SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Divadelní fotografie v období změn v polském divadle devadesátých let a začátku nového tisíciletí. Tvorba nebo odraz reality.

Opava 2016 Tomasz Tyndyk

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Tomasz Tyndyk

Obor: Tvůrčí fotografie

Divadelní fotografie v období změn v polském divadle devadesátých let a začátku nového tisíciletí. Tvorba nebo odraz reality.

Theatre Photography during the time of change in the Polish theatre of the 1990s and the beginning of the new millenium. Creation or reflection of reality.

Teoretická bakalářská práce





Slezská univerzita v Opavě

Vedoucí práce:

Opava 2016

prof. PhDr. Vladimír Birgus

Abstrakt: Práce analyzuje divadelní fotografií tváří tvář změnám, k nimž došlo v polském divadle devadesátých let. Na příkladu tří alb věnovaných fotografování divadla tohoto období: *„Warlikowski Teatr/Theater“*, *„Lupa/Teatr“* a *„Jarzyna: Teatr/Theater“* se snaží odpovědět na otázku, jestli je divadelní fotografie autonomním dílem umělce nebo dokumentárním záznamem probíhajících událostí. V této práci bych rád také obsáhl kontinuitu umělecké aktivity fotografů spojených s divadlem. Průkopníků, kteří jako první upozornili na uměleckou, a nejen dokumentární, hodnotu fotografií tohoto typu. Pojítkem práce je teze, že svět divadelní fotografie devadesátých let připomíná prohlížení rodinného alba, v němž jsou zaznamenány emoce, prchavé okamžiky divadelní událostí, portréty lidí na jevišti a těch pracujících mimo něj. Celé divadlo!

Klíčová slova: divadlo, jeviště, divadelní fotografie, tvorba, představení, herec, herečka, režisér, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, rodinné album, Krzysztof Bieliński, Stefan Okołowicz.

Abstract: The work analyses theatre photography in the face of changes taking place in the Polish theatre of the 1990's. Using three albums devoted to theatre photography in this period, i.e. *"Warlikowski Teatr/Theatre", "Lupa/Teatr"* and *"Jarzyna: Teatr/Theatre"*, I am trying to answer the question whether theatre photography constitutes an autonomous creation of the artist or whether it is a documentary record of specific events. In the paper, I also try to capture the continuity of artistic creativity of photographers related to the theatre: pioneers who were the first to pay attention to the artistic, and not only documentary, value of this type of photography. The semantic framework for the paper is the thesis that the world of photography in the 1990's resembles looking at a family album which is a record of emotions, transient moments of theatre performances and portraits of people working on stage and outside of it – the entire theatre.

Key words: theatre, stage, theatre photography, creation, performance, actor, actress, director, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, family album, Krzysztof Bieliński, Stefan Okołowicz.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2015/2016**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Tomasz TYNDYK**
Osobní číslo:	**F120492**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Divadelní fotografie v době změn v polském divadle 90. let. Tvorba nebo reflexe skutečnosti?**
Téma anglicky:	**T: Theatre Photography during the time of change in the Polish theatre of the 1990's. Creation or reflection of reality?**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Na základě divadelní fotografie popisující průlom v divadle v 90. letech, snažím se zjistit tvůrčí hodnotu divadelní fotografie a vyhodnotit změny ve vnímání divadelní fotografie v moderním divadle.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Fotografické albumy - Warlikowski teatr, Jaryzna teatr, Lupa teatr
Od atelier do galerii sztuki Matra Ankiersytejn pismo teatr 2006

Vedoucí bakalářské práce: **Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **20. dubna 2016**
Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2016**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 21. dubna 2016

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Vladimírovi Birgusovi za mnoho cenných rad a doporučení během tvorby této práce, za pozornost věnovanou diskutování o mých fotografiích a za inspiraci, kterou pro mě byly jeho přednášky.
Děkuji všem pedagogům Institutu Tvůrčí Fotografie za skvělý čas, který jsem s nimi během svého studia mohl strávit.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně SU v Opavě, knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu Tvůrčí Fotografie.

Tomasz Tyndyk

OBSAH

ÚVOD 9

HISTORICKÝ PŘEHLED 10

Začátky 10

Období po 2. světové válce 11

Edward Hartwig 12

Wojciech Plewiński 16

PROMĚNA 19

Noví tvůrci divadladevadesátých let v polsku 19

RODINNÉ ALBUM 21

Warlikowski Teatr/Theater 23

Lupa / Teatr 27

Jarzyna: Teatr/Theater 34

ZÁVĚR 38

LIERATURA 41

JMENNÝ REJSTŘÍK 42

ÚVOD

Současná divadelní fotografie netvoří přímé odkazy k realitě. Jde spíše o tvorbu než o záznam. Nepředstavuje automaticky realitu jako takovou, spíše jde o expresivní dílo, třeba s ohledem na kontext, v němž se objevuje. Soustředí se na samotnou praxi fotografického procesu. Tu tvoří: výběr materiálů, ostrost, kompozice, světlo, úhel pohledu a výběr záběru. Obdobná je situace s prvky, na něž fotograf narazí v divadle: scénografie, osvětlení, rozmístění předmětů a rozestavění herců. Všechny tyto faktory kladou před fotografa nekonečné množství možností objevování scénické situace. Na divadelní fotografii samozřejmě leží povinnost předávat dokumentární hodnotu, ale nejen to. Je to autor (fotograf), kdo rozhoduje o tom, co pronikne k příjemci konkrétního snímku. Zanechání autorské stopy orientuje osobu, která nebyla svědkem události, směrem zvoleným zhotovitelem fotografie. To, co je pravdivé, se ve skutečnosti stává variantou „pravdy“ na fotografii. Během procesu fotografického záznamu tvůrce disponuje neomezenými možnostmi manipulování se snímkem - oříznutí záběru, výjimečné postavení fotoaparátu, grafická manipulace během upravování obrazu v počítači. U všech těchto postupů se projevuje síla exprese fotografického záznamu, jehož cílem je získat výseč už existujícího celku. Tento zákrok umožňuje udělovat obrazům nové významy. Často odlišné než ty, které zamýšleli realizátoři představení. S ohledem na dokumentární aspekt práce divadelního fotografa se tyto informace samozřejmě nemohou diametrálně odlišovat od skutečnosti, ale specifika procesu probíhajícího během fotografování umožňují autorovi snímků mnohem více než jen předávat obrazy odrážející veristickou situaci. Fotografický záznam divadelního představení vždy stojí mezi dokumentem a expresí a skutečně jen na autorovi snímků závisí výběr cesty, jíž se během zaznamenávání vystoupení vydá. Touha odtrhnout se od reportážní formy sdělení přináší autorovi možnost expresivního vyjádření se a to je asi to nejkrásnější, co se umělci může stát. Díky přístupu tohoto druhu přestává být divadelní fotografie prostým záznamem divadla a stává se prostorem pro kreativitu.

HISTORICKÝ PŘEHLED

Začátky



fot. Walery Rzewuski, Helena Modrzejewska 1865 - 1869

Divadelní fotografie dlouhou dobu sloužila jen k propagaci divadla a jeho umělců. Počátek vztahu divadla a fotografie se začal psát ve fotoateliéru, do nějž byli zváni umělci, aby pózovali na portréty propagující představení. Nejoblíbenější metodou tvorby snímků tehdy byla daguerrotypie. Tuto techniku v 20. a 30. letech 19. století vyvinuli Joseph Nicéphore Niépce a Louis Jacques Daguerre (od jeho příjmení se odvozuje její název) a veřejnosti ji odhalili v roce 1839. Šlo o proces využívající stříbro a měděnou desku bez možnosti duplikování obrazu. Díky tomuto procesu vznikly první divadelní portréty herců. V Polsku se dochovala daguerrotypie zachycující Leontynu Żuczkowskou-Halpertowou pořízená ve Varšavě Karolem Beyerem kolem roku 1845-50. Tato metoda ale nebyla trvalá a dnes můžeme obdivovat jen fragmenty obličeje herečky. Objev kolodiového procesu a technický rozvoj kamery začaly fotografům přinášet nové možnosti. Efektem rozvoje umění divadelní fotografie je pět monografických alb: Heleny Modrzejewské, Antoniny Hoffmanowé a Wincentyho Rapackého, zhotovené Walerym Rzewuským v letech 1861-1868. Portréty představovaly několik hereckých vtělení daného umělce, na nichž modely zaujímaly charakteristické, dramatické nebo statické pózy. Tato technika ovšem vyžadovala velmi dlouhou expozici. V 60. letech devatenáctého století zaujalo místo portrétních sezení tak zvané *tableau*, které tvořilo vizitku herečky nebo herce a bylo velmi oblíbeným reklamním nástrojem. Příjemcem *tableau* byla měšťanská veřejnost.

Rozvoj techniky a vynález suchých desek fotografům umožnily opustit ateliér a začít s fotoaparátem pracovat na scéně. V dvacátých a třicátých letech 20. století se divadelní fotografie začíná čím dál častěji objevovat v tisku. Dva skvělí fotografové tohoto období Stanisław Brzozowski a Jan Malarski se jako první snažili nahlížet na představení nejen z perspektivy diváka a při fotografování si hráli se světelnými efekty. Šlo o první nesmělý pokus o kreativní přístup k fotografování divadla. Je však třeba připomenout, že mnozí teatrologové a historici fotografie kladou důraz na deskriptivnost záznamu divadelní inscenace. Pro ně jsou stále důležité fotografie pořízené ze středu hlediště a zachycující celou scénu.

Období po 2. světové válce

Nejdříve doba stalinismu a později komunismu v poválečném Polsku divadelním fotografům neposkytovala dostatek prostoru pro jejich rozvoj. Vznikla COPIA, firma vytvořená tehdejším Ministerstvem kultury a umění, která zastřešovala divadelní fotografy a získala monopol na jejich práci. COPIS zadávala pořizování fotografií a fotoreportáží z divadelních představení a po autorech vyžadovala velmi poctivou, ale téměř výhradně dokumentární práci, což mělo zhoubný vliv na kreativní přístup k divadelní fotografii v Polsku. V ní zaměstnaní umělci fotografové obsluhovali téměř všechna divadla a prostřednictvím ze strany firmy kladených požadavků své úkoly vykonávali velmi schematicky a standardně.

Edward Hartwig a Wojciech Plewiński, významní tvůrci divadelní fotografie v Polsku ve 20. století, byli také zaměstnáni ve firmě COPIA, ale s ohledem na vlastní umělecké dílo disponovali mnohem větší svobodou, což se zúročilo v odklonu od běžné fotoreportáže a přimělo je k vydání se po oddělené tvůrčí cestě, která se vyznačovala individuálním, expresivním výrazem.

Edward Hartwig

Edward Hartwig, žijící v letech 1909-2003, je jeden z nejznámějších poválečných polských fotografů. Studoval na vídeňském Grafickém institutu pod vedením Rudolfa Koppitze, rakouského fotografa, který se však narodil a strávil dětství i část mládí v tehdejším Československu. V roce 1929 se konala první Hartwigova individuální výstava a on sám zůstával profesně činný téměř až do konce života. Byl zakladatelem Svazu polských umělců fotografů (Związek Polskich Artystów Fotografików) v roce 1947, třikrát se dočkal retrospektivní výstavy v galerii Zachęta ve Varšavě, stal se laureátem mnoha prestižních cen v Polsku i v zahraničí, byl milovníkem divadla a jedním z nejlepších pozorovatelů divadelního života v historii polské fotografie. Divadlo fotografoval několik desetiletí, na začátku pracoval pro COPII, kde zhotovoval dokumentaci představení. Během prvního období Hartwigovy divadelní tvorby se umělec zajímal především o reklamní aspekt pořizovaných fotografií, průlom přinesla skutečnost, že v divadle objevil šanci na umělecké, autorské naplnění.

Od okamžiku, kdy Hartwigův zájem o divadlo překročil tak zvanou „čtvrtou stěnu“, začala fotografova fascinace kulisami, divadelním zázemím a životem herců za scénou. To vše se stalo fascinací umělce a hlavním tématem jeho divadelních prací. Mnoho portrétů z reality za scénou trvale vstoupilo do divadelní ikonografie. Divadelního patosu zbavené portréty Andrzeje Łapického ze Současného divadla (Teatr Współczesny) ve Varšavě, na nichž se herec přes zataženou oponu dívá na dorazivší publikum, portrét Gustawa Holoubka během práce na roli, portréty velkých divadelních umělců Kaliny Jędrusik, Niny Andrycz, Jana Świderského, Piotra Fronczewského nebo Adama Hanuszkiewicze tvoří v díle umělce velmi cenný a pro fotografické pozorovatele současného divadelního života v Polsku nedosažitelný soubor.

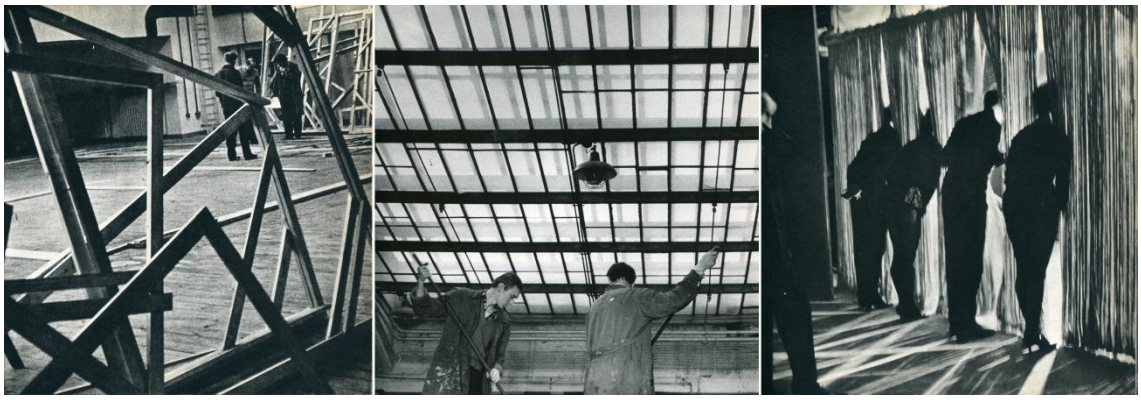


fot. Edward Hartwig, "Kulisy teatru", Warszawa 1969

Nejdůležitější etapou na Hartwigově divadelní cestě se zdá být posun pozornosti z toho, co je viditelné, k tomu, co je v divadle pro diváka skryté. Sám říkal: *„Od prvního kontaktu s jevištěm mě fascinovala atmosféra divadla, ta polorealita a polofikce“*[1]. Tato fascinace zákulisním divadelním životem se zúročila ve fotografické knize nazvané *„Kulisy teatru”* (Kulisy divadla), vydané v roce 1969. Nevidíme v ní reportérské realizace z práce na představení, ale záběry vyznačující se dokonalou kompozicí, plné vnímavosti, zachycující zátiší, portréty scénografů, herců, strojníků a zaměstnanců divadla fungujících mimo světla reflektorů.

[1] Hartwig E., *Kulisy teatru,* Arkady 1969

Umělec díky svým fotografiím diváka přivádí do zákulisí, aby ten mohl vidět, co je před ním skryto. To bylo možné díky dlouholetému, blízkému Hartwigovu vztahu s divadelním prostředím. Díky této přízni se Edward Hartwig mohl volně pohybovat po divadlech Varšavy a jiných polských městech, kdy ho přijímali téměř jako člena ansámblu a ne jako příchozího zvnějšku.



fot. Edward Hartwig, "Kulisy teatru", Warszawa 1969

Autentické a hluboké okouzlení divadlem tvořilo sílu a inspiraci jeho práce na knize „Kulisy teatru", v jejíž recenzi se píše: *„Hartwig vstupuje tam, kde nápis hlásá: VSTUP ZAKÁZÁN"*[2] Unikátní Hartwigovy práce jsou plné lyriky, ale taky je pro ně charakteristický velký smysl pro humor a odstup od divadelního světa. V knize najdeme také fotografie z baletních vystoupení a právě na snímcích tanečnic přitahuje pozornost inspirace fotografa velkými malíři impresionismu. Baletky vypadají jako by vystoupily z Degasových obrazů. Černobílé práce jsou často neostré, rozmazané, prosáklé poezií, štíhlá těla tanečnic představují vlastně jen grafický znak. Nelze tu už mluvit o běžné práci dokumentaristy, jen o konceptuálním šálení, expresivní výpovědi umělce fotografa, který je pro současné fotografy fascinované světem divadla nedostižitelným vzorem.

[2] Hartwig E., *Kulisy teatru,* Arkady 1969



fot. Edward Hartwig, "Kulisy teatru", Warszawa 1969

Znamenitý kritik a divadelní historik Edward Csató v předmluvě ke knize *„Kulisy teatru”* napsal: *„Existuje ale i taková situace, ve které umělec fotograf nejen slouží divadlu, ale také ho chápe jako téma. Tématem se po něho stává každá věc, která v něm vyvolává potřebu předat okolí jeho dojmy a prožitky, a divadlo, očarované místo přetvoření všeho ve vše, od pradávna lákalo lidskou představivost... Pro Hartwiga se divadlo stalo tématem, zajímá ho na něm to, co je předmětem fotografování... Konkrétně odhalil, že předmětem k fotografování je v divadle všechno. Od vstupních dveří po zadní stěnu jeviště, od podzemí po nejvyšší závěsy v provazišti, od koštěte po monumentální premiéru, v obrovském gala a lesku prezentované očím veřejnosti zaplňující hlediště. To vše je součást divadla a všechno to je divadelní. Víme, že na příklad ono koště a kyblík mohou být pro čistokrevného fotografa stejně vděčným objektem, jako nádherná stavba. Je to tak jen proto, že hra světla a stínu může těmto předmětům dodat stejně efektní vzhled? Proto, že rozhodující je formální uspořádání, které umělec z této hry dokáže vytěžit? Zdá se, že nejen to; rozhodně tu k představivosti příjemce nepromlouvají jen výtvarné prvky a nejsou to jen ony, co formuje jeho vztah k fotogramu. Spíše tvoří základy, na nichž lze vystavět jistý celkový lyrický prožitek; kostí, dodávající tvar tomuto zážitku; půdou, z níž vyrůstá. Autor nám nevnucuje emoce, jen podsouvá určité struktury a přiklání nás k tomu, abychom po svém, individuální aktivitou vnímání a fantazie, v sobě reprodukovali zkušenosti, které se jemu zdají být cenné; abychom v sobě vyvolali náladu, které podlehl, při pohledu na tyto předměty. Obzvláště překvapivé jsou mezi Harwigovými fotogramy ty, které ukazují „nejobyčejnější“ předměty; nejen*

díky formální dokonalosti kompozice, ale především díky intenzitě lyrismu, svému vnitřnímu, pocitovému poutu s celkem tématu“.[3]

Wojciech Plewiński

Fotograf Wojciech Plewiński se narodil v roce 1928 ve Varšavě. Vzděláním architekt své dobrodružství s divadlem zahájil v roce 1959, kdy se jako zástup kolegy dostal do Rapsodického divadla (Teatr Rapsodyczny) v Krakově. V tento okamžik začal jeho dlouholetý, zpočátku nezamýšlený románek s divadelní fotografií. Spolupracoval s nejlepšími divadelními režiséry své doby: Konradem Swinarským, Zygmuntem Hübnerem, Jerzym Grzegorzewským, Andrzejem Wajdou, Jerzym Jarockým nebo Krystianem Lupou. Zpočátku Plewiński divadlu nepropadl, považoval ho za něco velmi archaického, teprve objevení kreativních možností této práce a souhlas, který mu dávali režiséři k tomu, aby do záběru, jež si vybíral, promítal něco vlastního, v něm vyvolaly dlouholetou fascinaci divadlem a s ním spojenou fotografií.

V rozhovoru s Adamem Mazurem a Markem Grygielem prohlásil: *„Vždy zdůrazňuji, že divadlo je obtížná fotografie, která musí dokumentovat velmi mnoho věcí na jednou. Tato fotografie obsahuje práci scénografa, herce, osvětlovače, režiséra, autora kostýmů, no a dobré je, když nevypadne ani autor textu. A ještě do toho všeho promítnout sebe? A pokud je na fotografiích rozpoznatelný autor, to už je známkou toho, že to někdo udělal individuální rukou“*.[4] Plewiński je fotograf toho, co je nepolapitelné a nezvratné. Jeho metafyzické fotografie nabírají tragický rozměr, vznášejí se někde nad banálními interpretacemi. Citlivost vůči druhému člověku a jeho emocím ve spojení s nesmírným citem pro formu činí z černobílých divadelních fotografií Wojciecha Plewińského něco více než jen dokumentární záznam akce probíhající na jevišti. Díky jeho individuální citlivosti se samy o sobě stávají uměleckými díly. Dokonalým příkladem spojení citlivosti s řemeslnou přesností je fotografie z představení *„Doktor Faustus”* v režii Andrzeje Dziuka z Divadla Stanisława Ignacyho Witkiewicze v Zakopaném. Marta Ankiersztejn, divadelní fotografka a absolventka Fakulty teatrologie na divadelní akademii ve Varšavě, v eseji

[3] Csató E., *Maski teatru Edwarda Hartwiga* [w:] Hartwig E., *Kulisy teatru*, Warszawa 1969

[4] *„...Inni są do gadania dużo lepsi. Ja wolę robić zdjęcia”,* [z Wojciechem Plewińskim rozmawiają Marek Grygiel i Adam Mazur], www.fototapeta.art.pl, 2004

pro měsíčník *„Teatr"* poznamenala: *„O dokonalosti tohoto snímku rozhoduje mnoho prvků. Na prvním místě zachycení okamžiku s nebývalou silou exprese, když se tělo herce proměňuje v démonického anděla a nevíme, jestli právě padá do pekel, nebo se vynořuje na straně světla. Možná nejdůležitější roli tu hraje světlo. Kontra světlo, tedy promítané zezadu, vydobývá siluetu z černé propasti a světlo shora předává expresivitu a démoničnost scény. Fotografie byla vyvolána kontrastně, díky tomu se zbavila zbytečných detailů a polotónů. Mlha zahalující spodek obrazu umožňuje pozorovateli zapojit představivost. Takovéto pojetí se stává důkazem, že i když má fotografie svá omezení, protože vždy zůstává v oblasti toho, co je viditelné, je schopna takové interpretace světa, že sugeruje existenci toho, co je neviditelné. Může pokládat existenciální otázky spojené s existencí Boha, tajemstvím času"*.[5]



fot. Wojciech Plewiński, "Doktor Faustus", Teatr im S.I. Witkiewicza, Zakopane 1986

Inovativním přístupem k divadelní fotografii se u Plewińského stává překročení tak zvané čtvrté stěny v divadle, kdy fotograf vstupuje na jeviště mezi herce, aby jasně reprodukoval emoce a napětí vytvářené mezi postavami. Toto opatření umělce přibližuje k centru fotografovaných událostí. Při fotografování za zády herců překračuje jejich intimní scénický prostor a stává se v jistém smyslu režisérem dané situace. To jeho oko vybírá záběry, které se často vymykají obecně přijatému zobrazování. Díky Plewińského citlivosti a jeho způsobu fotografického nahlížení na divadlo, přestávají být fotografie prostým záznamem divadla a stávají se prostorem striktně kreativním,

[5] Ankiersztejn M., *Od atelier do galerii sztuki, „*Teatr", 2006

když autorovi umožňují vyjádřit se. Tento obzvláště srozumitelný kreacionismus se stává rozpoznávacím znamením fotografií Wojciecha Plewińského a spojil umělce se světem divadla na více než čtyřicet let.



fot.Wojciech Plewiński

PROMĚNA

Noví tvůrci divadla devadesátých let v polsku.

Rok 1989 tvoří památný přelom v polské politice, který se ohromně odrazil také v domácím divadle. Změna politického zřízení a obnovení demokratických svobod ovlivnily divadlo, které v Polsku živelně reagovalo na odehrávající se změny. Spolu s pádem komunismu se v roce 1989 stal reálným velký sen o svobodě a divadlo konečně mohlo otevřeně říkat pravdu, aniž by se skrývalo za komplikovaným systémem symbolů a iluzí. Cenzura padla a už nikdo od divadla neočekával misi a boj za svobodu projevu. Divadlo se ocitlo v obtížné situaci konkurování si s volným trhem. Objevili se noví tvůrci a právě jejich citlivost nyní bude určovat, jakou cestou by se měla vydat nejen veřejnost, ale také divadelní fotografie.

Specifickým průvodcem a mentorem nové generace divadelních tvůrců se stal o několik desetiletí starší Krystian Lupa. Skvělý režisér (narozen v roce 1943), který významné úspěchy zaznamenal už v sedmdesátých a osmdesátých letech. Lupa svůj jedinečný divadelní jazyk budoval pomalu. Jeho rafinovaná umělecká výpověď slouží do nejvyšší možné míry poznávání člověka a potřeb a tužeb, které ho ovládají. V současnosti je Lupa jedním z nejuznávanějších režisérů v Evropě. Originalita jeho divadla spočívá ve velmi specifickém chápání času a prostoru, v laboratorním sledování těch nejskrytějších zákoutí lidské duše.

Herci nemají právo hrát, vykonávat špatně pojímané řemeslo založené na předstírání, mají sáhnout do tajemných koutů vlastního podvědomí, čerpat ze sebe. Intenzita herecké hry u diváka vyvolává specifický druh transu, vede ke katarzi a otevírá ho novým, neznámým zkušenostem a prožitkům. V devadesátých letech Lupa režíroval na příklad představení: *„Bratři Karamazovi“* na základě Dostojevského v roce 1990, Rilkeho *„Malta“* v roce 1991, v roce 1992 Bernhardův *„Kalkwerk”*, v roce 1995 Brochovy *„Náměsíčníky“* a v roce 2001 Bernhardovo *„Vyhlazení“*.

Po přelomu v roce 1989 se objevila také skupina mladých režisérů, která se pokoušela vytáhnout divadla z měšťanského marasmu, za nějž vděčíme letům stanného práva, která nebyla divadlům nakloněna, vyhlášeným komunistickými orgány v prosinci 1981. Vlastně všichni uznávaní mladí režiséři jsou žáky Krystiana Lupy, tvůrce, který jako jediný vytvořil v polském divadle skutečnou školu, učil a ukazoval cestu, ale zároveň čekal na buřiče, odvážné a nekompromisní umělce.

Po roce 1989 se změnila také divadelní veřejnost, její zájmy a citlivost, což bleskově zpozorovali a využili nejlepší Lupovi žáci: Krzysztof Warlikowski a Grzegorz Jarzyna. V rámci využívání masové kultury a jejího povyšování na úroveň umění hledají vlastní jazyk a nové formy výpovědi směřované k současnému divákovi, když pokládají otázky: kdo jsme v nové realitě, která nás obklopuje, k jakému modelu společnosti směřujeme? Grzegorz Jarzyna se stal ředitelem Teatru Rozmaitości (Divadlo rozmanitosti) ve Varšavě, z něhož se stala mekka nového, svěžího smýšlení o divadle a dialogu se současnou veřejností. Nakonec bude tento dialog nejdůležitější součástí představení nových tvůrců a jejich rozpoznávacím znamením, když vyvolává obrovské kontroverze a prudké polemiky ze strany konzervativních oponentů lpících na tradičním divadelním modelu.

Lupovi žáci nesli riziko utváření nové estetiky, když svobodně žonglovali s divadelními konvencemi a emocemi diváka. Nejdůležitější Jarzynova představení z tohoto období jsou Witkiewiczovo *„Tropické šílenství“* v Teatrze Rozmaitości, které zároveň v roce 1997 představovalo jeho debut, *„Ivona, kněžna burgundská“* v Teatrze Starym (Staré divadlo) v Krakově v roce 1998, *„Neidentifikovatelné lidské ostatky a skutečná podstata lásky“* Brada Frazera v Teatrze Dramatycznym (Dramatickém divadle) ve Varšavě v roce 1998, *„Magnetisnus srdce“* na základě Fredrových *„Panenských slibů“* v Teatrze Rozmaitości v roce 1999 a v roce 2000 *„Doktor Faustus”* Thomase Manna ve vratislavském Teatrze Polskim (Polské divadlo).

Krzysztof Warlikowski, režisér, který se dívá do hlubin mračné duše současnosti, během let divadelní proměny zrealizoval následující inscenace: *„Zkrocení zlé ženy”* v Teatrze Dramatycznym v roce 1998, *„Hamlet”* v roce 1999 v Teatrze Rozmaitości ve Varšavě, obě na základě Shakespearových dramat, *„Očištění”* Sarah Kane v roce 2001 v Teatrze Współczesnym (Současné divadlo) ve Vratislavi a Shakespearova *„Bouře”* v Teatrze Rozmaitości ve Varšavě v roce 2003. Díky Małgorzatě Szczęśniak, nejzajímavější scénografce současného polského divadla, která s ním trvale spolupracuje, objevuje novou formu výpovědi, která překvapuje současnou estetikou a očarovává diváka plastickou rafinovaností a symbolickou mnohovýznamovostí.

Divadlo Lupových žáků a samotného mistra z tohoto období je kruté a zároveň krásné, mnohovýznamové a nekompromisní. Díky těmto třem divadelním tvůrcům ze začátku devadesátých let vznikly tři úžasné publikace: *„Lupa/Teatr“* (Lupa/Divadlo),

„Warlikowski Teatr/Theater“ (Warlikowski/Divadlo), *„Jarzyna: Teatr/Theater“* (Jarzyna/Divadlo) zcela věnované divadelní fotografii. Představují originální, kreativní záznam divadla v časech proměny.

RODINNÉ ALBUM



Fotografické knihy věnované režisérům a divadelním fotografům jsou na polském vydavatelském trhu novinkou. Knihy *„Warlikowski/Teatr”*, *„Lupa/Teatr”* a *„Jarzyna: Teatr/Theater”* jsou prvními experimentálními publikacemi z počátečních let minulého desetiletí, které zobrazují divadelní cestu nejlepších polských režisérů a divadelních fotografů z devadesátých let. Po prohlédnutí těchto publikací se vynořuje otázka, co od divadelní fotografie očekáváme? Dokument, aby bylo jasné, jak přesně vypadalo představení, scénografie, hra světel nebo kteří herci vystupovali v konkrétních inscenacích, jak vypadali a co měli oblečeno. Možná ale po fotografech také očekáváme věrné reprodukování emocí, atmosféry a napětí mezi postavami.

Při analyzování tří uvedených knih vystupuje do popředí úplně jiný a nový aspekt, který možná mnoho příjemců od divadelní fotografie neočekává. Fotografie ukazují něco nepředvídatelného, něco, co jsme nečekali. Je to sentimentální cesta, která připomíná společné prohlížení rodinného alba plného fotografií pořízených někým, kdo byl této rodině velmi blízký. Intimita obsažená v těchto publikacích do značné míry rozhoduje o kvalitě prací.

Autoři fotografií z představení Warlikowského, Jarzyny nebo Lupy se často přátelili s uměleckým týmem a s režisérem, byli si natolik blízcí, aby mohli vytvořit intimní alba umělecké výpravy a obsáhnout do nich vlastní emoce a vidění divadelní reality.

Grzegorz Jarzyna, režisér, kterému byla věnována jedna z knich, říká: *„Někdy probíhají představení v nepředstavitelném spěchu, všechno se děje tak rychle. V tomto shonu jsem nevnímal něco, co se nyní při jisté kontemplaci projevuje. Ty detaily na tvářích herců, mrknutí, grimasa obličeje, se stávají ikonografií možných, ale už neexistujících prožitků“*.[6]

Síla fotografií, které najdeme v nových knihách o divadle, se jistě neskrývá jen v dokumentární hodnotě, ale i v osobitém pohledu fotografů, volnosti, s níž přistoupili k vykonávané práci, a ve výrazném kreativním prvku.

Krystian Lupa definuje fotografie z knihy věnované jeho inscenacím jako samostatné entity, které se vynořily z jeho představ, hybridy vzniklé z jeho myšlení, intuice, ale zároveň i z úmyslu, myšlení a intuice Krzysztofa Bielińského, který je pořídil.

„Při všech rozdílech si jsou obálky těchto tří knih podobné. Na všech se nacházejí portréty režisérů, ale velmi enigmatické. Krzysztof Warlikowski je fotografie v pohybu, polovina tváře a ruka. Krystian Lupa - rozmazaná polopostava na pozadí červené zdi. Grzegorz Jarzyna - nakloněná hlava a nahá ramena vespod záběru na zelenkavém pozadí. Obálky vzrušují představivost, a o to jistě šlo, ale také napovídají, že zde bude nejdůležitější divadlo“[7] - píše Joanna Targoń, recenzentka krakovské pobočky *Gazety Wyborczej*.

Kromě samotného divadla je v těchto knihách nejdůležitější intimní fotografická cesta plná osobního pohledu uzavřeného v záběrech umělců.

---

[6] *„Podróż“* [Agnieszka Tuszyńska i Dorota Wyżyńska rozmawiają z Grzegorzem Jarzyną], *Jarzyna: Teatr / Theatre,* TR Warszawa 2009

[7] Targoń J., *Teatr do samodzielnego składania,* „Didaskalia“ 2009

„**Warlikowski Teatr/Theater**"

První kniha věnovaná tvorbě Krzysztofa Warlikowského, vydaná v roce 2006, obsahuje téměř sto barevných fotografií z představení tohoto režiséra, realizovaných v Teatrze Rozmaitości: Shakespearova *„Hamleta"* a *„Bouře"*, Eurípidových *„Bakchantek"*, *„Očištění"* Sarah Kane, An-ského a Krallina „*Dibuka"*, Levinovy *„Nesnesitelné svatby"* a několik zahraničních produkcí. Převažují v něm snímky Stefana Okołowicze - skvělého polského divadelního fotografa a kurátora výstav, dlouholetého přítele a spolupracovníka Krzysztofa Warlikowského, který fotografuje od sedmdesátých let a své dobrodružství s divadelní fotografií zahájil v divadle Józefa Szajny. Příznačné je, že fotografie nemají popisky, nevíme tak, které scény a postavy zachycují. Nenajdeme tu dokumentární záznam inscenací. Snímky jsou rozmazané, posunuté, zachycují herce v dynamickém pohybu. Jistě nemají nic společného s realistickým a objektivním zobrazováním scén z představení. Jsou to mihotavé střípky emocí, dojmů a specifického vnímání, jímž se vyznačují polští fotografové devadesátých let: Okołowicz a Bieliński.

Intimita, dynamika, dramatičnost, uzavřené do záběrů zlomků sekund, to vše fotografie vzdaluje od snímků, které si objednávají současná propagační oddělení mnoha polských divadel. „Při jejich prohlížení sledujeme mikroskopické výseče něčího dramatu, odlesky emocí a odrazy reflexí, jsme odsouzeni k věčnému „teď" a přinuceni hádat, co se stalo dříve a co přinese budoucnost. V jednoduché scénografii poskládané ze známých prvků se rozehrávají osobní rituály každodennosti: zásnuby a svatby, požehnání a seance vymítání, extatické modlitby a rozptylování popelu zesnulého" - takto Okołowiczowu práci popisuje teatroložka Anna Burzyńska na stránkách *„Tygodnika Powszechnego"*.[8]

[8] Burzyńska A., *Rytuały żałoby,* „Tygodnik Powszechny" 2006



fot. Stefan Okołowicz, "Bachantki", TR Warszawa, 2001



fot. Stefan Okołowicz, "Oczyszczeni", TR Warszawa, 2001



fot. Stefan Okołowicz, "Burza", TR Warszawa, 2003



fot. Krzysztof Bieliński, "Krum" TR Warszawa, 2005

A znovu tu máme co do činění se specifickou formou rodinného alba. Prohlížíme si záběry téměř jako fotografie ze svateb, pohřbů a rodinných setkání, nám tak dobře známé z rodinných alb, tentokráte ale Okołowiczovy nebo Bielińského fotografie prozrazují to, co je nevědomé a nepostřehnutelné, svou dramatičností dokáží otřást tím, kdo si je prohlíží. Příkladem může být fotografie Stefana Okołowicze z *„Bakchantek"*, kdy Agave (hraná Małgorzatou Hajewskou) k svému klínu tiskne hlavu v extázi zavražděného syna. Tento snímek Okołowicz pořídil z balkónu, z místa na nějž není divák nikdy vpuštěn a nebude moci pozorovat probíhající události z této perspektivy. Pohled na tuto situaci objektivem fotoaparátu dává fotografovi možnost zachytit dramatičnost a brutálnost probíhající scénické události, což svědčí o jeho individualismu a kreativitě v přístupu k fotografování divadla.



fot. Stefan Okołowicz, "Bachantki", TR Warszawa 2001

„Lupa / Teatr"



fot. Krzysztof Bieliński, "Zaratustra", Narodowy Teatr Stary, Kraków 2008

„Lupa / Teatr“ je v roce 2009 vydaná autorská kniha Krzysztofa Bielińského, který nafotografoval třináct Lupových inscenací a sám se věnoval návrhu této publikace. Kniha nemá úvod. Po otevření první stránky hned narazíme na fotografii sourozenců sedících u stolu. Fotografie jako z rodinného alba, která nás vezme do světa Lupových představení: plného samoty, osamělosti a intenzivního bytí hercem.

Téměř na všech fotografiích se objevuje intenzivní červeň, kterou Bieliński využívá k vytěžení charakteru obličejů a postav herců. Nejde o jednoduchou dokumentární zprávu, ale o individuální, citlivou interpretaci fotografa, který se odtrhl od představení a přenáší nás do vlastního, mrazivého, nebývale plastického světa.

Krzysztof Bieliński tvrdí, že extrakce malířskosti z představení je tím, co ho na fotografování divadla fascinuje především. Ve své práci velmi často experimentuje s barvou a ostrostí, rozmazává obrazy, čímž svůj styl přibližuje snímkům pořizovaným v období piktorialismu. Díky tomuto zákroku na jeho fotografiích dominuje tajemství vítězící nad suchou, dokumentární relací. Postavy na jeho snímcích jsou zachyceny v pohybu, rozmazané, vytržené z kontextu jevištní reality. Fotografie zdůrazňují jejich

literární nebo jevištní záliby, které se během divadelního večera nedají z perspektivy diváka zachytit. Lidské oko nedokáže zachytit tyto mikrosekundy a mžiknutí, která se stávají dominantou fotografického záznamu.



fot. Krzysztof Bieliński, "Mewa", Teatr Aleksandryjski, Sankt Petersburg, 2007



fot. Krzysztof Bieliński,"Kalkwerk", Narodowy Teatr Stary, Kraków 1998



fot. Krzysztof Bieliński,"Kalkwerk", Narodowy Teatr Stary, Kraków 1998



fot. Krzysztof Bieliński,"Bracia Karamazow", PWST Kraków, 1988



fot. Krzysztof Bieliński,"Kalkwerk", Narodowy Teatr Stary, Kraków 1998



fot. Krzysztof Bieliński, "Wymazywanie", Teatr Dramatyczny, Warszawa 2001



fot. Krzysztof Bieliński, "Niedokończony utwór na aktora", Teatr Dramatyczny, Warszawa 2004

Tvorba Krzysztofa Bielińského, malířskost a expresivita jeho prací ukazují, jak je médium důležité při zaznamenávání představení fotografie. Video záznam nikdy divákovi neumožní natolik se přiblížit atmosféře probíhajících scén.

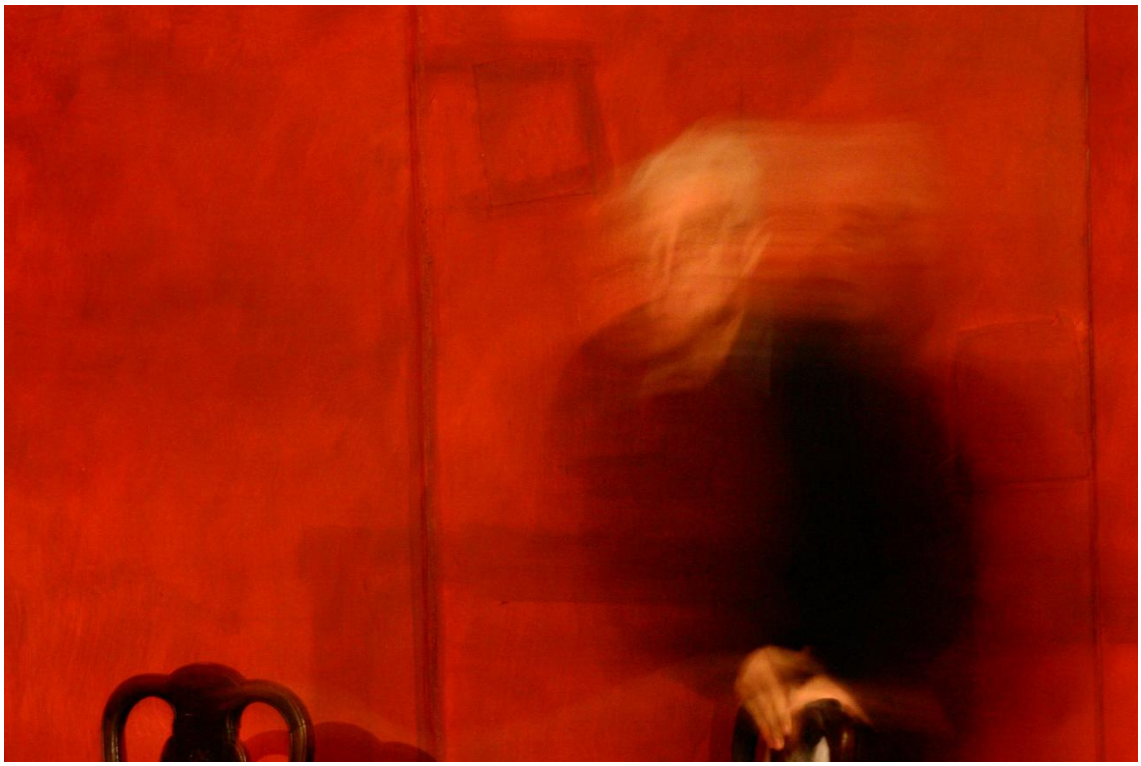
Sám Bieliński ve fejetonu pro měsíčník *„Teatr“* uvádí citát Francise Bacona o fotografii: *„Jde o ten malý odstup od reality, díky němuž do mě realita narazí ještě silněji“*.[9] Mohlo by jít o motto fotografií pocházejících z knihy věnované Lupovi, na nichž je realita fotografem představena velmi subjektivně. Díky autorské volbě snímků tu nenajdeme hromadné scény a široké záběry, spíše prožíváme zvláštní pocit být uvnitř divadla, blízko napětí a emocím panujícím mezi postavami. Hmatatelně můžeme pocítit jejich vnitřní samotu a prázdnotu, v které se ocitli. Dokonce i portrétní záběry z blízka nejsou nikdy založeny na kontaktu s fotografujícím, který je někde blízko, uvnitř probíhajících událostí. Postavy se vždy dívají mimo záběr nebo jsou zahleděny do sebe. Tento způsob fotografování hrdinů umožňuje přiblížit se k jejich intimnímu světu a vylučuje fotografie z banálního reportážního verismu.

Autor fotografií vypráví vlastní příběh a vlastně vytváří samostatné představení. Dominuje nejen černá, ale také červená a odstíny modré. Použití barev v divadelní fotografii má pro Bielińského obrovský význam. Psal o tom ve fejetonu pro měsíčník *„Teatr”*: *„Jedním z nejdůležitějších prvků každého obrazu je barva. Tvoří také jeden ze základních prvků vnímání světa kolem nás. V přírodě barva plní různé funkce, na příklad varování nebo přilákání. V kultuře souvisí se systémem významů. Divadlo využívá barvu ve významové rovině, ale také jako prvek vyvolávající konkrétní emoce. Barvy v jistých kombinacích, příslušně rozložené v čase mohou představení dramaturgicky vést“*.[10] Bieliński na fotografiích z knihy věnované Krystianovi Lupovi využívá barvu vysoce uvědoměle a činí z ní jednoho z vypravěčů líčeného příběhu. Jeho fotografie z představení nejsou statické snímky, spíše paobrazy, fotografie - spektra. Dlouhá expoziční doba umožňuje zachytit celý proces pohybu a smazává to, co je konkrétní, aby nás dovedla do světa duchů a zjevení, což dělá obrovský dojem během prohlížení fotografií zachycujících hromadné scény. Odnášíme si dojem, že se do záběru zavrtala energie a ne postavy, které nenacházejí únikovou cestu z černého, okolního prostoru. Pro dynamizaci vyprávění Bieliński prokládá prchavé obrazy v pohybu statickými fotografiemi, na nichž jsou všechny plány ostré. I přes změnu

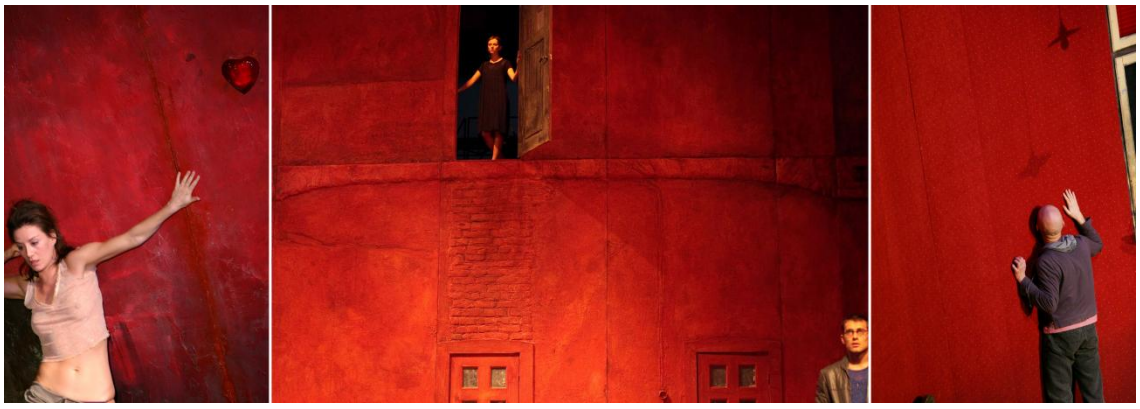
9 Bieliński K., *Przesunięcie,* „Teatr“ 2012

10 Tamtéž.

způsobu zobrazování zůstávají i postavy na nich neodhadnutelné, nedotknutelné. Spočívají v zastavení, v temnotě, která se díky Bielińskému stává vesmírem a prostorem vnitřního boje. Tyto obrazy si postupně prohlížíme jako album plné duchů, kteří po staletí vykonávají svůj osamělý a někdy extatický tanec. Jsme uvnitř představení a sami už nevíme, jestli to je dílo režiséra nebo fotografa.



fot. Krzysztof Bieliński



fot. Krzysztof Bieliński

„Jarzyna: Teatr/Theater".

Publikace *„Jarzyna: Teatr/Theater"*, která měla svou premiéru v roce 2010, představuje naprosto jiný druh rodinného alba. O jeho novátorství možná rozhoduje okamžik zveřejnění. Na přelomu posledního desetiletí začala fotografie vyprávět novým jazykem. Čím dál oblíbenějšími začaly být fotografické knihy a právě touto cestou, ve stopách dokumentující fotografie, se editor vydal. Vzorovým příkladem strategie tohoto druhu jsou snímky Jacqueline Sobiszewski z představení *„Riskuj vše"*, hraného mimo zdi divadla: na nádražích, v opuštěných továrnách a halách. Sobiszewski využívá různé formy fotografií a ukazuje nám cestu divadelního souboru po Polsku a Spojených státech. Od křiklavých, barvami nasáklých fotografií přes černobílé dynamické snímky po tradiční analogové záběry. Pozorujeme herce během představení, ale také v čase příprav a zkoušek. Pozorujeme místa, z nichž za chvíli vystoupí tak, jako bychom sledovali koncertní šňůru oblíbené rockové skupiny. Toto spojení forem funguje jako současná fotografická kniha, ve které různorodost forem zesiluje prožitky a vypráví o situaci z mnoha perspektiv. Samotný Jarzyna v rozhovoru s Dorotou Wyżyńskou a Agnieszkou Tuszyńskou při otevření knihy řekl: *„Mám dojem, že tento druh záznamu je takové malé zrníčko, paprsek v boji se smrtelností divadla"*.[11]



fot. Grzegorz Jarzyna, "Zaryzykuj Wszystko" Warszawa 2004

[11] *„Podróż"* [Agnieszka Tuszyńska i Dorota Wyżyńska rozmawiają z Grzegorzem Jarzyną], *Jarzyna: Teatr/Theatre,* TR Warszawa 2009



fot.Jacqueline Sobiszewski, "Zaryzykuj Wszystko" Warszawa 2004

V knize ilustrující devatenáct premiér režiséra, od slavného „*Tropického šílenství“* v roce 1997 po pozdější představení z předchozího desetiletí, se nacházejí fotografie mnoha umělců spolupracujících s Teatrem Rozmaitości. Chronologicky uspořádané snímky pořídili především Stefan Okołowicz, Weronika Szmuc, Kuba Dąbrowski, Jacqueline Sobiszewski nebo Bartłomiej Sowa, několik pochází i od samotného Grzegorze Jarzyny. Nashromáždění tolika různých estetik přináší pozorovateli obrovské potěšení při sledování různých forem citlivosti, jež využívali umělci. Najdeme tu fotografie ze zkoušek pořízené s velmi jednoduchým vybavením, záběry z *„Historie”* realizované v Teatrze Telewizji (Divadlo televize), které zapadají do estetiky videoartu a dokonce komiks z divadelního programu. Stává se také, že jednu inscenaci ilustrovalo několik fotografů. Pak už můžeme velmi důkladně analyzovat různorodost pohledů. Fotografie z *„Magnetismu srdce“*, který měl premiéru v roce 1999, zhotovovali dva fotografové: Weronika Szmuc, jejíž snímky jsou melancholické, senzuální, a Stefan Okołowicz, jehož fotografe jsou velmi expresivní a působivé. Pro divadelního diváka pamatujícího si představení oba pohledy reprodukují atmosféru inscenizace, která byla prchavá a zároveň efektivní. Opět nacházíme příklad toho, jak důležitý je osobní přístup k realizaci divadelní fotografie. Osobité pohledy fotografa na představení vždy prozrazují nějakou objektivní pravdu, zároveň nás přenášejí do autonomního, citlivého světa autora snímků.



fot.Weronika Szmuc, "Magnetyzm Serca" TR Warszawa 1999



fot. Stefan Okołowicz, "Magnetyzm Serca" TR Warszawa 1999

V knize se kromě snímků z představení a fotografií herců ocitly také soukromé portréty režiséra a jeho nejbližších spolupracovníků: Magdaleny Maciejewské - scénografky, Jacqueline Sobiszewski - osvětlovačky a fotografky, a skladatele Jacka Grudnia. Prohlížíme si umělce v čase příprav na představení, ale také během divadelního jednání, plného prudkých emocí blízkých metafyzice.

„Během posledního roku jsem si těchto fotografií prohlédl velmi mnoho. Jejich sledování vyvolává pozitivní emoce. Je to jako s rodinným albem. Čím jsme starší a naše dětství se vzdaluje, tím spíše k nám tyto fotografie promlouvají, mají pro nás význam“[12] - napsal v úvodu ke knize Grzegorz Jarzyna.



fot. Kuba Dąbrowski



fot. Stefan Okołowicz, "Festen" TR Warszawa 2001

Podobně jako v případě ostatních mnou popisovaných knih se automaticky vynořují konotace s prohlížením rodinného alba. Kniha o Grzegorzi Jarzynovi představuje fotografickou cestu divadelního souboru přátel, kteří tomu věnovali více než dvacet let společné vášně. Díky citlivosti a osobité perspektivě autorů fotografií se může ocitnout blíže pravdě o divadlu. Nejde ale výhradně o dokumentaci, ale o druh tvůrčího přetvoření. Díky angažovanosti a talentu fotografů divadlo jakoby získávalo druhý, nový život. Stává se kolektivním portrétem do něj zapojených umělců. Herců, scénografů, kostymérů. Je to rodinné album, stále zůstávající záznam konkrétního divadelního prožitku, ale zároveň tvoří samostatnou hodnotu - fotografii vášnivého živlu, který stojí za přípravou každého představení.

12 *„Podróż“* [Agnieszka Tuszyńska i Dorota Wyżyńska rozmawiają z Grzegorzem Jarzyną], *Jarzyna: Teatr/Theatre*, TR Warszawa 2009

ZÁVĚR.

Na plakátu Stefana Okołowicze k inscenaci *„4.48 Psychosis“* podle Sarah Kane na bílém pozadí vidíme intenzivně červený grafický symbol a na něm fotografii ležící ženy (Magdalena Cielecka) s obličejem zamrzlým v grimase výkřiku.





fot. Stefan Okołowicz, "Psychosis 4.48" TR Warszawa 2002

Úžasná Okołowiczova fotografie se zdá být kvintesencí východisek mé práce. Samostatně naplňuje vysoká estetická a umělecká východiska, zároveň se ale stala rozpoznávacím znamením představení, svého druhu logem, které v jednom fotografickém znaku obsahuje nespočet kontextů a kódů.

Fotografie z progresivních divadelních představení dávno přestaly být pouze jakýmsi druhem scénického archivu zkušeností, prezentací pečlivě vypracovaných, vyhlazených a pózovaných, ovšem od základů falešných fotografií z premiér nebo rautů po premiéře.

Divadelní fotografie dnes dokáže víc. Stává se doprovodem divadla, dokumentem okamžiku, společníkem divadelního procesu. Uvědomělí umělci-fotografové tvoří „rodinné album“ polského divadla v opačném směru. V tomto albu nenajdeme zkrášlené fotografie shora vycházející z teze, že musí být krásné, uhlazené a elegantní. Naopak, fotograf se stává osobou doprovázející celý tvůrčí proces, jímž je divadlo. Přichází na zkoušky, do kulis, zvěčňuje nerozhodnost režiséra nebo zobrazuje herce v nadměrném přiblížení, když fotografuje vrásky, pot na čele nebo velkou nejistotu předcházející uměleckému triumfu.

V mé práci mi záleželo na prokázání teze, že dnes, při sledování knih věnovaných Lupovi, Warlikowskému, Jarzynovi, ale také při prohlížení fotografií vystavených na webových stránkách Teatru Rozmaitości nebo Teatru Nowego, vidíme celou divadelní zkušenost. Divadelní fotografie se stává rozeznávacím znakem divadla, specifickým symbolem, s nímž se dokonce nevědomě identifikujeme při přemýšlení o jevištním představení. Mám dojem, že fotograf dokáže dokonce víc než filmař dokumentující proces vzniku představení nebo jeho průběh. Videozáznam často divadlo zbavuje mnohého z jeho magie, stává se náhražkou, plní roli konečné notace, ovšem fotografický záznam, fotografie, se stává autonomním společníkem aktivit celého týmu. Tento společník může být soustředěný, sebejistý a někdy dokonce neposlušný vůči režisérovým východiskům.

„Hledám na záběru skvrny, linie, geometrický systém, postavy na mých snímcích jsou rozházené po scéně v neschopnosti být se sebou“ - řekl v rozhovoru s Barkem Miernikem v měsíčníku „Teatr“ Krzysztof Bieliński.[13] A dodal: *„Dobrá fotografie může existovat odtržená od divadla, může být prezentována v galeriích vedle děl multimediálních tvůrců. Snímky nemohou být jen dokument, musí obsahovat přidanou hodnotu, která vede k tomu, že mluvíme o umění“*.[14]

Ve své práci jsem se snažil naplnit tezi, že současná polská divadelní fotografie (která je součástí velké a skvělé tradice, o níž jsem se zmínil v první části práce) se stala ekvivalentem definitivních kvalitativních a tematických změn, jimiž polské divadlo prošlo v devadesátých letech. Kreativita v divadelní fotografii nahradila dokumentaci a

13 Miernik B., *Wartość dodana* [z Krzysztofem Bielińskim, Piotrem Paczuskim i Bartłomiejem Sową rozmawia Bartłomiej Miernik], „Teatr“ 2009

14 Tamtéž.

doprovodné snímky divadla přestaly být pouhým odrazem reality, když se z nich stala samostatná hodnota. Umění samo o sobě.

Jako herec fotografující vlastní proces utváření dramatické postavy jsem se dlouho zamýšlel nad silou, která se může skrývat v divadelní fotografii. Při pokusech zachytit fotoaparátem tak prchavé okamžiky jsem si uvědomil, jak dalece se moje fotografie liší od tak zvaného objektivního, dokumentárního zaznamenávání skutečnosti. Došlo mi, že umělecký a tvůrčí aspekt je pro vytvoření intimního fotografického cyklu popisujícího divadlo nezbytný. Můj osobní pohled na probíhající události, místa a lidi umožňuje fotografiím vyhýbat se dokumentárnímu stylu a příjemce fotografií v nich může najít mnohem více než jen suchý záznam světa polapeného v záběrech. Mé fotografie lze číst i mimo kontext divadelní události. Diváka zvu do temného světa svých obav a vzrušení, do světa divadla, který je plný mých individuálních zkušeností a prožitků. Při prohlížení a analyzování snímků velkých mistrů fotografování divadla: Krzysztofa Bielińského, Wojciecha Plewińského, Edwarda Hartwiga nebo Stefana Okołowicze jsem se ještě více ujistil, že unikátní a vlastní pohled může o divadle vypovědět více než jen registrování jeho historie a zvěčňování s ním spojených osob. Osobní, ne nezbytně dokumentární fotografie umožňují jasněji pocítit tajemství, která skrývá divadlo. Neprozkoumaná tajemství, zahalená tisícem divadelních opon a tolik přitažlivá.



fot. Tomasz Tyndyk

LITERATURA

1. Ankiersztejn Marta, *Od atelier do galerii sztuki,* „Teatr“ 2006
2. Bieliński Krzysztof, *Lupa / Teatr,* W.A.B., Warszawa 2009, ISBN: 978-83-7414-623-4
3. Bieliński Krzysztof, *Przesunięcie,* „Teatr“ 2012
4. Buchwald Dorota, *Fotografia teatralna – dokument czy dzieło sztuki?,* „Teatr” 2009
5. Burzyńska Anna, *Rytuały żałoby,* „Tygodnik Powszechny” 2006
6. Burzyńska Anna, *Wielość rzeczywistości,* „Teatr” 2009
7. Gruszczyński Piotr, *Lata 90-te w polskim teatrze „poszukującycm”,* [online] www.culture.pl, 2005
8. Hartwig Edward, *Kulisy teatru,* Arkady, Warszawa 1969
9. *Jarzyna: Teatr/Theater,* TR Warszawa 2009 ISBN: 978-83-929044-0-3
10. Jopek Joanna, *(Nie)przezroczyste,* „Teatr” 2010
11. Markiewicz Michał, *Czym jest fotografia teatralna,* „Teatr” 2002
12. Marszałek Agnieszka, *Podmiot czy przedmiot?,* „Didaskalia” 2008
13. Miernik Bartłomiej, *Wartość dodana,* „Teatr” 2009
14. Niedurny Katarzyna, *Opowieści obiektywu,* „Didaskalia” 2015
15. Szymańska Izabela, *Fotografie teatru,* „Gazeta Wyborcza” 2009
16. Tragoń Joanna, *Teatr do samodzielnego składania,* „Didaskalia” 2009
17. *Warlikowski Teatr/Theater,* TR Warszawa 2006 ISBN: 1083-918062-6-X

JMENNÝ REJSTŘÍK

Andrycz Nina 12
Ankiersztejn Marta 16
An-Ski Szymon 23
Bacon Francis 32
Bernhard Thomas 19
Beyer Karol 10
Bieliński Krzysztof 3, 4, 22, 23, 26, 27, 32, 33, 39, 40
Broch Herman 19
Brzozowski Stanisław 11
Burzyńska Anna 23
Cielecka Magdalena 38
Csató Edward 15
Dąbrowski Kuba 35
Daguerre Louis Jacques 10
Degas Edgar 14
Dostojewski Fiedor 19
Dziuk Andrzej 16
Frazer Brad 20
Fredro Aleksander 20
Fronczewski Piotr 12
Grudzień Jacek 37
Grygiel Marek 16
Grzgorzewski Jerzy 16
Hajewska-Krzystzofik Małgorzata 26
Hartwig Edward 11, 12, 13, 14, 15, 40
Hoffmanowa Antonina 10
Hübner Zygmunt 16
Jarocki Jerzy 16
Jarzyna Grzegorz 3, 4, 20, 21, 22, 34, 35, 37, 39
Jędrusik Kalina 12
Joseph Nicéphore Niépce 10
Kane Sarah 20, 23, 38
Koppitz Rudolf 12
Łapicki Andrzej 12
Levin Hanoch 23
Lupa Krystian 3, 4, 16, 19, 22
Maciejewska Magdalena 37
Malarski Jan 11
Mann Thomas 20
Mazur Adam 16
Miernik Bartłomiej 39
Modrzejewska Helena 10
Okołowicz Stefan 3, 4, 23, 26, 32, 38
Plewiński Wojciech 11, 16
Rilke Reiner Maria 19
Rzepacki Wincenty 10
Rzewuski Walery 10

Sfinarski Konrad 16
Shakaspeare William 20, 23
Sobiszewski Jacqueline 34, 35, 37
Sowa Bartłomiej 35
Swiderski Jan 12
Szajna Jerzy 23
Szczęśniak Małgorzata 20
Szmuc Weronika 35
Targoń Joanna 22
Tuszyńska Agnieszka 34
Wajda Andrzej 16
Warlikowski Krzysztof 3, 4, 20, 22
Witkiewicz Stanisław Ignacy 16, 20
Wyżyńska Dorota 34
Żuczkowska – Halpertowa Leontyna 10