Wojciech Sienkiewicz

JELENIHORSKÁ FOTOGRAFICKÁ SKUPINA

Bakalářská práce

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



Opava 2010

Wojciech Sienkiewicz

JELENIHORSKÁ FOTOGRAFICKÁ SKUPINA

JELENIA GÓRA PHOTOGRAPHERS GROUP

Bakalářská práce

Odbor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. Jan Pohribný
Oponent: Odb. as. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

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



Opava 2010

Abstrakt:
Tato práce vypráví o fenoménu jelenihorské fotografické skupiny, který je vnímán jako jev, který se v Polsku objevil téměř o půl století později, než v zahraničí. Vypráví o fotografech, kteří hledají podstatu samotné fotografie a současně vytvářejí neobvyklý emocionální dokument.

Klíčová slova:
fotografie, krajinářská fotografie, umění, polské umění, Jelení Hora

Abstract:
This thesis presents the phenomenon of the so-called Jelenia Góra Photographic Group, understood as a movement that appeared in Poland 50 years after analogous movements in the West. It tells a story about photograhers who seek for the essence of photography and thus create extraordinary, highly emotional documentary photography

Keywords:
photography, landscape photography, art, polish art, Jelenia Góra,

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
SIENKIEWICZ Wojciech	Sikorskiego 11.I, 552 00 Oława	F506219

TÉMA ČESKY:

T: Jeleniohorská Fotografická skupina

NÁZEV ANGLICKY:

Jelenia Góra Photographers Group

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jan POHRIBNÝ - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Prezentace fenoménu skupiny fotografů na základě osobnosti a Vojtecha Zavadzkého a další.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Kwartalnik Fotografia - časopis
Moja droga do bezwymiaru - Jerzy Olek
Szlachetność techniki - Adam Sobota

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F506219 , 10.08.2010 13:52

Prohlašuji,
že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
a na základě uvedených pramenů a literatury.

Chtěl bych ze srdce poděkovat celému pedagogickému sboru ITF, se kterým jsem se během mého studia setkal. Přál bych si také poděkovat všem lidem, kteří mi poskytli pro tuto práci své názory, myšlenky a svůj čas. Dále bych chtěl poděkovat všem, kteří mi s touto práci pomohli.

Souhlasím,
aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU
v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze
a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Opava, 2010
Wojciech Sienkiewicz

© 2010 Wojciech Sienkiewicz
Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Wojciech Sienkiewicz

JELENIHORSKÁ FOTOGRAFICKÁ SKUPINA



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2010

Motto:

„V umění není pokrok. V umění je vývoj.“

Karol Estreicher

Obsah

1. Předmluva 9
2. Úvod 10
3. Jelenihorská škola fotografie 12
4. Konceptualismus, salónní fotografie a nové poznatky 13
5. Inspirace 16
6. Prostředí 18
7. Osobnosti I – Wojciech Zawadzki 20
8. Osobnosti II – Ewa Andrzejewska 25
9. Osobnosti III – Tomasz Mielech 29
10. Osobnosti IV – Sławoj Dubiel 31
11. Fenomén? 36
12. Vybrané biografické údaje 38
13. Seznam použitých pramenů a literatury 40
14. Jmenný rejstřík 41

Předmluva

Moje práce, které jsem dosud napsal, měly mnohokrát v podstatě za úkol pouze předat maximální množství objektivních informací o dané problematice. Nejčastěji se však tento přístup projevil jako zhoubný a přiváděl mě do slepé uličky, kde se „pravdy“ čerpané z různých zdrojů diametrálně odlišovaly. Nadešel proto nejvhodnější okamžik pro prezentaci problému jediným vhodným způsobem: z mého vlastního pohledu.

Můj úhel pohledu na věc může být ještě v několika aspektech nevyzrálý nebo založený na domněnkách, avšak co se týče tvorby, tedy hlavně té cizí, jde podle mého názoru o jedinou možnost, jak k umění zaujmout nějaké stanovisko. Po přečtení mnoha textů a po mnoha rozhovorech si myslím, že jedinou opravdu důvěryhodnou věcí jsou vlastní prožitky, týkající se konkrétního problému.

Hlavní myšlenkou mé diplomové práce bylo původně odůvodnění určité teze, avšak proč vůbec něco odůvodňovat? Myslím, že tyto otázky přenechám kritikům. Já jsem fotograf, takže mým úkolem bude co nejlépe zprostředkovat vlastní myšlenky a prožitky, související s určitým postojem k tvorbě postav představených v této práci. Samozřejmě během této cesty narazím na důležité údaje, události, odkazy na cizí slova apod., avšak jelikož nejsem příznivcem „vyvrácení otevřených dveří“, budu se snažit – nakolik to bude možné – pomáhat si již jednou vyřknutými či napsanými výroky.

Nebudu se zde věnovat všem fotografům, kteří spadají do okruhu Jelenihorské fotografické skupiny. Dokonce několik pro skupinu klíčových členů vynechám, protože do charakteristiky z mého úhlu pohledu nezapadají.

Úvod

Pokud existuje něco jako genius loci, pak se jistě něco takového dá vycítit v polském městě Jelenia Góra (Jelení Hora) a jejím okolí. Toto krásné a rozlehlé město leží na pozoruhodném místě v kotlině u podhůří Krkonoš. Paneláky konkurují infrastruktuře upadajícího průmyslu a ruinám vilových čtvrtí postavených Němci před rokem 1939, atmosféře lázní a majestátních Krkonoš, viditelných z každého místa ve městě. Již od středověku je v kronikách popisována přítomnost všemi mastmi mazaných čarodějů, alchymistů a zaklínačů v blízkém okolí města. Dnes Kopaniec, Sosnówka a mnoho jiných okolních sídel přitahuje lidi, kteří si zvolili poněkud odlišný životní styl než tzv. mainstream. Na jednom místě najdeme divadlo v přírodě, na jiném zase ekologickou hinduistickou farmu. Mohlo by to trochu připomínat skeč skupiny Monty Python, zobrazující život poustevníků v táboře, kde jich žije na tisíce. Ale na každý pád cítíme v tomto městě na okraji Polska jiný, totiž klidnější rytmus než například ve Vratislavi, Poznani nebo Varšavě.

Už před několika lety, kdy jsem toho ještě o Jelení Hoře a jejím fotografickém prostředí příliš nevěděl, jsem se setkal s fotografiemi z Jelení Hory, které mi připadaly naprosto vzdálené tvorbě prezentované ve fotografickém tisku. Pro tehdejší 80. a 90. léta bylo charakteristické velké opojení možnostmi neomezené práce s barevnou fotografií. Tehdy jsem si uvědomil, čím je pro mě fotografie, i když jsem to ještě nebyl schopen slovy vyjádřit. Popravdě řečeno, neexistovaly ani žádné možnosti, jak by si v malém městečku mohl mladík jako já rozšířit znalosti v tomto oboru. Znal jsem několik málo fotografů, doma jsme měli knihu fotografií Karla Kuklíka, kterou otec přivezl z československo-polského výměnného pobytu rolníků (družba RSP a JZD), nebo knihy Jiřího Havla. Tady začal můj velký osobní zájem o krajinářskou fotografii. Krátce nato se na mé poličce objevila kniha Edwarda Hartwiga, jehož krajiny měly daleko ke komerční produkci obou dříve zmíněných autorů. Hartwig s těmito autory nemá teoreticky nic společného (kromě použití fotoaparátu). Jeho tvorba mi velice pomohla ujasnit si jednu věc: fotografie může existovat sama o sobě a nemusí být vždy přidružena k nějakému fragmentu skutečnosti. Může být skutečností jen sama pro sebe, tedy zcela autonomní.

Po mnoha letech se situace opakovala. Narazil jsem na fotografie Wojciecha Zawadského, Piotra Komorowského, Ewy Andrzejewské, Bogdana Konopky, Andrzeje Jerzyho Lecha a mnoha jiných tvůrců. I když je převážná část jejich děl věnována krajině, nelze je jednoznačně zařadit mezi krajinářské fotografy. Jak hlásá Zawadského text, jejich tvorba je založená na osobitém a kreativním přístupu k námětu, na jeho podmanění, a nikoli pouze na jeho zběžném pozorování a pasivním záznamu. Tento způsob myšlení, který je pro mě velice přitažlivý, stejně jako specifický přístup těchto jelenihorských fotografů ke svému okolí a jeho vnímání, jsou tématem mojí práce.

Jelenihorská škola fotografie

Od samého začátku mého vážného zájmu o fotografii jsem byl ve styku s různými skupinami. Pro polské umělecké prostředí je charakteristická snaha o neustálé dělení a začleňování umělce k určitým idejím či postojům, které jej budou dále zařazovat k odpovídajícím směrům. Tyto sklony – hlavně kritiků – mnohokrát vyústily k jejich pojmenování: kielecká krajinářská škola, bułhakovská[1] škola a mnoho jiných. Podobná situace se odehrála i v případě příznivců fotografie v Jelení Hoře. Formálně nikdy neexistovala ani jelenihorská skupina, ani jelenihorská škola fotografie (jako instituce s tímto názvem). Doufám, že se nikoho nedotknu, když přesto půjdu po stopě svých krajanů a budu užívat již zaběhlý název I když je třeba si uvědomit, že mnoho osob, spojených s pojmem Jelenihorské fotografické skupiny, realizuje především svou individuální uměleckou tvorbu a seminářů nebo výstav se zúčastňuje pouze s ohledem na přátelské vztahy nebo prosté sympatie.

Čím je tedy jelenihorská fotografie na mapě polské fotografie je jediným jevem svého druhu. Být fotografem zde znamená to nejčistší, a podle mého názoru i to nejvíc naplňující. Na jednu stranu jde zjednodušeně řečeno o krajinkaření, na stranu druhou o čistý dokument, ale také o poezii. Je to určitá filozofie vnímání okolí, a také znalost, jak tento pohled podat formou bromostříbrného obrazu. Je to také filozofie založená na trvalém a hmatatelném důkazu – na velkoformátovém černobílém negativu.

Co činí tuto skupinu fenomenální? Na tuto otázku se budu snažit najít odpověď na dalších stránkách této práce. Podstatné však je, že v 70. letech 20. století vznikaly v několika regionech Polska – nejspíše pod vlivem únavy disonancí ve fotografii – střediska, která nějakým způsobem navazovala na práci slavných amerických fotografů 20. let minulého století. Avšak pouze jelenihorské prostředí si vybudovalo silnou pozici, která navzdory času a bezmála umlknutí všech aktivit trvá dodnes.

[1] Pojem pochází od Jana Bułhaka, polského fotografa podporujícího piktorialistickou fotografii. Zde použito v pejorativním významu.

Konceptualismus, salónní fotografie a nové poznatky

Fotografie se v Jelení Hoře neobjevila jen tak samo sebou. Vyspělost její formy je souhrou několika událostí, tak jako je tomu ve většině případů. Pokud uvažujeme o rozvinutí čisté, technicky dokonalé fotografické formy, nelze vynechat několik nezpochybnitelných faktů a osobností, které se navzájem ovlivňovaly. Úvodní texty k výstavám Wojciecha Zawadského, Ewy Andrzejewské a Piotra Komorowského několikrát zmiňovaly jejich souvislost se směrem elementární fotografie, postulovaným manifestem Jerzyho Oleka na začátku roku 1983. Jde samozřejmě o značné zjednodušení problematiky, ale nelze tento model zavrhovat.

Situace se vyvíjela tak, že na jedné straně byla fotografie používána konceptuálními umělci, čímž podporovali její elitárnost, jinými slovy řečeno, že skupina tvůrců a obdivovatelů byla velmi hermetická. Na druhou stranu zde byla ještě amatérská fotografie – dominovala (v pejorativním významu) „fiapovština“ (FIAP – mezinárodní federace umělecké fotografie) s akty, krajinami a zátiším všeho druhu. Věci jednoduché, lehké a snadno srozumitelné. Chyběl však článek, který by obojí spojil anebo vyplnil vzniklou proluku.

Wojciech Zawadzki v rozhovoru toto období (přelom 70. a 80. let 20. stol.) vtipně přirovnává k situaci v jazzové hudbě jako anekdotu: „Nudí mě jazzoví kytaristi – ti nejlepší – jejich alba. To je tak, oni se totiž spolu jen předhánějí. Je tam sice hodně skvělé hudby, ale také hodně jen takového toho „povídání o kytaře“. Celé album se pak odehrává bez posluchačů“. Analogicky, ve fotografickém prostředí bylo vše odkázáno pouze na fotografii amatérskou, tedy tu nenáročnou, sice technicky dokonalou, ale prostě bez ambicí. Umělecká fotografie (Natalia LL, Andrej Lachowicz, Zbigniew Dłubak) byla absolutně nepochopená a odehrávala se stranou, bez diváků. Diskutovalo se o ní jen mezi tvůrci – a z tohoto důvodu byla také nesympatická fotografům sdruženým okolo Zawadzkého. Právě už tehdy se Zawadzki o tomto problému zmínil Jerzymu Olekovi, kurátorovi galerie Foto-Medium-Art.

Program fotomedializace, založený na využití fotografie jako univerzálního nástroje, se právě blížil závěru, čímž vznikly skvěle připravené základy pro to, aby se mohlo objevit něco nového. Dobře připravenými základy je myšlena galerie, která byla

tehdy nezávislým centrem umění známým doma, ale i v zahraničí. Bylo potřeba pouze jisté rozbušky nebo katalyzátoru, který by osvobodil potlačované myšlenky.

Víceméně ve stejné době se objevila další postava – Andrzej Jerzy Lech. Absolvent Lidové konzervatoře v Ostravě, který se ve svých snímcích vzdaloval konkrétní věcné fotografii aby se lépe přiblížil k její samotné podstatě.

K lepšímu pochopení významu tohoto poněkud enigmatického pojmu, jakým je elementární fotografie, nám pomůže citát přímo Jerzyho Oleka: „Doposud běžné fotografické vnímání toho, co fotografie zobrazuje a čeho je substitutem, bylo nahrazeno viděním fotografie-v[2], tedy fotografie jako takové, která vlastní fotografickou konkrétnost– vyjádřenou perfekcionisticky provedeným obrazem - nám pouze naznačuje, je pouze jejím otiskem. Příběhem tady bude forma, a i obsah – přenesený fotoaparátem na film – může být libovolný, což znamená, že se stává bezvýznamný. […] V úvahách o volném oboru pak vznikají největší rozpory při určování hranic působnosti, vedoucí ve svém důsledku až k rozšíření jejích současných prostorů“.[3]

Tyto předpoklady se samozřejmě mohou nebezpečně blížit konceptuální poloze, ale ve skutečnosti se více dotýkají samotné fotografie, která byla později některými autory nazvána fotogenickou fotografií (Bogdan Konopka) anebo fotografickou fotografií (Andrzej Saj). Tento názor reprezentoval právě Andrzej Jerzy Lech, kterého více než vlastní obsah fotografie zajímala její forma, převzatá sice z přírody, ale vznikající teprve během procesu vytváření obrazu. Ten se tak stává anatomickým objektem, a nikoli záznamem skutečnosti nebo jejím odrazem.

Přibližně ve stejné době došlo díky Olekovým intervencím k setkání Lecha a Zawadzkého, a to přímo ve Vratislavi. Jak uvádí Lech, vytvářel Zawadzki hlavně krajinářskou fotografii, technicky neuvěřitelně dokonalou, avšak obsahově pojednávající především o procesu samotného fotografování než o skutečnosti, kterou fotografoval. „Pokud bychom mohli vytvořit jednoduché přirovnání, byl by Zawadzki Adamsem a já Westonem,“ říká Lech. Podle něj však nebyla elementární fotografie objevena v tomto okamžiku. Podle jeho názoru, a to je velmi zajímavé, byla objevena značně dříve, totiž před vlastní fotografií, díky čemuž – jelikož fotografie ještě neexistovala a svébytné minimalistické myšlení o obrazu již existovalo – pak

[2] Fotografie-v – označení, které neexistuje v žádném jazyce, vytvořil jej Jerzy Olek. Má označovat takový druh fotografie, ve které nejsou podstatné dokumentární hodnoty, ale ty, díky kterým se stává individuálním nástrojem pro vytváření obrazu, který je navíc možné získat pouze jejím prostřednictvím.
[3] Olek, Jerzy: Moja droga do bezwymiaru, OkiS ve Vratislavi, Vratislav 2001.str. 35

elementární fotografie ještě nemohla existovat. A jako příklad uvádí Lech knihu Petera Galassiho Przed fotografią, na jejíž obálce je reprodukce fotografie z roku 1972. „A dám ruku do ohně za to, že jde o nějaký autochrom ze začátku 20. století,“dodává.
Zásadní je také to, že ve skutečnosti tito fotografové nepřišli na nic zcela nového. Nedošlo k události světového významu, jako když se objevil například kubismus, ale pro samotné Polsko znamenalo to vše velký přínos. Změnil se pohled na fotografii, a to díky poznatkům známým již před půl stoletím ve Spojených státech, Československu nebo Německu.

Avšak nejednoznačné chápání termínu elementární fotografie způsobilo jisté rozštěpení jejího pojetí. Fotografové, kteří budou zmíněni v další kapitole, neměli zájem o hry s divákem, ani s teoretikem. Nechtěli být ani pod záštitou Jerzyho Oleka. Usilovali o čistou fotografii.

Inspirace

Autoři úvodních textů k publikacím nebo výstavám jelenihorských fotografů mnohokrát zmiňují uznávané fotografické klasiky jako Ansela Adamse nebo Edwarda Westona, obecně tedy klasiky americké fotografie. Tento vliv byl evidentní, šlo by však o příliš velké zjednodušení, kdybychom se opírali pouze o jeden zdroj. Stejně zásadní je fakt, že se fotografové neodtrhávali od prostředí umělců využívajících médium fotografie, konceptualisty, postkonceptualisty nebo hnutí Foto-Medium-Art. „V souladu s myšlenkou, že v umění není pokrok, pouze vývoj, bylo nutné být ve spojení s Lachowiczovými (Natalia LL, Andrzej Lachowicz), s PerMaFo, s Grotowskym, bez nich bychom neexistovali," zdůrazňoval v rozhovoru se mnou Wojciech Zawadzki.„A já celý tento ‚batůžek' přitáhl s sebou v roce 1984 do Jelení Hory."
Skrze organizování výstav a konferencí týkajících se elementární fotografie představil sám Jerzy Olek tento pojem mnoha významným osobnostem, a také umožnil svébytný průtok energií mezi nimi. I když se to mnoha lidem může zdát nepodstatné, na společných výstavách bylo možné nalézt vedle Zawadzkého, Lecha, Lesisze i Akiru Komoto nebo Evu Rubinsteinovou.

Zawadzki, a nejen on, podporuje přístup „méně je někdy více". Nejde přitom o minimal art, ale o soulad výřezu, kompozice, světla. Omezení prostředků pouze na ty, které jsou absolutním minimem, ale ne proto, abychom si práci zkomplikovali, ale abychom se mohli soustředit na čisté emoce – což nejlépe zosobňují práce Evy Rubinsteinové.

Adam Sobota navazující na piktorialistické tradice napsal: „Elementární fotografie (…) se zpočátku odvolávala na vzory americké fotografie první poloviny 20. století, ale nikoli bez zahrnutí jistých zkušeností z konceptuálního umění. Preferován byl postoj hluboce reflexivní přítomnosti v přírodě, se snahou o získání fotografických obrazů věrně podávajících nuance stavů přírody, jako i pocitových stavů autora. Byly používány velkoformátové kamery, umožňující studovat motiv na matnici, dírkové kamery (redukující technické prostředky na minimum) a kontaktní kopie. Aby svým zvětšeninám přidali nádech archaičnosti, sáhli tito autoři nejednou i po tónování sépií. Zde byl piktorialismus obsažen nejen coby následování konkrétní manýry, ale spíše jako

oživování jeho ducha – neboli obrazem vyjádřené přesvědčení o harmonické spoluexistenci v přírodě dialekticky odlišných prvků.“[4]

Kromě výše zmíněného zdroje je nepochybnou inspirací tvorba Josefa Sudka, avšak nejčastěji se autoři odvolávají k legendární skupině F64 (Ansel Adams, Edward Weston, Imogen Cunninghamová) a Walkeru Evansovi. Plenéry a určitou výměna myšlenek s českými fotografy zpočátku ještě organizoval Jerzy Olek, později probíhaly už z iniciativy různých autorů. Mezi zúčastněnými českými fotografy byl například Jan Reich nebo Jaroslav Beneš. Kryspin Sawicz a Zbigniew Staniewski představují osobnosti vratislavské fotografické scény, upadnuté téměř v zapomnění. Nicméně Wojciech Zawadzki je zmiňuje velmi často.

[4] Sobota, Adam: Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Varšava 2001, str. 135

Prostředí

V 80. letech 20. století bylo v rozličných kulturních střediscích obvyklé organizování zájmových kroužků nebo uměleckých tvůrčích dílen. Úředníci vytvořili koncepci, podle které by každé takové centrum v jednom vojvodství mělo vést určitý počet kulturních disciplín (přesně šest), mimo jiné fotografii. Do programu bylo zařazeno čtyřicet kulturních center podléhajících jednomu hlavnímu sídlícímu v Jelení Hoře. V každém byl instruktor fotografie a každý musel být vyškolen. To měl být právě Zawadzkého úkol. Tato událost znamenala pravděpodobně začátek fotografické skupiny, s níž je spojeno výše zmíněné filozofické přemýšlení o fotografii, a která byla – vlastně nesprávně - kritikem Krzysztofem Jureckým označena jako jelenihorská škola fotografie.

Ewa Andrzejewska popisovala kroužky v kulturním centru jako setkání dospělých lidí zajímajících se o fotografii, kteří měli potřebu překročit úroveň amatérské „nedělní“ fotografie. Pro samotné instruktory byla jako forma vlastní výuky organizována školení v terénu (ne všichni účastníci školení byli fotografy). „Na prvním plenéru, kterého jsem se zúčastnila, nám Zawadzki ukázal výběr svých fotografií a všichni jsme prostě oněměli. A jakmile někdo onemí, znamená to, že spatřil něco, co jeho oči přímo omámilo. Totiž tehdy nebyly ještě úplně běžně k dostání fotografické knihy,obecně dostupnost fotografických děl byla velmi mizivá – závěr byltedy jen jeden: každý chtěl dělat to samé,“ vzpomíná Andrzejewska.

„Jednou ve Vratislavi mi kdosi namísto procvičování dalšího Bułhakova zpracování ve společnosti kolegů fotografů ukázal švýcarský fotoaparát, a také mi ukázal Westona. A já jsem to jen po příjezdu do Jelení Hory předal dál,“ vypráví Zawadzki. Jistě měl na mysli Kryspina Sawicze jako svého učitele.

Setkáním v rámci školení se začalo říkat fotografické „všechnice“[5] a staly se regulérní školou vedenou Andrzejem Pytlińským, technologem fotografie a zároveň vedoucím Vojvodské kvalifikační komise, což byl orgán vydávající oprávnění k vykonávání odborné profese. Instruktoři fotografie z nejvzdálenějších zákoutí vojvodství získávali na přednáškách znalosti o technice a teorii fotografie. Setkání se

[5] wszechnica – všechnice, v polštině starší výraz pro univerzitu, tady ve významu volné formy seminářů s populárně vědeckým obsahem.

zpočátku konala v Jelení Hoře, později se přestěhovala do klidnějších městeček v malebném okolí.

Osobnosti I

„Jsem fotograf.“ Wojciech Zawadzki



Wojciech Zawadzki, Moja Ameryka. Jelení Hora 1997-2003

Není nejmenších pochyb, že osobou, která znamenala největší přínos, byl Zawadzki. Samozřejmě bychom měli mít na paměti, že zde byli nějací předchůdci, a že ani jelenihorské středisko nevydobyl Zawadzki jen tak z nicoty a chaosu. Piotr Komorowski Zawadzkého nazval „katalyzátorem“, což by mohlo být jeho adekvátním pojmenováním. Když se přestěhoval do Jelení Hory, narazil na lidi, kteří již často byli ve fotografii, ale byl to on, kdo se díky své osobnosti, kvalitě svých prací a díky svým znalostem stal okamžitě hlavní postavou a mentorem ostatních, Někteří jej přímo označují jako guru.

Avšak jeho nový přínos, jak už jsem zmínil a jak jsem se snažil ukázat na předcházejících stánkách, měl také své zdroje. Nicméně již od svého mládí, ještě

z období před setkáním s Byrczkem, Olekem a Lechem, měl Zawadzki svůj vlastní styl. Perfektní ovládnutí fotografické techniky mu pak umožnilo volně pracovat na přípravě dalších cyklů.



Wojciech Zawadzki, Wrocław, 2001

„Fotografie rodného domu a zahrady vznikaly během třiceti let (1975-2006). (…) Pro všechny tyto snímky, i když jsou různě staré, je charakteristický jeden styl. Vytvářejí ucelenou sérii s jedinečnou koncepcí, i když se to při tak velkých časových odstupech, které je oddělují, může zdát těžko uvěřitelné,“ [6] píše Elżbieta Łubowicz o Zawadzkého fotografiích v jeho knize nazvané „100 fotografií“. „Vlastní estetice tzv. subjektivního dokumentu zůstává Zawadzki věrný celých třicet let. Není tato estetika inspirovaná americkou a českou fotografií 30. let minulého století již dnes anachronismem? Jediným způsobem, jak to ověřit, je reakce diváka. Snímky z ‚Domu a zahrady‘ podněcují představivost a emoce a vybízejí také k položení si otázky: jak je možné, že zdánlivě obyčejné dokumentární černobílé fotografie s klasickou kompozicí se nám jeví tak krásné a tak silně dokážou diváka okouzlit, vtáhnout jej dovnitř svého světa? Zdá se, že tajemství se skrývá ve slově ‚klasický.‘“

[6] Zawadzki, Wojciech: 100 fotografii, vyd. Kropka, 2007.

Tato „klasičnost“ se zdá být klíčová pro pochopení celého díla prezentovaného jak Zawadzkým, tak jelenihorskou skupinou i s jejími sympatizanty. Nemalý význam zde má pravděpodobně také úvaha divadelního kritika Jerzyho Grotowského[7] o „ubohém divadle“, ve kterém se divák zcela soustředí na herce. Nejde přitom vůbec o povrchnost, spíše nám zde vytane na mysli již výše zmíněná poučka „čím méně, tím lépe“. Tyto teorie, navzájem se prolínající, vedou fotografa k absolutní kontrole nad obrazem, k omezení použitých prostředků a pozornost odvádějících nepotřebných doplňků. Vedou ho k soustředění se na samotný obraz.

Ukázalo se, že jednoduchý, formálně nekomplikovaný fotogram působí nakonec mnohem silněji než jiné značně složitější procesy. Pokud si toto uvědomíme, pak nás nepřekvapí, že ve světě, kde dominují experimentující fotografové, vyvolávala čistá fotografie tak silný dojem.

Mentor Zawadzkého – Kryspin Sawicz, osoba mající na něj podle ostatních autorů nejsilnější vliv, byl jedním z těch nonkonformistů, který svým postojem vyvolal situaci, kdy se jeho tvorba, odlišná od hlavního proudu, dostala až na okraj zájmu. Navíc po sobě bohužel zanechal velmi málo tvorby. V sešitech publikovaných v roce 1974 studenty vratislavské Technické univerzity se nachází text Jerzyho Oleka, který dokazuje, že návrat k čisté fotografii začal již před datem formulace programu elementární fotografie: „Kryspin Sawicz fascinován novou věcností tvrdí, že to, co vytváří, ‚není obrazem skutečnosti, ale skutečností obrazu.‘“ Andrzej Saj pak potvrdil Sawiczovu roli coby inspiraci pro Zawadzkého, který byl fakticky zamilován do nové věcnosti, ale zároveň nechtěl, aby byly jeho fotografie tak chladně technicky přesné a bez subjektivního emocionálního zabarvení, jak tomu bylo u německých prací tohoto směru. Osud zapomenutého fotografa mohl potkat i Zawadzkého, kdyby se v jistém okamžiku nezrodil směr elementární fotografie. Podle mého názoru právě tento typ fotografií vyvolal opět všeobecnou diskusi na téma čisté fotografie. Je jasně patrné, že se médium po období zkoumání vlastních hranic vrací ke svým základům.

Zřejmý je také návrat ke krajině jako místu hledání sebe sama. Nejen u Zawadzkého, ale obecně. Několik let vytvářel cyklus „Miejsce kamienia” (Místo kamene), jehož filozofii vystihují slova Elżbiety Łubowicz z úvodu k výstavě „Góry w pięciu odsłonach“ (Hory v pěti výjevech): „Lapidární (z latinského lapis – kámen) svou

[7] Jerzy Grotowski, 1933-1999 - režisér, divadelní teoretik, učitel, autor divadelní metody. Jeden z nejvýznamnějších polských divadelních inovátorů 20. století.

formou, čistý a jednoduchý svým konceptem. Pokaždé se v prvním plánu objevuje velký kámen vytržený z okolí světlem, které na něj dopadá. Třpytí se na pozadí jiných kamenů. Zdá se být téměř živou bytostí s vlastní historií, která má zatím konec v naší době a my ji tedy můžeme vnímat. Je svébytným ‚nerozhodujícím okamžikem'- tedy nikoli tím ze samého centra dění, ale okamžikem zachyceným tehdy, kdy už to podstatné skončilo. Jeho kamennost je totožná s mlčením – nemožností vyprávění vlastního osudu. V těchto fotografiích hučí ticho. Ticho, které je odvráceným echem prudkých, hřmotných procesů, které se děly v tom kamenném světě, než všechno zatuhlo do současného tvaru."[8]

Ticho a nerozhodující okamžik se objevují apogea v cyklu „Moja Ameryka" (Moje Amerika), který je Zawadzkého hlavním dílem a který může být vnímán jako osobitý hold jeho učitelům, ale i jako vyvrcholení autorových vlastních úvah a dosavadních úspěšně naplněných cílů.

„Proč pro svůj fotografický cyklus z Jelení Hory použil Wojciech Zawadzki název „Moja Ameryka"? Nejde snad o to, že když v osmdesátých letech mnoho Poláků znechucených životními podmínkami emigrovalo na západ, tak se autor tohoto souboru přestěhoval z Vratislavi do Jelení Hory? Pak by byla v takovém názvu ironie, ale jen malá, neboť americké kariéry emigrantů jen velmi zřídka převyšovaly ty z okolí Krkonoš." Těmito slovy otevírá Adam Sobota článek „Bliska Ameryka" (Blízká Amerika) v magazínu Fotografia, aby odhalil tajemný titul Zawadzkého fotografií. V další části článku používá autor velmi trefnou interpretaci: „V záběrech Jelení Hory vytvořených Wojciechem Zawadzkým je velmi překvapivá absence lidí. To dodává těmto obrazům poněkud katastrofické vyznění, důkazy lidské předvídavosti se zde mísí s příklady povrchnosti a odporujících si snah. Nejde tady přitom o historický námět týkající se politických změn a přerušení návaznosti jistých kulturních tradic po poslední světové válce. Výmluvnost těchto obrazů je obecnější a opět je zde podsouvána souvislost s americkou tradicí. Walker Evans dokumentoval ve třicátých letech na jihu Spojených států projevy zašlé slávy a úpadku, který souvisel nejen s důsledky dávné občanské války, ale především s aktuální velkou hospodářskou krizí. Hlubší rovinou Evansových a také Westonových děl však bylo poukázání na pomíjivost lidských

[8] http://www.zpafpoznan.pl/aktualnoci/127-gory-w-pieciu-odslonach

výtvorů a dění v dějinách lidstva. Katastrofické události jsou zde vnímány jako manifestace kreativních sil přírody, ve kterých má člověk svou roli.“ [9]

Pomineme-li teoretickou rovinu těchto snímků a soustředíme-li se čistě na jejich fotografické kvality, musíme si přiznat, že jen zřídka lze spatřit tak technicky dokonalé fotografie. Preciznost jejich provedení a bohatá tonalita se spoustou valérů šedi je nezpochybnitelná. Vzbuzují silný, čistě estetický dojem.

[9] Sobota, Adam: Bliska Ameryka, Fotografia č. 14/2004, str 44-49.

Osobnosti II

„Vždy jsem chtěla fotografovat.“

Ewa Andrzejewska



Ewa Andrzejewska, Jelenia Góra, 2000

Nyní je nejvhodnější okamžik představit Ewu Andrzejewskou. Samozřejmě prostřednictvím fotografie. Nakolik představuje Zawadzki kritické, chladně kalkukující oko (i když já osobně jej považuji za romantika v dobrém smyslu slova), pak Ewa je naprosto jiný případ. Na své cestě však neunikla ovlivnění Zawadzkého perfekcionismem.

Její vyzrálé práce jsou precizní obrazy, ale nikoli jen nalezené a s chirurgickou přesností vyříznuté ze svého okolí. Zdá se – díky použití archaické optiky a autorčině specifickému procesu – jakoby přímo splývaly se světlocitlivým materiálem. Velký

význam má také to, že Andrzejewska nic dodatečného nepřidává, a její až na minimum omezené technické prostředky dovolují sejmout skutečnosti obvyklou masku. Na jejích fotografiích není nic, co bychom na daném místě nenašli. I přes statický, pomalý styl práce představují jakoby zvláštní ale hluboce upřímnou formu reportáže.

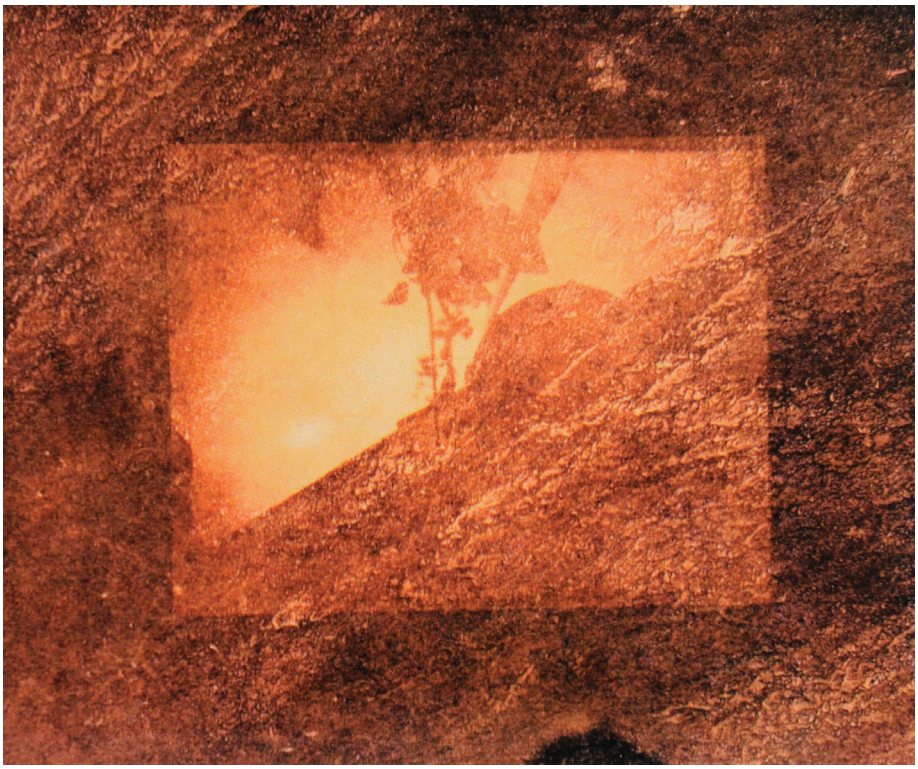
Zawadzki píše o tvorbě Andrzejewské v katalogu k její výstavě v roce 2007: „Nehybný, úplně plochý povrch fotografického filmu, trochu připomínající zamrzlé jezero, náhle ožívá díky světlu, správně zvolenému, úhlu záběru a vnímavému oku fotografky. Začíná pohyb elektrických částic dosud strnule tkvících uvnitř filmu. Anionty a kationty na sebe vzájemně útočí. Spojují se a dělí způsobem, jenž zůstává tvůrci obrazu naprosto utajeným, a vytváří strukturu budoucho fotografického obrazu. Budoucího? Anebo již existujícího, ale pro nás nepostřehnutelného? Tady je možná velké tajemství fotografie, které objevujeme teprve v okamžiku chemického vyvolání latentního obrazu, jak jej nazývají technologové fotografie. Tehdy vzniká negativ, tedy opak toho, co chce fotograf světu ukázat. V jeho negativním obrazu fragmentu skutečnosti jsou obsažena snad všechna autorova očekávání. Jeho radosti, obavy i postřehy. A především přesvědčení o zaznamenání kousku vesmíru, který jej obklopuje. Způsob vnímání toho, co nazýváme životem, neboli toho, z čeho jsme vytvořeni a co se nás týká. Toho, čeho si snad vážíme nejvíce. Fotografické obrazy Ewy Andrzejewské se svým stylem onu tajuplnost vzniku fotografie snaží potvrdit.“[10]

Ve stejném katalogu, vnímaje celou poetičnost prací Andrzejewské, upozorňuje Piotr Komorowski na velmi podstatnou vlastnost týkající se nejen jejích fotografií, ale i celé skupiny a fotografie vůbec: „Bylo by vhodné (…) zdůraznit, že tyto snímky, pomineme-li jejich působivou formu, tedy ono ‚jak‘, přece jen ukazují konkrétní místa a máme možnost na nich rozeznat objekty, záběry ulic, mostů, budov, rostlin anebo zvláštních ‚území nikoho‘. Specifičnost formy a potlačení jakékoliv idealizace dovolí jednou našim potomkům dojít ke zjištění: takže i takto vypadal svět na počátku 21. století! Naši pravnuci se tak paradoxně budou soustředit právě na skutečnost, kterou tyto fotografie zobrazují, a naprosto nevědomky odsunou jejich další konotace do pozadí.“

Tyto dva výše uvedené citáty v podstatě představují dva dominující přístupy k fotografii pyšnící se jelenihorským původem. Oba byly na konci 70. let 20. století

[10] Zawadzki, Wojciech: Fotografia – Ewa Andrzejewska, katalog k výstavě, str 6. BWA Jelenia Góra, říjen 2007.

neslučitelné. Autoři, kteří se k nim hlásili, byli buď nepochopeni, nebo jim ani nebylo umožněno se projevit. Přitom velká uvědomělost, přímo zodpovědnost za každé otevření závěrky, spolu s obrovskou dávkou emocí doprovázející každé dílo musely být na konci 80. let minulého století pro fotografy velmi přitažlivým způsobem tvorby.
Velký význam má také to, že Andrzejewska vytváří fotografie kontaktní metodou. Jejich nepříliš velký rozměr (i přes použití velkoformátové kamery) zanechává diváka v „obrazovém tichu“ a intimitě. Kontaktní fotografie se po určitou dobu staly hlavním rozpoznávacím znakem skupiny. Konaly se pravidelné skupinové výstavy s mnohoznačným názvem „Kontakty“. Zúčastnili se jich i autoři nepatřící přímo do jelenihorského okruhu, jako např. Marek Gardulski, Bogdan Konopka, Marek Poźniak, Adam Lesisz, ale i fotografové z Čech - Jan Reich a Jaroslav Beneš.



Jakub Byrczek, Bez názvu.

Myšlenku Kontaktů velmi obrazně popsal Marek Grygiel na výstavě Jakuba Byrczka v Malé galerii ZPAF v roce 1999: „V kontaktní fotografii jsou jednoduché a zároveň jasně definované principy fotografování a bezprostředního kopírování z filmu na papír, které určují hranice, ve kterých se může fotograf pohybovat. Tyto hranice právě rozhodují o neobvyklé ucelenosti a charakteristické střídmosti stylu tvorby tolika

autorů. Shledáváme, že tato přísná pravidla vůbec neodrazují další a další fotografy, aby své umělecké aspirace projevovali právě fotografováním kontaktním způsobem, který je podle nich nejčistší nefalšovanou formou této disciplíny. Tato setkání při fotografii, výběr, záměrná existence v okamžiku vzniku daného snímku mají podpořit jejich přesvědčení o tom, že fotografie má sama o sobě svou hodnotu a nemusí nic popisovat, k ničemu se vztahovat, ani nic dokumentovat.“[11]

Tento přístup, zřejmý v Byrczkových pracech, podlehl po roce 2000 velkým změnám. Autor rezignoval na použití objektivu ve prospěch dírkové kamery, z barytového papíru přešel na solný proces, z práce ve fotokomoře na práci na přímém slunečním světle. Stále jde o podobné chápání ideje elementarismu, nicméně s příměsí větší bezprostřednosti, opuštění precizních prostředků ve prospěch původnosti. Tvorba Jakuba Byrczka je návratem k pramenům fotografování, ale také k původnímu lidskému vnímání světa – ke vnímání prostému a spontánnímu, shodnému s harmonií přírody, jejíž je člověk integrální součástí.“[12]

Tento postoj k prostředí a samotnému médiu fotografie, k určitým vztahům mezi hmotou, kterou je registrovaný objekt, a nástrojem, kterým je světlo, je pro členy jelenihorské skupiny společný. Ne všichni však vytvářejí díla se Zawadzkého „vražednou“ precizností, jejich technika a emotivnost má často více společného s pracemi Ewy Andrzejewské.

[11] Byrczek, Jakub: Matce – Światło, Mała Galeria ZPAF-CSW, Varšava, Pl. Zamkowy 8, 15.12.1998 - 3.1.1999

[12] Tomaszczuk, Zbigniew: Być sam na sam z fotografią, Fotografia č. 14/2004, str 44-49.

Osobnosti III

„Wojciech je rozum a rozvaha, Ewa čisté emoce.“ Tomasz Mielech



Tomasz Mielech, Siedlęcin 2008

Takovým příkladem je nepochybně Tomasz Mielech, který svou fotografickou průpravu získal již v Jelení Hoře díky dvojici Zawadzki – Andrzejewska. Zúčastňoval se pravidelných setkání na Bienále horské fotografie a několika ročníků výstav Kontakty, kde byly prezentovány fotografie tzv. jejich směru. Mielech je téměř přímým dědicem jelenihorských tradic, dokázal však nalézt v dokumentárních příbězích o svém městě vlastní cestu. V jeho fotografiích se objevuje jedna novinka, která přesahuje rámec samotné, čisté techniky. Navazuje na již dříve citované slova Piotra Komorowského – Mielech je schopen průběžně a s jasným úmyslem obrazově komentovat jisté události. Nemalý vliv na něj má také horské prostředí, ve kterém pracuje.

„Zajímám se o takovou tu polskou provinciálnost, někdy úsměvnou, někdy patetickou, předstírající něco zásadního. Cítím se v tomto prostředí velmi dobře, přičemž všichni se tomu vysmívají, ale ve skutečnosti jsou Poláci právě z takové provincie, ale v pozitivním smysl., Jsou trochu smolaři, ale s upřímným pohledem i emocemi. To mě zajímá. (…) Krajina je pro mě velmi podstatná, obzvláště horská. Právě fotografováním hor začal můj vážný zájem o práci s velkoformátovým přístrojem, který trvá již 15 let," píše Tomasz v dopise[13] a pokračuje: „Především jde o krajinu Krkonoš – hor se specifickým prostředím. Připomínají mi magickou atmosféru obrazů Caspara Davida Friedricha. (…) Hory jako duchovní prostor, ale nikoli v jednotě s vyššími mocnostmi, spíše zde cítím souznění s onou neurčitosí a pomíjivostí bytí, a to v tajemném neznámém prostoru. Odtud pramení hledání a pokusy o zachycení světla jako základu tohoto prostoru".[14]



Tomasz Mielech, Sopot 2007

Samozřejmě to neznamená, že by se žádné jiné výše jmenované osoby nevěnovaly nějakým společenským tématům. „Moja Ameryka" se za několik let možná stane (anebo se již stala) významným dokumentem, podobně jako portréty lidových umělců od Ewy Andrzejewské.

[13] E-mail Tomasz Mielech – Wojciech Sienkiewicz, 8.7.2010.
[14] Tomaszczuk, Zbigniew: Być sam na sam z fotografią, Fotografia č. 14/2004, str 44-49.

Osobnosti IV

„Potřebovali jsme učitele.“ Sławoj Dubiel



Sławoj Dubiel, CSO (Cementownia Strzelce Opolskie), 1999-2000

Tak zněla Dubielova odpověď na můj dotaz ohledně jeho vztahu k Jelení Hoře. Množné číslo není náhodné, neboť Sławoj nehledal svého učitele sám, ale s kolegou Markem Szyrzykem. Oba pocházejí z Opole, a když jim bylo něco přes dvacet, stali se „svěřenci“ Andrzeje Jerzyho Lecha, u kterého v domácí galerii vedli první fotografické akce, publikovali a – samozřejmě bez vědomí tehdejší vlády – nelegálně tiskli katalogy.

Nic, co by mohlo státním orgánům nějak uškodit, ale – jak zdůrazňoval Dubiel – vibrace na struně intrik byly velmi vzrušující. V roce 1987 opustil Andrzej Lech Polsko a mladí fotografové, již dobře připravení a se zkušenostmi z vlastního fotografického působení (Dubiel napsal v 80. letech magisterskou práci na téma elementární fotografie), zůstali sami. Ještě dříve se však v Lechově bytě seznámili s Wojciechem Zawadzkým a Piotrem Komorowským. Zawadzki se stal „přirozeným“ opatrovníkem dvojice dokumentaristů.

Samozřejmostí se staly diskuse a výměny názorů, ale již na jiné úrovni – sice stále jako ve vztahu žák a učitel, ale zároveň se jednalo o velmi rovnocenný vztah. Jak vzpomíná Dubiel, fotografování krajiny bylo spíše příležitostnou činností, byla to forma uvolnění, úniku. Skupina se setkávala spíše ze společenských důvodů, navíc v prostředí Krkonoš, které je skvělé pro jakákoli společensko-tvůrčí setkání.



Sławoj Dubiel, série Karkonosze

Proniknutí do tzv. prostředí přineslo ovoce v podobě společných výstav, i když Dubielovy fotografie byly svou formou věrné předpokladům např. dalších konání Kontaktů, samotný obsah měl značně blíže k čistému dokumentu a na určité úrovni komentoval okolní změny. Pro Dubiela měla velký význam jelenihorská výstava

připravená Andrzejem Sajem „Bliżej fotografii“ (Blíže fotografii), která byla takřka souhrnem úspěchů celé skupiny.

V 90. letech došlo k řadě velkých změn, vůči kterým nezůstal nikdo lhostejný, a už vůbec ne žádný fotograf. V okolí Opole začala upadat místní vyhlášená výroba cementu (podobně jako dobývání uhlí a hutnictví ve Slezsku). Dubiel se stal svědkem těchto událostí a se svou velkoformátovou kamerou dokumentoval opuštěné rozpadající se stoleté fabriky a obří haly. Tehdy vzniklé fotografie se staly později součástí velké a na polské půdě nově pojaté výstavy, kterou kurátorsky zpracoval Wojciech Wilczyk. Výstava se jmenovala Fotorealismus a konala se v roce 2003 v galerii Zderzak v Krakově. Vedle sebe byly tehdy práce diametrálně odlišných autorů, jako Ireneusze Zjeżdżałky, Piotra Szymona nebo Andrzeje Ślusarczyka. Sám Wilczyk o Dubielově souboru říká: „Vnímání fotografie jako druhu věcného důkazu v případě, kde v roli obžalovaného vystupuje např. socialistický, kapitalistický nebo jakýkoli jiný ‚systém‘, není pouze dosti vulgárním zjednodušením, ale také svědectvím, jak bylo vnímáno realistické umění v silně anachronických symbolických kategoriích, jako např. ‚třídní boj‘ nebo ‚cesta k věčné spáse‘. Kromě toho, můžeme v tomto jevu nalézt určité dosti zásadní problémy s věcností, konkrétněji s uznáním jejího tvaru, což právě v zemi nad Vislou, Odrou a Lužickou Nisou jsou problémy permanentní. Čistě dokumentární zachycování nebylo v Polsku nikdy příliš populární a fotografové si jen velmi zřídka vybírali tento způsob uměleckého zpracování. (…) Cementárna Groszkowice již na opolském předměstí neexistuje. Na fotografiích Sławoje Dubiela můžeme spatřit její vzhled zaznamenaný během demoličních prací. Betonové a ocelové konstrukce sloužící dříve k výrobě cementu, nyní částečně již rozebrané a vyloučené z ‚technologického procesu‘, nabývají poněkud bizarní podoby. Dubiel umisťuje svoji velkoformátovou kameru zpravidla velmi nízko a díky posunutí přední standarty s objektivem (shift) zdůrazňuje monumentální charakter Groszkowických budov. Tyto snímky samozřejmě nějakým způsobem navazují na industriální fotografii, např. z období Výmarské republiky. Jelikož je však zde fotografován již nefungující objekt, navíc během stále znatelnější demolice, jeho tvar (zaznamenaný Dubielem) není tak čistý, logický a strohý jako na záběrech stoupenců industrialismu prvních dekád 20. století, díky čemuž získává více…lidský rozměr.“[15]

[15] Fototapeta - http://fototapeta.art.pl/2003/rlm.php



Sławoj Dubiel, CSO (Cementownia Strzelce Opolskie), 1999-2000

Wilczykova výstava představila využití klasické fotografie v novém světle, neboť svým rozsahem překročila dříve popisovanou elementárnost. Je však třeba si uvědomit, že fotografové raději prostě pracovali po svém, a teoretici je zkoušeli zařadit k těmto nebo jiným autorům. Zawadzki také pracoval na podobném dokumentu o upadajícím průmyslu Wałbrzycha, ležícího blízko Jelení Hory, stejně jako do jelenihorské skupiny nezařazovaný Andrzej Ślusarczyk, avšak ten pracoval s úplně jiným přístupem než monumentální Dubiel nebo Zawadzki.

Víceméně od tohoto okamžiku začal jistý boom fotografického dokumentu vytvořeného s podobnou precizností, leč již s trochu jinými formálními předpoklady. Samozřejmě jde také o jistý "pohyb zpět" – v kontrastu k momentnímu charakteru fotografie a jejího masového využití. Dokument realizovaný tímto způsobem byl a stále je prosazován magazínem Kwartalnik Fotografia, dále před dvěma lety zemřelým Ireneuszem Zjeżdżałkou, a také v Paříži žijícím Bogdanem Konopkou, který dříve spolupracoval s galerií Foto-medium-art.

Jelenihorská skupina k sobě přitahovala další lidi. Částečně hlavně díky bezmála radikálnímu přístupu k fotografii, částečně díky společné fascinaci prostředím. Bez této fascinace by se pravděpodobně nikdy neprosadili poznaňští fotografové Janusz

Nowacki a Rafał Swosiński. Přímo v Jelení Hoře se díky mnoha výstavám podařilo pro fotografii získat již zmiňovaného Tomasze Mielecha nebo grafika Marka Likszteta. Důležitou postavou související z jelenihorského prostředí je Piotr Komorowski, který však svá hledání směřoval k inscenovaným akcím. Významní jsou také Janina Hobgarska a Maciej Hantiuk.

Andrzej Saj (redaktor uměleckého časopisu Format a kurátor mnoha výstav) přizval tyto jelenihorské autory a příznivce ke spolupráci na jistém shrnutí úspěchů čisté fotografie první poloviny 90. let. V galerii BWA v Jelení Hoře se konala výstava „Bliżej fotografii“, která kromě prostředí blízkého Zawadzkému prezentovala také úspěchy skupiny fotografů ze severovýchodních Suwałek. Podle mého názoru byla také jistým shrnutím celého působení Jelenihorské skupiny. Byla zápisem do historie v okamžiku, kdy se čistá fotografie opět stala populární. Saj, jako kurátor, chtěl zároveň dodat svým fotografům jistou autonomnost vzhledem k elementarismu prosazovanému Jerzym Olekem na začátku 80. let. „Myšlenka uspořádat soubornou výstavu autorů různými způsoby angažovaných v programu elementární fotografie se zrodila už před časem. Nutnost takového shrnutí se zdála být očividná o to více, že vedle průkopníků již vyrostla další generace fotografů, rovněž fascinovaná čistě fotografickou (fotogenickou) tvorbou. Jednalo se víceméně o žáky starších kolegů. Tak vzniklo v Jelení Hoře silné fotografické prostředí (zásluhu na tom má především Wojciech Zawadzki). Podobně významně ovlivňoval za svého pobytu v Opoli své kolegy Andrzej J. Lech. Vliv tvorby tohoto druhu proniklo dalších měst, kde se spojil s lokálními specifiky a zaměřením, mj. v Katovicích, Poznani a dalších místech. (…) Programově jde tedy o výstavu tvorby přímo různou měrou navazující jak na formální (technické), tak ideové (vizualizace, krása, kontemplace) úrovni na tradice ‚klasicky-moderního westonismu‘.Je to ale zároveň tvorba zasazená již do aktuální postmoderní reality. Proto jsou také rozdíly a odlišnosti od původního programu fotoelementarismu naprosto pochopitelné nebo přímo žádané.“ [16]

[16] Saj, Andrzej: Bliżej Fotografii. Katalog k výstavě, Jelení Hora 1996.

Fenomén?

Otázka hodna diskuze. V Polsku se téměř všechny tendence objevují se zpožděním několika desítek let – z tohoto pohledu není samozřejmě Jelenihorská fotografická skupina nijak výjimečná. Stejně tak v práci s obrazem a co se originality týče, taky nejde o žádný objev ani nijak výjimečnou interpretaci. Fenoménem je však zajisté to, jak autoři spjatí s Jelení Horou napomohli větší popularitě „čisté fotografie“ i obecně většímu zájmu o samotné fotografické médium.

Někteří s žertem dodávají, že fenomenální je také to, že tito lidé ještě dnes nějakým způsobem spolupracují, přičemž ostatní skupiny se již rozpadly. S menším úsměvem pak přiznávají, že přece jen došlo k jistému utlumení v působení skupiny.

„Fenomén tohoto jevu spočívá především v tom, že Wojciech Zawadzki a Ewa Andrzejewska kolem sebe a svých aktivit (plenéry, výstavy, všechnice čili pravidelná setkání v Przesiece) soustřeďují početnou skupinu fotografů, a to často velice dobrých studentů fotografie, a také lidí, kteří se o fotografii zajímají čistě teoreticky, nefotografují. Důležité je také to, že formálně o žádnou tvůrčí skupinu nejde. Vzniklo prostředí lidí, pro které je klasická fotografie velmi důležitá, soudržnost však podporuje i dlouholeté přátelství. A také je velmi podstatné to, že zde nedochází k rivalitě a předhánění se o to, kdo byl první nebo lepší – to je dnes v tvůrčím prostředí velmi vzácné.“ Slova Tomasze Mielecha.

Mielechův komentář dobře postihuje situaci. V Polsku není rozvinutý obchod s uměleckou fotografií, takže autoři nemohou počítat se zisky, jaké má např. Andreas Gursky. Přesto (nebo právě proto) jsou schopni se výjimečným způsobem absolutně odevzdat fotografii. Tento fakt představuje silný magnetismus pro další lidi, neboť jde v podstatě o životní styl, který navíc byl v dobách socialismu - ale i dnes téměř po dvaceti letech svým způsobem stále je - nonkonformní. Odvolávání se ke klasikům v době blogů, digitálního zpracování fotografie a křiklavých barev se stává způsobem kontemplace. A to nejen v případě fotografií krajiny, což bylo zdůrazněno v předcházejícím odstavci.

Podstatným je zde určité přemýšlení o prožitku v konkrétním prostředí, Jde o citlivé emocionální vnímání, ale také o to, jaká technika je použita. Všechno se pak

musí spojit ve fotografově mysli. Musíme pochopit, že fotografický film a papír mají absolutně odlišné cíle. A fotograf musí najít ten jediný okamžik, v kterém jsou shodné.[17] Není pochyb o tom, že Jelenihorská fotografická skupina je významným, i když - jak uvádí Tomasz Mielech - neoficiálním jevem. Krzysztof Jurecki soudí, že se jedná o jev „umírající“, s čímž nelze souhlasit. Myšlenky ohledně „čistoty fotografie“ stále zůstávají živé, a dokonce jsou i silnější než kdykoli předtím. V době informačních a komunikačních technologií, které hojně využívají nebo jsou přímo založeny na fotografiích nikoli reportérů ale obyčejných chodců (kde záznamovým zařízením je mobilní telefon a podpis se omezuje na pouhou autorovu internetovou přezdívku), se zvyšuje naše citlivost vůči vizuálním informacím. Může se to zdát paradoxní, že zájem o vysokou kvalitu a originální myšlenku stoupá spolu s všeobecným poklesem kvality fotografického obrazu v médiích. Ale také logické.

[17] Parafráze výroku Wojciecha Zawadzkého.

Vybrané biografické údaje

Ewa Andrzejewska - (nar. 1959) absolventka Vyššího studia Fotografie ZPAF ve Varšavě (1990-1993), od roku 1996 členkou ZPAF. Vystavovala své práce na výstavách samostatných i skupinových v Polsku i v zahraničí (Dánsku, Maďarsku, Francii, Německu).

Jakub Byrczek – (nar. 1946) přednáší fotografii na Fakultě rozhlasu a televize Slezské univerzity v Katovicích. Do programu tzv. elementární fotografie se zapojil hned na začátku. Je ředitelem katovické galerie Pusta.

Sławoj Dubiel – (nar. 1964) absolvoval státní kulturně-osvětová studia a Vyšší pedagogickou školu v Opole. Dvakrát získal stipendium ministra kultury a Národního dědictví.
www.slawojdubiel.art.pl

Janina Hobgarska – (nar. 1951) studovala na Vratislavské universitě a Vyšší škole fotografie ve Varšavě. Je organizátorkou výstav fotografie a propagátorkou fotografií jelenihorského prostředí v Polsku i v zahraničí.

Piotr Komorowski – (nar. 1955) absolvoval Ekonomickou akademii ve Vratislavi. Je spojován se směrem elementární fotografie a jelenihorským prostředím už od 80. let. Zabývá se také pedagogickou činností v oboru fotografie, publikuje teoretické texty a recenze.
www.piotkomorowski.com

Bogdan Konopka – (nar. 1953) technik kinematografie. V současné době bydlí a pracuje v Paříži, je stálým korespondentem mj. magazínu Kwartalnik Fotografia.

Andrzej Jerzy Lech – (nar. 1955) studoval uměleckou fotografii na Lidové škole umění v Ostravě vedené Bořkem Sousedíkem. Své fotografie vystavuje od roku 1981. Jeho výstava „60 furtek” v galerii Foto-Medium-Art v roce 1983 byla první z výstav

propagujících program elementární fotografie. V současné době bydlí a pracuje v New Jersey, USA.

Marek Liksztet – (nar. 1951) studoval grafiku na univerzitě Marie Skłodowské-Curie v Lublinu. Od poloviny 80. let se věnuje také fotografii. Zúčastnil se mnoha samostatných i skupinových výstav.

Janusz Nowacki – (nar. 1939) se věnuje fotografii od konce 60. let. Od roku 1985 se orientuje na tzv. „čistou“ fotografii. V roce 1993 založil galerii PF v Poznani (Kulturní centrum Zamek), kde prezentoval již 145 výstav fotografií tohoto směru.

Rafał Swosiński – (nar. 1966) fotografuje od roku 1986, díky vlivu Janusze Nowackého podlehl fascinaci „čistou“ fotografií preferované v jelenihorském prostředí.

Marek Szyryk – (nar. 1966) absolvent Vyšší pedagogické školy v Opole, vyznavač japonské poesie haiku. Jeho první výstavy se konaly v domácí galerii Andrzeje J. Lecha (Galeria 5d/3).
www.szyryk.art.pl

Tomasz Mielech – (nar. 1973) se narodil v Jelení Hořem, kde stále pracuje a žije. Studoval filozofii na Vratislavské univerzitě. Je členem ZPAF. Přednáší na varšavské Škole Fotografie.
www.tomaszmielech.com

Wojciech Zawadzki – (nar. 1950) studoval geografii na Vratislavské univerzitě. Fotografuje od 70. let. Od roku 1991 je členem ZPAF. V letech 1980-81 působil ve skupině Zespół Roboczy 4+. V letech 1991-1993 přednášel na Vyšší škole fotografie ve Varšavě. Je jedním ze zakladatelů programu elementární fotografie. Je čelním představitelem jelenihorské školy. Spolu se svou ženou Ewou Andrzejewskou vede Galerii Fotografie „Korytarz“ v Regionálním kulturním centru a Vyšší školu fotografie v Jelení Hoře.

Seznam použitých pramenů a literatury

ANDRZEJEWSKA, E.: Ewa Andrzejewska – Fotografie, Katalog wystawy, BWA Jelení Hora 2007.

BYRCZEK, J.: Kontakty, Katalog k výstavě, Galeria Pusta, GCK Katovice 1998.

Czartoryska, Urszula: Przygody plastyczne fotografii. WAiF, Varšava, 1965.

OLEK, J.: Moja droga do bezwymiaru, OkiS we Wrocław, Vratislav 2001.

SAJ, A.: Bliżej Fotografii. Katalog wystawy, Jelení Hora 1996.

SOBOTA, A.: Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Varšava 2001,

ZAWADZKI, Wojciech: 100 fotografii, Kropka, Września 2007.

Fotografia – časopis, vyd. Kropka, Września.

Format Pismo Artystyczne – vyd. Akademie krásných umění ve Vratislavi

http://www.culture.pl

http://www.fototapeta.art.pl

http://www.zpafpoznan.pl/

http://www.obieg.pl

http://jureckifoto.blogspot.com

Rozhovory

Ewa Andrzejwska, Wojciech Zawadzki – Jelení Hora, 3.5.2010.

Piotr Komorowski – Vratislav, 5.2010.

Andrzej Jerzy Lech – New Jersey, 30.6.2010.

Tomasz Mielech – Jelení Hora, 1–8.7.2010.

Sławoj Dubiel – Opole, 6.7.2010.

Andrzej Saj – Vratislav, 7.7.2010.

Jmenný rejstřík

Adams Ansel, 14, 16, 17
Andrzejewska Ewa, 11, 13, 18, 25, 26, 27, 28, 29, 36, 38
Beneš Jaroslav, 17, 27
Bułhak Jan, 12, 18
Byrczek Jakub, 21, 27, 28, 38
Cunnigham Imogen, 17
Dłubak Zbigniew, 13
Dubiel Sławoj, 31, 33, 34, 38
Ewans Walker, 17, 23
Friedrich Caspar David, 30
Galassi Peter, 15
Gardulski Marek, 27
Grotowski Jerzy, 16
Grygiel Marek, 27,
Gursky Andreas, 36
Havel Jiří, 10
Hnatiuk Maciej, 35
Hobgarska Janina, 35, 38
Jurecki Krzysztof, 37
Komorowski Piotr, 11, 13, 20, 38
Konopka Bogdan, 11, 14, 27, 34, 38
Kuklik Karel, 10
Lach Lachowicz Natalia, 13, 16
Lachowicz Andrzej, 13, 16
Lech Andrzej Jerzy, 11, 14, 21, 31, 32, 38
Lesisz Adam, 27
Liksztet Marek, 35, 39
Łubowicz Elżbieta, 21
Mielech Tomasz, 29, 30, 35, 36, 37, 39
Nowacki Janusz, 35, 39
Olek Jerzy, 13, 14, 17, 21
Poźniak Marek, 27
Pytliński Andrzej, 18

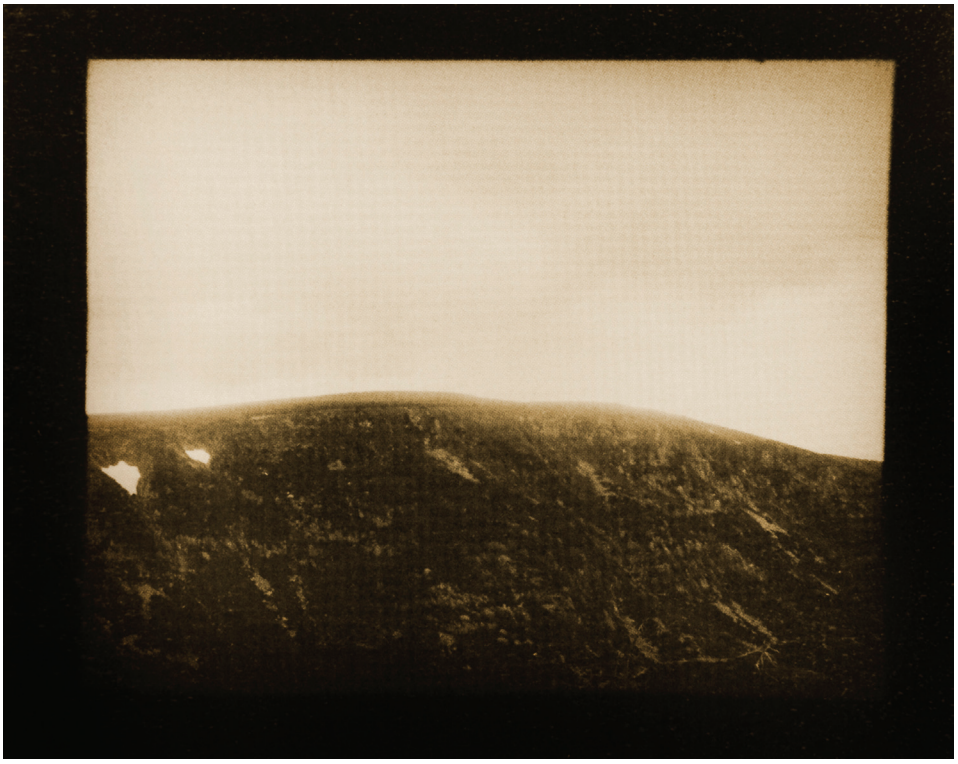
Reich Jan, 17, 27
Rubinstein Eva, 16
Saj Andrzej, 14, 22, 33, 35
Sawicz Kryspin, 17, 18, 22, 23
Sobota Adam, 16, 24
Staniewski Zbigniew, 17
Swosiński Rafał, 35, 39
Szymon Piotr, 33
Szyryk Marek, 31, 39
Ślusarczyk Andrzej, 33, 34
Tomaszczuk, Zbigniew, 28
Weston Edward, 14, 16, 17, 18
Wilczyk Wojciech, 33
Zawadzki Wojciech, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 34, 36, 37, 39
Zjeżdżałka Ireneusz, 33, 34

Reprodukce





Ewa Andrzejewska, Miłków 2005
Ewa Andrzejewska, Miszkowice 2005





Ewa Andrzejewska, Karkonosze 2002
Ewa Andrzejewska, Jelenia Góra 2004





Sławoj Dubiel, CSO 1999-2000
Sławoj Dubiel, CSO 1999-2000





Tomasz Mielech, Michałowice 2006
Tomasz Mielech, Michałowice 2006





Wojciech Zawadzki, Wrocław, 1987
Wojciech Zawadzki, Wrocław, 2001





Wojciech Zawadzki, Karkonosze 1978
Wojciech Zawadzki, Karkonosze 1983





Wojciech Zawadzki, Moja Ameryka 1997-2003
Wojciech Zawadzki, Moja Ameryka 1997-2003





Wojciech Zawadzki, Moja Ameryka 1997-2003
Wojciech Zawadzki, Moja Ameryka 1997-2003