického poznávání skutečnosti. Umělec již řadu let dokumentuje prostory, budovy a znaky spojené s polskou sociální historií. Nezajímá ho pouze samotná architektura, ale také způsob, jakým materiální pozůstatky minulosti fungují v současné krajině. Fotografie mu v jeho projektech umožňuje zaměřit pozornost na místa, která bývají v každodenním životě přehlížena, opomíjena nebo považována za příliš obyčejná, než aby jim byla věnována větší pozornost.

Projekt Familok je věnován budovám někdejších dělnických kolonií, které se nacházejí především na území Horního Slezska, ale také v oblasti Zagłębie Śląsko-Dąbrowskie a v Malopolsku. Familoky vznikaly v sousedství dolů, hutí a dalších průmyslových podniků jako obydlí pro dělníky a jejich rodiny. Představovaly nejen charakteristický typ architektury, ale také důležitý prvek společenské organizace regionu. Jejich uspořádání, opakovatelnost konstrukce a umístění přímo souvisely s fungováním průmyslu a s rytmem života obyvatel, který mu byl podřízen.

11 Ewa Gorządek, „Wojciech Wilczyk”, Culture.pl, https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-wilczyk



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Czeladzi, *Projekt Familok*, 2026.

Mnohé z těchto budov byly v současnosti přestavěny, zatepleny nebo částečně zničeny. Byla vyměněna okna, změněny fasády, přistavěny nové části a původní uspořádání kolonií se proměnilo. Některé familoky stále slouží k bydlení, jiné postupně chátrají nebo z krajiny mizí. Wilczykovy fotografie proto nezobrazují pouze určitý typ budovy, ale také materiální stopu společenských, ekonomických a kulturních změn, k nimž během více než sta let došlo.

Důležitým doplněním projektu je umělcův blog *Hiperrealizm*. Lze jej vnímat jako určitý druh pracovního deníku, v němž Wilczyk zveřejňuje další fotografie, uvádí umístění objektů, porovnává architektonické varianty a zaznamenává poznámky k procesu fotografování. Z příspěvků se vynořuje obraz dlouhodobé a metodické práce. Umělec se vrací na stejná místa, hledá vhodné body pohledu a čeká na povětrnostní podmínky, které umožní dosáhnout srovnatelnosti jednotlivých fotografií. V jednom příspěvku popisuje návrat do ulice Obieżowa v Libiąži po 266 dnech, kdy se mu podařilo využít vhodné „okno počasí“. V jiném oznamuje konec sezóny fotografování v období vegetačního klidu a současně zdůrazňuje, že práce na projektu pokračuje.[12]

12 Wojciech Wilczyk, „Powrót na ulicę Obieżową”, Hiperrealizm, https://hiperrealizm.blogspot.com/2025/09/powrot-na-ulice-obiezowa.html



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Libiąži, *Projekt Familok*, 2025.

Blog také ukazuje, jak se jednotlivé fotografie postupně skládají do typologických souborů. Wilczyk porovnává budovy s podobným počtem os, uspořádáním oken a konstrukcí fasády. Zveřejňuje objekty fotografované zepředu, z boku i ze strany dvora, díky čemuž lze rozpoznávat jejich společné rysy a pozdější úpravy. Opakovatelnost fotografované architektury neznamená její totožnost. Budovy postavené podle podobných plánů nesou po více než sto letech užívání rozdílné stopy oprav, modernizací, chátrání a rozhodnutí jednotlivých obyvatel.[13]

Nepřítomnost se v *Projektu Familok* projevuje na několika úrovních. Na fotografiích většinou nevidíme lidi, stopy jejich života jsou však zapsány ve vzhledu budov. Přítomnost obyvatel lze rozpoznat ve vyměněných oknech, záclonách, anténách, přístavbách, barvách fasád a dalších změnách vyplývajících z každodenního užívání. Nepřítomný je také někdejší průmyslový svět, pro který byly kolonie vybudovány. Doly, hutě a průmyslové podniky byly

13 Wojciech Wilczyk, „Typologia ma sens! (4)", Hiperrealizm, https://hiperrealizm.blogspot.com/2025/11/typologia-ma-sens-4.html

uzavřeny nebo změnily funkci, zatímco domy, které s nimi souvisely, stále existují, přestože ztratily svůj původní ekonomický a společenský kontext.

Familok se tak stává stopou určitého způsobu života a fotografie nástrojem uchovávání této stopy. Každý snímek potvrzuje existenci budovy v konkrétní podobě a v určitém okamžiku. Zároveň připomíná, že zachycený stav není trvalý. Další oprava, výměna oken, zateplení nebo demolice mohou způsobit, že fotografovaný objekt bude vypadat zcela jinak nebo úplně zmizí.

Takové pojetí fotografie přibližuje *Projekt Familok* výše uvedeným koncepcím Rolanda Barthese, Susan Sontagové a Andrého Bazina. Fotografie se stává svědectvím toho, že se daná budova nacházela před objektivem, a současně poukazuje na nevyhnutelnost její proměny. Materiální objekt před zničením neochrání, umožňuje však uchovat jeho obraz. Ve Wilczykově typologickém projektu tak může fotografie plnit funkci vizuálního archivu materiální a společenské kultury regionu.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Chorzowě, *Projekt Familok*, 2026.

5. ROZHOVOR S WOJCIECHEM WILCZYKEM (ROZHOVOR USKUTEČNĚNÝ 15. 6. 2026 R.)

Vznik projektu

Kdy jste začal pracovat na Projektu Familok a co bylo jeho bezprostředním impulzem? Odkud se vzal zájem právě o familoky jako fotografické téma?

V Horním Slezsku fotografuji už dlouho. První fotografie tehdy likvidované koksovny „Walenty“ v Rudě Śląské jsem pořídil na podzim roku 1992. Potom jsem několik let fotografoval demolici „Walenty“, přesněji řečeno výsledky těchto prací. Vznikla z toho výstava *Pejzaż symboliczny*, která byla v roce 1997 představena v krakovské Galerii ZPAF.

O několik let později, v roce 1999, jsem začal pracovat na projektu s pracovním názvem Czarno-Biały Śląsk. Šlo o intenzivní a, jak se ukázalo, rozsáhlý záznam městské a průmyslové krajiny v období ekonomické transformace. Výsledkem byla kniha *Czarno-Biały Śląsk*, vydaná v roce 2004, která obsahovala 89 fotografií. Podle mého záměru měla nést název Postindustrial, vydavatel však trval na zachování pracovního názvu.

Během autorského setkání v Městském muzeu v Tychách v roce 2023, které doprovázelo vydání alba o fotografické skupině KRON a v jehož příloze byly také moje fotografie, zazněla z publika otázka, zda je v Horním Slezsku ještě něco, co bych chtěl vyfotografovat, co jsem opomenul nebo k čemu bych se chtěl vrátit. Bez delšího přemýšlení jsem odpověděl, že familoky.

Je pravda, že se takové budovy objevují na mých fotografiích z období kolem roku 2000, ale už tehdy jsem měl při jejich fotografování pocit, že jim věnuji příliš málo pozornosti. Navíc jsem v té době nevěděl, jak je fotografovat.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Knurowě, *Projekt Familok*, 2026.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Siemianowicích Śląských, *Projekt Familok,* 2026.

Pracovní metoda a příprava projektu

Jak vybíráte budovy, které fotografujete? Jak je vyhledáváte a jaký plán si před fotografováním připravujete?

Po projektech, jako jsou *Niewinne oko nie istnieje*, *Święta Wojna*, *Słownik polsko-polski* nebo *(Nie)widzialne Pomniki Wolności*, už mám značné zkušenosti s rešerší tématu, které chci fotografovat.

Existuje několik knih, které se více či méně podrobně zabývají podnikovými koloniemi. Určité množství informací lze najít také na internetu, včetně souborů PDF ke stažení a stránek či profilů věnovaných familokům. Nejprve jsem tedy provedl rešerši a seřadil všechny lokality podle abecedy, tabulku v Excelu jsem si však nevytvořil.

Pomocí Google Maps a nástroje Street View jsem předběžně stanovil, odkud mohu snímky pořizovat a jaká denní a roční doba bude nejvhodnější. Všechny tyto předpoklady je samozřejmě nutné ověřit přímo na místě. Podnikl jsem také několik studijních cest, které mi umožnily dřívější zjištění prověřit.

Počasí a objektivizované podmínky fotografování

Na blogu často zmiňujete hledání „ideálního počasí“ pro fotografování. Co pro vás ideální počasí znamená a proč jsou konkrétní atmosférické podmínky tak důležité?

Pokud jde o počasí, spočívá věc v tom, že chce-li člověk vytvořit typologický záběr architektury, musí zajistit objektivizované podmínky záznamu. Jde například o to, aby nám do obrazu nezasahoval světelný kontrast při slunečném počasí nebo „dramatické“ mraky nad domy. To je zvlášť důležité při barevném záznamu. Mnohem snazší je dosáhnout toho v monochromatické technice, jak je patrné z průmyslových typologií Hilly a Bernda Becherových, ale také z typologického cyklu *Trinkhalle*, jehož autorkou je Tata Ronkholz, podle mého názoru jejich nejzajímavější studentka.

Když se pozorně podíváme na fotografie z projektu *Šumperák* Tomáše Pospěcha, zjistíme, že domy byly fotografovány nejen v podobných atmosférických podmínkách, ale že byl v postprodukci sjednocen také kontrast snímků. Podobně bylo upraveno nebe, které má na všech fotografiích podobnou světlost, intenzitu a barvu.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Katovicích, *Projekt Familok*, 2025.

Fotografie jako paměť

Domníváte se, že fotografie může být způsobem uchovávání paměti míst, která mizí nebo ztrácejí svůj původní význam? Vnímáte fotografované familoky jako stopu někdejšího způsobu života a sociálních dějin Slezska?

Je zřejmé, že fotografie je nebo může být určitým druhem mechanické paměti. Budovy dělnických kolonií, které fotografuji, budou divákovi představeny v podobě typologických sérií. Projeví se v nich opakovatelnost této architektury, ale také její specifická jedinečnost. Během více než sta let od svého vzniku byly budovy modernizovány, upravovány a rozšiřovány nástavbami. Typická okna zakončená půlkruhovým obloukem byla také nahrazována nevkusnými plastovými okny.

Při objektivizovaném způsobu prezentace dokážou tyto budovy promluvit vlastním hlasem. Týká se to jak jejich historie, tak do určité míry i historie jejich obyvatel. Fotografie lze číst a možnost rozpoznat uvedené obsahy závisí na dispozicích člověka, který se dívá na povrch snímku. Význam a rozpoznatelnost fotografovaných předmětů nebo situací jsou

pomíjivé. S něčím podobným se setkáváme také v malířství, v případě alegorických nebo symbolických obsahů.

Typologie a historie dělnické architektury

Zajímá vás v Projektu Familok více materialita budov, nebo čas, který je v nich zaznamenán? Co může odhalit sestavení několika set objektů do typologických sérií?

Plánovaná kniha bude rozsáhlá a budou v ní fotografie několika set objektů. Divák tak získá představu o specifikách architektury dělnických kolonií. Bude moci pozorovat rozdíly mezi podobou budov ze šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let 19. století a těmi, které vznikly krátce před vypuknutím první světové války. Zároveň bude možné sledovat opakovatelnost a variantnost konkrétních návrhů realizovaných na různých místech. Familoky získaly pověst dělnických domů s nízkou úrovní bydlení. Samotné budovy i způsob jejich uspořádání do obytných kolonií však svědčí o tom, že průmyslové koncerny zaměstnávaly kvalitní architekty a urbanisty.

Emoce v typologické fotografii

Může být typologická fotografie nositelkou emocí a paměti navzdory své zdánlivě chladné a objektivní formě?

Vizuální typologie nemusí nutně vyvolávat asociace emocionálního chladu nebo odstupu. Lze připomenout série vytvořené v této konvenci Jeffem Brouwsem nebo Ericem Tabuchim.

Nedávno jsem dokončil rozsáhlý typologický projekt věnovaný připomínkám zrušení roboty v polských zemích. Jde o sérii 136 objektů v podobě křížů, kapliček a mohyl, fotografovaných přísným typologickým způsobem. Domnívám se, že tyto snímky lze vnímat právě jako nositele emocí a paměti.

Možná se uvedený „chlad“ týká spíše vnímání monochromatických obrazů nefunkčních průmyslových zařízení, tedy „anonymních soch“, jak je označovali Becherovi. Bez ohledu na to, zda jejich konceptuální gesto přijímáme, či nikoli, představují jejich typologie mimořádnou dokumentaci materiální kultury „epochy uhlí a oceli“. Nikdo jiný ji v takovém měřítku nevyfotografoval.

Budoucí vnímání projektu

Jak byste si přál, aby byl *Projekt Familok* vnímán za několik desetiletí?

Přál bych si, pokud si něco takového vůbec mohu přát, aby byl *Projekt Familok* vnímán ;).

Kniha, výstava a archiv

Plánujete projekt publikovat v podobě knihy nebo výstavy?

Všechno nasvědčuje tomu, že vznikne kniha i výstava. Knihu vydá Městské muzeum v Tychách a výstava se má uskutečnit ve Slezském muzeu v Katovicích. To vše už v příštím roce. Protože fotografie vznikají v rámci umělecké rezidence v Městském muzeu v Tychách, zaznamenaný materiál se stane součástí archivu této instituce.

Setkání s obyvateli

Jak obyvatelé reagují na vaši přítomnost a fotografování familoků? Zažil jste při práci na projektu situace, které vám zvlášť utkvěly v paměti?

Při fotografování se mě obyvatelé často ptají, proč nebo pro koho snímky pořizuji. Když jim řeknu, že jde o dokumentární projekt pro Městské muzeum v Tychách, protože *Projekt Familok* vzniká v rámci umělecké rezidence v této instituci, a že se plánuje výstava a kniha, bývají překvapeni. Současně je však vidět určitá spokojenost s tím, že se o takové budovy někdo zajímá.

S agresivními reakcemi se setkávám velmi zřídka. Pokud se objeví, rychle zmizí ve chvíli, kdy vysvětlím, pro koho fotografuji a jaký má být výsledek této činnosti.

Komentář

V odpovědích Wojciecha Wilczyka je zvlášť důležité označení fotografie za určitý druh „mechanické paměti“. Toto vyjádření přímo odkazuje k úvahám Andrého Bazina, podle něhož fotografie uchovává materiální stopu věci nacházející se před objektivem. Fotoaparát však samotnou budovu před zničením nechrání. Uchovává pouze její obraz a zachycuje konkrétní okamžik v historii objektu, než jeho vzhled změní další opravy, přestavby nebo procesy chátrání. Fotografie familoku se tak stává dokumentem jeho existence v určitém čase.

Podobně jako dříve analyzované fotografie Pawła Bownika se Wilczykův projekt týká paměti skutečnosti, která podléhá zániku. Povaha této nepřítomnosti je však odlišná. V cyklu *Kolory straconego czasu* Bownik odkazuje k ptačím druhům, které nenávratně vyhynuly. Wilczyk naproti tomu fotografuje budovy, které jsou v krajině stále přítomné. Jejich existence však neznamená, že se zachoval svět, k němuž původně patřily. Někdejší model průmyslového města, založený na přímém vztahu mezi pracovištěm, obytnou kolonií a každodenním životem dělníků, už z velké části neexistuje. Familoky se stávají materiálními pozůstatky této skutečnosti.

Nepřítomnost se v *Projektu Familok* týká také obyvatel. Přestože většinou nejsou na snímcích viditelní, jejich přítomnost se zapsala do vzhledu budov. Vyměněná okna, přistavěné části, záclony, antény, natřené části fasád a další stopy užívání svědčí o jednání konkrétních lidí. Fotografie architektury se tak stává nepřímým portrétem komunity. Nezobrazuje tváře obyvatel, ale uchovává výsledky jejich každodenní přítomnosti.

Typologická metoda, kterou Wilczyk zvolil, může zpočátku působit chladně a bez emocí. Budovy jsou fotografovány podobným způsobem, v obdobných atmosférických podmínkách a bez výrazných světelných efektů. Cílem této metody však není odstranit historii a emoce, ale vytvořit podmínky pro pozorné porovnávání jednotlivých objektů. Neutralizace podmínek fotografování umožňuje divákovi soustředit se na architekturu a na rozdíly mezi budovami.

Teprve sestavení většího množství fotografií umožňuje spatřit společné architektonické principy i individuální změny, jimiž každý familok prošel. Opakovatelnost se stává nástrojem odhalování rozdílu. Budovy mohou mít podobnou konstrukci, uspořádání oken a členění fasády, stopy pozdějších oprav však každé z nich propůjčují vlastní historii. Drobné odlišnosti se z tohoto hlediska stávají nositeli paměti.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Katovicích, *Projekt Familok*, 2026.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Siemianowicích Śląských, *Projekt Familok*, 2026.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Czeladzi, *Projekt Familok*, 2026.



Wojciech Wilczyk, fotografie pořízená v Bytomi, *Projekt Familok*, 2026.

Wilczykův projekt nelze chápat pouze jako nostalgický pokus zachránit mizející svět. Umělec dokumentuje také zásahy, které mění původní podobu budov: výměnu oken, zateplování, přístavby nebo úpravy fasád. Takový pohled však vyvolává otázku, z jaké pozice jsou tyto proměny hodnoceny. To, co může být z hlediska ochrany historické architektury vnímáno jako znehodnocení, může pro obyvatele znamenat zlepšení životních podmínek a přizpůsobení domu současným potřebám.

Typologická metoda umožňuje porovnávat jednotlivé objekty a sledovat jejich proměny, současně však může jejich význam zjednodušovat. Domy se v rozsáhlém souboru mění v příklady určitého architektonického typu a jejich individuální sociální historie ustupují formální podobnosti fasád. Systematický způsob fotografování navozuje dojem objektivity, každý snímek je však výsledkem autorova výběru: rozhodnutí, co fotografovat, z jakého místa a co ponechat mimo obraz.

Důležitá je také nepřítomnost obyvatel. Prázdné fasády podporují jednotný charakter souboru, ale mohou vytvářet dojem, že familoky jsou pouze relikty minulosti, přestože mnohé stále slouží k bydlení. Lidé jsou přítomni jen nepřímo, prostřednictvím záclon, automobilů, barev fasád nebo stavebních úprav. Jejich zkušenost a důvody těchto změn zůstávají mimo fotografii.

Plánované předání materiálu do archivu Městského muzea v Tychách posiluje dokumentární význam projektu, archiv však není neutrální. Vytváří určitou interpretaci minulosti tím, že vybírá, popisuje a uspořádává materiál.

V kontextu úvah Rolanda Barthese lze každou fotografii číst jako potvrzení „toto bylo“. Zároveň však ukazuje pouze vybraný výsek skutečnosti. *Projekt Familok* proto funguje jako vizuální archiv, ale také odhaluje limity fotografie jako nástroje paměti. Uchovává podobu architektury, sociální svět jejích obyvatel však zachycuje pouze částečně.

6. *NIE MOGĘ PRZEBRNĄĆ PRZEZ CHAOS* MICHAŁA ADAMSKÉHO

Michał Adamski je polský dokumentární fotograf a vizuální umělec, jehož tvorba se soustředí na paměť, rodinné vztahy, pomíjení a zkušenost ztráty. Ve svých projektech zpracovává velmi osobní témata, kterým současně propůjčuje univerzální rozměr. Výjimečné místo v jeho tvorbě zaujímá fotografická kniha *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, která zaznamenává období nemoci a smrti autorových rodičů. Projekt lze chápat jako pokus uspořádat zkušenost truchlení prostřednictvím fotografie, ale také jako úvahu o nemožnosti zastavit pomíjení a o úloze fotografického obrazu jako stopy nepřítomnosti.[14]

Kniha vznikla po smrti umělcových rodičů. Oba zemřeli během jednoho roku po dlouhé nemoci a měsících strávených v nemocnici. Adamski je provázel až do posledních okamžiků života a fotografoval mezi každodenní péčí a rozhovory, které byly s blížící se smrtí stále obtížnější. Jak sám zdůrazňoval, fotografie pro něj představovala způsob ochrany a prostředek, jak toto období přežít. Fotoaparát plnil funkci určitého štítu, který mu umožňoval vyrovnávat se se situací, již nebylo možné přijmout.[15]

Projekt *Nie mogę przebrnąć przez chaos* má mimořádně intimní charakter. Adamského zajímá především psychická zkušenost spojená s odcházením nejbližších lidí a stav emocionálního chaosu, který se objevuje po ztrátě rodičů. Samotný název knihy naznačuje bezmoc tváří v tvář utrpení a pomíjení. Chaos, o němž umělec hovoří, se týká emocí i paměti. Po smrti blízkých přestává být skutečnost uspořádaná. Knihu otevírá archivní fotografie objímajících se autorových rodičů. Obraz vyvolává hřejivou vzpomínku na minulost a pocit rodinné blízkosti, brzy je však konfrontován s fotografiemi zachycujícími poslední okamžiky jejich života. Adamski ukazuje nemocniční lůžka, unavené tváře, vrásčité ruce, ušpiněnou noční košili a interiéry rodného domu po smrti nejbližších.

Odcházení je zobrazeno bez zkrášlování a metaforizace. Umělec neskrývá fyzické projevy nemoci ani stopy stáří. Adamského fotografie jsou formálně úsporné a převážně temné a kontrastní. Dominují černé tóny, šero a chladné světlo. Obrazy působí syrově a emocionálně ztišeně. Autor zdůrazňoval, že fotografie neměly být pouze záznamem emocí, ale spíše pokusem pozorovat a zaznamenat zkušenost ztráty. Právě tato zdánlivá chladnost však činí

---

14 „Przebrnąć przez chaos / Nie mogę przebrnąć przez chaos", Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, https://wbp.poznan.pl/sztukiwizualne/wff/6wff-krajobrazy-wewnetrzne/przebrnac-przez-chaos/

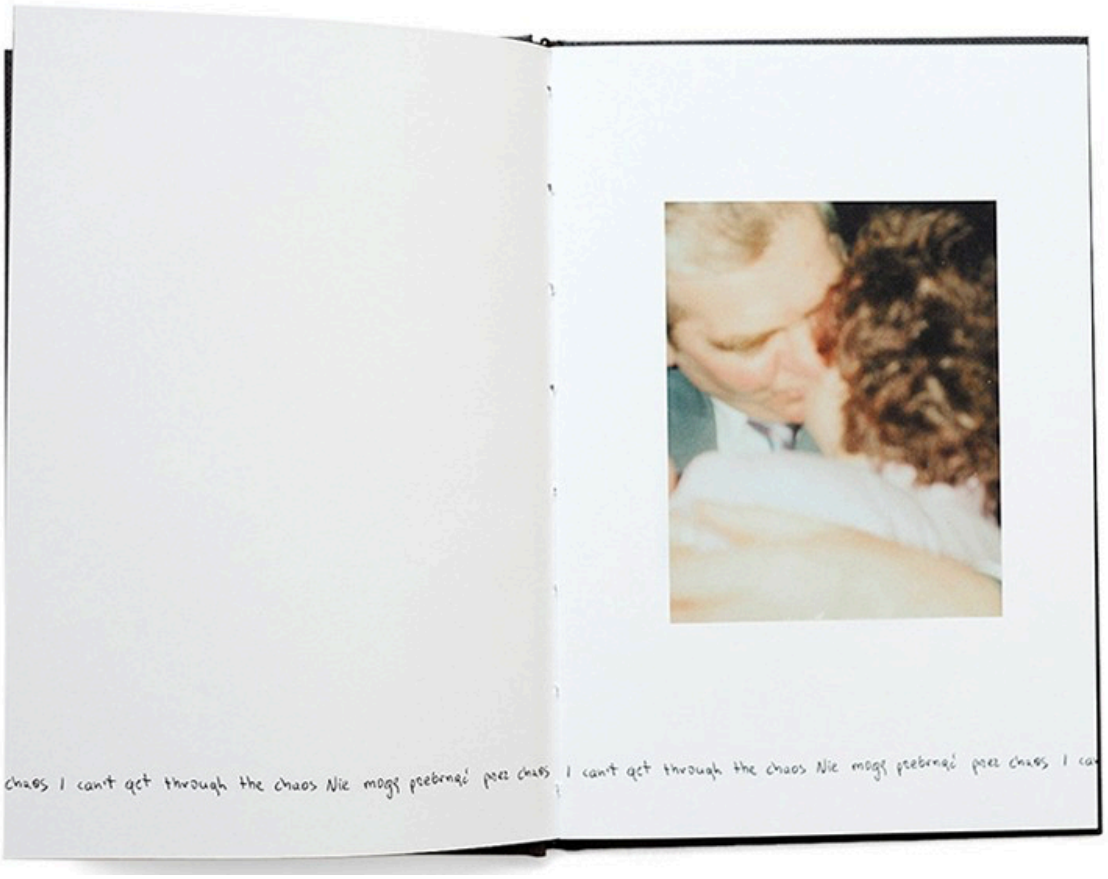
15 „Nie mogę przebrnąć przez chaos – Michał Adamski", Pix.House, https://pix.house/produkt/nie-moge-przebrnac-przez-chaos-michal-adamski-ksiazka/

projekt ještě působivějším. Emoce nejsou vyjádřeny přímo. Skrývají se v prázdnotě místností, v nedořečených gestech a v tichu přítomném téměř v každém snímku.[16]

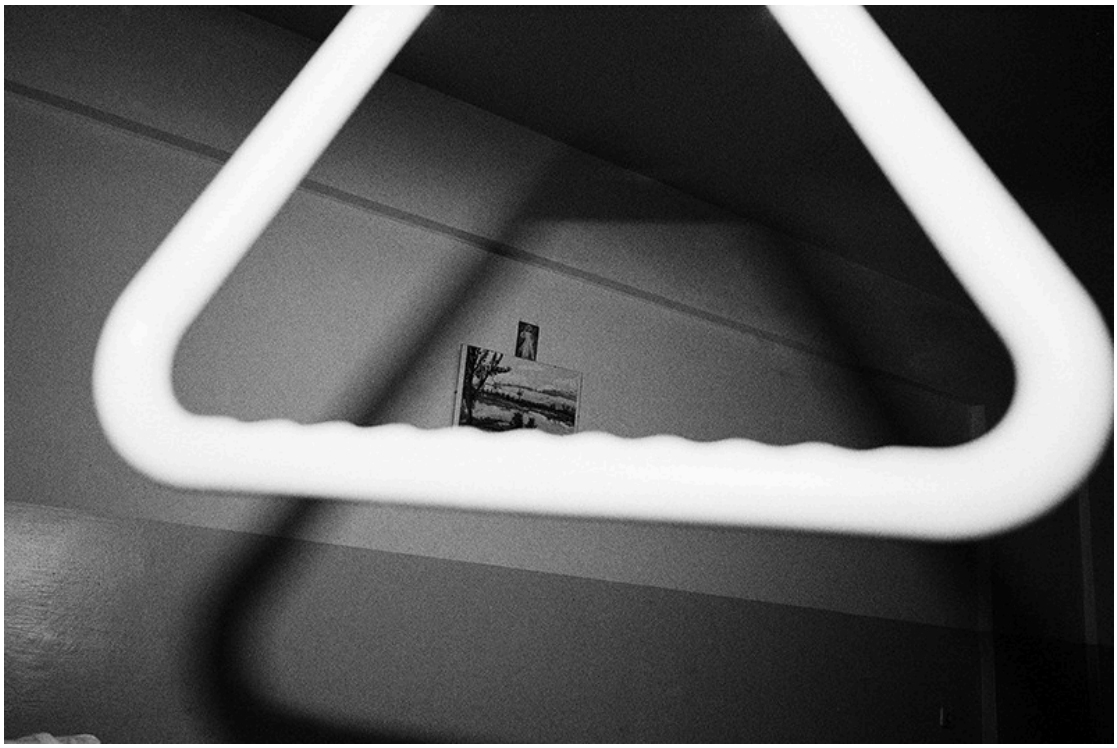


Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015.

[16] Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, projekt Katarzyna Kubicka, Poznań: Michał Adamski, 2015.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.

Adamského projekt výrazně koresponduje s úvahami Rolanda Barthese o fotografii a smrti. Barthes psal, že fotografie vždy potvrzuje, že něco nebo někdo existovali, a současně připomíná jejich ztrátu. Každý snímek říká: „toto bylo“. V případě cyklu *Nie mogę przebrnąć przez chaos* je tento rozměr fotografie mimořádně intenzivní. Umělec fotografuje rodiče s vědomím jejich blížící se smrti. Obrazy se tak stávají nejen dokumentací posledních okamžiků života, ale také pokusem uchovat jejich přítomnost. Po smrti rodičů zůstávají fotografie jedinou materiální stopou tohoto období.

Velmi důležitou úlohu v projektu hraje také prostor rodného domu. Po smrti rodičů se Adamski vrací do prázdných interiérů, které jako by se zastavily v čase. Předměty zůstávají na svých místech, jako by se obyvatelé měli každou chvíli vrátit. Umělec vzpomínal na tíživé ticho prázdného domu a na pocit odcizení ve vztahu k důvěrně známým prostorům. Fotografie interiérů se stávají stopami někdejší přítomnosti. Lidé na nich nejsou, divák však zřetelně cítí, že zde ještě nedávno někdo žil. V tomto smyslu se Adamského projekt velmi výrazně vztahuje k tématu fotografie jako média uchovávajícího nepřítomnost.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.

Důležitým prvkem knihy je rovněž autorův autoportrét pořízený při fotografování snímků, které dříve nosil v peněžence. Adamského tvář na něm částečně mizí v záblesku světla, zatímco fotografie rodičů zůstávají zřetelné. Tento obraz lze interpretovat jako symbolické přesunutí těžiště příběhu. Projekt už není pouze vyprávěním o rodičích, ale především výpovědí o samotném autorovi a jeho zkušenosti truchlení. Adamski ani tak nevypráví o rodičích, jako spíše mluví o sobě prostřednictvím jejich odcházení.[17]



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, část instalace výstavy v Galerii Miejsce przy Miejscu ve Vratislavi, 2022.

V rozhovoru k výstavě *Przebrnąć przez chaos / Nie mogę przebrnąć przez chaos* umělec zdůrazňoval, že projekt byl od počátku příběhem jednoho roku jeho života a prožívání ztráty, nikoli pokusem vytvořit portrét rodičů. Absence podrobných životopisných informací dává fotografiím univerzální charakter. Adamského rodiče se stávají postavami blízkých lidí, do

[17] Michał Dąbrowski, „Michał Adamski, «Nie mogę przebrnąć przez chaos»", Culture.pl, 14 grudnia 2015.

nichž může každý divák vložit vlastní vzpomínky a emoce. Projekt tak funguje nejen jako osobní archiv truchlení, ale také jako reflexe společné zkušenosti pomíjení.[18]

V kontextu teorie Susan Sontagové lze Adamského fotografie chápat jako materiální stopy skutečnosti. Sontagová psala, že fotografie je něčím víc než obrazem. Je fyzickým otiskem světa, relikvií po tom, co pominulo. V projektu *Nie mogę przebrnąć przez chaos* plní fotografie právě funkci takových relikvií. Stávají se pozůstatkem života autorových rodičů a pokusem uchovat s nimi kontakt navzdory jejich nepřítomnosti. Projekt současně ukazuje omezení fotografie. Obrazy nedokážou vrátit minulost ani zastavit smrt. Mohou pouze uchovávat stopy někdejší přítomnosti.

Mimořádně působivý je motiv času, který je v projektu přítomen. Deset let po smrti rodičů se Adamski k fotografiím znovu vrátil při práci na výstavě *Przebrnąć przez chaos / Nie mogę przebrnąć przez chaos*. Výstava konfrontovala dva pohledy na ztrátu: první vznikl bezprostředně po smrti rodičů a byl naplněn bolestí a syrovými emocemi, druhý byl vytvořen s časovým odstupem a větší distancí. Umělec zdůrazňoval, že po letech začaly fotografie odhalovat nové významy, kterých si dříve nevšímal. Utrpení zcela nezmizelo, ale postupně se s ním dokázal vyrovnat.

Tato zkušenost dobře ukazuje, že se význam fotografie s plynutím času mění. Obrazy, které původně pomáhaly přežít traumatický okamžik, se po letech stávají prostorem úvah o paměti, rodinných vztazích a vlastní identitě. Adamski také poznamenává, že se postupem času proměňuje jeho pohled na rodiče a rodinné dědictví. Stále zřetelněji vnímá stopu, kterou zanechali v jeho životě, i vlastní obtíže s odpoutáním od světa, z něhož pochází.[19]

Projekt *Nie mogę przebrnąć przez chaos* velmi výrazně ukazuje paradox fotografie popsaný dříve Barthesem, Sontagovou a Bazinem. Fotografie je zde současně pokusem o záchranu i svědectvím nevyhnutelné ztráty. Adamski fotografuje rodiče, protože se obává jejich zmizení, ale právě pořizování snímků mu připomíná, že čas je nevratný. Obrazy uchovávají stopy života a současně připomínají smrt. Fotografie nedokáže překonat pomíjení, umožňuje však zachovat části skutečnosti, které by bez ní mohly být zcela ztraceny.

---

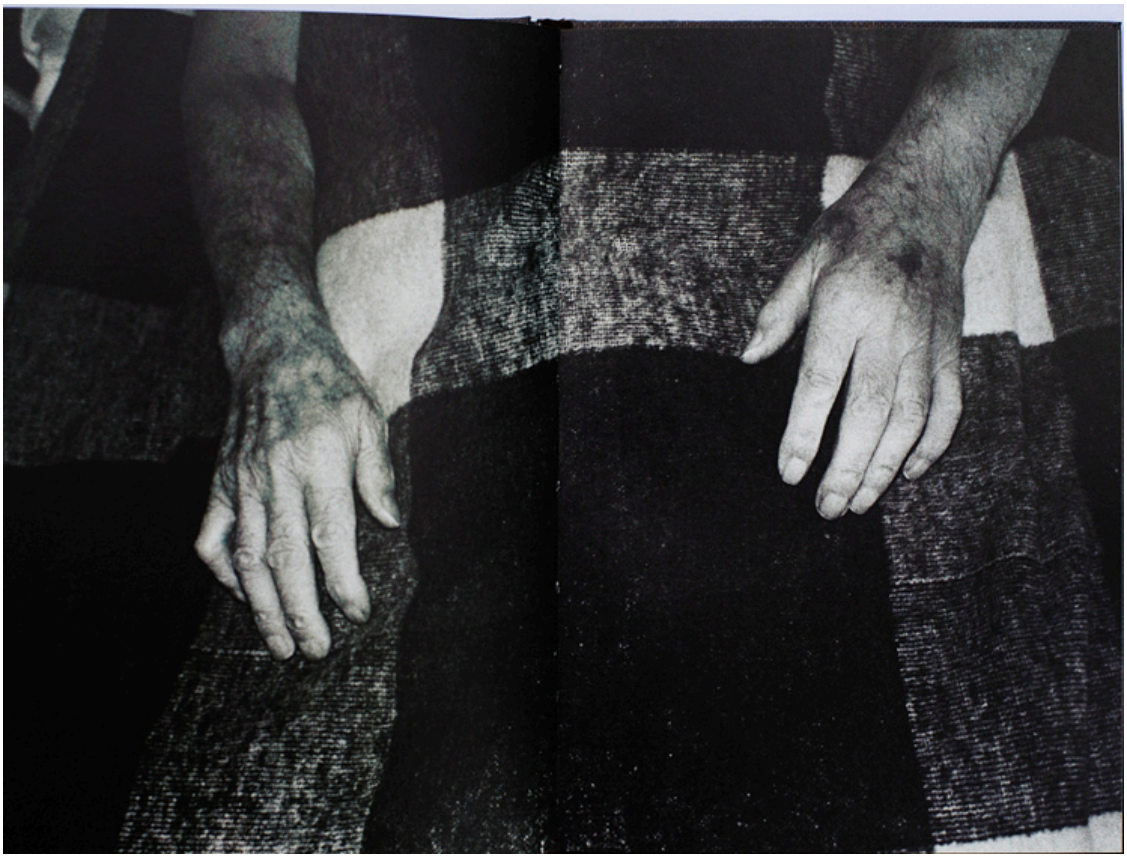
18 Michał Sita, „Pamięć i emocje straty, wystawa Michała Adamskiego”, Kultura u Podstaw, 29 marca 2022, https://kulturaupodstaw.pl/pamiec-i-emocje-straty-wystawa-michala-adamskiego/

19 „Michał Adamski. Przebrnąć przez chaos / Nie mogę przebrnąć przez chaos. Wystawa fotografii”, OPT, https://opt-art.net/michal-adamski-przebrnac-przez-chaos-nie-moge-przebrnac-przez-chaos-wystawa-fotografii-27-01-11-03-2022/

Adamského cyklus je mimořádně upřímným a nepatetickým záznamem zkušenosti truchlení. Umělec nevytváří dramatický příběh ani se nesnaží estetizovat utrpení. Síla projektu spočívá v jednoduchosti, tichu a pozorném sledování každodenních stop přítomnosti lidí, kteří odešli. Adamského fotografie se díky tomu stávají nejen osobním archivem paměti, ale také univerzální výpovědí o pomíjení, osamělosti a potřebě uchovávat stopy po těch, kteří už tu nejsou.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.



Michał Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015 r.

7. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zkoumat fotografii jako stopu toho, co pominulo, zmizelo nebo již není přístupné bezprostřední zkušenosti. Zajímalo mě především, jakým způsobem může fotografie vypovídat o nepřítomnosti. Chtěla jsem zjistit, zda je fotografický obraz skutečně schopen něco zachránit, nebo zda pouze připomíná ztrátu.

Mým východiskem byly úvahy Rolanda Barthesa, Susan Sontagové a Andrého Bazina. Každý z těchto autorů psal o fotografii jiným způsobem, všechny však spojovalo přesvědčení o jejím zvláštním vztahu ke skutečnosti a času. Fotografie potvrzuje, že určitá osoba, věc nebo místo skutečně existovaly. Zároveň však ukazuje něco, co již neexistuje ve stejné podobě. Každá fotografie se tedy vztahuje k minulosti, i když byla pořízena jen před chvílí.

Právě tento dvojí charakter fotografie považuji za jeden z jejích nejdůležitějších významů. Fotografie může uchovat podobu člověka, předmětu nebo místa, nemůže však zastavit čas. Nechrání ani před smrtí, zničením či proměnou. Zachraňuje pouze obraz. Ten se však může stát důležitým svědectvím. Může připomínat to, co bylo ztraceno. Může také ovlivňovat způsob, jakým si minulost pamatujeme.

Fotografie tedy skutečnost nenavrací, ale zanechává po ní stopu. Podle mého názoru je to zvlášť patrné v projektech věnovaných paměti, pomíjivosti a nepřítomnosti. Jejich význam nespočívá pouze v dokumentování faktů. Důležitá je také forma obrazu, způsob fotografování, volba výřezu, světla, barvy a rytmu celého cyklu.

V práci jsem analyzovala tři projekty, v nichž nepřítomnost nabývá různých podob. Jsou to *Kolory straconego czasu* Pawła Bownika, *Projekt Familok* Wojciecha Wilczyka a *Nie mogę przebrnąć przez chaos* Michała Adamského. Každý z těchto projektů vypráví o ztrátě jiným způsobem. Každý také využívá odlišné fotografické prostředky.

V cyklu *Kolory straconego czasu* Pawła Bownika se nepřítomnost týká vyhynulých druhů ptáků. Umělec nefotografuje skutečná zvířata, protože to již není možné. Využívá jejich dřívější vyobrazení, tedy rytiny, kresby a fotografie. Umisťuje je na rotující kruhy a fotografuje je v pohybu. Dlouhá expoziční doba rozostřuje rozpoznatelné tvary ptáků. Vznikají barevné, rozmazané a téměř abstraktní obrazy.

Po vizuální stránce na mě Bownikovy fotografie působí zároveň krásně i znepokojivě. Na první pohled mohou připomínat malířské kompozice. Jsou plné barev, světla a pohybu. Teprve po seznámení s jejich významem se proměňují v obrazy ztráty. Jejich vizuální přitažlivost pak začíná kontrastovat s tématem vymírání.

Za nejdůležitější zde považuji gesto, jímž umělec uvádí již neexistující ptáky do pohybu. Lze je chápat jako pokus o jejich symbolické oživení. Jde však pouze o zdánlivý pohyb. Ptáci se k životu nevracejí. Jejich obrazy se rozpadají a ztrácejí zřetelný tvar. Dlouhá expoziční doba tedy jejich přítomnost neobnovuje, ale ještě výrazněji zdůrazňuje nemožnost návratu.

Bownikovy fotografie rovněž ukazují, že obraz může uchovávat paměť něčeho, co už nelze spatřit ve skutečnosti. Umělec pracuje s již existujícími vyobrazeními. Vytváří tedy obrazy z jiných obrazů. Podle mého názoru je to důležité, protože i paměť vyhynulých druhů je dnes založena na archivech, ilustracích a popisech. K samotným zvířatům již přístup nemáme. Zůstala pouze jejich vyobrazení.

Projekt Familok Wojciecha Wilczyka se týká jiného druhu nepřítomnosti. Nejde zde o úplné zmizení objektů. Fotografované budovy stále existují. Zmizel však, nebo postupně mizí, svět, pro který byly vytvořeny. Familoky byly spojeny s doly, hutěmi a velkými průmyslovými podniky. Vznikaly jako součást určitého systému práce a společenského života. Dnes již mnohé z těchto funkcí neexistují.

Wilczykovy fotografie jsou střídmé a uspořádané. Umělec zobrazuje budovy frontálně a věcně. Záběry jsou klidné. Neobsahují efektní postupy ani dramatické světlo. Podle mého názoru je tato jednoduchost velmi důležitá. Umožňuje soustředit se na samotné objekty a na rozdíly mezi nimi.

Wilczyk buduje rozsáhlý soubor fotografií typologického charakteru. Jednotlivé obrazy lze navzájem porovnávat. Jsou na nich patrné podobnosti v konstrukci, uspořádání oken a fasád. Zároveň jsou vidět i rozdíly. Budovy byly opravovány, přestavovány a přizpůsobovány potřebám obyvatel. Přibývala nová okna, balkony, zateplení, antény, přístavby a různé barvy fasád.

Právě tyto drobné změny jsou podle mého názoru jedním z nejzajímavějších prvků projektu. Ukazují, že familoky nejsou pouze památkami průmyslové architektury. Jsou také místy každodenního života. Obyvatelé se na fotografiích zpravidla přímo neobjevují, jejich přítomnost však lze číst ze stop zanechaných na budovách. Každá přestavba a každý zásah vypovídají něco o způsobu užívání těchto míst.

Wilczykovy fotografie na mě působí chladně, nikoli však lhostejně. Umělec divákovi nevnucuje silnou emoci. Familoky neidealizuje ani se je nesnaží zkrášlovat. Neukazuje je ani

výhradně jako symbol úpadku. Nechává je prostě existovat v obraze. Díky tomu může divák sám zaznamenat jejich stav, rozmanitost a postupnou proměnu.

Podle mého názoru *Projekt Familok* ukazuje, že fotografie může být formou archivu. Nejde však o archiv neutrální. Každá volba místa, výřezu a okamžiku pořízení snímku ovlivňuje výsledný obraz. Wilczyk vytváří záznam konkrétní fáze proměn. Za několik nebo několik desítek let mohou některé z těchto budov vypadat jinak. Některé mohou být opraveny, přestavěny nebo zbořeny. Fotografie se pak stanou dokumentem stavu, který již neexistuje.

V knize *Nie mogę przebrnąć przez chaos* Michała Adamského má nepřítomnost nejosobnější charakter. Projekt se týká nemoci a smrti umělcových rodičů. Adamski fotografuje poslední měsíce jejich života, pobyty v nemocnici, každodenní situace i rodný dům po jejich odchodu.

Fotografie v tomto projektu jsou intimní a bezprostřední. Některé zobrazují těla rodičů, jejich slabost a závislost na péči druhých. Jiné se soustřeďují na interiéry, předměty a prázdné prostory. Podle mého názoru se tyto dva typy obrazů vzájemně doplňují. Fotografie pořízené během nemoci ukazují fyzickou přítomnost rodičů. Snímky prázdného domu ukazují jejich nepřítomnost.

Za zvlášť působivé považuji obrazy předmětů, které po zemřelých zůstaly. Jsou obyčejné a patří ke každodennosti. Samy o sobě nemusí mít velkou hodnotu. Po smrti svých majitelů však začínají fungovat jako stopy jejich přítomnosti. Připomínají gesta, zvyky a způsob života konkrétních lidí.

Na rozdíl od Wilczykova projektu nevytvářejí Adamského fotografie chladný a uspořádaný archiv. Jsou fragmentárnější. Vyplývá to z osobní zkušenosti umělce. Chaos obsažený v názvu lze chápat jako chaos emocionální, paměťový i rodinný. Podle mého názoru forma knihy tuto zkušenost dobře vystihuje. Nevede diváka jednoduchým příběhem. Ponechává prostor pro přerušení, nejasnosti a vracející se obrazy.

Důležitý je také Adamského pozdější návrat k těmto fotografiím. Umělec knihu nepřipravil bezprostředně po smrti rodičů. Potřeboval čas, aby se na pořízené snímky znovu podíval. Po letech pro něj začaly znamenat něco jiného. Nebyly už pouze záznamem utrpení a zármutku. Staly se také způsobem vyrovnávání se s pamětí a vlastní minulostí.

Podle mého názoru to ukazuje, že význam fotografie není neměnný. Obraz se může proměňovat spolu s člověkem, který se na něj dívá. Tentýž snímek působí jinak bezprostředně

po události a jinak po několika letech. Mění se kontext, emocionální stav i znalosti diváka. Fotografie zůstává materiálně stejná, její význam se však může proměňovat.

Každý z analyzovaných umělců používá jinou metodu. Bownik vytváří metaforické obrazy blížící se abstrakci. Wilczyk buduje uspořádaný typologický archiv. Adamski pracuje s intimním záznamem nemoci, smrti a rodinné paměti. Projekty se liší rozsahem, formou i způsobem působení.

V Bownikově projektu jsou důležité pohyb, barva a rozostření. U Wilczyka jsou nejpodstatnější opakování, řád a možnost srovnání. U Adamského význam vytvářejí blízkost, fragmentárnost a emocionální napětí. Podle mého názoru tyto rozdíly ukazují, že téma nepřítomnosti nevyžaduje jedinou konkrétní estetiku. Může být představováno konceptuálně, dokumentárně i osobně.

Všechny tři projekty však spojuje snaha uchovat něco, co bylo ztraceno nebo postupně mizí. Bownik připomíná paměť vyhynulých druhů. Wilczyk dokumentuje svět spojený s průmyslem a dělnickou kulturou. Adamski uchovává stopy vlastních rodičů a rodinného domu.

Velký význam má také kontext. Bez znalosti tématu vyhynulých druhů mohou být Bownikovy fotografie vnímány pouze jako barevné abstrakce. Bez znalosti historie familoků mohou Wilczykovy fotografie zůstat jen obrazy starých budov. Bez znalosti Adamského příběhu lze jeho snímky chápat jako obecný záznam nemoci, stáří a prázdných interiérů.

Podle mého názoru to však neznamená, že jsou obrazy bez kontextu zcela nesrozumitelné. Fotografie mohou i nadále působit vizuálně a emocionálně. Kontext však jejich význam prohlubuje. Umožňuje pochopit, proč si umělec zvolil určité téma a určitou formu. Ukazuje také, jaký druh nepřítomnosti byl v obraze zaznamenán.

Práce na tomto tématu mi umožnila lépe pochopit, že fotografie není pouze nástrojem zaznamenávání viditelného. Může vypovídat také o tom, co chybí. Nepřítomnost může být patrná v prázdném interiéru, staré budově, zanechaném předmětu nebo rozostřeném obrazu vyhynulého zvířete. Není vždy nutné zobrazovat samotný okamžik ztráty. Někdy jsou významnější stopy, které po ní zůstaly.

Podle mého názoru budou mít projekty tohoto druhu v Polsku stále větší význam. Mnohá místa a prostředí dnes procházejí rychlými proměnami. Mění se města, čtvrti, vesnice i

průmyslové oblasti. Zanikají podniky, staré budovy, rodinné domy i místní zvyky. Odcházejí také lidé, kteří si pamatují dřívější podoby života.

Fotografie může tyto proměny dokumentovat dříve, než zcela zmizí. Může také uchovávat příběhy, které se nedostanou do oficiálních archivů. To se týká zejména rodinných a místních dějin a příběhů spojených s každodenností. Právě taková témata mohou být podle mého názoru v budoucnu pro polskou fotografii velmi důležitá.

Velký potenciál vidím také v dlouhodobých projektech. Systematické fotografování jednoho místa, rodiny nebo prostředí může zachytit změny, kterých si při krátkodobé práci nelze všimnout. Takové projekty vyžadují čas, trpělivost a blízký kontakt s tématem. Mohou však vytvořit cenné společenské a historické svědectví.

V budoucnu může být důležité také propojování současné fotografie s archivními materiály. Staré rodinné snímky, dokumenty, dopisy a nahrávky lze konfrontovat s novými obrazy. Taková forma umožňuje ukázat, jak minulost ovlivňuje přítomnost. Může také odhalovat místa, kde je paměť neúplná nebo rozporná.

Podle mého názoru je však třeba vyvarovat se toho, aby byla témata spojená s pomíjivostí chápána pouze jako atraktivní estetika. Staré budovy, prázdné interiéry a zničené předměty se snadno mohou stát vizuálně působivými. Je důležité, aby se fotograf nezastavil jen u jejich vzhledu. Měl by se také snažit porozumět historii místa a lidí, jichž se téma týká.

Provedené analýzy ukazují, že fotografie může uchovávat stopy lidí, míst a světů, které pominuly. Nedokáže překonat čas ani smrt. Nenavrací to, co bylo ztraceno. Může však zachránit fragment skutečnosti před úplným zapomněním.

V dílech Bownika, Wilczyka a Adamského zůstává fotografický obraz mezi přítomností a nepřítomností. Ukazuje něco, co existovalo, ale již není dostupné stejným způsobem. Právě v tomto napětí podle mého názoru spočívá síla fotografie. Snímek ztrátu neodstraňuje. Může jí však dát podobu, k níž je možné se později vracet.

8. BIBLIOGRAFIE

Tištěné zdroje

ADAMSKI, Michał. Nie mogę przebrnąć przez chaos. Projekt Katarzyna Kubicka. Poznań: Michał Adamski, 2015.

BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Přel. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

BAZIN, André. „Ontologia obrazu fotograficznego“. In: Film i rzeczywistość. Wybór tekstów. Přel. Bolesław Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.

SONTAG, Susan. O fotografii. Přel. Sławomir Magala. Kraków: Karakter, 2009.

Online zdroje

BOWNIK STUDIO. Bownik – Bio [online]. [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://bownikstudio.com/bownik

Bownik dla Wyborczej – Wywróciłem na lewą stronę kurtkę Piłsudskiego [online]. Gazeta Wyborcza, 11. 11. 2025 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://wyborcza.pl/7,112588,32157590,bownik-dla-wyborczej-wywrocilem-na-lewa-strone-kurtke-pilsudskiego.html

DĄBROWSKI, Michał. Michał Adamski, „Nie mogę przebrnąć przez chaos“ [online]. Culture.pl, 14. 12. 2015 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/michal-adamski-nie-moge-przebrnac-przez-chaos

GORZĄDEK, Ewa. Wojciech Wilczyk [online]. Culture.pl [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-wilczyk

MUDA TALKS. MUDA QUICKIE: Paweł Bownik: Kolory straconego czasu (part 1 of 2) [online video]. YouTube, 14. 11. 2019 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=X3o3W7y_vjo

PIX.HOUSE. Nie mogę przebrnąć przez chaos – Michał Adamski [online]. [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://pix.house/produkt/nie-moge-przebrnac-przez-chaos-michal-adamski-ksiazka/

SAŃCZUK, Anna. Bownik: Jaki kolor ma strata [online]. Vogue Polska, 18. 9. 2019 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.vogue.pl/a/bownik-jaki-kolor-ma-strata

SITA, Michał. Pamięć i emocje straty, wystawa Michała Adamskiego [online]. Kultura u Podstaw, 29. 3. 2022 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://kulturaupodstaw.pl/pamiec-i-emocje-straty-wystawa-michala-adamskiego/

WOJEWÓDZKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA I CENTRUM ANIMACJI KULTURY W POZNANIU. Przebrnąć przez chaos / Nie mogę przebrnąć przez chaos [online]. [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://wbp.poznan.pl/sztukiwizualne/wff/6wff-krajobrazy-wewnetrzne/przebrnac-przez-chaos/

OŚRODEK POSTAW TWÓRCZYCH. Michał Adamski. Przebrnąć przez chaos / Nie mogę przebrnąć przez chaos. Wystawa fotografii [online]. 2022 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://opt-art.net/michal-adamski-przebrnac-przez-chaos-nie-moge-przebrnac-przez-chaos-wystawa-fotografii-27-01-11-03-2022/

WILCZYK, Wojciech. Powrót na ulicę Obieżową [online]. Hiperrealizm, 2025 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://hiperrealizm.blogspot.com/2025/09/powrot-na-ulice-obiezowa.html

WILCZYK, Wojciech. Typologia ma sens! (4) [online]. Hiperrealizm, 2025 [cit. 2. 7. 2026]. Dostupné z: https://hiperrealizm.blogspot.com/2025/11/typologia-ma-sens-4.html

Rozhovor

WILCZYK, Wojciech. Rozhovor s autorkou práce, uskutečněný dne 15. 6. 2026. Nepublikovaný rozhovor.