SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Agnieszka Magdalena Pytko

Současná válečná fotografie v polské fotoreportáži

Opava, červenec 2008

SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Agnieszka Magdalena Pytko

obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Odb. as. Mgr. Antonín Braný

Současná válečná fotografie v polské fotoreportáži

Opava, červenec 2008

Poděkování

Všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, za možnost realizace mého snu – studia fotografie v Česku. Z celého srdce děkuji vedoucímu práce MgA. Tomáši Pospěchovi a oponentovi Mgr. Antonínu Brannému. Děkuji polským válečným fotoreportérům za zpřístupnění fotografií, pomoc, trpělivost a otevřenost ke mně po celé období příprav diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem práci napsala samostatně s využitím jen vyjmenované literatury a autorizovaných rozhovorů, které mi poskytli fotoreportéři.

ve Štětině, 28 července, 2008

© 2008 Agnieszka Magdalena Pytko, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezská univerzita v Opavě

těm, kteří prošli mým životem a už se nevrátí

Obsah

1.	Obsah	5
2.	Úvod	6
3.	Nástin dějin polské válečné fotografie na vybraných příkladech	9
4.	Fotoreportaż obecnie i współczesna fotografia wojenna w Polsce	17
5.	Łukasz Trzciński – fotoreportér humanista	27
6.	Krzysztof Miller – fotoreporter, který jde do všeho „po hlavě“	49
7.	Łukasz Wołągiewicz – fotoreportér hranice mezi právem a zločinem	64
8.	Piotr Bernaś – fotoreportér idealista	93
9.	Piotr Andrews – fotoreportér kronikář	107
10.	Wojciech Grzędziński – fotoreportér s posláním	129
11.	Závěr	147
12.	Použitá literatura	151
13.	Internetové zdroje	152
14.	Seznam jmen	153
15.	Přílohy	155

Úvod

Dějiny Polska jsou dějinami válek, každý Polák má předka, který padl v nějaké válce. V dnešní době se nás válka bezprostředně netýká. Současní fotoreportéři Piotr Andrews, Krzysztof Miller, Piotr Bernaś, Łukasz Wołągiewicz, Łukasz Trzciński a Wojciech Grzędziński se sami dobrovolně a zcela záměrně stali svědky společenských proměn, konfliktů a válek. Hledají odpověď na otázku „Proč?“. Narazili na místa, která jsou arénou bojů a kde se stali účastníky událostí, které mění dějiny národů.

Tématem mé práce je válečná fotoreportáž, protože ze všech možností fotografického média mě nezajímá svět, který je možné vymyslet, ale svět, kterého se můžeme dotknout. Válka byla v mém vědomí vždy přítomná, možná proto jsem si vybrala toto téma.

Neměla jsem v úmyslu vystupovat v roli kritika umění, ale zaměřuji se na vybrané téma především z pozice osoby, která se snaží odpovědět sama sobě. Při psaní práce se pro zpracování tématu staly velmi užitečné především rozhovory, které jsem uskutečnila s autory uvedených válečných fotografií; s rozhovorem nesouhlasil pouze Krzysztof Miller. Získané materiály týkající se jeho tématu pocházejí výlučně z internetu. Bez autorizovaných rozhovorů, které jsem vedla s ostatními fotoreportéry by tato práce nemohla vzniknout, a to především z důvodu naprostého nedostatku literatury věnující se tomuto úzkému zaměření. Během přípravy této práce jsem se seznámila s několika publikacemi týkajícími se práce fotoreportérů, novinářů a válečných korespondentů.

Váleční fotoreportéři pracují ve velmi složitých, dalo by říci extrémních podmínkách. Právě válka je místem, kde můžeme pocítit pomíjivost lidského života, který v obrovském válečném chaosu neznamená nic, nebo až tak moc. Zdá se, že právě ve válce je fotografie nejblíže pravdě o ní samé. Potvrzuje to, co už není, zabíjí objekty a zároveň jim dává nový, nezávislý život. Život společenského obrazu – ikony[1], která někdy může odvrátit běh událostí. *Protože fotografie sama připomíná: Memento Mori. Fotografováním se zúčastňujeme smrtelnosti, lybnosti a proměny lidí*

[1] „Fotografie je přiblížena jako předmět dost neurčitým způsobem; osoby, které jsou na ní zachyceny, představují skutečně osoby, ale pouze z důvodu své podobnosti…Vznáší se mezi břehy vnímání, znamení a obrazu, ale nikdy nedosáhne žádný z nich.” Por. R. Barthes, *Światło Obrazu*,Varšava 1996, s. 35.

(nebo věcí). Právě proto, že hledáme určitý okamžik, který pak zachycujeme, jsou všechny fotografie důkazem neodvratného plynutí času.[2]

V praxi se dnes nepohybuje příliš mnoho reportérů, kteří by dobrovolně a zodpovědně jezdili do míst přímých bojů nebo na místa konfliktů. Tím málem myslím malou hrstku specialistů, kteří se snaží získat co nejlepší materiál a ne jenom obrazovou aktualitu. Cítí to jako určitý druh mise, kterou mají plnit jako závazek k těm, kteří dlouhá léta žijí v zemi obléhané konfliktem nebo válkou, tak, aby se společnost dozvěděla o jejich tragédii. Ne všichni se cítí jako váleční reportéři a říkají, že fotografují to, co se jim zdá právě nyní důležité. Obraz můžeme z míst konfliktů předat různými způsoby. Může to být přímým přenosem nebo můžeme jistý příběh sledovat z odstupu; a taktéž různorodí jsou i reportéři, jejichž monografie ve své práci jednu po druhé představuji.

Fotoreportérská práce souvisí s vášní pro vysoké riziko. Potřebujeme je však ještě? Změnily se válečné podmínky, každý účastník bojů může zachytit nejkrvavější fotografii přímo z bojiště. A konečně, potýkají se dnes váleční reportéři se stejnými morálními problémy jako jejich předchůdci? Pořád stačí být dostatečně blízko, abychom vytvořili dobrý snímek?[3] Je ohrožení života reportéra stejné jako během 2. světové války? Co je příčinou toho, že existuje několik smělých, kteří se chtějí účastnit války proto, abychom ji mohli vidět obrazem vypráveným jazykem fotografie?

Nemůžeme psát o současné fotografii a válečných fotoreportérech bez zohlednění historie a směřování polské fotoreportáže. Proto jsem se rozhodla v první kapitole své práce věnovat (a tímto na ni upozornit) válečné fotografii pocházející z varšavského povstání, vytvořené Sylwesterem Braunem s pseudonymem „Kris", Joachimem Jachimczykem („Joachim"), Eugeniuszem Lokajským („Brok"). Dále představuji výběr snímků z výjimečného stavu v roce 1981: fotoreportáže Chrise Nidenthala a fotografie z událostí z let 1980–1989

[2] D.Ugreszić, *Muzeum Bezwarunkowej kapitulaci*, Varšava 2002, str. 21.
[3] Poznámka se týká slavného motta Roberta Capy, které celé zní takto: „*Jestli tvé snímky nejsou dostatečně dobré, tak je jasné, že jsi nestál dost blízko"*. Por. J. Hughes, *Encyklopedia Universalna*, Varšava 2004, str. 53.

fotografované Erazmem Ciołkem. Výše uvedené náměty nebyly zcela jistě úplně vyčerpány, ale jejich zmínění je z historického hlediska nezbytné.

V druhé kapitole popisuji současnou polskou fotoreportáž a zároveň naznačuji pozici válečné fotografie, přibližuji také pojem obrazu – společenské ikony, dále pak představuji monografie současných válečných fotoreportérů Łukasze Wołągiewicze, pracujícího pro *World Picture News* v New Yorku, Piotra Bernase z redakce *De Volkstrand*, Wojciecha Grzędzińského z deníku *Dziennik*, Piotra Andrewse z agentury *Routers*, fotoreportéra deníku *Gazeta Wyborcza* Krzysztofa Millera a Łukasze Trzcińského z agentury *Vis'a Vis*. To jsou ti, kteří ve válkách a konfliktech strávili často mnoho měsíců a stále jsou „lační obrazu", chtějí si vybrat svůj výřez, individuálně v něm zachytit a vyprávět společenskou situaci existující ve válečných regionech.

Každému z vyjmenovaných fotoreportérů jsem věnovala jednu kapitolu, ve které jsem umístila fotografie vytvořené těmito fotoreportéry, krátce popisuji jejich život a nakonec jsem umístila přepis rozhovoru a odpovědi na otázky, které mě zajímaly a které se týkají mé práce válečné reportérky. Jsem přesvědčena, že práce přispěje k lepšímu porozumění, rozšíření znalosti a v neposlední řadě také vnímavosti vůči válečné reportáži. Vzhledem k vývoji, kterým tato profese prochází, je zvýšená citlivost vůči válečnému prostředí důležitá, neboť reportéři se dnes pokoušejí na misích vytvářet fotografické skupiny, tzv. „combat kamera". Pracovat jako fotoreportér na volné noze již dnes ve válečném konfliktu není možné. Zjistila jsem také, že je nezbytné se v práci zmínit i o morálních problémech válečné fotografie, což jsem učinila v závěru. K práci jsou přiloženy dva CD disky, jeden obsahuje diplomovou práci v elektronické podobě (příloha č. 1) a druhé obsahuje prezentaci fotografií Piotra Andrewse z výstavy „Dlaczego…" (příloha č. 2).

Jaká je polská válečná fotografie? Kde je její místo? Jaké si klade otázky? Doufám, že práce přiměje čtenáře k reflexi na toto téma.

Nástin dějin polské válečné fotografie na vybraných příkladech

Válečná fotografie byla a je výrazným nástrojem v úsilí o mír. Mnoho válečných fotografií je vysoce ceněných nejen teoretiky, kritiky fotografie, ale i miliony obyčejných lidí na světě. Snímky s válečnou tematikou jsou reprodukovány v novinách, albech, knihách, jsou prezentovány na výstavách a hodnoceny na fotografických a novinářských soutěžích. Představují svědectví dějin a člověka, který v nich uvízl. Ukazují lidská utrpení, ukazují nesmyslnost války a stejně tak působí i na emoce.

Fotografie z Varšavského povstání představují úspěch ve světovém měřítku. Přímo na frontovou linii tehdy vyrazili přední redaktoři Filmového studia informací a propagandy vrchního velení Zemské armády (*Filmowe Biuro Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armi Krajowej – AK*). Fotoamatéři a fotoreportéři vytvořili epos o životě a smrti bojující Varšavy. Nejslavnějším fotoreportérem tohoto období je zcela jistě Sylwester Braun[4], s přezdívkou „Kris", důstojník v oddílu „Vlci", který v roce 1981 zareagoval na výzvu deníku *Kurier Polski* z roku 1979 (deník pátral po autorovi snímků, jako byl např. Zásah varšavského mrakodrapu Prudiental střelou z obrovského z moždíře thor „Thor".) a poskytl také své další fotografie k publikaci. Pro jeho práci bylo charakteristické fotografování v sériích – „Kris" většinou nefotografoval jednotlivé záběry. Byl fotoreportérem působícím jako polní válečný zpravodaj (Polowy Sprawozdawca Wojskowy – PSW).

Tragičnost snímků umírajícího města umístěných v albu věnovaném varšavskému povstání je velmi výmluvná. Připomeňme si několik jiných fotoreportérů tohoto povstání: Eugeniusz Lokajski, pracující pod přezdívkou „Brok", byl před 2. světovou válkou lehkoatletickým sportovcem, olympionikem, pak povstaleckým fotoreportérem. Dokumentoval průběh bojů v centru města až do své smrti pod troskami domu č. 129 na ul. Marszałkowska 129,

[4] Sylwester Braun přiletěl do Varšavy a oficiálně předal Muzeu dějin města Varšavy všechny zachráněné negativy z Varšavského povstání v počtu 1523 záběrů. Negativy byly během války ukryté ve sklepě jednoho domu v několika svitcích na Marszałkowské ulici ve Varšavě. Negativy z jednoho svitku byly vyvezeny do Kalifornie v USA, kde „Kris" pracoval jako elektroinženýr. Nedochovaly se negativy, které zachycovaly výstup obránců starého města z kanálů, události a panoramata Czerniakowa a vyvěšení polské vlajky na štít „Prudientalu". Negativy, které přežily, obsahují záběry z ulic Ordynacka, Warecka, Hlavní pošty a z Napoleonova náměstí. Byla to cesta vedoucí z jeho bytu na ulici Kopernikowa až na centrálu v centru města. Braun vytvořil duplikáty doručených negativů nebo jejich zvětšeniny, které předal svému příteli, také varšavskému povstalci Bogdanu Horoszowskému s nadějí, že je bude publikovat. „Krisova" výstava se objevila v mnoha amerických kulturních centrech. Sylwester Braun poskytl v Polsku dva autorizované rozhovory, jeden pro měsíčník SDP *Prasa Polska* a druhý pro magazín *Świat Młodych*.

ve které byla umístěna fotografická laboratoř. Vytvořil několik set snímků, které jeho sestra uchovala v plechové krabičce a vyvolané byly teprve až po válce. Během povstání fotografovali také Joachim Joachimczyk, Jerzy Tomaszewski, Tadeusz Bukowski nebo Irena Kummont – Skotnicka „Luga".

Sylwester Braun, *Varšavské povstání,* 1944

Eugeniusz Lokajski, *Varšavské povstání,* 1944

Joachim Joachimczyk, *Varšavské povstání,* 1944

Eugeniusz Lokajski, *Varšavské povstání,* 1944

V poválečném období hráli v polské fotoreportáži důležitou úlohu Erazm Ciołek a Chris Nidenthal. Fotografovali bouřlivé mocenské změny v Polsku. Erazm Ciołek se narodil v roce 1937 ve Varšavě, byl fotoreportérem, členem Svazu polských uměleckých fotografů ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików) a Sdružení polských novinářů SDP (Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich). Je autorem mnoha výstav a laureátem mnoha ocenění. V osmdesátých letech 20. století byl jedním z předních fotoreportérů zachycujících politické a společenské proměny v Polsku. Již v roce 1981 vydal album obsahující sto dvanáct snímků stávkujících dělníků gdaňských doků. Vytvořil sérii snímků z pohřbu varšavského maturanta, Grzegorza Przemyka, zavražděného milicemi v květnu roku 1983. Pohřbu se zúčastnily davy lidí a stal se

velkou protivládní manifestací. Ciołek na svých snímcích zachytil zástup nesoucí rakev, matku zavražděného – básnířku Barbaru Sadowskou, a také kněze účastnícího se procesu, Jerzyho Popiełuszku.[5]

Erazm Ciołek, *Gdaňské doky,* 1980

Erazm Ciołek, *Pohřeb Przemyka,* 1983

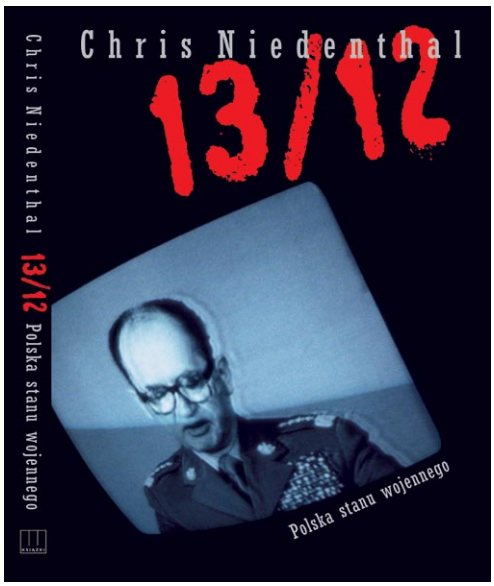
Erazm Ciołek, *Kulatý stůl,* 1989

[5] Por. www.wikipedia.pl (20. 11. 2007)

Chris Nidenthal je autorem fotografie, která se stala ikonou výjimečného stavu v roce 1981. Jde o snímek zachycující tanky před kinem Moskva, ve kterém právě promítali film *Čas apokalypsy* Francise Forda Coppoly. „Když jsem se blížil k Puławské ulici, tak jsem náhle spatřil něco, co představovalo kompilaci mnoha symbolů: kino Moskva, název Coppolova filmu Čas apokalypsy, obrněné auto a vojáky," říká Nidenthal.

Chris Nidenthal, *Kino Moskva,* 1981

Chris Nidenthal[6] se narodil v roce 1950 v Londýně**.** V roce 1973 se rozhodl navštívit zemi svých rodičů a zůstal v Polsku dodnes. Od roku 1978 spolupracoval s magazínem *Newsweek* a během výjimečného stavu byl jeho stálým fotoreportérem. Spolupracoval také s deníky a magazíny jako *Time, Der Spiegel, Geo, Forbes* a jinými. Jeho díla byla mnohokrát oceněna a v roce 1986 obdržel prestižní ocenění *World Press photo* za portrét Jánose Kádara. Je autorem alba „Polska Rzeczpospolita Ludowa. Rekwizyty" a „13/12 Polska Stanu Wojennego".



Obálka alba Chrise Nidenthala, *13/12 Polska Stanu Wojennego*

Většina fotografií z alba dosud nebyla v Polsku publikována. Chris Nidenthal je vytvořil v období výjimečného stavu, kdy se jako třicetiletý fotoreportér amerického magazínu *Newsweek* ocitl ve Varšavě. Dokumentoval tehdejší polskou skutečnost – odpor polské společnosti proti realitě výjimečného stavu, scény ze stávek a manifestací, střety demonstrantů s milicemi na ulicích[7] a také obraz každodenního života – gigantické fronty v obchodech a obyčejné dětské hry na pozadí bouřlivých událostí.

[6] Por. www.fototapeta.art.pl (10. 11. 2006)
[7] tamtéž

Chris Nidenthal, *Vítězné náměstí, Varšava,* 1982

Chris Nidenthal, *Trh v Grójci,* 1982

Chris Nidenthal, *Poznaňský červen,* 1982

Fotoreportáž aktuálně a současná válečná fotografie v Polsku

Kdyby každý z nás mohl být na bojišti a na vlastní oči vidět ten strach a rozpaky, pochopil by, že nic nemůže ospravedlnit situaci, ve které se ocitla, i kdyby jen jedna osoba, a co teprve tisíce. Ale ne každý může na bojišti být, proto tam jedou reportéři. Tato slova Jamese Nachtweye z dokumentárního filmu o jeho práci jsou devizou fotoreportérů na celém světě.

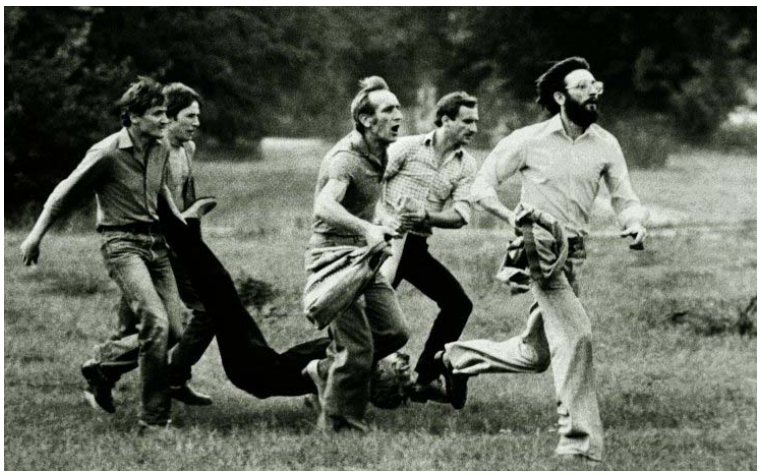
Fotografie vytištěná v novinách je informací o kousku světa ohraničeném záběrem, a nemá vůbec žádný význam, ze kterého místa na zemi fotografie pochází. Jejím cílem je pravdivě informovat. Svědectví a autentičnost jsou nadřazené estetice. Protože reportážní fotografie neztrácejí nic ze své „reportážnosti" ani v případě, že neobsahují bohatý a estetický obsah, i když je samozřejmě lépe, když tento obsah mají. Mají pak šanci žít delším životem než fotografie do aktualit, mohou se stát společenskou ikonou. Fotoreportérův přístup by měl být založen na pozorování, reflexi, umění zvolit si ten pravý okamžik a také na citlivosti.

Podle Stanisława Peterse existuje jasný předěl mezi fotoreportáží a dokumentární fotografií. Myslí si, že dokumentární fotografie pouze ukazuje danou událost, přičemž fotoreportáž by měla jít hlouběji.[8] A fotoreportér by měl mít schopnost vycítit místo, čas a okamžik, který je nejlepší pro obeznámení diváka s tématem. … *Reportáž se může skládat z jednoho, dvou, několika, dokonce několika desítek snímků, vše záleží od obsahu. Nejtěžší je reportáž jen s jedním snímkem. Měl by mít takovou zahuštěnost obsahu, aby mohl zastoupit několik dalších snímků. Není lehké na takovém samostatném snímku zdůraznit drama, neboť je to snazší pomocí série, kterou správně seřadíme*…[9] Správnost tohoto názoru potvrzují soutěže *World Press Photo* a *Grand Press Photo* (Polsko), nejprestižnější fotografické soutěže, ve kterých jsou nejvýše oceňovány samostatné snímky. Nejúspěšnější snímky mívají v sobě to nepopsatelné „něco navíc" a jejich poslání se stává ikonou zachycené události, většinou jde o utrpení a smrt a často obsahují prvky umělecké fotografie.

[8] S. Peters, *Ilustracja Prasowa*, Kraków 1960, s. 117.
[9] tamtéž, str. 119.

Každý dokumentární obraz je popisem skutečnosti a je charakterizován podobností mezi záznamem a zaznamenaným předmětem. *Dobrý snímek se nikdy neodlišuje od svého popisovaného předmětu, od toho, co představuje… fajfka je vždy fajfkou.*[10] Fotografie představuje médium, protože to co vidíme, není snímek, ale objekt na tomto snímku, to co ukazuje. Fotografie nelže, potvrzuje autenticitu existence daného předmětu v místě a čase. Snímek a válečná fotoreportáž je rovněž dokumentem okamžiku. Jsou věrohodné, protože znamenají, že předmět nebo událost existovaly. Fotoreportáž má důvěru společnosti, plní funkci průkazního materiálu. Je dokumentem událostí svázaných s člověkem a civilizací.

Aby se snímek mohl stát ikonou, musí vyprávět nějaký mýtus, musí být zakořeněný v kultuře a zároveň musí vyprávět o nějaké události nebo osobě, se kterou se divák může identifikovat. Fotografie jako ikona může rozšiřovat informace o události a ovlivňovat stav věcí. Fotografie se může stát ikonou, jestliže příběh jednoho člověka zachytí osudy celé společnosti, jestliže jeho příběh bude symbolizovat příběh většiny. Zajistit, aby divák uvěřil, znamená události podat dramaticky. Příkladem může být *Fotografie č. 76* od Krzysztofa Raczkowiaka z období výjimečného stavu.[11] Podle Beaty Bohdziewicz mohl Raczkowiak za tento snímek získat i ocenění World Press Foto, ale nikdy ocenění nezískal, zdůvodněním bylo, že za historické snímky se ceny, resp. peníze, nedávají.[12]



Krzysztof Raczkowiak*, Fotografie č. 76*, 1982

[10] R. Barthes, *Światło obrazu uwagi o fotografii*, Varšava 1996, s.11.
[11] Por. www.lubin82.pl (20.09.2007).
[12] Por. www.lubin82.pl (13.01.1999).

Ikonami se staly také: snímek z Afghánistánu z roku 1987 od Radosława Sikorského, který získal prestižní ocenění v kategorii „Samostatný snímek" *World Press Foto* v roce 1988,[13] fotografie Chrise Niedenthala z výjimečného stavu v Polsku zachycující tanky a kino Moskva v pozadí, o tomto snímku byla zmínka již v předchozí kapitole, fotografie Czarka Sokołowského – snímek z vojenského puče v Moskvě v roce 1991 (oceněný Pulitzerovou cenou, Sokołowski je dodnes jediným polským válečným reportérem, který toto ocenění získal). Mezinárodní slávu přinesly Sokołowskému snímky zachycující výjimečný stav a také fotografie z období „bouře a nátlaku" v Rumunsku, Bulharsku, Albánii a baltských zemích. Sokołowski je rovněž spoluautorem a zakladatelem nadace „Fundacja Konkursu Polskiej Fotografii Prasowej" (Nadace soutěže polské novinářské fotografie).[14] V tomto období fotografovali také Bogusław Nieznalski a Stanisław Markowski. Jako ikona je také uznávána fotografie Krzysztofa Millera zachycující fotografy při práci v JAR v roce 1994, fotografie jsou umístěné v dalších kapitolách.

Radosław Sikorski, *Afghánistán*, 1987

[13] R. Sikorski, *Prochy Świętych*, Warszawa 1997, s. 193.
[14] Por. www.opoka.pl.org (23.10.2001).

Czarek Sokołowski, *Srpnový puč v Moskvě*, 1991

Obsah fotografie a hlavně válečné fotografie můžeme snadno pochopit v kontextu historického období, náboženských a filozofických přesvědčení společnosti. Na ikoně je důležité to, co divák cítí a jak si to interpretuje, rozkódování obrazu není nikdy úplně shodné se záměrem autora, důležité je, aby ikona vyprávěla příběh.

Začátek 21. století přinesl všem směrům polské fotografie velké oživení, nejvíce je to však patrné ve fotografii reportážní. Souvisí to zcela jistě se zapojením Polska do mezinárodního politického a ekonomického dění. Rozpoutal se přímo kulturně-komerční boom. Vývoj internetových portálů a všeobecné technické povědomí, život „na síti" umožňuje i průběžné sledování důležitých událostí a horkých míst konfliktů na celé planetě.

Fotografie nás v novém tisíciletí doprovází všude. Fotoaparáty máme v mobilních telefonech a kvalita digitálního obrazu se den za dnem zlepšuje. Ve 21. století změny jako

digitalizace fotografie, nárůst rychlosti zpracování a záznam dat kulminovaly, takže obrázky přímo z míst konfliktů získáváme prakticky v reálném čase.

V dnešní době se kromě souborných výstav věnovaných minulému století začaly nově vystavovat fotografie v soukromých komerčních galeriích. Mezi aktivní polské galerie patří: *Zderzak*, *Raster*, *Fundacja Galerii Foksal*, *Starmach*, *Piekary*, *Luxfera*, *Greek Gallery*, *Yours Gallery*.

Vizuální kultura prožívá svou renezanci, dochází také ke komercializaci ikonosféry. Fotografie se stále častěji prodávají na aukcích. Časopisy, deníky, internetové portály i jiná periodika správně odhadly trendy nového tisíciletí, projevující se již na konci 20. století. V posledním desetiletí si vydavatelé povšimli, že se zvyšuje poptávka po reportážní fotografii. Generace třicátníků otevírající dveře nového tisíciletí je jedním z hlavních aspektů této nové situace, ve které se ocitla polská fotoreportáž. Současní polští fotoreportéři mají často širší okruh zájmů než jen samotnou fotografii: jde často o politologii, mezinárodní vztahy, dějiny, filozofii a jejich fotoreportérské aktivity provází časté cestování. Díky tomu je interpretace zpracovávaných témat velmi propracovaná, má zároveň hodnotu etnografickou, sociologickou, někdy může sloužit i jako psychologická studie, což ale není dostupné v tisku.

Před rokem 2000 nebyly redakce příliš ochotny posílat své reportéry do míst ostrých konfliktů, a to hlavně z logistických důvodů. Po roce 2001 se tato situace dramaticky změnila. Dnes může do války každý. Může to souviset s událostmi z 11. září (útokem na WTC). Krzysztof Miller zastává názor, že příliv fotoreportérů, dokonce i z regionálních redakcí, proběhl již v době konfliktu v Kosovu v roce 1999, tuto změnu nazývá „válečný turismus“.[15] Redakce si uvědomují, že je lepší investovat do vlastního fotoreportéra a mít exkluzivní snímky, které nemá jiná agentura nebo redakce. Problém je však v tom, že mezi fotoreportéry cestujícími na místa konfliktů se objevují i nezkušení jedinci, kteří nemají dostatečnou nápaditost pro zpracování události, nejčastěji jen sedí na vojenské základně a čekají na první „mrtvolu“.

Deníky si na začátku století značně vylepšily svou grafickou podobu, a to zavedením barevných příloh. Přílohy v denících si však dobrý graficko-typografický design a vysoký reportérský standard udržely pouze krátkodobě. Redakce dávaly prostor důležitým fotografickým

[15] Por. www.reporter.edu.pl (28.05.2004).

materiálům mistrů fotoreportáže, kterými jsou např. Krzysztof Miller, Tomasz Tomaszewski, Tomasz Kizny. Z mladší generace to jsou např. Piotr Bernaś, Wojtek Grzędziński, Łukasz Wołągiewicz. Pro všechny zmíněné fotografy se našlo místo v ilustrovaných přílohách deníků *Duży Format*, *Gazeta Wyborcza* a v dnes již neexistující příloze *Magazyn* deníku *Rzeczpospolita*. Ale v současné době již kvalitní deníková příloha prakticky neexistuje. A prostředí fotoreportérů, které bylo v polovině tohoto desetiletí okolo redakcí deníků a magazínů tak sjednocené, hledá nyní jiné cesty jak realizovat své profesionální reportérské ambice.

příloha deníku Gazeta Wyborcza, *Duży Format*

V letech 1999–2004 probíhal vývoj polské fotoreportáže nejen na stránkách deníků a magazínů, ale také na internetu, který byl a je hlavním centrem rozvoje fotoreportáže, zvláště dnes. Fotoreportáž zdomácněla na soukromých internetových stránkách i na blozích. Vznikly internetové magazíny s pravidelně aktualizovaným obsahem, jako např. *Zaplecze*, *5klatek*. Místem pro prezentaci se staly fotokasty. Jsou to místa vhodná pro prezentaci méně formálních fotografických materiálů. Existuje také sdružení *Latarnik*, které je kulturním periodikem a má svou internetovou stránku. Díky tomuto sdružení vznikla výstava *Powiększenie* (Zvětšenina) v roce 2002 a Festival černobílé fotografie v roce 2002. Agentura *Vis'a Vis* zahájila provoz serveru fotokasty.pl, na kterém jsou kromě obrazových i rozhlasové reportáže.

Na přelomu století můžeme kromě úzce specializovaných magazínů jako *Fototapeta*, *Foto*, *Pozytyw*, *Kwartalnik Fotograficzny*, *Biuletyn Fotograficzny*, *Camera@Obskura* pozorovat také boom internetových portálů jako *Fotopolis*, *Świat obrazu*. Na druhou stranu došlo téměř k úpadku oficiálních institucí, vyvolaném velkými problémy s hledáním vlastní pozice a překonáváním

vnitřní organizační krize ve Svazu polských umělců fotografů (Związek Polskich Artystów Fotografików), což ve svém důsledku způsobilo zavření Malé galerie ZPAF.

Reportážní fotografie se však nezalekla sadismu našeho století a neschovává se v ilegalitě. Její kondice možná není pro fotoreportéry nijak imponující, ale přesto překvapivě plní důležitou funkci v polském společenském životě. Protože kromě lesknoucích se elegantních měsíčníků byla dostatečná poptávka i po titulech jako *Dziennik Polska*, *Gazeta Wyborcza*, *Rzeczpospolita* a z ilustrovaných magazínů *Polityka*, *Przekrój*, *Wprost*, *Tygodnik Powszechny*. Těmto redakcím velmi záleží na tom, aby zaměstnávaly vždy co možná nejlepší fotoreportéry nebo aby měly přístup k obrazovým bankám nejlepších světových agentur jako *Reuters* nebo *Associates Press* (*AP*). Z mého osobního průzkumu mezi válečnými reportéry však vyplývá, že i když práce pro agenturu *Reuters* nebo *AP* patří mezi pohodlnější, je situace v denících a magazínech předhánějících se ve vysílání svých reportérů, např. podmínky jejich odměňování a starost o jejich bezpečnost, daleka toho, co bychom si přáli. To je asi důvod, proč reportéři z redakcí odcházejí a zakládají vlastní nezávislé agentury.

Mezi fotoreportéry, kteří se věnují tematice konfliktů, můžeme zařadit také Piotra Jankowského a Damiana Kramského z deníku *Gazeta Wyborcza*, kteří v roce 2007 vyhráli soutěž Newsreportáž se souborem „Disney Street", zachycující vojenskou základnu v afghánském Bagramu. Piotr Kowalczyk z deníku *Rzeczpospolita* získal první cenu v kategorii *události* za fotoreportáž „Konflikt Palestyńsko-izraelski". Pozornost si zaslouží i Maciej Macierzyński, který jako fotoreportér začínal již v roce 1978 v Ústřední fotografické agentuře (Centrala Agencja Fotograficzna), později v týdeníku *Tygodnik Polski* a *Time Magazine*. V roce 1989 jako redaktor agentury *Reuters* sledoval revoluci v Bukurešti a později fotografoval i v Albánii, Iránu, Litvě a Sarajevu. V současné době pracuje pro fotografickou agenturu *Reporter*. K válečným reportérům můžeme zařadit i již zmíněného Czarka Sokołowského, pracujícího pro agenturu *AP*, a také Filipa Ćwika z redakce *Newsweek Polska*, Jana Skarżyńského z agentury *Agence France Press* (AFP), Piotra Janowského, který pracoval pro deník *Gazeta Wyborcza* a který nyní studuje filmovou školu v Lodži, Jerzyho Undra z Polské tiskové agentury (Polska Agencja Prasowa – PAP), Michala Niwicze ze *Super Ekspresu* a Seweryna Sołtysa z deníku *Rzeczpospolita*.

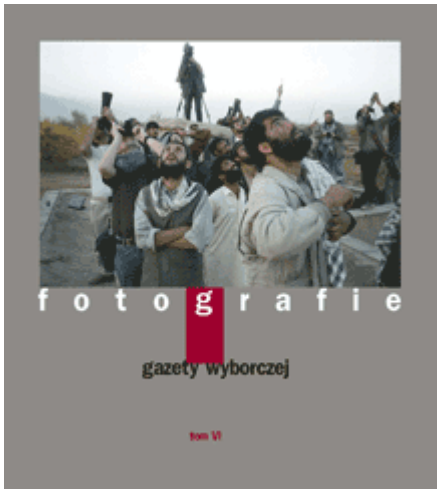
Novinkou je existence dokumentu velmi blízkého umění v měsíčníku *National Geographic*, který vychází polsky. Publikuje v něm Witold Krassowski, Tomasz Tomaszewski a další klasici fotoreportáže. V roce 2003 právě magazín *National Geographic* polské edice jako první otiskl

fotoreportáže z Iráku od Łukasze Trzcińského, což bylo možné hlavně díky převzetí zodpovědnosti za bezpečnost na části iráckého území polskou armádou.

Přebytek a duplikace postpiktorialistických estetických principů, které se objevily na výstavě „Wokół dekady" (2002), jež měla shrnout a analyzovat devadesátá léta ve fotografii, ještě více podpořila narůstající význam fotografického dokumentu a fotoreportáže na začátku 21. století, které je také obdobím rozvoje fotografických soutěží zaměřených na fotoreportáž. Nejvýznamnější z nich je *Grand Press Photo.*

O nárůstu zájmu o fotoreportáž můžeme také hovořit díky narůstajícímu počtu diváků navštěvujících výstavy novinářské fotografie. Navíc každoročně velmi netrpělivě očekávanou událostí je právě soutěž *Grand Press Photo*, která se uskutečňuje pod patronací měsíčníku *Press*. Každý ročník je uzavřen vydáním reprezentativní publikace, která zároveň plní funkci fotografické kroniky současného společenského života. Mezi další významné fotografické soutěže v Polsku patří Celonárodní soutěž polské novinářské fotografie (Ogólnopolski Konkurs Fotografii Prasowej) a soutěž BZWBK Press Photo konaná pod patronací deníku *Rzeczpospolita*. Tato soutěž má již za sebou dva ročníky. Dále každoroční soutěž *Newsreportaż*, organizovaná magazínem *Newsweek* již od roku 2001, a také klání nadace Soutěž polské novinářské fotografie, která se koná již od roku 1992.

Redaktoři a fotoeditoři deníku *Gazeta Wyborcza* vydávají od roku 2000 sbírky fotografií nazvané *Fotografie Gazety Wyborczej*, které jsou svědectvím doby, ve které žijeme. Deník *Gazeta Wyborcza* se jako první rozhodl, že nebude využívat služeb fotografických agentur, ale bude se snažit mít v místech konfliktů vždy svého redaktora.



Album, *Fotografie deníku Gazeta Wyborcza*

Novinářské fotografii, i když nezaměřené na konflikty, se věnuje i Tomasz Gudzowaty, který z cest po Keni, Bangladéši, Mongolsku a Číně přiváží fotografie budící pozornost u kritiků a zároveň získává i ocenění.

Podobné cesty, i když v menším rozsahu, absolvuje často i nestor polské fotografie Tadeusz Rolke, když cestuje střední Evropou po stopách chasidů. Společně s Chrisem Niedenthallem vytvořil roku 2001 cyklus snímků „Sąsiadka" (Sousedka, který navazuje na kontroverzní knížku popisující zločiny v městečku Jedwabne od Jana Tomasze Grosse „Sąsiedzi" (Sousedé). Oba fotografové s pomocí klasické fotoreportáže vyprávějí dnešním moderním fotografickým jazykem téma odcizení a odlišnosti v Polsku.

Nové století představuje změnu, a to zanechání postpiktorialistických experimentů s formou a návrat směrem k dokumentu. Wojciech Prażmowski na konci devadesátých let vytvořil cyklus „Biało-Czerwono-Czarna" (Bílo-červeno-černá). Série zaznamenává změny, ke kterým dochází v Prażmowského postoji a v celé polské fotografii. V osmdesátých letech směřoval dokument k formálně primitivní fotografii, která se snažila oddělit od hlavního směru v kultuře, a to přehlížením fotografie podporující vlastenectví a umění. V současné době vrací polský dokument do dějin a tradic polské fotografie jednoduchou estetiku prostřednictvím bezprostředního fotografického záznamu.

Svět, který nás obklopuje obrazy vytvořenými pro potřeby reklamy, je obecně tak nadreálný a vysněný, že fotoreportáž se namačkala do mezery „zvyklosti a normálnosti lidského života“, který s sebou přináší emoce. Fotoreportáž nyní plní funkci protiváhy k nereálnému životu „Avatarů“.

Současné polské reportáži vůbec nezáleží na vzniku jiných alternativních světů. Nemá již žádnou potřebu vytváření azylu estetickým útěkům do nereálných světů. Nový dokument se díky výstavám *Teraz Polska* a *Nowi Dokumentaliści* zapsal do kontextu současného umění. Fotografický přístroj má za úkol konfrontovat diváka s reálným, skutečným místem, osobou nebo situací. Týká se to také současné polské válečné fotografie, která směřuje přinejmenším dvěma různými směry: první představuje Piotr Andrews a Krzysztof Miller se svým posledním cyklem „Pasztuńscy handlarze bronią“ (Paštůnští obchodníci se zbraněmi) a druhý je reprezentovaný Piotrem Bernaśem a Łukaszem Trzcińským. Samotné aktuality již fotoreportérům nestačí, chtějí prostřednictvím svých obrazových vyprávění analyzovat zachycenou situaci, vytvářet blogy a fotoplastikony. V polské fotoreportáži již neexistuje umělecký styl, který by se distancoval od společnosti a od mocenských mechanismů.

Łukasz Trzciński – fotoreportér humanista

Łukasz Trzciński se narodil v roce 1975 v Krakově. Je absolventem Vyšší státní filmové, televizní a divadelní školy v Lodži. Diplomovou práci obhajoval pod vedením Krzysztofa Hejka v roce 2002. O fotografii se zajímá od střední školy a jeho hlavním zájmem je dokument a sociologická reportáž. „Mám rád lidské příběhy, zajímá mě každodenní život. Nevytahuji přístroj, dokud si nejsem jistý, že na snímku budu cítit člověka… Možná budu banální, ale okolo nás se toho opravdu hodně mění. Je mnoho nových projevů, pro sociology se tak otevírá neskutečné pole působnosti. A jestli oni mají práci, tak já mám co fotografovat," říká Łukasz Trzciński[16].

Fotograf-reportér pracoval ve více než třiceti zemích světa. Začínal jako fotoreportér deníku *Rzeczpospolita*, kde pracoval v letech 1999–2004. Od roku 2002 spolupracuje s německou agenturou *Laif*. Fotograficky se věnuje hlavně střední a východní Evropě. V roce 2006 získal stipendium Institutu Adama Mickiewicze v rámci programu pro mladé umělce *Młoda Polska,* díky tomuto stipendiu realizuje Trzciński projekt o střední a východní Evropě, týkající se změn v mentalitě způsobených pádem komunistického bloku. Je spoluzakladatelem a kurátorem mnohých výstav a festivalů v Polsku i v zahraničí, jako je např. Měsíc fotografie v Krakově nebo Lumix fotofestival v Hannoveru, kde nyní připravuje knihu o Iráku. Trzciński publikoval v magazínech *Rzeczpospolita* a *National Geographic.*

Łukasz Trzciński má na svém kontě skupinové i individuální výstavy, mezi jeho nejdůležitější projekty patří Výstava fotografií Łukasze Trzcińského – „Irakijczycy" (Iráčané) v Polském institutu v Sofii, spoluúčast na projektu WYD, organizovaném agenturou *Laif* a zakončeném knižní publikací.

Tvorba Łukasze Trzcińského byla několikrát oceněna, mezi jinými na soutěžích *Pictures of The Year International* za fotoreportáž „Irakijczycy" a také na soutěži *Grand Press Photo,* kde jeho díla získala ocenění Snímek roku. Jako čtyřiadvacetiletý získal v roce 1999 ocenění v kategorii

[16] Por. www.fototapeta.art.pl (9. 3. 1999)

Snímek roku v soutěži polské novinářské fotografie, a to za snímek „Obca" (Cizí). Fotografie představuje rumunskou holčičku na ploše letiště Varšava-Balice těsně před deportací do Rumunska.

Łukasz Trzciński, *Cizí*, 1999

V roce 2000, v období od června do října, pracoval na fotoreportáži věnované prostoru Gazy. Jeho fotoreportáže mají vždy širší politicko-společenský kontext.

Rok 2002 byl pro Łukasze Trzcińského jeho doposud nejúspěšnějším rokem, získal ocenění v několika kategoriích soutěže polské novinářské fotografie: první cenu v kategorii Události – „Uchodźcy afgańscy w Pakistanie" (Afghánští běženci v Pákistánu), první cenu v kategorii Každodenní život a druhou cenu v kategorii Lidé.

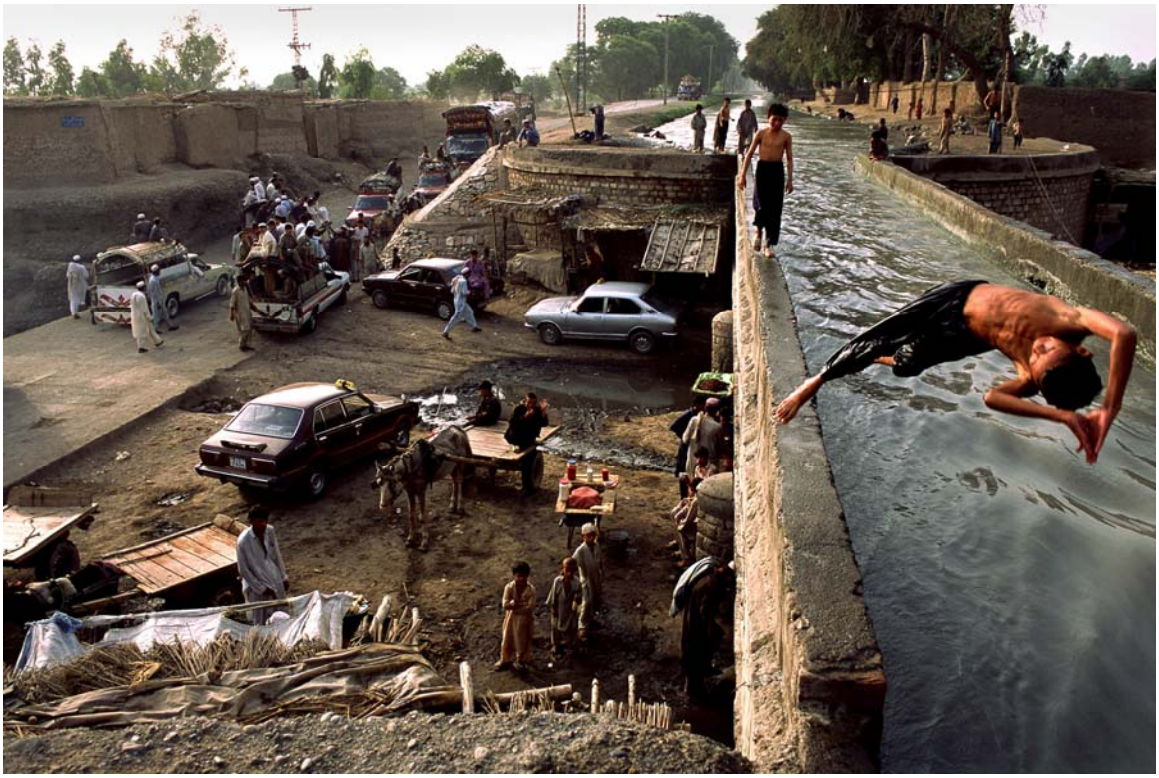
Łukasz Trzciński, *Intifáda II,* 2000

Łukasz Trzciński, *Intifáda II,* 2000

Łukasz Trzciński, *Intifáda II,* 2000

Ve stejném roce získal v soutěži polské novinářské fotografie speciální ocenění agentury *Reuters Polska* za nejlepší „Front page picture" (titulní stránku) zachycující starce s tělíčkem svého vnuka z reportáže o afghánských běžencích v Pákistánu. Válečné reportáže Łukasze Trzcińského vyprávějí o životě průměrného člověka, který musí čelit krizovým situacím – smrti nejbližších, mnohdy náhodné a zbytečné, zmrzačení v rodině, nejčastěji způsobenému při hře dětí s opuštěnou vojenskou technikou.

Łukasz Trzciński, *Afghánští běženci v Pákistánu,* 2001



Łukasz Trzciński, *Afghánští běženci v Pákistánu,* 2001

Łukasz Trzciński, *Afghánští běženci v Pákistánu,* 2001

V roce 2005 se Trzciński podílel na organizaci festivalu Měsíc fotografie v Krakově. Po roce 2004 odešel z deníku *Rzeczpospolita,* protože po zrušení jeho přílohy a vzniku vlastní agentury *FotoRzepa* (součást koncernu Orkla) náležící deníku již nevidí žádnou možnost uplatnění kvalitní fotoreportáže. Po několikaletém plánování založil v roce 2006 spolu s Przemkem Krzakiewiczem kolektiv fotografů Visavis.pl, sdružující přední polské dokumentaristy, hlavně na území Malopolska.

Łukasz Trzciński sází na individuální příběhy, zachycené a vyprávěné individuálním okem fotografa. Lidi s jasně vyhraněným zaměřením, s jasným autorským přístupem, prezentující se perfektními soubory; přesně takové sjednocuje kolektiv Visavis.pl a bere si tak za vzor fotografické agentury jako *Magnum* nebo *Laif*. Firma nemá společnou vizi fotoreportáže, její síla je v různorodosti, na kterou sází Trzciński i ve své reportáži.

Spolu s Andrzejem Kramarzem založil nadaci *Imago Mundi,* zaměřenou na fotografii a její autory. Mezi nejvýznamnější galerijně-nakladatelské projekty agentury Visavis.pl, realizované spolu s nadací *Imago Mundi,* patří: „802 procent normy" – galerijní projekt vracející do kulturního povědomí archivní fotografie Nové Huti (Krakovské městské části) od Wiktora Pentala a Henryka Makarewicze; „Małopolska. Fotografie. To niczego wyjaśnia" (Malopolsko, Fotografie. To nic nevysvětluje) – moderní vize regionu vytvořená spolu s patnácti čelními polskými fotografy; a projekt „Zmiany nie sezonowe" (Mimosezónní změny) – kreativní ilustrace společensko-ekonomických změn v Polsku po roce 1989 zachycených na příkladě městečka Niepołomice. V roce 2007 zorganizoval Trzciński v metropolitním Paláci vědy a kultury výstavu „Nowa Huta – 802% normy"[17].

Łukasz Trzciński spolupracuje také s Ústavem pro lidská práva Jagellonské univerzity. Výsledkem této spolupráce byla v roce 2004 výstava „Nasi Obcy" (Naši Cizí), zachycující utečence v Polsku. V roce 2004 vyhrál s těmito snímky v soutěži *Newsreportáž* v kategorii Lidé.

[17] Por.www.photomonth.com (11. 5. 2008)

Łukasz Trzciński, *Naši Cizí*, 2004

Łukasz Trzciński, *Naši Cizí*, 2004

Reportáž *Naší cizí* navazuje na téma deportace Rumunů z Polska, kterému se věnoval v roce 1999. Realita v Polsku se během několika posledních let výrazně změnila a Polsko se pro běžence stalo rájem.

V roce 2004 získává v kategorii Každodobenní život soutěže *Newsreportaż* ještě jedno ocenění za soubor nazvaný „Irakijczycy" (Iráčané), vytvořený v letech 2002 a 2003 během několika cest do Iráku. Łukasz Trzciński vypráví o každodenním životě, který rámuje všudypřítomná atmosféra konfliktu, a o beznadějné situaci místních prostřednictvím velmi promyšlených záběrů středního formátu téměř studiové kvality. Precizní fotografie s sebou přinášejí hlubší děj. Místa, na kterých fotografoval, znal již dříve. Tímto způsobem Trzciński ukazuje konflikt v širším kontextu, jeho příčiny a následky rozprostřené v čase. Zobrazuje společenské proměny probíhající mezi lidmi zasaženými válkou.

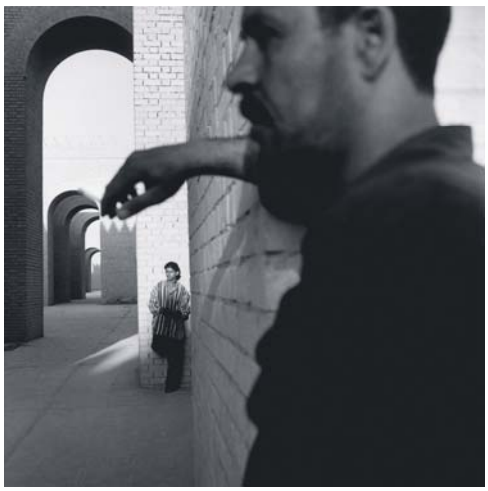
Łukasz Trzciński, *Iráčané,* 2003

Łukasz Trzciński, *Iráčané,* 2003

Łukasz Trzciński, *Iráčané,* 2003

Łukasz Trzciński, *Iráčané,* 2003

Łukasz Trzciński, *Iráčané,* 2003



Łukasz Trzciński, *Iráčané*, 2003

V roce 2005 obdržel Trzciński ocenění Grand-Prix na 4. ročníku soutěže Newsreportaż za cyklus „Pożegnanie“ (Loučení), zachycující projevy zármutku po smrti papeže Jana Pavla II.

Trzciński se témata svých reportáží snaží interpretovat svým vlastním způsobem, a nejen je syrově podat jako novinářský příběh. Snaží se komunikovat v širším kontextu, uvědomuje si, že příběhy, které vypráví, se mohou stát významné globálně a nejen lokálně.

V rozhovoru s Tomaszem Czechem v měsíčníku Biuletyn Footograficzny č. 2/2006 říká Tomasz Trzciński*:* „…Vzniká stále více materiálu, jejichž autoři se snaží vysvětlovat svůj kousek světa lidem z jiného kousku světa. Uvědomělost autorů podléhá evoluci, začínají chápat, že se tyto události mají stát podnětem k dalším událostem… Proto já, když zpracovávám tato témata, např. válečná… to je již hlubší interpretace problému. Například příběh Iráku, kdy se kolem mě děly velmi důležité události a prudké srážky a já jsem to úplně přehlížel a sledoval jsem úplně průměrného představitele irácké společnosti. Snažil jsem se pomocí fotografie „objasnit“ tuto společnost divákovi, který o ní opravdu nic nevěděl.“ [18]

Łukasz Trzciński se zabývá především společenskou tematikou, fotografuje lidi v každodenních podmínkách jako v případě fotoreportáže „Cud z Urzędu” (Zázrak z úřadu), v extrémních situacích („La Porkour”) a válečných konfliktech („Irak”). Tímto způsobem zachycuje tradice, náboženské obřady a široce chápaný život v Polsku. Łukasz Trzciński si uvědomuje, že by fotografická výpověď měla pronikat o hodně dál. Proto se účastní plenérových akcí a aktivně vystupuje i na internetu.

V roce 2006 v soutěži novinářské fotografie získal Trzciński první místo v kategorii Kultura a umění za reportáž „La Parkour“ o umění pohybu po městě za co nejkratší dobu. Za tuto fotoreportáž získal také ocenění Johnnie Walker Keep Walking Award. Fotografie z tohoto cyklu byla použita na přebalu knížky „Zbrodnia i kara i duma i uprzedzenie. Polacy i Niemcy” (Zločin a trest a hrdost a předsudek. Poláci a Němci) od Guntera Hoffmana a Adama Krzemińského.

[18] Por. www.fotal.pl (10. 2. 2006)

Rozhovor mezi Agnieszkou Pytko a Łukaszem Trzcińským v červenci 2008:

A. P.: Nápad s agenturou *Visavis.pl*, nadací *Imago Mundi*, spousta projektů, odchod z redakce deníku. Vytvořil jsi svou vlastní pevnost, když jsi kolem sebe nashromáždil tolik dobrých fotoreportérů. Znamená to, že samostatně pracující fotograf již dnes v reportážní fotografii nemá šanci existovat?

Ł. T.: Pracoval jsem jako samostatný fotograf na volné noze před rokem 1999, ještě před svým angažmá v deníku, avšak založení agentury *Visavis.pl* nabízí značně větší možnosti. Ze své zkušenosti vím, že je lepší být fotoreportérem zastoupeným agenturou, nebo alespoň být členem nějaké skupiny. Člen agentury dostává větší odměny za snímky a snadněji se mu pracuje s jinými institucemi. Chováme se přece jako instituce. Kromě toho je práce ve skupině velmi příjemná a zároveň velmi progresivní. Do *Visavis.pl* přijímáme lidi, kteří mají nápady na zachycení světa. Nesoutěžíme s fotografií aktualit. Agentura má univerzální charakter, trh si žádá autorskou vizi světa. V současné době prodáváme i vystavujeme v zahraničí. Velmi úspěšný byl pro nás fotofestival v Hannoveru, budeme dokonce díky tomu vydávat i knihu.

A. P.: Proč jsi vsadil na výstavy z plenérů a internetovou agenturu?

Ł. T.: Práce, které jsem vytvářel v deníku, sice získávaly ocenění, dobře se prodávaly na výstavách z plenérů a v magazínech, ale nebyly moc často tištěny v novinách. Moje výstavy sleduje mnoho diváků a konkrétně v mém případě se takový způsob kontaktu s divákem prostě osvědčil.

A. P.: Kolik času ti zabírá práce fotoreportéra? Připravuješ si informace k danému tématu, když pracuješ na projektech nebo před cestou do válečných oblastí? Jak často cestuješ na místa konfliktů nebo událostí? Kdy se rozhoduješ, jak bude tvoje reportáž vypadat, jestli bude černobílá, nebo barevná, zpracovaná digitálně nebo např. na střední formát?

Ł. T.: Připravuji se předem, zajímá mě člověk zachycený na pozadí sociální skupiny. O místech a lidech, které fotografuji, a také o konfliktech se snažím dozvědět co nejvíce už doma. Většinou jsem již předem rozhodnutý, na čem fotoreportáž vznikne, jestli to bude fotografované na

digitální přístroj, nebo střední formát. Ale jsem velmi pružný, každé téma má jinou specifičnost a vyžaduje jiné nástroje. Proto každý příběh musí mít svou techniku a zpracování. Nejraději fotografuji Relleiflexem 6x6 s objektivem 80mm. Má jen 12 snímků, proto musím intenzivně přemýšlet nad každým obrázkem. Používám i digitální techniku, všechno záleží na tématu.

A. P.: Patříš mezi osoby, které velmi rychle vycítí atmosféru doby, myslím tím internet, nadaci. Dokážeš vždy předvídat, co bude v kurzu? Co bude pro fotografický trh zajímavé?

Ł. T.: Možná dokážu těžit ze zkušeností, které za sebou mám, mnoho věcí jsem již vyzkoušel a moje vlastní cesta – zdá se – funguje. Mým trumfem je to, že nespěchám za aktualitami.

A. P.: Jako fotoreportér, který si fotografuje co chce a jak chce, máš velmi kreativní život. Jsi kurátorem a organizátorem mnoha fotografických akcí, jako Měsíc fotografie v Krakově, kde na to bereš čas? Nevylučuje jedno druhé? Jak se ti povedlo najít zlatou střední cestu?

Ł. T.: Dalo by se říci, že jsem ve velmi pohodlné situaci, fotografuji to, co mě zajímá, mám vlastní agenturu. Na druhou stranu mi hodně času zabírají přidružené problémy jako vedení agentury, propagace fotografů, které zastupuje *Visavis.pl*. Nevyměnil bych svou práci za žádnou pracovní nabídku ve fotooddělení nejprodávanějších novin.

A. P.: Studoval jsi nebo budeš dále studovat sociologii a kunsthistorii? Spolupracuješ s Jagellonskou univerzitou?

Ł. T.: Studoval jsem v Lodži, zkoušel jsem filozofii a kunsthistorii, ale přerušil jsem studium. S odstupem času, a díky tomu co dělám, si myslím, že je to pro fotografii, kterou dělám, spíše pozitivní.

A. P.: Válečná událost vyprávěná z pohledu průměrného Iráčana nebo Afghánce. Proč by měla být důležitější než velké vojenské události odehrávající se ve stejnou dobu? Nešlo by dělat oboje? Získali bychom díky tomu úplný obraz konfliktu. Je to vůbec možné očima jednoho reportéra?

Během druhé Intifády jsi byl bojovníkům a místům bojů velmi blízko, proč se jim v Afghánistánu vyhýbáš?

Ł. T.: Samozřejmě, je možné dělat jedno i druhé a já jsem to tak dělal, když jsem byl ještě v redakci deníku *Rzeczpospolita*. Měl jsem s sebou digitální techniku a střední formát a dělal jsem to, co dalších pět set fotoreportérů, plus svoje vlastní téma. Zajímají mě dlouhodobé problémy a ne jednorázové incidenty. Byl jsem tam však za redakční peníze, proto jsem musel dělat i reportáže, které byly třeba.

A. P.: Je ti blízký Capův názor, že je třeba být dostatečně blízko, aby mohl vzniknout dobrý snímek? Jak se k tomuto mottu stavíš ty, máš na to jiný trik?

Ł. T.: Myslím, že člověk musí být velmi blízko toho, co chce fotografovat, a já to tak dělám, zkoumám nejprve objekty, zjišťuji o nich co nejvíce a pak za nimi vyrazím a pak je fotografuji. Často se velké události odehrávají přímo za mými zády a já se schválně dívám trochu z odstupu, v širším historickém a kulturním kontextu. Osobně si myslím, že to, co dělám, příběhy, které vyprávím, mají svou příčinu a mají i časový průběh.

A. P.: Pracuješ při přípravě své reportáže ve dvojici stejně jako v případě kulturních projektů? V některých svých reportážích, např.: v cyklu „Droga do ojca“, jsi používal bleskové světlo, na místě konfliktů jsi ale blesk nepoužíval, proč?

Ł. T.: Tak jak jsem již říkal, ke každému tématu přistupuji individuálně a používám jinou techniku. Během příprav na cesty do míst konfliktu jsem využíval služeb researchera. Když je to třeba, spolupracuji s novinářem, ale myslím, že práce fotoreportéra a novináře se liší a vyžaduje jiné zázemí. Proto nejraději pracuji sám.

A. P.: Poslední otázka: Jak hodnotíš činnost agentury *Visavis.pl*? Byly původní předpoklady její existence při kontaktu se skutečností správné? Nebylo lepší investovat do tištěného periodika?

Ł. T.: Přemýšlíme i o periodiku, v současné době jsme rozjeli novou multimediální prezentaci spojující fotoreportáž s reportáží v rádiu *fotokasty.pl*. Myslím, že tento způsob prodávání fotoreportáží se osvědčí. Samozřejmě máme velmi mnoho plánů týkajících se širší působnosti agentury, možná jednou budeme vysílat fotoreportéry do míst konfliktů.

A. P.: Kdybys měl uvést válečného fotografa, kterého si vážíš, kdo by to byl? Plánuješ ještě nějakou cestu do míst konfliktů?

Ł. T.: Přemýšlím o cestě na Haiti, ve fotoreportážích, které dělám na místech konfliktů, není důležitý samotný konflikt a situace, která ovlivnila jeho eskalaci. Pokud jde o fotoreportéry, o kterých bych měl říci, že mají nezvyklé charisma, pak jsou dva, oba jsou vždy na hranici, často ji překračují, ztrácejí odstup a jejich fotografie už pak nepotřebují komentář. Jsou to Patric Chauvel a James Nachtway.

A. P.: Od roku 1999 patříš mezi přední polské fotoreportéry. Je to ve tvé práci velká zátěž? Tvé fotoreportáže získávají v zahraničních i domácích soutěžích mnoho ocenění. Je na tom pak polská fotoreportáž tak špatně? Existuje místo vhodné k vyprávění fotografických příběhů?

A. P.: Proč se tolik straníš novinařiny a odlišuješ tak silně dokument od fotoreportáže? V jednom z rozhovorů jsi říkal, že pokud mají práci sociologové, pak ty máš co fotografovat, proč nepopisovat snímky?

Krzysztof Miller – fotoreportér, který jde do všeho „po hlavě“

Krzysztof Miller se narodil v roce 1962 a studoval na Akademii tělesné výchovy ve Varšavě. Byl devatenáctkrát mistrem Polska ve skocích na trampolíně a ve skocích z věže do vody. Od roku 1986 fotografoval pro druhořadé časopisy, jako je např. časopis Akademického informačního centra nezávislého svazu studentů (Centrum Informacji Akademickiej Niezależnego Związku Studentów – NZS), fotografoval na demonstracích, letákových akcích a manifestacích. Pro měsíčník *Znak* fotografoval jednání u kulatého stolu, tento časopis nikdy žádné fotografie nepublikoval. Byl stálým zpravodajem tajně vydávaného „Przeglądu Wiadomości Agencyjnych“ (Přehledu agenturních zpráv).[20] Jeho práce a fotografické aktivity před rokem 1989 mu usnadnily nástup v deníku *Gazeta Wyborcza,* ke které je dodnes loajální. Pracoval také pro *Independent Polish Agency* ve Švédsku. Vystavoval své fotografie v Bosně, na Kubě, v USA. Byl členem poroty *Word Press Photo* v roce 2000. Bydlí ve Varšavě.[21]

O fotografii se začal zajímat spíše náhodou, sám nikdy nechodil do žádného fotografického kroužku nebo spolku. K fotoaparátu se dostal během studia, kdy měl za úkol dokumentovat činnost Nezávislého svazu studentů, nakonec už u toho zůstal. Ve fotografii jej zajímá člověk a jeho krajní situace. Fotografoval např. skinheady, se kterými pil vodku, rockové koncerty, festival v Jarocině. Bodem zlomu v jeho názoru na fotografii bylo setkání s Erazmem Ciołkem. Dlouhodobě spolupracuje také s Wojtkem Jagielským (novinářem a autorem několika knih o současných světových konfliktech), se kterým se seznámil v roce 1991 v Moskvě, oba často pracují spolu na místech konfliktů.

Miller spolu se svým fotoaparátem absolvoval několik misí do různých části světa, první byla za sametovou revolucí v Československu, později viděl převrat v Rumunsku, zemětřesení v Íránu, rozpad Sovětského svazu, války v Moldávii, Karabachu, Gruzii, Abcházii, Kurdistánu, Bosně, Chorvatsku, Burundi, Zairu, Iráku a Afghánistánu. Fotografuje válku a konflikty, ale přitom tvrdí, že jej nejvíce zajímá sociologická stránka situace, ve které se člověk ocitl. Nejraději pracuje se svými dvěma Leicami. „Já nejsem válečný reportér. Dělám sociologii, zajímá mě člověk v extrémních podmínkách. Válka je extrémní situace. Válka je extrémní situace jako rockový koncert, kde je také plno extrémních emocí,“ říká v rozhovoru Miller.[22] Jeho fotografie se

[20] Por. www.ddg.art.pl (11. 12. 1997)
[21] Por. www.agencja.gazeta.pl (24. 1. 2002)
[22] Por. www.reporter.edu.pl (28. 5. 2004)

každoročně objevují v ročenkách *Fotografie Gazety Wyborczej,* vycházejících pravidelně na konci každého roku.

Krzysztof Miller se věnuje také ilustraci knížek. Ilustroval mj. *Modlitwę o deszcz* (Modlitbu za déšť) a *Kamienne wieże* (Kamenné věže) od Wojciecha Jagielského a *Piekło w raju* (Peklo v ráji) od Pawła Smolińského. Tvrdí o sobě, že je fotograf osvobozený od omezení fotografického kánonu, který je vyučován ve školách, protože nikdy neabsolvoval žádnou školu ani kurs fotoreportáže, je prostě samouk. Za svůj cit pro obraz vděčí intuici. Krzysztof Miller fotografuje digitálními přístroji, protože to vyžadují redakce, ale jakmile může, sáhne po své Leice. Na obrázku dole je obálka knížky „Modlitwa o deszcz” od Wojciecha Jagielského.

Krzysztof Miller, *Afghánistán*

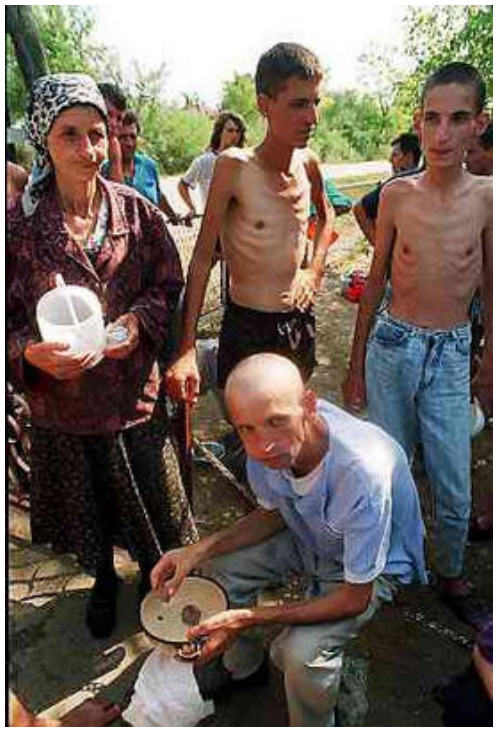
Krzysztof Miller má na internetových stránkách deníku Gazeta Wyborcza svou galerii *Wojna.* Na jednom ze snímků je zachyceno šest fotoreportérů při práci. Jsou mezi nimi dva bratři Turleyové, Nachtwey a další. Každý z nich je v jiné fázi své práce. Fotografie má symbolický rozměr a může ikonizovat práci válečného fotoreportéra. Fotografie vznikla v roce 1994 v Johannesburgu v JAR, těsně před volbami, které vyhrál Nelson Mandela. Ve čtvrti Tokoza probíhaly boje mezi znesvářenými příslušníky kmene Kosa podporujícími Mandelu a kmenem Zulu. Fotoreportéři se pohybovali pouze ve skupině chráněné neutrálními jednotkami. Zachycený člověk zemřel v den podepsání mírové dohody, která ukončila občanskou válku. Druhý a třetí

reportér na snímku jsou dvojčata Peter a David Turleyové, první zprava v bílé košili je James Nachtwey – několikanásobný laureát *World Press Photo.*

Krzysztof Miller, *JAR, Johannesburg* , 1994

Krzysztof Miller, *Gruzie, Tbilisi*, 1991

Fotografie zachycuje boje mezi přívrženci prezidenta Gamsachurdii a jeho odpůrci. Na snímku ostřelovači zajatí povstalci.



Krzysztof Miller*, Bosna, Trnopolje,* 1992

Bosensko-srbská válka Trnopolje – koncentrační tábor pro Muslimy.

Krzysztof Miller*, Náhorní Karabach, Szaumian,* 1992

Dělostřelectvo arménských partyzánů – fedajínů – ostřeluje azerské pozice.

Krzysztof Miller, *Čečensko, Groznyj,* 1995

Čečenské děti si hrají na povstání a válku s Ruskem.

Krzysztof Miller, *Čečensko, Groznyj, 1995*

Ruští vojáci pijící šampaňské před palácem prezidenta Dudajeva.

Krzysztof Miller, *Čečensko, Groznyj,* 1995

Čečenské ženy se schovávají na hřbitově před palbou ruských ostřelovačů.

Krzysztof Miller, *Burundi,* 1995

Občanská válka mezi kmeny Tutsi a Hutu. Vystěhovávání Hutuů tutsijskou armádou v jedné ze čtvrtí burundské metropole Bujumbura.

Krzysztof Miller, *Kongo,* 1997

97. kilometr – tábor rwandských uprchlíků z kmene Hutu.

Krzysztof Miller, *Kosovo, Kačanik,* 1999

Pohřeb otce – bojovníka Kosovské osvobozenecké armády.

Krzysztof Miller*, Irák, provincie Al-Hilla,* 2000

Zákrok irácké policie proti místním zlodějům a násilníkům.

Krzysztof Miller, *Afghánistán,Talibové na ulici v Kábulu,* 2001

Krzysztof Miller coby fotograf se cítí být listonošem, vyslancem zaznamenávajícím dějiny, je důvěryhodným pozorovatelem skutečnosti a o své práci říká: „Vím, že jsem zodpovědný k dějinám a fotografuji pro dějiny. Fakt, že tak mohu činit, je pro mě skutečným štěstím v neštěstí, které občas musím zaznamenávat. Říkám si v duchu, když se rozhoduji k subjektivnímu výřezu, výběru objektivu, hloubce ostrosti nebo času osvitu. Je to opravdu velmi fascinující práce, která, přes všechna nebezpečí jaká ji doprovázejí, nabízí obrovské pocity naplnění.“ [23]

Na snímcích dole záběry z Iráku otištěné v roce 2003 v příloze *Duży Format* deníku *Gazeta Wyborcza* ze dne 13. října 2003.

„Někdo kdysi řekl: *Jestli nepůjdeš do akce a neucítíš zápach války, nebudeš jej cítit ani na fotkách*. Proto je již dlouhá léta mým jediným objektivem 35 mm, který mě nutí k tomu, abych byl pořád blízko toho, co chci fotografovat. Už ze svého přesvědčení nepoužívám zoom, protože si myslím, že pevné ohnisko má lepší kresbu než zoom. Přístroj musíte cítit, musíte vědět, jak se s ním pohybovat. Já jsem i se zavřenýma očima schopen předvídat, jak budou snímky vypadat, kdy mám udělat krok dopředu a kdy dozadu,“ říká Krzysztof Miller v rozhovoru s Krzysztofem Wojciechowským.[24]

[23] Por. www.zoom.idg.pl (1. 3. 2005)
[24] Por. www.zoom.idg.pl (1. 3. 2005)

V roce 2004 získal Krzysztof Miller první cenu „polských novinářů“ za svou sérii snímků z Iráku. V roce 2005 získává první cenu v soutěži N*ewsreportaž* v kategorii Události za cyklus „Pomarańczowa rewolucja“ (Oranžová revoluce), týkající se prezidentských voleb na Ukrajině.

Krzysztof Miller, *Oranžová revoluce,* 2005

Reportáž ze Súdánu je vyprávěná velmi poetickým obrazovým jazykem. Fotograf se nachází v táboře pro utečence v jižním Súdánu. Velkou část obyvatel Džuby představují utečenci.

Snímek za snímkem vypráví jeden z mnoha dnů válečných běženců. Cesta pro vodu, dětské hry, vyučování, odpočinek a mnohahodinové čekání, nemocní a vyčerpaní starci. Každodenní život, hry, všemožné pokusy vydělat peníze. Ve fotografickém cyklu „Nowe państwo nad Nilem“ (Nová země na Nilu) není nic optimistického. Jedním slovem, klíčem k tomuto pohnutého obrazu je obraz krajní bídy.

O tom, jak vytvořit dobrou fotoreportáž, Miller říká: „Nejlepší je, když máš snímek – klíč, a od něj pak můžeš začít stavět celou reportáž. Když už máš začátek, pak makáš na tématu dokonce i při náhodných příležitostech. Jednou jsem si prohlížel neuvěřitelné album, jehož autor celé dny jezdil fotografovat různé události a konflikty. Všude, kde byl, fotografoval sušení prádla. A jinak vypadá praní v Čečensku a jinak po fotbalovém zápase a zase jinak po rockovém koncertě nebo třeba v Indii. Základem je nápad. Vůbec nemusíš obětovat život kvůli fotografování prádla, ale při každé příležitosti můžeš doplnit své téma. A to je fantastické“.[25] Témata Millerových reportáží se časem mění a jsou stále více reflexivní, fotograf, který do všeho šel „po hlavě“ už zná svá omezení a více si uvědomuje možnost ztráty života během fotoreportáží.
V roce 2011 se bude v jižním Súdánu konat referendum. Jestli se většina lidí rozhodne pro nezávislost, vznikne na Nilu nová země s hlavním městem Džubou.

[25] Por. www.reporter.edu.pl (22.12.2006)

Krzysztof Miller, *Súdán,* 2006

Krzysztof Miller, *Súdán,* 2006

Krzysztof Miller*, Súdán,* 2006

Krzysztof Miller umisťuje své fotofejetony na blozích, jeden z posledních fotofejetonů takto umístěných pochází z Afghánistánu a týká se obchodníků se zbraněmi, které portrétuje s jejich oblíbeným zbožím.[26]

[26] Por. www.bindspot.pl (3. 3. 2008)

Krzysztof Miller, *Paštůnské obchody se zbraněmi,* 2008

Łukasz Wołągiewicz – fotoreportér hranice mezi právem a zločinem

Łukasz Wołągiewicz se narodil v roce 1979, je absolventem Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Žije a pracuje v Londýně. Jeho fotografie se objevovaly ve známých časopisech jako *Newsweek, The Times, USA Today, The New York Times, The Financial Times, Le Figaro Magazine, Chicago Tribune, LA Times, Stern, Der Spiegel, The Sydney Morning Herald, Mare and Ei8ht Magazine.* Při hledání témat pro své reportáže procestoval Blízký východ, Afriku, Asii i Evropu.

Łukasz Wołągiewicz vypráví o válce jakoby s odstupem, v jedné ze svých posledních fotoreportáží z Iráku představuje americké vojáky během prohledávání iráckých domů. Jeho fotografie nás informují, že válka není jen minometný útok někde daleko mimo základnu. Válka znamená také nejistý zítřek, kdy může vtrhnout do domu někdo cizí. O takových situacích vypráví v reportážích, ilustruje noční návštěvy amerických vojáků v iráckých domovech. Během takových zásahů jsou Iráčané zadržováni a vyslýcháni. Wołągiewicz za tuto reportáž získal v roce 2008 druhou cenu v kategorii Události v soutěži *Grand Press Photo*.[27]

Tyto fotografie vznikaly během října a prosince roku 2007. Wołągiewicz nás minimalistickým jazykem – jakoby z úkrytu – informuje o událostech a válečné každodennosti. Je tady cítit strach, rozpaky a nejistotu. Wołągiewicz je se svým přístrojem velmi blízko, ale ne natolik, aby vytvořil emocionální blízkost s objektem, fotografovaní si ho nevšímají. Plní svou úlohu pasivního diváka.

Fotografuje takřka výlučně z výšky očí, jakoby ve spěchu. Łukasz Wołągiewicz do svých fotografií vnáší atmosféru strachu, volí studené, mrtvolné barvy. Vojáci v uniformách vypadají jako z filmů, jsou zbavení reálnosti. Tmavá tonalita snímků si od diváka vynucuje depresi, fotografuje bez použití blesku.

[27] Por. www.swiatobrazu.pl (10. 6. 2008)

Łukasz Wołągiewicz*, Iráčané,* 2008

Łukasz Wołągiewicz se válečného tématu poprvé ujal v roce 2000, během první intifády v pásmu Gazy, která trvala až do roku 2005. Z tohoto období je i soubor nazvaný „West Bank“[28].

Łukasz Wołągiewicz, *West Bank,* 2005

[28] Por. www.lightstalkers.org (10. 12. 2006)

Łukasz Wołągiewicz, *West Bank*, 2005

Łukasz Wołągiewicz, *West Bank*, 2005

Rozhovor mezi Agnieszkou Pytko (A. P.) a Łukaszem Wołągiewiczem (Ł. W.) z června roku 2008.

A. P.: Vraťme se v čase, je ti osm let, jsme ve škole, na jedné z hodin padne otázka: Kým budeš v budoucnu? Jaká byla tvoje odpověď?

Ł. W.: Nepamatuji si, kým jsem chtěl být v osmi letech, ale na konci základky jsem se chtěl věnovat sportu – hrál jsem košíkovou, pomáhala mi moje výška, byla to první půlka devadesátých let, tedy období velkého zájmu o tento sport v Polsku. Víceméně ve stejnou dobu, asi kolem sedmé třídy, jsem v televizi viděl film Frankie`s House (nepamatuji si, jak byl jeho název přeložený), který velmi zábavnou formou vyprávěl o životě Tima Pagea a o jeho práci. Vlastně úplně všechno v tom filmu mi připadalo fascinující, takže jsem se rozhodl, že se naučím fotografovat.

A. P.: Temná komora se většině fotografů spojuje s místem velmi tichým a klidným. Určitě si pamatuješ magický moment své první fotografie, která se objevila v červeném nebo žlutozeleném světle? Co na ní bylo?

Ł. W.: Na mých prvních snímcích byly scény z undergroundových koncertů. Avšak nejsem sentimentální a necítím žádnou nostalgii k období filmu a chemických sloučenin máchání ve vývojnici. Práce v temné komoře má svou specifičnost, jsem rád, že patřím ke generaci, která se naučila dělat fotografie tímto způsobem, ale nepřikládám tomu nijak velkou váhu – nejdůležitější je to, co je na snímcích, a ne to, jakým přístrojem jsou snímky vyfocené nebo jestli byl papír osvícený světlem zvětšováku, nebo jej pokryl inkoust tiskárny.

A. P.: Kdy jsi obdržel svůj první fotoaparát a jak je možné, že jej pořád nosíš s sebou?

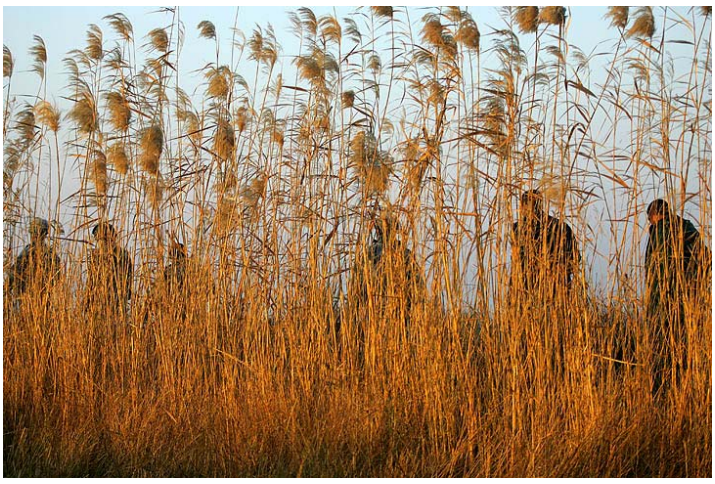
Ł. W.: Na základce jsem trochu experimentoval s naším domácím Zenitem. Ale první lepší přístroj jsem měl až v prvním ročníku na gymnáziu. Nenosím s sebou přístroj, tedy kromě situace, kdy jsem zrovna na focení. Když pracuji na nějakém tématu, tak se mu snažím úplně věnovat, ale když jdu třeba na poštu nebo na procházku do parku, tak s sebou přístroj neberu. Znám mnoho fotografů, kteří se od fotoaparátu nedokážou odtrhnout, ale to není můj styl práce.

A. P.: A které jsou tvé oblíbené objektivy?

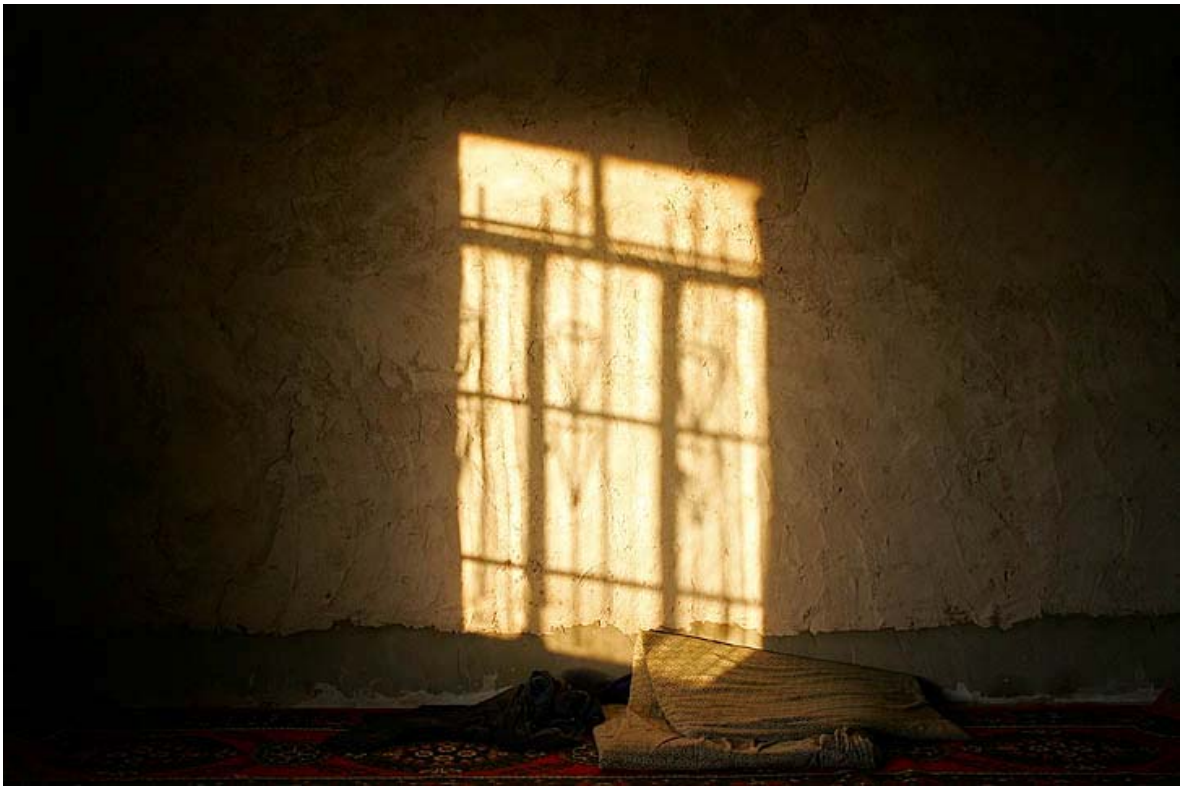
Ł. W.: Ve fotografii, které se věnuji, dominují samozřejmě širokoúhlé objektivy – umožňují mi kontakt s okolím, vynucují si blízkost takového kontaktu, umisťují fotografa doprostřed situace a blízko jejích hrdinů.

A. P.: Když cestuješ na místa konfliktů, jakým způsobem pracuješ, sám, nebo s překladatelem?

Ł. W.: V ideálních podmínkách preferuji pracovat úplně sám, ale přece jen na místech, kde jsem fotografoval, takových jako Irák, JAR, Palestina nebo Filipíny jde o velmi specifické situace a na každou takovou cestu se samostatně připravuji. Neexistuje recept ani plán, který funguje v každé situaci a na každém místě. Někdy pracuješ sám a někdy potřebuješ tlumočníka, někdy je to někdo, kdo zná místní poměry, někdy je to ochranka nebo průvodce a občas obrněné vozidlo, pohodlná košile navlečená na neprůstřelnou vestu a několik členů ochranky s kalašnikovy. Určitě je velmi užitečná schopnost ztratit se v okolí, což ovšem není vždy úplně možné, ale převážně je třeba dělat všechno, aby byl člověk co nejméně nápadný jako outsider. Je mnoho detailů, které je třeba si hlídat, ale to přichází s dříve získanými zkušenostmi. Pomáhá také sebejistota, ale je třeba mít na paměti, že hranice mezi hloupostí a odvahou je často velmi tenká.



Łukasz Wołągiewicz*, Irák,* 2007



Łukasz Wołągiewicz, *Irák*, 2007

A. P.: Co pro tebe znamená sacrum et profanum, je mezi nimi výrazný rozdíl? Fotografuješ těla mrtvých lidí v kontextu místa, kde se nacházejí jejich mrtvoly. Nejsugestivnější je pro mě fotografie mrtvého muže ležícího v levém rohu snímku a nad ním visí industriální obraz.

Ł. W.: Během fotografování není čas na takové dělení. Role dokumentaristy je fotografovat to, co vidí – zobrazení nějaké části skutečnosti. Skutečnost se stejně celá skládá z těchto dvou prvků, takže naše odpovědnost leží na straně jejich dokumentace.

Pokud je řeč o sacrum et profanum v kontextu prezentace snímků, pak se musíme zamyslet, proč tyto snímky vůbec děláme. Jestli k tomu máme nějaký důvod, a jestli ano, pak jaký. To, že udělám nějaké snímky, neznamená automaticky, že bude na první stránce novin nebo na stěně galerie. Výběr fotografií, místo a způsob jejich prezentace jsou velmi důležité faktory. Mají zásadní vliv nejen na to „co“, ale také na to „jak“ to prezentujeme.

Łukasz Wołągiewicz*, Irák,* 2007

Łukasz Wołągiewicz*, Irák,* 2007

V souboru „Sectarian Violence" jsou dva takové snímky – snímek vytvořený před východem slunce, na kterém iráčtí policisté našli na cestě tělo oběti a snímek, na který ses ptala. Právě v těchto místech jsem fotografoval velmi rychle, záběry vznikaly ve spěchu a nebyl čas na žádné formální úvahy. Ostřelovači používají pohozená těla jako návnadu, někdy jsou tato těla i zaminovaná nebo celá situace může být i jinou pastí. Všechno se děje velmi rychle, z jedné strany myslím „fotograficky" o tom, co vidím, ale z druhé strany úvahy o takovém a ne jiném využití záběru nejsou na místě, neboť všechno se děje pod velkým tlakem. Mám celou řadu snímků představujících oběti vražedných útoků s náboženským motivem, které vypadají velmi podobně. Fotografoval jsem zavražděné osoby, jakoby šlo o součást krajiny, jako jeden z elementů místa, na kterém byly zabity nebo na kterém byly zanechány. V tomto kontextu pro mě nebylo až tak důležité místo, ale spíše to, že násilí v Iráku je tak běžné a jeho škála tak ubíjející, že je vlastně něčím, co utváří krajinu celé země. Tak to vypadalo zvláště v letech 2006 a 2007, kdy jsem byl v Bagdádu svědkem vyhrocených okamžiků únosů a vražd s náboženským pozadím, které zmítaly celou zemí.

Łukasz Wołągiewicz*, Sectarian Violence,* 2007

A. P.: A proč fotografuješ přímo smrt?

Ł. W.: Bavíme se o velmi složitých věcech a rozhodnutích. Chtěl bych fotografovat přímo smrt. Smrt je přímou součástí života a zdá se mi, že občas nepotřebujeme příměs symboliky, která je často přítěží, balastem obrazů smrti, která vídáváme. Někdy je to způsobeno podmínkami publikace snímků nebo jinými faktory, ale mám pocit, že často se to odvíjí od toho, že fotograf si není úplně jist svou motivací, do hry vstupují i emoce, když fotografuji smrt, tak se cítím nešikovný atd. Reakce tohoto typu je pochopitelná (protože žijeme ve světě, který chce za každou cenu utéct smrti a ne se o ni zajímat), ale rozhodně při fotografování nepomáhá. Symbolika při ukazování smrti je také poklona směrem k divákovi. Občas je něco prezentováno symbolicky ze strachu před reakcí diváka, který není připraven na setkání s pravdou. Symbolické zobrazování smrti je něco jako fotografický eufemismus a eufemismy často používají ti, kteří mají pocit viny kvůli tomu, co popisují.

Využití symboliky a méně doslovného zobrazení není samozřejmě samo o sobě špatné, naopak – může pomoci ve vybudování přesvědčivého souboru snímků a já také dělám takové snímky, i v Iráku, ale osobně se specificky věnuji tématu ukazování smrti a také toho, že smrt je převážně znázorňována symbolicky, nebo sterilně, anebo není ukazována vůbec. Žádná z těchto možností neodpovídá skutečnosti.

Jako diváci máme také tendenci k soustředění se na to, „co“ vidíme, a ne „proč“ něco vidíme, protože fungujeme ve zjednodušené verzi skutečnosti, ve které je podporovaný model přijímání informace bez reflexe. Jsme pak šokováni brutalitou snímků, ukazujících nějakou realitu, ale jen zřídka se ponořujeme hlouběji do tematiky příčin dané situace. Opět to záleží na tom, proč jako fotograf vůbec dělám fotografie, ale podle mého názoru částečnou úlohou dokumentaristy je taková prezentace událostí, situací nebo okolností, která inspiruje diváka k hlubšímu zájmu o téma.

Chtěl bych zdůraznit, že přímé zobrazení smrti, jak jsi to krásně řekla, neoznačuje její využívání za každou cenu, nerovná se vyrábění hrozných snímků jen kvůli jejich samotné výrobě. Tady se trochu vracíme k otázce editování prezentovaného materiálu v rámci práce na cyklu

„Sectarian Violence", ze kterého pochází i snímek, o kterém mluvíš. V Bagdádu jsem vyfotografoval několik desítek obětí, ale nikdy jsem jejich snímky nevyužil pro reportáž, ve které je prostor pro sdělování detaily. Právě záběr detailu, ruka mrtvého vyčnívající z pytle, to byl úvodní snímek souboru v tisku, dokonce dostal i dvojstranu v americkém *Newsweek,* jenž si tuto zakázku také objednal.

A. P.: Co jsi cítil, když jsi dělal první fotografii mrtvého člověka?

Ł. W.: Dominujícím pocitem byl strach, protože se to událo za velmi nebezpečných okolností. Pud sebezáchovy vysílal velmi jasný signál „utíkej", ale rozum mi říkal, že mám fotografovat a že nemohu teď podléhat emocím. Jsou okamžiky, kdy máš během jednoho dne kontakt s více než deseti mrtvými, podíváš se na hodinky a zorientuješ se, že ještě není ani poledne a celý zbytek dne se dá očekávat úplně stejný jako jeho začátek, musíš se přizpůsobit okolnostem – nemáš na výběr. Mnohokrát jsem se při fotografování bál, ale musel jsem si na to zvyknout a nedovolit, aby mě paralyzoval strach.

Těžko říct, jestli je válka něco, na co se člověk jako civilní osoba může opravdu připravit, ale zdálo se mi, že jsem byl na první cestu do Iráku velmi dobře psychicky připraven (nebyl to můj první pobyt na Blízkém východě, sledoval jsem situaci v Iráku již delší dobu, měl jsem přehled o realitě práce na místě díky zprávám známých fotografů). Protože úroveň násilí, se kterou jsem se na místě setkal, je absolutně nesrovnatelná s čímkoliv, co jsem ve svém životě zažil, dost brzy se objevily reflexe na téma fotografování tohoto násilí a způsobu, kterým bych mohl nejlépe ukázat, čeho jsem vlastně svědkem.

Fotografování násilí nebo smrti není věc ani snadná ani příjemná. Mariusz Forecki řekl, že ne každý to může dělat a ne každý si s tím umí poradit, ale je důležité, aby měl fotoreportér široký rozsah zkušeností, pozitivních stejně jako negativních, protože mu to umožňuje „vidět více". Souhlasím s tím stoprocentně.

Łukasz Wołągiewicz, *Sectarian Violence,* 2007

A. P.: Zaváhal jsi někdy během fotografování?

Ł. W.: Mou povinností reportéra je dodat vizuálního záznamu toho, co vidím. V okamžiku, kdybych odložil přístroj, ztratil by můj pobyt na místě jako je fronta nebo místo vojenské akce svůj smysl. Nejsem voják, nejsem oběť konfliktu, nejsem lékař nebo pracovník humanitární organizace – jsem fotograf. Moje přítomnost v těchto místech a situacích má smysl jen tehdy, jestli opravdu splňuji svoji roli.

Velmi často mám možnost fotografovat tragické situace a osoby, které se v nich ocitly. Válka je výjimečně krutou situací a násilí s ní spojené je opravdu zdrcující, v souvislosti s tím se objevuje otázka, jak můžeš fotografovat, jak to, že nezaváháš atd. Odpovídám na ni svou vlastní otázkou: Co se stane v případě, že sundám oko z hledáčku přístroje a nestisknu prstem spoušť závěrky? Copak to, že něco neukážeme, znamená, že se to nestalo? Není to náhodou tak, že raději zvolíme nevědět o spoustě věcí? Válka, konflikty, neštěstí, tragédie, násilí a nespravedlnost jsou fakta našeho života, nezávisle na tom, jak moc je chceme odsunout do nejvzdálenějšího koutku našeho svědomí. Úloha fotoreportéra je postarat se jak nejlépe dovede, aby to odsouvání nešlo příliš snadno.

A. P.: A byl nějaký záběr, který jsi nakonec z vnitřních příčin nevyfotografoval?

Ł. W.: Naopak, mám pocit, že fotografuji právě z vnitřních příčin. Možná naivně si myslím, že by svět měl užitek z toho, kdyby byli lidé více svědomití a informovaní o tom, co se v jeho různých končinách děje. V souvislosti s tím mohu říci, že moje motivace pro fotografování je hlavně vnitřní.

A. P.: Máš svůj individuální seznam pravidel a zásad fotoreportéra, kterým se řídíš?

Ł. W.: Moje hlavní profesní zásada je fotografií nelhat. Neuvádět diváka v omyl tím, jak prezentuji skutečnost. Snímky a reportáže jsou samozřejmě místem interpretace diváka, ale vždy se snažím, aby jejím výchozím bodem nebyla falešná prezentace toho, co jsem viděl. Z tohoto předpokladu vychází v praxi několik věcí: snažím se nevstupovat do dění, kterých jsem svědkem,

neinscenuji si snímky, nemanipuluji prvky na fotografii, nechci po postavách v záběru, aby dělali něco jen kvůli kameře.

Łukasz Wołągiewicz*, Sectarian Violence,* 2007

A. P.: Jak ses dostal na ITF? Proč jsi studoval v Česku a ne v Polsku?

Ł. W.: Na konci devadesátých let byl vztah k dokumentární fotografii na polských školách výjimečně archaický až macešský. Chybělo místo, kde by bylo možné takovou fotografii studovat, a když se dokument objevil na seznamu přednášených předmětů některých škol, např. na ASP v Poznani, mělo to převážně velmi abstraktní formu, která se dalece lišila od toho, co bylo přednášeno na ITF.

A. P.: Studoval jsi ještě něco jiného? A co takhle nějaké extrémní nebo atypické koníčky?

Ł. W.: Studoval jsem anglickou filolofii na Varšavské univerzitě, po roce jsem studium přerušil a dále nepokračoval. Obávám se, že na nic extrémního nepřijdu. Zajímá mě zdravý způsob života a teorie médií, rád vařím.

A. P.: Když jsme u studií, koho bys mohl nazvat svým mistrem v odkrývání fotoreportérské cesty?

Ł. W.: Největší vliv na mé zaměření směrem k fotoreportáži měl Grzegorz Dąbrowski, který velmi odborně formoval mé zájmy v prvních letech kontaktu s fotografií. Dąbrowski zodpovědně organizoval dlouhodobé dokumentární projekty, čímž mě velmi inspiroval, a také mě seznámil se světem fotoreportáže tím, že nasměroval moji pozornost k úspěchům jak starých mistrů, tak i současných čelních fotografů z Polska i ze světa.

A. P.: Jakou cenu platíš za to, že jsi fotoreportér? Jak to ovlivňuje tvůj osobní život?

Ł. W.: Dlouhodobé cesty jsou spojené s odloučením od mých nejbližších. V souvislosti s fotografováním války ovlivňuje práce osobní život dvěma způsoby. Za prvé proto, že je cestování spojené s nebezpečím a rodina a mí blízcí mají starost o můj život a zdraví. Je to plně pochopitelné a odůvodněné. Za druhé, vzhledem k tomu, že je těžké vysvětlit někomu, kdo ještě nikdy zblízka válku neviděl, v čem spočívá její realita, a že přenos zkušeností získaných na frontě do principů každodenního života v podmínkách míru a blahobytu je prakticky nemožné, může moje práce způsobit určitou bariéru v komunikaci. Je to pochopitelné a fotoreportéři, nebo vůbec

všichni novináři, kteří pracují ve válkách, nejsou prvními osobami, které se s tím musejí vypořádat – z toho důvodu existuje ve velmi složitých případech možnost využití odborné pomoci.

Asi mám velké štěstí, protože moje životní partnerka pracuje ve fotografické branži a chápe, proč občas jedu na taková a ne jiná místa, i když má samozřejmě o mě starost, tak jakmile jsem na cestách, vždy mě obrovsky podporuje.

A. P.: Łukasz Wołągiewicz – „Luke", šťastný emigrant? Jak vidíš sám sebe jako fotoreportéra ve Velké Británii, našel jsi už tam své reportérské místo, nebo je to jen místo přechodné?

Ł. W.: Bydlím ve Velké Británii již několik let (v období 1999–2002 s přestávkami a od roku 2002 trvale), mám pocit, že největším přínosem vyplývajícím z vycestování byl blízký kontakt se západní fotografií – s obchody, galeriemi, s festivaly apod. Ačkoliv neupřednostňuji anglické pracovní prostředí, mám tady blízký vztah se skvělými fotoeditory a mám pocit, že kdybych se měl vrátit do Polska, tak by mi to chybělo. Plyne z toho ještě jiná úplně přízemní výhoda a tou je snadná dostupnost krátkodobé práce, která umožňuje financování právě např. cesty na fotografování a vytváření prvních cílevědomých fotografických prací (peníze na cestu do Asie na konci devadesátých let jsem si vydělal čepováním piva v hospodě). Bylo to důležité zvláště v prvních letech pobytu, kdy mě ještě fotografie neživila, proto bylo dobré, že bydlím tady a ne v Polsku.

A. P.: Vnímají tě Angličané jako profesionála?

Ł. W.: Mám pocit, že na takových místech jako Londýn nebo New York (která jsou na jednu stranu velmi silnými centry fotografie a vůbec celé vizuální kultury a na druhou stranu představují multikulturní kotel) doopravdy nikoho nezajímá, jestli jsi fotograf z Bulharska, Barbadosu nebo Bialystoku. Nejvýznamnější jsou tvé snímky a to je velmi dobré, protože i když z jedné strany je ostřejší konkurence, tak principy hry jsou o hodně jednodušší.

A. P.: Proč jsi nezůstal v Polsku? Co plánuješ dál?

Ł. W.: V polských podmínkách bych se asi nemohl udržet z toho, co chci dělat. Tady to také není vždy stoprocentně možné, ale rozhodně to mám o hodně lehčí. Kompromisy, na které musím občas přistoupit, jsou menší, díky čemuž není tak těžké je akceptovat.

Další plány do budoucna, no nedávno jsem se vrátil z třetí cesty do Iráku, teď budu několik měsíců doma a mezitím se připravuji na další cestu. Chtěl bych pokračovat v práci na Blízkém východě, mám pocit, že události, které se tam odehrávají, jsou velmi zásadní a budu se tam vracet, kromě toho se chci ještě vrátit do JAR, kde mám také rozpracovaná témata, která bych chtěl trochu dále rozvinout, k tomu přibývají nápady na fotografování v USA i přímo ve Velké Británii. Pořadí, v jakém budu cestovat, a to, která témata jsou realizovatelná a která poputují nadlouho „do šuplíku", závisí na mnoha faktorech, situaci na daném místě, zakázkách z agentury a bezprostřední spolupráci s magazíny.

A. P.: Velmi málo fotoreportérů píše články ke svým fotografiím. Ty to děláš, cítíš se být spíše novinářem, nebo fotoreportérem? Nevylučuje jedno druhé? Protože slova nenahradí obraz a obraz účinkuje jinak než slovo?

Ł. W.: S mým psaním je to trochu jako s brankářem, kterého jednou za sto let vyzvou, aby si kopl penaltu. Dělám to velmi zřídka, možná by se to dalo spočítat na prstech jedné ruky. Píšu ze dvou příčin: Zaprvé, je-li řeč o textech psaných polsky, pak materiál doplněný textem je v časopisech snadněji použitelný v tisku. Samotné fotoreportáže se tisknou jen velmi zřídka, takže jde o obchodní tah. Zadruhé, občas se stává, že se během práce na fotografiích dozvídám spoustu zajímavých věcí a chci se o ně podělit jakoby současně se snímky. Doufám, že tak jako získané vzdělání mi pomůže lépe pochopit fotografované situace, pak divákovi stejně pomáhá jejich umístění v určitém kontextu.

Cítím se fotoreportérem, který je novinářem. Chci, aby moje snímky byly ve své výpovědi „novinářské". Chci, aby o něčem byly, aby vyprávěly o tématech, která jsou pro mě důležitá apod. Určitě se necítím byt novinářem píšícím texty.

A. P.: Co je pro tebe důležitější, člověk nebo společenská skupina zmítaná globálními problémy? Jako třeba HIV?

Ł. W.: Mám pocit, že většina mého materiálu se týká spíše společenských skupin než jednotlivců, ale teď začínám pracovat na tématu s jedním silným hrdinou, takže se to může nějakým způsobem zvrátit. Skupiny se skládají z jednotlivců. Myslím si, že je strašně těžké nalézt jednotlivce, kteří v sobě mají širší soubor vlastností charakterizujících situaci skupiny. Když se věnuji této skupině, tak mám šanci vytvořit ucelenější obraz rozložení jejích členů. Proto se zabývám skupinami, připadá mi to „trochu snadnější", i když určitě ne „snadné". Mám pocit, že možná v novinařině založené na psaném slovu je to opačně – tam je síla anekdoty, síla osobnosti jednotlivých hrdinů se dá lépe popsat, ale zase je těžší navodit syntézu vytvářející širší obraz. Fotoreportáž o HIV v Oděse byla skvělým zpracováním místa a faktu, ale nevypovídala o konkrétních lidech. Epidemie viru HIV je na Ukrajině vládou skutečně zatajována a situace je opravdu tragická. Čím více se o tomto problému dozvídám, tím více bych to chtěl prezentovat právě v kontextu místa a situace.

A. P.: Máš k fotografování souhlas, nebo prostě přicházíš a fotografuješ?

Ł. W.: Mluvíme tady o dvou různých věcech. Občas je nemožné zajistit přístup na určité místo, terén, pracoviště nebo dokonce území státu, aniž by tomu předcházely vyčerpávající přípravy, jejichž součástí je snaha o povolení toho, že se vůbec někam smí vstoupit s fotoaparátem. Problémy s přístupem na místa, ve kterých chci fotografovat, jsou rozmístěny různě. Občas jsou to místa výjimečně nebezpečná (Ponte City) nebo jde o pracoviště, které chce vláda za každou cenu udržet mimo mediální publicitu (HIV v Oděse). Občas je třeba určitého spojení šikovnosti, smyslu, kontaktů a naléhání, aby člověk získal zelené světlo a začal fotografovat. Tento proces je občas frustrující, ale časem učí také trpělivosti a tomu, že neexistují nemožné věci. Takže v tomto směru se občas musím snažit o více či méně oficiální souhlas k fotografování.

Na druhou stranu, nikdy se neptám, jestli mohu fotografovat v okamžiku, kdy již fotografuji. Podle možností, které vždy záleží na konkrétní situaci, jsem k osobám, které fotografuji, maximálně upřímný. Komunikuji s lidmi, jsem velmi kontaktový, snažím se získat si důvěru okolí, dát mu šanci si na mě zvyknout a dát šanci si na prostředí zvyknout i sobě. A

samotná otázka, jestli mohu někoho vyfotografovat, se mi převážně zdá zbytečná. Všechno závisí na situaci.

A. P.: Funguješ v Anglii jako fotograf na volné noze, nebo jsi zaměstnán v nějaké agentuře? Jestli ano, tak ve které?

Ł. W.: Spolupracuji s *World Picture News* z New Yorku, mám také kancelář v Londýně. V dnešní době se agentury nevěnují většině důležitých problémů, se kterými se setkávají fotografové, protože fungují v zásadách reálného trhu, který tomu není dnes příliš nakloněn. Navíc, být agenturním fotografem má své plusy, všechno závisí na podrobnostech smlouvy a zásadách spolupráce.

A. P.: Jak vypadá běžný den ve tvé práci? Jak často jezdíš fotografovat do zahraničí?

Ł. W.: Když jsem na cestách, vypadají mé pracovní dny velmi různě. Stává se, že pracuji prakticky od rána do večera celé dva měsíce a stává se občas, že je cesta na tak dlouhou dobu změněna na pouhé dva týdny vlastního fotografování. Všechno závisí na situaci a tématu, na kterém pracuji.

Když jsem doma, pak se má práce skládá hlavně ze sběru materiálu a zjišťování co největšího množství informací o mých příštích tématech. Sleduji světové události, zvláštní pozornost věnuji svým tématům a místům, kterými se zabývám, nebo kterým se teprve budu věnovat. Snažím se na cesty solidně připravit, v případě mnoha témat, která zpracovávám, je to jednoduše naprosto nutné např. z bezpečnostních důvodů. Vím také, že čím lépe se připravím, čím více vím o situaci, do které se chystám vstoupit, tím lepší snímky vytvořím, protože moji pozornost nerozptylují „prvky exotiky" a nemusím se soustředit na vyprávění příběhu. Snažím se na cestách za fotografováním nebo na cestách s ním souvisejících trávit půl roku, převážně je to okolo pěti až šesti měsíců v roce.

A. P.: A jak jsi přišel na téma násilí ve svých reportážích?

Ł. W.: Témata týkající se problematiky násilí se na mých snímcích objevují hlavně proto, že žiji na světě, který je násilím zamořený. Záleží hodně na úhlu pohledu, ale opravdu se mi nezdá, že by se problémy světa uzavíraly okolo několika falešných otázek, jako jsou plastické operace hvězd mýdlových oper, nové modely automobilů nebo nejnovější kolekce oblečení s takovou a ne jinou značkou. Mým světem je průměrně jeden probodnutý „náctiletý" za dva týdny v ulicích města, ve kterém bydlím a maník u stanice metra, který denně v devět ráno přebírá peníze za příděl heroinu. Můj svět je válka v Iráku, která je např. v polských médiích zmiňovaná až s šokující povrchností, přestože je to jedna z nejdůležitějších současných událostí a máme tam dokonce už několik let své vojáky.

A. P.: Jakým způsobem vznikají tvé reportáže? Jak se na ně připravuješ? Jsou to konkrétní zakázky? Máš spíše volnou ruku při interpretaci témat?

Ł. W.: To bývá různé. Nestává se, že by se témata, na kterých pracuji, překrývala s tématy objednávanými redakcemi deníků nebo magazínů, pro které fotografuji, a které bych sám od sebe nefotografoval, převážně proto, že se mě jejich téma netýká nebo mě vůbec nezajímá. Situace, ve které fotografuješ na zakázku něco, co tě opravdu zajímá, je celkem vzácná, ale když už nastane, pak je to velmi výhodné. Je to trochu rovnoběžný svět zakázek a témat, na kterých pracuji sám.

Zakázky dělám nejčastěji proto, aby bylo jak zaplatit účty, ale pokud jde o snímky, tak mohou vzniknout nebo taky ne – moc se tím netrápím, prostě musíš uspokojit něčí potřeby, což není vůbec těžké, protože nejsou příliš náročné. Naopak své vlastní projekty si vytváříme pro vlastní potřebu a z vlastního zájmu, nezávisle na tom, jestli je někdo koupí a otiskne. Bez vnější pohnutky, prostě nezávisle.

Pokud jde o přípravu k látce, kterou sám zpracovávám, pak to závisí na osvojování si velkého množství informací na dané téma – snažím se o daném místě a situaci dozvědět co nejvíce, navázat co nejlepší kontakty, přečíst co se dá. Tímto způsobem riskuji, že se někde objevím s jistou představou o tom, co mohu očekávat a o čem mohu mluvit, ale zdá se mi, že být informován neznamená, že si automaticky vytvářím na nějaké téma názor. (To se snažím dělat až

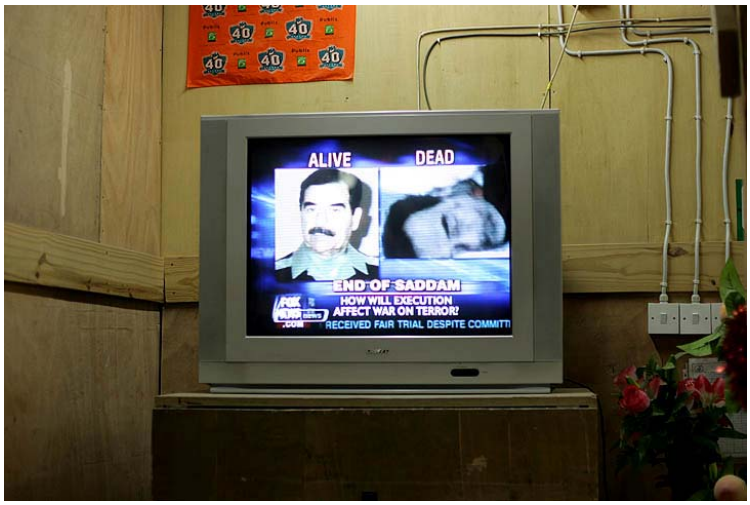
teprve na místě a občas musím konfrontovat stereotypy objevující se mi v hlavě – tak vznikly snímky z Tel-Avivu. Přijel jsem do Izraele a Palestiny fotografovat první výročí smrti Jásira Arafata a přitom jsem objevil Tel-Aviv, který je úplně jiný, než jsem očekával.)
Proces přípravy materiálu je pro mě velmi důležitý. Když pomineme bezpečnostní hlediska, která často hrají velmi důležitou úlohu. Musím být připravený, protože jestli nic nevím o situaci a lidech, kteří se v ní ocitli, jak mám vyprávět událost, která se stala? Z profesionálního pohledu to může být nezodpovědné a z osobního pohledu je to prostě nefér vůči hrdinům na snímcích.

A. P.: Jak je možné, že fotografuješ mimo jiné i věci, o které není zájem?

Ł. W.: Začátky byly dost chmurné, protože jsem vůbec nic neprodával ani netisknul věci, které sám dělám – takže jsem samozřejmě podléhal velké frustraci, ale naštěstí jen tak „nevyměknu“ a s časem toho bylo stále více. Chtěl bych vydělávat čistě a výlučně jen tím, co dělám rád a co mě zajímá, ale osobně neznám jedinou osobu v branži, která to dělá, takže se tím příliš nezabývám. Snažím se udržet kurs, aby to rok od roku bylo lepší. Kariéra fotografa není sprint, ale spíše maratón.

Kromě fotografie se trochu věnuji i videu, čas od času dělám něco pro televizi nebo pro firmy zabývající se vytvářením médií. Hlavně práce s kamerou plus občas fotoeditorství a další věci s tím související. Další věc, která se vůbec nehodí, když pracuješ na stovce jiných míst najednou, je zajišťování plateb, které může trvat roky, dokonce i když pracuješ pro největší mediální firmy na světě.

Łukasz Wołągiewicz, *Irák*, 2007



Łukasz Wołągiewicz, *Irák*, 2007

Łukasz Wołągiewicz*, Irák,* 2007

A. P.: Na jednu stranu tě válka nezajímá a na druhou stranu tě zajímá člověk v násilné situaci? Dalo by se to tak říci…?

Ł. W.: Nevyjádřil jsem se dostatečně přesně, když jsme spolu mluvili přes Skype. Válka mě zajímá, protože má vliv na světovou situaci a staví lidi, kteří se objeví v její bezprostřední blízkosti do tragické situace. Jde mi o to, že se necítím jako „válečný fotograf", neboli někdo, kdo fotografuje jen konflikty a specializuje se výlučně na takovou tematiku.

A. P.: Pod tvé snímky z diskotéky by se mohl umístit slogan „HLÍDEJ SI DRINK".

Ł. W.: Vysvětlím podrobněji, jak tento soubor vznikl. Podstatné je pro mě to, aby témata, kterými se zabývám, byla pro mě důležité – snažím se nefotografovat situace, o kterých nic nevím, nebo takové, které u mě nevyvolávají žádnou reakci a jsou úplně bezvýznamné. Bydlím v Londýně. Anglie má velký problém se spotřebou alkoholu a jeho vlivem na zdravotní systém a bezpečnost na ulicích. Já osobně se na to dívám s velkým odstupem, již více než deset let jsem abstinent. Ještě mohu dodat, že obecně vůbec nemám rád pop-kulturní nostalgii. V klubu „School Disco" jsem našel velmi explozivní směs těchto prvků a zdálo se mi to natolik zajímavé, že jsem se rozhodl to zdokumentovat. Nechci, aby moje snímky byly ve své výpovědi příliš moralistické, protože mě nezajímá hodnocení životního stylu jiných osob. Je to prostě záznam toho, co jsem viděl, je to postřeh někoho, kdo má k tomu celkem odstup.

A. P.: Tvoje fotografie jsou jakoby dělány často ve spěchu a s dlouhým časem expozice a tak podléhá divák iluzi, že byl před chvíli svědkem něčeho důležitého, něčeho na hranici práva. Nezjistí však, co to bylo. Tvé fotografie jsou často rozmazané, je to záměr, nebo nějaká manýra? A co ten výběr, jde o rychlost naší doby?

Ł. W.: Pohyb je na mých fotografiích převážně způsobený nedostatkem světla (hlavně snímky z Iráku, kterých mnoho vzniklo v noci), není to vytvořené s myšlenkou na nějaký efekt, ale stává se, že nedostatek světla přidá snímku atmosféru. Snad poprvé jsem to využil jako záměr v souboru z Tel-Avivu.

A. P.: V tomto roce jsi obdržel „Grand Press Photo", gratuluji. Bylo to snadné? Očekával jsi ocenění? Změnilo to něco ve tvém životě? Publikoval jsi v mnoha zahraničních magazínech a v Polsku, kde bys chtěl vidět své reportáže?

Ł. W.: O několik týdnů později jsem získal ocenění v soutěži Západní banky (WBK Press Photo) a vůbec jsem žádná ocenění neočekával, protože téma konfliktu v Iráku je v polských médiích málo viditelné. Pesimisticky jsem podezíral, že se to bude odrážet v tom, jaké práce budou odměňovány, takže výsledek byl milým překvapením. Ocenění ze soutěží jsou motivující. Někdo ocenil to, co děláš, což je velmi milé. Paradoxní je, že soutěže jsou občas i šancí na otištění prací, které by se v tisku nemohly ukázat. Bohužel ocenění z polských soutěží nijak neovlivní kvalitu ani množství zakázek přidělovaných redakcemi oceněným fotografům, stejně jako v devadesátých letech.

V současné době není v Polsku žádný titul, ve kterém publikovat by mohlo být splněním snů nebo ambicí, tituly na úrovni, jako *Przekrój, Polityka* a *Duży Format* z různých důvodů netisknou velké, ambiciózní fotografické materiály a tak podle mého názoru nevyužívají příležitost, kterou by mohly představovat pro novinářskou fotografii v Polsku.

A. P.: Má se fotoreportáž v Polsku dobře nebo prožívá krizi?

Ł. W.: Fotoreportáž v Polsku se má velmi dobře! Vychází velmi dobrý internetový magazín *5Klatek*. Rafał Milach nedávno získal ocenění World Press Photo. Maciej Nabrdalik se uchytil v novém programu VII. Mám pocit, že vzniká mnoho dobrého materiálu. Každoročně je přijato několik nových studentů na ITF. Fotografický dokument je výrazně zastoupen na dvou předních polských fotografických festivalech.

Fotoreportáž v Polsku prožívá krizi! V každodenním tisku prakticky neexistuje. Z dob nadvlády fotoreportáže v deníku *Gazeta Wyborcza* (*Duży Format*) z období řekněme deset let zpátky už dnes nezůstalo vůbec nic. Týdeníky tisknou velmi málo fotoreportáží a úroveň je velmi různá, např. cyklus „Na Własne Oczy" (Na vlastní oči) v deníku *Polityka* – měl by být jednou z nejdůležitějších platforem polské fotoreportáže, ale úroveň prezentovaných prací se neustále

mění mezi hodně dobrými a velmi slabými. Trpíme nedostatkem dobrých fotografů. A jestliže se nějací najdou, pak je jejich pozice v rozhodovacím řetězci tiskové mašinérie velmi slabá.

A. P.: Polští fotoreportéři dodnes naříkají, že se nemají s kým srovnávat, že starší generace fotoreportérů neexistuje, že v polské fotoreportáži je prázdné místo, desetiletá proluka způsobená změnami režimu v naší zemi. Že se učí jeden od druhého. A je mezi nimi stálá rivalita. Jaký máš na to názor ty?

Ł. W.: Zdá se mi, že starší generace fotoreportérů v Polsku existuje, ale možná nenavazují na to, co nyní dělají mladí. Není to možná způsobeno změnou režimu, protože v Čechách také měli změnu režimu a dokumentární fotografie tím nijak neutrpěla.

V Polsku chyběly a stále chybí školy vyučující fotoreportáž, jejichž úroveň by se mohla srovnávat s úrovní škol tohoto typu ve světě a to je jedna z příčin současné situace v naší zemi. Máme filmovou školu v Lodži, kdybychom měli fotografickou školu na srovnatelné úrovni, pak by možná všechno vypadalo jinak (stačí se podívat na genezi ITF a její kontakty s FAMU), ale je těžké teď s odstupem času spekulovat.

Rivalita sama o sobě není na škodu. Nešťastné je spíše to, že není příliš o co rivalizovat – trh je velmi malý, jeho úroveň poměrně nízká, jsme stále daleko od toho, co se děje ve světové fotografii. Naději na změnu tohoto stavu nám poskytují festivaly (zvlášť krakovský) a úspěchy Poláků mimo domácí hřiště.

Piotr Bernaś – fotoreportér idealista

Piotr Bernaś se narodil v roce 1973. Je idealistickým fotoreportérem, oddaným dějinám fotografie a umění. V roce 1997 absolvoval na Varšavské univerzitě studium angličtiny, ale tento směr si vybral spíše jako praktickou volbu než z přesvědčení. Pak studoval na Škole reportáže Collegium Civitas (se specializací na reportáž a rozhlasovou dokumentaristiku, byl studentem Macieje Drygase a Andrzeje Zygmuntowicze). Po studiích se krátce věnoval rozhlasové dokumentaristice a spolupracoval s redakcí druhého kanálu stanice *Polskie Radio*. Začínal jako reportér na volné noze pracující pro agenturu *Forum* a *Reporter*. Pracoval pro deník *Polska The Times* a spolupracoval také s holandským deníkem *De Volkstrand,* jeho další profesní zaměření je však spojeno s dokumentárním filmem.

Svůj první fotoaparát *Smena* dostal ve svých deseti letech, ale cílevědomě se začal rozhlasové dokumentaristice a fotoreportáži věnovat až pod vlivem spolupráce s Maciejem Drygasem a Andrzejem Zygmuntowiczem během studia na varšavské Collegium Civitas. Jako fotoreportér získal svou první práci na plný úvazek v deníku *Gazeta Wyborcza* v říjnu roku 2002, v době, kdy se již rozhodl pro svou emigraci do Španělska. V té době měl za sebou cykly *Kształty dźwięku* (Tvary zvuku), *Safari*, *Dzieci z Żelaza* (Děti ze železa – cyklus, který vycházel v deníku *Polityka 2001*) a cyklus *Siostrzyczki* (Sestřičky).

Cyklus *Kształty dzwięku,* na kterém Bernaś pracoval spolu s Jackem Łagowským, je fotoreportáž o komunikaci neslyšících. Tento cyklus byl prezentován v roce 2000 na Mezinárodní konferenci Institutu hluchoněmých ve Varšavě. Výstava *Kształty dzwięku* je výsledkem šestiměsíčního fotografování na tomto institutu. Fotografie zachycují hlavně děti, jejich rodiče a učitele. Bernaś fotografuje nejčastěji v přirozených situacích.

Bernaś pomocí symbolů ukazuje velmi expresivní jazyk komunikace a svými záběry podtrhuje více než kulturní význam a hodnotu jazyka neslyšících při vyjadřování lidských citů. Jeho fotografie mají jasnou kompozici a jsou snadno čitelné, což dokazuje autorovu vyspělost. Piotr Bernaś záměrně deformuje perspektivu a využívá silných kontrastů. Díky tomu přestávají být fotografie jen suchým záznamem dění, ale zachycují gesta, mimickou řeč neslyšících a symboliku, jsou velmi expresivní.

V roce 2001 byl Bernaś stejně jako šestnáct dalších fotografů pozván na výstavu organizovanou sdružením *Stowarzyszenie Przyjaciół Integracji* (Sdružení přátel integrace), týkající se velmi široce zaměřené kampaně *Widzieć, słyszeć, dotykać, wiedzieć* (Vidět, slyšet, dotknout, vědět). Pro tuto výstavu doplnil Bernaś svůj cyklus *Kształty dźwięku* fotografiemi z Institutu pro hluchoněmé v Lodži. Tyto snímky jsou pokusem o zachycení kultury a života v prostředí hluchoněmých v Polsku. Při prohlížení Bernaśových fotografií máme pocit, že jsme velmi blízko těchto lidí.

„Ve světě hluchoněmých lidí je úplně jiný jazyk, kultura, návyky, jiné vnímání skutečnosti. Prostředí stále nevídané," říká Piotr Bernaś[29] v katalogu k výstavě *Widzieć, słyszeć, dotykać, wiedzieć*.

Výstava byla otištěna v příloze *Magazyn* deníku *Gazeta Wyborcza* a dvakrát v časopise o fotografii *Pozytyw*. Byla také vystavena v obchodech sítě *Empik* po celém Polsku.

V září roku 2002 obdržel Bernaś Grand-Prix časopisu *Newsweek* za reportáž *Siostrzyczki* (Sestřičky). Tato reportáž však, kromě několika samostatných snímků otištěných rok po soutěži v časopise *Foto,* nebyla nikdy vydaná v žádném deníku. Fotografický cyklus *Siostrzyczki* je dalším dlouhodobým (asi 18 měsíců, během let 2000–2002) projektem Piotra Bernaśe a ten na přípravu fotografického materiálu věnuje velmi mnoho času. Postupně se mu prostředí fotografovaných osob otevírá a umožňuje mu být stále blíže jejich každodennímu životu, akceptují jeho přítomnost a „sledování" jejich života.

Bernaś dokáže s obrazovými plány pracovat velmi volně, každá fotografie může mluvit sama za sebe, ale mohou být též poskládány do souborů. Každý z obrazových prvků je na svém místě. Fotografie svým pozadím navazují na sedmdesátá léta v polské reportáži. V roce 2003 získal Bernaś cenu v kategorii Události v Soutěži polské novinářské fotografie za reportáž *Ożarów*, která zachycuje dělníky bránící svoji krachující továrnu. Práce v deníku *Gazeta Wyborcza* umožňovala cestovat na místa lidských tragédií. Fotografie z Bamu v Íránu (prosinec 2003), kde došlo k zemětřesení, mu přinesly další ocenění magazínu *Newsweek,* konkrétně první místo za fotoreportáž nazvanou *Śmierć miasta* (Smrt města). Fotoreportáž otiskly deníky *Duży format* a *Gazeta Wyborcza.*

[29] Por. www.niepelnosprawni.pl (11. 6. 2006)

Piotr Bernaś má dar vyprávět o největších tragédiích, aniž by se přitom dotkl lidské důstojnosti. Předem si určuje předběžný plán a rozsah obrazového díla. A některé snímky prostě nedělá. Jeho mottem je nedopovězení, neboť zastává názor, že nedokončený příběh bude lépe působit na city diváka. Jeho fotografie nejsou výkřiky nebo šokující lidská dramata. Jde však o dramata vyprávěná s klidem někoho, kdo jen prochází kolem, aniž by přitom narušil intimnost sféry *sacrum a profanum.*

Bernaś svůj pohled svým zvláštním způsobem filtruje, při vyprávění o tragédiích se nesnaží nikoho ohromit. Má svůj kodex pravidel, který si určuje ještě před začátkem práce, je fotografem citlivým, je idealistou, který se i přes všechnu brutalitu trhu prahnoucího po novinkách nechce za žádnou cenu změnit. Nefotografuje, aby uspokojil divákovu zvědavost. Jeho fotografie vyprávějí nepřímo a skrze symboly, jeho fotografie jsou společensko-sociálním popisem skutečnosti. „K reportérské práci patří jedna neoddělitelná věc, a to neustálý kontakt se smrtí v různých dramatických situacích. Objevuje se problém nalezení prostředku jak o tom vyprávět a jestli vůbec o tom vyprávět… A mně se zdá, že nejlepší by bylo vyprávění nedokončit…“, říká Piotr Bernaś v jednom z rozhovorů s Ewou Zbiegeni.[30]

Piotr Bernaś je však také velmi pozorný portrétista. Jeho portréty jsou na hranici dokumentu a inscenace. Jeho portréty jsou promyšlené a dokonalé, svým způsobem navazují na fotoreportáž, neboť fungují v souborech, což dává divákovi možnost doplnit si je svým příběhem, tedy tím, co bylo před a co by mohlo být potom, jsou to časově neomezené studie portrétu.

Na snímcích dole je cyklus věnovaný neidentifikovaným obětem v Iráku – statistiky uváděly v té době 1500 až 2000 neidentifikovaných obětí v celém Bagdádu. Fotografie zachycují márnici v Karbale, dvě hodiny po atentátu na jedno z kontrolních stanovišť (checkpoint), na snímku je rodina, která si vyzvedává tělo příbuzného po pitvě. Pohřebiště pro neidentifikované oběti je u města Najaf. Iráčtí dobrovolníci připravují těla neznámých k pohřbení na poušti u Najafu, těla jsou pohřbívána ve stoje.

[30] Por. www.reporter.edu.pl (28. 2. 2005)

Piotr Bernaś, *Anonymní smrt,* 2004

Bernaś byl také dvakrát obrazovým reportérem deníku *Gazeta Wyborcza.* S cestou do válkou zmítaného Iráku souhlasil ne proto, aby tam fotografoval pod palbou, ale aby tam realizoval svůj projekt týkající se normálních obyvatel, zachycující život obyčejných irácých rodin ve válečných podmínkách. Během své cesty však stejně musel posílat do redakce reportáže z každodenních událostí.

Piotr Bernaś, *Irácké ženy,* 2004

Reportáž o životě žen v Iráku zachycuje vězení v Bagdádu – ženy sem přicházejí, aby zde hledaly své ztracené muže, bratry, příbuzné, protože americká armáda neinformuje příbuzenstvo o náhodných zatčeních. Jedna z fotografií zachycuje jednu z mnoha dobrovolných městských nemocnic, udržovaných pouze a jedině díky práci iráckých dobrovolníků.

V roce 2005 získal Bernaś třetí cenu v soutěži *Newsreportaż* v kategorii Lidé za cyklus *Cyrkówki.*

Piotr Bernaś přistupuje k fotoreportáži jako k ušlechtilé výrazové formě. Zajímá se o všechno, co je projevem ekonomické, kulturní nebo společenské změny ve světě, který nás obklopuje. Proto také věnoval jednu ze svých reportáží ženám – vojákům, které se chtějí uplatnit v armádě. V další reportáži, věnované mezinárodní Frederick Chopin klavírní soutěži, výborně zachycuje emoce doprovázející tuto soutěž. Cyklus *Emigranci za pracą* (Emigranti za prací) je vyjádřením touhy po vlastním bezpečném místě pro život. Záběry jsou velmi bezprostřední a z každého snímku slyšíme volání po svých malých jistotách.

Piotr Bernaś, *Žena voják,,* 2006

V roce 2006 získal Bernaś s cyklem *Matka setki dzieci* (Matka stovky dětí) druhé místo v kategorii každodenní život v Soutěži polské novinářské fotografie.

Rozhovor s autorem z června 2008 mezi Agnieszkou Pytko (A. P.) a Piotrem Bernasiem (P. B.).

A. P.: Tvá první reportáž *Kształty dzwięku* je velmi vyzrálou prací, kolik ti tehdy bylo let? A jak je možné, že ty fotografie působí tak plastickým dojmem, máš snad i jiné umělecké schopnosti? Maluješ nebo kreslíš si záběry ještě před tím, než je fotografuješ? Pracuješ ještě s filmovým přístrojem, i když se svět okolo již digitalizoval? Plánuješ si předem, který cyklus bude manuální a který barevný?

P. B.: Moje kreslící schopnosti jsou slabé, prakticky nulové. Nikdy si nekreslím záběry, zkoušel jsem skicovat si záběry v době, kdy jsem se zaměřil směrem k více kreativní fotografii, ale výsledek byl velmi slabý. Pokud jde o dokumentární fotografii, nevěřím v předkreslování si záběrů, neboť jak by bylo možné plánovat skutečnost, která se teprve bude odehrávat a kterou máme pozorovat, analyzovat a zachycovat? Co se týče realizace fotoreportáže, vidím potenciál v jisté situaci nebo místě a když nemám k dispozici odpovídající faktory (špatné světlo, příliš mnoho osob nebo jejich nedostatek, nedostatečná rychlost a pozornost fotoreportéra), pak se zkouším vrátit na místo v jiném, lepším okamžiku.

Taková situace nastala v případě symbolického snímku z Bamu, kde snímek zachycuje přeživší obyvatele z okolí, kteří mlčky stojí a dívají se na trosky pevnosti Arg-é Bam (citadela Arg-é Bam byla před zemětřesením v roce 2003 největší stavbou z nepálených cihel na světě, poz. překl.). Tuto scénu jsem poprvé zpozoroval jednoho dne, když bylo zrovna zamračeno a na hradbách pevnosti stálo jen pár diváků, udělal jsem jen jeden snímek a s velkým očekáváním jsem se na stejné místo vrátil při západu slunce. Plasticky měkké, teplé světlo, několik desítek diváků se smutným pohledem upřeným na trosky hlavní turistické atrakce v oblasti mi pomohli získat silný záběr plný symboliky. Nakonec jsem se rozhodl snímek převést do černobílé podoby, protože jsem se rozhodl, že by celá práce měla mít určitou syrovost. V případě zničeného Bamu, ve kterém při zemětřesení zemřelo padesát tisíc obyvatel, by podle mého soudu barevné provedení vypadalo příliš turisticky a odvracelo by pozornost od podstaty sdělení a napětí v zachycených situacích.

Pokud jde o fotografie na film, musel jsem se přizpůsobit obecným trendům a „nepohrdám“ digitální technikou. Snažím se však neprohlížet si fotografie na monitoru a pracovat s digitální technikou, jakoby to byl fotoaparát na film. Mám dojem, že se pak dokážu

lépe soustředit na fotografovanou situaci. Někdy jsem již předem před vznikem materiálu rozhodnutý, např. jestli bude výsledný materiál barevný a nebo černobílý.

A. P.: V jednom z rozhovorů s Ewou Zbiegieni jsi řekl, že spíše se úplně vzdáš fotografování, než aby ses měl stát lovcem zpráv, který zneužívá tragédie. Mluvím tady o situaci z Bamu, kde tě jeden z fotoreportérů viděl při fotografování dlouhým objektivem jedné z obětí tragédie a pak sám přišel k této oběti a i přes její nesouhlas ji fotografoval z bezprostřední blízkosti. Byl tohle důvod, proč jsi odešel z deníku *Gazeta Wyborcza?* (Kdy to bylo?) Protože ses zprávami dusil? A plné fotoreportáže jsou tam publikovány jen zřídka?

P. B.: Ne, odchod z deníku G*azeta Wyborcza* měl pouze a jenom ekonomické důvody. Při práci v deníku je třeba být připraven přistoupit na určitý kompromis, občas je třeba udělat aktualitu nebo tzv. „bublinu", abys mohl někdy věnovat svůj čas a energii fotoreportáži.

V mém případě došlo k určitému paradoxu. Vzhledem k množství ocenění, které jsem každoročně získával, jsem byl zařazen mezi fotoreportéry. Bohužel se velmi rychle ukázalo, že jsem nebyl schopen se finančně udržet, i když jsem pracoval v největším a nejdynamičtějším polském deníku, který mě několikrát ročně posílal na často i více než měsíční zahraniční cesty. Moje fotoreportáže buď čekaly na publikování nebo v okamžiku publikace nestačily pokrýt moje náklady. V deníku jsem měl symbolický plat a zbytek jsem si musel vydělat na tzv. cesťáku, takové byly podmínky zaměstnání fotografa z tzv. mladé gardy. Absurdně jsem začal sponzorovat svou práci. V okamžiku, kdy se objevily nové fotografické cíle, hypotéka, chuť založit rodinu, tak jsem zjistil, že musím hledat výnosnější fotografickou práci asi již mimo deník *Gazeta Wyborcza.* Pořád si však myslím, že tento deník je nejlepším místem v této zemi umožňujícím ambiciózní a progresivní fotoreportáž.

A. P.: Byl tohle důvod, proč ses stal vedoucím fotooddělení deníku *Polska the Times*? Že už na ušlechtilou fotografii nezbylo místo, protože není místo na publikaci fotoreportáží v denících a ty jsi to chtěl změnit?

P. B.: Když jsem se ujal vytvoření fotografického oddělení v nově vznikajícím polském deníku *Polska the Times,* doufal jsem ve vytvoření vysněného pracovního místa pro fotografy věnující se fotografickému dokumentu. Velmi jsem spoléhal na to, že se objeví nový unikátní prostor, který

kromě deníku *Gazeta Wyborcza* bude také nabízet možnost existence „promyšlené" dokumentární fotografie a bude umožňovat publikování celých fotografických cyklů, kde hlavním nástrojem komunikace je obraz a ne psané slovo. Moje role vedoucího v tomto deníku skončila v momentě, kdy jsem přestal věřit v možnost vytvoření takového místa v obecné rovině fotografického povědomí, dominujícího mezi dnešními redaktory rozhodujícími o vzhledu deníků a jejich obsahu.

A. P.: *Duży Format* deníku *Gazeta Wyborcza* už není tím, čím býval, ale můžeme publikovat své práce v internetových periodikách jako *5Klatek, Zaplecze,* koalice *Latarnik*. Fotografuješ ještě? Máš zrovna rozpracovaný nějaký cyklus? Co je zrovna v hledáčku tvého zájmu?

P. B.: Podle mého názoru, přirozeným prostředím pro fotožurnalismus neboli fotoreportáž je publikace na papíru. Fotoreportér jako fotožurnalista potřebuje prostor a médium pro svou autorskou výpověď. Tímto přirozeným prostředím je deník, týdeník nebo měsíčník právě ve svém papírovém provedení. Internet je místem, kde „surfujeme". Nenutí nás k zastavení se, k reflexi. Galerie a výstavy mají omezený rozsah a přitom v denním novinovém zpravodajství jde o možnost co nejširší dostupnosti diváka. Fotografické soutěže a ocenění jsou příjemným doplňkem při fotožurnalistické práci, ale týkají se obvykle pouze tzv. prostředí. Nejsou a ani nemohou být samy pro sebe cílem pro fotoreportéra zaměřeného na komunikaci a věřícího, že prostřednictvím svých snímků bude mít určitý vliv na změnu skutečnosti. Pouze tisk vycházející papírovou formou láká k zastavení. Bohužel, množství takových prostor umožňujících publikování fotoreportáží se drasticky zmenšuje. Je to velmi drahá forma reportáže, protože vyžaduje mnoho času a úsilí. Přičemž média se stále více orientují na aktuality, přítomnost a povrchnost, rychlou a téměř jakoukoliv zprávu. Fotografie se začíná používat hlavně jako zraku milá ilustrace anebo při nejhorším barevné vyplnění díry v textu. Dokonce v případě, kdy je kompletní reportáž již otištěna, dostává fotoreportér dost symbolickou odměnu vzhledem k času a práci, kterou promyšlená a tematicky zaměřená fotoreportáž vyžaduje. Pomalu se to stává uměním pro umění. Osobně se stále více začínám zajímat o tvůrčí nebo studiovou fotografii, a posedlost dokumentem se snažím převést do jiného, silnějšího média, jakým je film.

A. P.: Jakým způsobem je nyní možné nalézt místo pro otištění fotoreportáží, které vyprávějí lidské příběhy? Kde je třeba hledat skulinku nebo je podle tebe vůbec zájem o reportáž tohoto typu?

P. B.: Podle mého názoru pouze za hranicemi Polska, myslím přitom hlavně na prosperující společnosti a země s dlouhými a vysokými žurnalistickými tradicemi. Země jako Holandsko, Dánsko, Německo mají ambiciózní, názorově vyhraněné a vysokonákladové deníky a zároveň si náležitě cení práce fotografa. Fotografické a obrazové povědomí je v těchto zemích rovněž velmi rozvinuté.

A. P.: Doplňuješ někdy ještě svoje reportážní projekty dalšími snímky, nebo raději reportáže uzavíráš, téma, které tě zajímá, zakončuješ a už se k němu nevracíš? V některých cyklech, ze kterých skládáš tabla, chybí jeden snímek – jako v cyklu *Irácké ženy* nebo *Poetki dramatyczne,* je to poznávacím znamením tvého stylu nebo si jen hraješ s divákem?

P. B.: Ke svým reportážím se nikdy nevracím, skládám je teprve tehdy, až se materiál blíží ke konci, pak se snažím zachytit ještě několik chybějících situací tak, aby byl podle mého názoru kompletní a mohl bych ho uzavřít jako celek a aby jeho pointa figurovala v několika rovinách. V jistém okamžiku u mě dochází k „únavě materiálem" a potom chci co nejdříve dorazit do cíle. Neznamená to, že neukončuji reportáže, uzavírám je, až opravdu cítím, že mám určitý celek a kromě toho, že bych ještě možná mohl udělat pár ještě lepších snímků. Vzhledem k jistým nedokonalostem a nedostatečné satisfakci je zakončuji. I přesto mé reportáže vznikají minimálně po dvouměsíční práci. Jsem totiž běžcem dlouhých tratí, ačkoliv nemám výdrž ultramaratonce.

A. P.: Jakou ti dala odpověď ta druhá cesta do Iráku, ta spolu s Mariuszem Zawadzkým, kdy sis jel ověřit, jestli tě ještě cynismus úplně neovládl? Jaké sis z této druhé výpravy do Iráku dovezl fotografie? Je možné si přivézt z těchto míst, kde je *sacrum* a *profanum* téměř dotknutelné, ještě něco jiného?

P. B.: Druhá cesta byla trochu zmatená kvůli adrenalinu (na chvíli jsme propadli panice, že každým dnem může vypuknout celonárodní revoluce a my jsme ti jediní Poláci na místě dění), pořádné porci strachu a nesmyslnému riziku. Pracovat bylo naprosto nemožné. Každým okamžikem nám hrozil únos a každé opuštění hotelu bylo spojeno s obrovským rizikem. Jako novináři s fotoaparáty jsme neměli téměř žádnou možnost pracovat a to hlavně kvůli tomu, že díky jiné barvě pleti a vlasů jsme byli automaticky výborným terčem. Na propadnutí cynismu jsem neměl vůbec čas, spíše jsem se ubíral směrem k alkoholismu, prostě abych mohl usnout, tak jsem

se opíjel whiskou. Fotografie, které jsem přivezl, jsou z mého pohledu bezcenné, je na nich několik duchovních a pár významných politiků během soukromých rozhovorů, dvě pouliční demonstrace, které jsme jenom o vlásek nezaplatili únosem, poutníci na cestě do Karbaly, spousta snímku z auta a jeden celkem dobrý snímek slabě vybavené irácké policie. Musíš uznat sama, že na měsíc riskování života je to dost ubohý výsledek.

A. P.: Zúčastnil ses ještě nějaké další fotografické výpravy na místa konfliktů? Je pro fotoreportéra nejlepší krátký objektiv nebo používáš blesk? Používáš v cizině tlumočníka nebo jsi dopisovatelem sám, vždyť výborně mluvíš anglicky? Co bylo hlavním důvodem tvé cesty do Iráku a je pro tebe válečná reportáž otevřená?

P. B.: Jednodenní výpad do prostoru špinavých bojůvek v Severní Osetii během cesty do Gruzie a jedna jednodenní návštěva Tamilských tygrů v minových polích. Tamilští tygři se projevili jako výjimečně vlídní, protože to bylo už po katastrofě Tsunami, která na Srí-Lance velmi demokraticky zasáhla jak sever, tak jih země. Pro fotoreportéra je základní krátký objektiv okolo 28 nebo 35mm a pak dlouhý teleobjektiv 70–200 mm, ten je velmi výhodný a může být s úspěchem používaný i na krátké vzdálenosti. Blesk používám velmi sporadicky, vlastně pouze v úplné tmě, ale to už téměř vůbec nepracuji. (Jeden snímek, který si teď zrovna pamatuji, je ze Srí-Lanky, z tábora pro postižené vlnou Tsunami.) Pokud cestuji sám, pak se pohybuji většinou také sám, pokud však pracujeme ve dvojici s dopisovatelem, pak téměř vždy s místním průvodcem; zná místní jazyk, zvyky, pomáhá rychleji dorazit na místo, navázat kontakt a navíc mám díky tomu volné ruce, on se stará o tlumočení a udržování rozhovoru. Zkouším se naučit z daného jazyka tolik slov, kolik jsem schopen. Jak už jsem říkal, do Iráku mě přivedla atmosféra mise a chuť zrealizovat reportáž o lidech žijících v neustálém ohrožení. Válečná fotoreportáž pro mě není intelektuálním sdělením, ale spíše dokumentem založeném na reflexi, zkušenostech, silných nervech a prostě na pocitu být při tom. Je to spíše záznam než interpretace. Spíše aktualita, než reportáž do hloubky. Odlišuji od sebe typicky válečné fotoreportéry od těch, co jsou přímo na frontě a popisují válku téměř z první linie. Nikdy mě nelákala válečná reportáž, taková ta přímo z akce. Nesnažil jsem se dostat do takových situací a neříkám o sobě, že jsem válečný reportér, jsem spíše ten, který ve válkách byl a poznával je z jiné strany, z té lidské.

A. P.: Jak dlouho se připravuješ na cestu na místa konfliktů a katastrof?

P. B.: Obvykle nemám moc času, před první cestou do Iráku jsem měl dvě hodiny na odpověď. Vrátil jsem se z dovolené a po dvou dnech jsem letěl do Iráku. Měl jsem jeden den na očkování, dostal jsem jednu injekci do každé končetiny, protože jen tak jsem mohl vstřebat čtyři vakcíny najednou v tak krátkém čase. Podruhé to byly dva týdny čekání na cestu, tak jsem měl čas na určité přípravy. Koupil jsem si speciální fotobatoh a doplnil jsem si i garderobu. Na takové cesty se nijak zvlášť nepřipravuji, tedy kromě kontroly a přípravy techniky. Samotná cesta trvající většinou celý den nebo dva je dostatečnou psychickou přípravou. Tady chci mít čas na rekognoskaci terénu *(research)*, opětovnou analýzu tématu, jeho pochopení, hledání nějakého klíče.

A. P.: Jak uchovat a zachránit umění v typicky novinářské fotoreportáži? Fotografuješ od dětských let, mohlo by se říci, že je to tvůj první projev. Jaká je podle tvého mínění pozice polské fotoreportáže v polské válečné fotografii? Po roce 1989 se v Polsku fotoreportáž umlčela, a ti, kteří ji vytvářeli, se věnují nejčastěji komerci, která jim, jak jsi sám řekl, zajišťuje stabilitu. Změnil se nějak tvůj pohled na fotografii? Vytváříš vůbec ještě teď nějaké reportáže? Práce v *Dzienniku* a *Polska the Times* byla ve tvém životě jen epizodou. Bude filmový dokument opravdu tím pravým místem, kde se budeš moci realizovat jako dokumentarista? Na filmech pracuješ jako kameraman nebo režisér?

P. B.: Nevidím žádnou možnost na záchranu fotoreportáže, zvlášť, co se týká Polska. Myslím, že ve světě bude také zanikat a místo ní se bude stále častěji objevovat reportáž ve formě krátkých filmů (podcastů) nabízených na internetu, jako ozvučená fotografická animace. Období digitální fotografie nepřeje reflexi, pouze cenové dostupnosti a doslovné ilustraci. Polská válečná fotografie vlastně neexistovala nikdy, přinejmenším v profesionálním smyslu slova. Polští fotografové jezdící za válkou a pracující jako reportéři každý den věnují většinu svého času jinému tématu a nejsou proto kvůli sporadičnosti svého válečného nasazení velkými profesionály v tomto oboru. Nemůžeme je srovnávat se jmény jako James Nachtwey nebo Christopher Morris, tedy s těmi, o kterých by se dalo říci, že se určitou dobu soustředili pouze na války a konflikty. Jejich fotografie pak přesahuje hranice čistého záznamu faktů. Možná až začne polská armáda školit a zaměstnávat ve svých řadách takové fotoreportéry, budeme pak mít možnost mluvit o profesionalitě nebo alespoň specializaci. Nemyslím si, že by polská fotoreportáž po roce 1989 zanikla, naopak si myslím že na nějaká desetiletí ožila a bylo to pro ni jedno z nejkrásnějších

období. Hlavně díky deníku *Gazeta Wyborcza* s přílohou *Duży Format*, Magazínu *Rzeczpospolita* a *Polityka*. Komerce se začala rozvíjet až na začátku nového milénia, nebo dokonce až v letech 2001–2003, jakmile se stala všeobecně dostupnou digitální fotografie. Nyní pracuji pro holandský deník *De Volkskrant*. Úhel pohledu na dobrou fotografii se mi nezměnil, avšak začal jsem si všímat, že je toto médium stále slabší a je stále více ničené médii, technologií a všeobecnou dostupností.

Práce v deníku *Polska the Times* se pro mě stala nepříjemnou epizodou, ale vůbec toho nelituji, byla to poslední bašta mého naivního idealismu a víry v to, že se podaří vytvořit v Polsku pro fotografii dobré místo. Nadešel nejvyšší čas, abych získal naprostou nezávislost na jakékoli redakci, deníku, tématu, živit se něčím jiným a vznešené věci dělat jen podle chuti a bez kompromisů. Dokumentární film je prostorem, který mě fascinuje a dává mi pocit, že díky němu budu moci dále realizovat své dokumentaristické plány. Film nakonec nemůžete vykastrovat jako fotoreportáž, která je při publikaci jakkoli řazena a skládána různými fotoeditory, grafiky nebo redaktory, kteří často nemají jakékoli potuchy o podstatě příběhu, kterou reportáž vypráví.

A. P.: Jakým způsobem je možné v Polsku propagovat fotoreportáž a dokument? Co si myslíš o agentuře *Vis'a Vis,* má šanci si získat stálé předplatitele? Má nějaký smysl zakládání agentur zastupujících fotoreportéry?

P. B.: Ano, jsou to skvělé iniciativy, přeji vše nejlepší takovým agenturám jako *Vis'a Vis, TamTam atd.* Obdivuji výdrž jejich zakladatelů. Vznik takových agentur má obrovský smysl, ale jen jestli se bude s fotografií obchodovat a jestli bude pro tyto fotografie odbyt. Fotoreportáž se nesmí uzavírat do galerií, na posoutěžních výstavách a ve svém prostředí. I tady se objevuje problém. Takových míst na publikování fotoreportáží je v Polsku stále méně a odměny za práci fotoreportéra, který by jako profesionál měl mít z té práce obživu, aby se mohl vyvíjet a plně své práci věnovat, jsou často víceméně symbolické.

A. P.: Cítíš se být kronikářem naší doby? Je nějaká společná vlastnost pro všechny reportážní fotografy?

P. B.: Cítím se spíše kronikářem lidských příběhů, moje fotoreportáže se jen zřídka týkaly vážných politických, společenských a státních událostí. Myslím, že společná vlastnost pro všechny

fotoreportéry zajímající se o „promyšlenou“ reportáž je reflexe a rozvinutá analýza toho, co vidí a o čem usilují vyprávět. Fotoreportér by se neměl rozplývat nad tím, že se mu povedlo něco zachytit, spíše přemýšlet nad tím, jestli se mu povedlo sdělit svými snímky něco důležitého, něco na první pohled neviditelného. Něco, co jinak v paměti zapadne a co citlivým divákům dokáže změnit pohled na věc.

Piotr Andrews – fotoreportér kronikář

„Nevím, proč takhle musí vypadat svět, který fotografuji. Vím, že proto jak vypadá, by se měl změnit. A ne proto, že jsem viděl ty tragédie, jen proto, že mnoho z lidí, které jsem fotografoval, již neuvidí nikdy nic. A nemusí to tak být," říká Piotr Andrews.[31]

Piotr Andrews, narozený 7. července 1961 v nigerském Kano. Je vlastníkem dvojího občanství, polského a kanadského. Ovládá pět jazyků, mluví polsky, anglicky, rusky, francouzsky, srbochorvatsky.

Jeho matka byla fotografka v Ústřední fotografické agentuře (CAF) a díky ní vyrůstal v prostředí fotografie. Otec, po kterém má jméno, byl doktorem a později žoldákem v Africe. Od roku 1966 vyrůstal Andrews v Polsku a v roce 1981, těsně před výjimečným stavem, emigroval do Kanady. Tam v roce 1983 absolvoval všeobecné vědy na univerzitě York v Torontu a později v roce 1985 katedru fotografie na univerzitě v Ottavě. V mládí chtěl být byznysmen, ale od roku 1984 do roku 1988 fotografoval pro *Associated Press, UP, Reuters, Newsweek Magazine, Time Magazine, MacLean's Magazine, The Montreal Gazette, The Globe And Mail, The Toronto Star, The Ottawa Citizen, The Ottawa Herald, The Calgary Herald, This Week in Business, Canadian Press* a *Publiphoto*. Dále v letech 1988–1990 fotografoval pro *Montreal Gazette*.[32]

Od roku 1990 do 1991 pracoval na zakázku pro *AP* a během práce pro tuto agenturu cestoval po různých zemích: Sovětský svaz – politické bouře v roce 1990, Litva – návštěva papeže, Burundi, Rwanda, Tanzanie, Polsko – první prezidentské volby, Litva – útok na televizní věž v roce 1991, Gruzie – prezidentské volby, Osetie – nepokoje na jaře roku 1991, Polsko – návštěva papeže v roce 1991. V letech 1991–1993 je stálým fotoreportérem agentury *Reuters* v bývalém Sovětském svazu a fotografoval pád komunistické vlády v Ázerbájdžánu, etnické války v Horním Karabachu, sesazení prezidenta Gruzie a také rozpad Sovětského svazu.

V roce 1993 jako redaktor časopisu *Newsweek* fotografuje vojenský puč v Rusku. V letech 1994–1996 se stal vedoucím fotooddělení v bosenské redakci *Reuters* v Sarajevu. Současně pracuje

[31] Por. www.ack.lublin.pl (11. 12. 2003)
[32] Por. www.reporter.edu.pl (31. 5. 2004)

také na reportážích z různých částí světa: volby v JAR (1994), obnovení demokracie na Haiti (1994), invaze Ruska do Grozného, Čečensko (1994–1995), návštěva papeže v Polsku (1995), prezidentské volby v Polsku (1995), volby v Rusku, reportáž z Čečenska (1996).

V letech 1996–1999 je vedoucím fotooddělení jihoafrické agentury *Reuters* a od roku 1999 i východoafrického oddělení. Od roku 2000 plní povinnosti vedoucího fotografického oddělení *Reuters Polska*, přičemž fotografuje na místech jako je Izrael, Palestina, Makedonie, v Perském zálivu, Afghánistán, Irák apod. Andrewsovy fotografie vytvořené před rokem 2000 představují jeho nejvýznamnější díla.

Piotr Andrews*, JAR. Prezidentské volby,* 1994

Piotr Andrews*, Litva,* 1991

Piotr Andrews, *Zair,* 1997

Piotr Andrews, *Mobutu,* 1997

Ne náhodou se Andrews ve své tvorbě věnuje válečné reportáži. Jeho kariéra novináře začala v Montrealu, v listopadu roku 1989, kdy byl během návštěvy Lecha Wałęsy jediným polsky mluvícím reportérem. Ve stejný den, tedy 9. listopadu 1989, vysílala televize CNN záběry rozebírání berlínské zdi, symbolu železné opony a pomníku rozdělení světa na východ a západ. To byl impuls, díky kterému se Andrews rozhodl být jako reportér vždy v samém centru politicko-společenského dění.

Andrews se snaží být objektivní, pozorovat událost svým aparátem z obou stran barikády, i když je to stále těžší a v některých místech, jako je Irák a Afghánistán, je to dokonce nemožné. Aby mohl fotografovat přímo během konfliktů, absolvoval vojenské školení, učil se, jak procházet kontrolními body, podplácet. „Uprostřed řeky Kongo se poplatek za proplutí zdvojnásobil – stejně jsem zaplatil," vzpomíná Andrews.[33]

Piotr Andrews*, Uganda,* 2000

[33] Por. www.bstok.pl (4. 3. 2006)

Piotr Andrews, *Izrael,* 2000

Piotr Andrews, *Itálie, 2001*

Piotr Andrews již několik let fotografuje bezmála všechny světové politicko-společenské konflikty. Jeho fotografie jsou publikovány v mnoha denících v Polsku i v zahraničí. Agentura, pro kterou pracuje, se mu stala domovem. Na zádech má vytetované oko, které ho má chránit před kulkami ostřelovačů.[34] V roce 1995 během pobytu v Sarajevu téměř přišel o život při minometném útoku. Za fotografii z této události byl nominován agenturou *Reuters* na Pulitzerovu cenu.[35] Do dnešního dne pouze jeden polský fotoreportér obdržel tuto cenu za fotografii, je to fotoreportér *AP* Czarek Sokołowski a jde o fotografii z vojenského puče v Moskvě v roce 1991. Už jen nominace na tuto cenu je velkým zadostiučiněním.

Piotr Andrews*, Sarajevo,* 1995

„Přál bych si, aby snímky, které dělám často s nasazením života, mohly něco změnit, aby byly hlasem odporu, informací, která vyvolává reakci. Jen velmi zřídka se tomu tak děje. Když myslím na Afriku, kterou jsem fotografoval v Zimbabwe nebo JAR, tak cítím, že to nikoho

[34] Por. www.przezbalkany.cafebabel.com (11. 10. 2007)
[35] Por. www.fototapeta.art.pl (23. 11. 2003)

nezajímá, že Afrika je daleko od evropských nebo amerických starostí. Stejně jako Afghánistán, Čečensko…“, říká Andrews.[36]

V roce 2003 poprvé vystavuje v Lublinu své válečné fotografie, výstavu věnuje památce přítele Tarase Prostiukova, kameramanovi, který zahynul po chybném útoku americké armády na hotel plný reportérů.

Všechny Andrewsovy fotografie v sobě mají velkou dávku dramatičnosti. Disk CD vydaný k výstavě „Dlaczego…“[37] (Proč...) obsahuje 71 snímků a je také v příloze této práce (příloha č. 2). Výstava Andrewsových fotografií byla ještě v roce 2006 vystavena v Bielsku-Bialé.

[36] Por. www.ack.lublin.pl (15. 11. 2003)
[37] Por. www. city.reuters.pl (20. 12. 2003)

Piotr Andrews, *Afghánistán,* 2001

Piotr Andrews, *Bagdád,* 2002

Piotr Andrews, *Bagdád,* 2002

Silnou stránkou Andrewsových fotografií je to, že v konfliktu sleduje osobní i společnou tragičnost jednotlivých obětí, které jako bezejmenná čísla zvedají statistiky mrtvých. Scény Piotra Andrewse jsou šokující, přímo nelidské, jsou důkazem nesmyslnosti válek, které vznikají na pozadí náboženských a národnostních odlišností. Jeho fotografie vyvolávají v divácích velmi silné emoce a reakce. Není možné okolo nich jen tak nevšímavě projít, nemůžeme vedle nich říci nevím, neviděl jsem. Andrews nás staví tváří v tvář jednotlivým tragédiím dalších obětí války. Stačilo být na daném místě v konkrétním čase a mohl být obětí každý z nás, tento pocit v nás vzbuzuje reflexi.

Andrewsovy fotografie jsou důkazem toho, že válka existuje a že ačkoliv dnes nemáme světové konflikty, lidé si stále vzájemně křivdí ve jménu svého přesvědčení. Záběry Piotra Andrewse jsou klidné, jakoby chladnokrevně vypočítané, sebejisté, s odstupem. Není na nich vidět spěch, i když jsou z nejkrvavějších událostí. Piotr Andrews je zkušeným reportérem. Nehledá svůj příběh, jeho role je být kronikářem popisujícím obraz bez přehánění a makaronismů.

Svět podle Andrewse je ostře černobílý, ale přece jen černá převažuje. Na jeho fotografiích není opětovná interpretace události, ale přímo fakta. Proto mají fotografie takové vyznění historického záznamu. Není na nich vidět zásah fotoreportéra do dění, on je jakoby „naším" okem, okem, které nám ukazuje světy, o kterých nechceme vědět, že stále existují. Okem, které už jen díky své přítomnosti na těchto strašných místech vzbuzuje v divákovi vlnu odporu.

Svět podle Andrewse není jednoduchým příběhem, není vyprávěním jen tak na okraj, autor jde přímo středem, přesně tak, jak jde děj. Nejsou to statistické údaje, ale tragický konec zachycených hrdinů. Protože Andrewsovy snímky „jsou poseté mrtvolami". A na každém dalším snímku jsou oběti dalšího konfliktu. Situacím, které by se vůbec neměly odehrávat, není konec. „Jezdím tam, kde lidé vytvářejí místa kruté zábavy. Musím to ukázat. Zatlačuji slzy v dešti. Jestli je nedokážu zadržet, tak se rozpustí. A nikdo se o nich nic nedoví," říká o své práci Piotr Andrews.[38]

[38] Por. www.szpila.net (19. 6. 2005)

Konflikt v Iráku velmi ovlivnil Andrewsův přístup k práci. V Karbale, dva měsíce před smrtí Waldemara Milewicze na něj zaútočil dav Iráčanů, kteří v něm viděli Američana s přístrojem „jiného“. Andrews byl zrovna na ulici, kde několik výbuchů zabilo desítky lidí. Rozvášněný dav hledal odplatu. Několik ran dostal i řidič, který mu však zachránil život, protože se za reportéra zaručil. Andrews to komentuje: „Uvědomil jsem si, že moje práce už není oblíbená, neboť na fotografované účastníky konfliktu klademe vinu, a proto jsme nežádoucími svědky.“[39]

Piotr Andrews, *Irák*, 2004

[39] Por. www.bstok.pl (4. 3. 2006)

Piotr Andrews získal mnoho ocenění, v roce 1996 byl nominován na Pulitzerovu cenu za snímky z masakru v Sarajevu. V roce 2003 získal 2. cenu v Soutěži polské novinářské fotografie za samostatný snímek „Buszkaci“, zachycující tradiční soutěž na koních v Afghánistánu. Na soutěži *Newsreportaž* v roce 2008 získal v kategorii Události první místo za reportáž z etnických nepokojů v Keni. Zároveň Andrews obdržel i třetí místo v kategorii Události na soutěži *Grand Press Foto,* za fotografii z Nakulu v Keni zachycující zraněného muže v nemocnici čekajícího na pomoc (snímky dole).

Piotr Andrews, *Buszkaci,* 2003

Piotr Andrews, *Keňa,* 2008

Piotr Andrews*, Keňa,etnické boje,* 2008

Rozhovor mezi Agnieszkou Pytko (A. P.) a Piotrem Andrewsem (P. A.) z července 2008.

A. P.: Války fotografuješ již od roku 1990, má skutečnost, že ses narodil v Nigeru, nějaký vliv na to, že jsi citlivý na etnické a národnostní konflikty?

P. A.: Myslím, že měla (a to velmi velký) vliv na to, že jsem se rozhodl stát reportérem, hlavně proto, že můj otec vedl velmi zajímavý život plný dobrodružství a zážitků, sám se přihlásil do nigerské armády a sloužil v ní v hodnosti plukovníka. To, co dělám, je asi touha po prodloužení tohoto dobrodružství.

A. P.: Potkal jsi během svých častých reportérských výprav nějaké fotografky ženy, jako např. Heidi Bradner? Nebo jiné ženy, které fotografovaly konflikty?

P. A.: Ano, Heidi byla moji partnerkou celé tři roky (smích), poznali jsme se v Čečensku.

A. P.: Která ze tvých fotografií vytvořených po roce 2000 mohla být stejně důležitá jako ta ze Sarajeva?

P. A. Možná jedna fotografie z Iráku, kde jsem se opět o smrt jen otřel. Kdyby se za mě tenkrát ten řidič nezaručil, tak by mě dav jistě zlynčoval. Jsem mu za to velmi vděčný. Po této zkušenosti už do Iráku asi pracovat nepojedu.

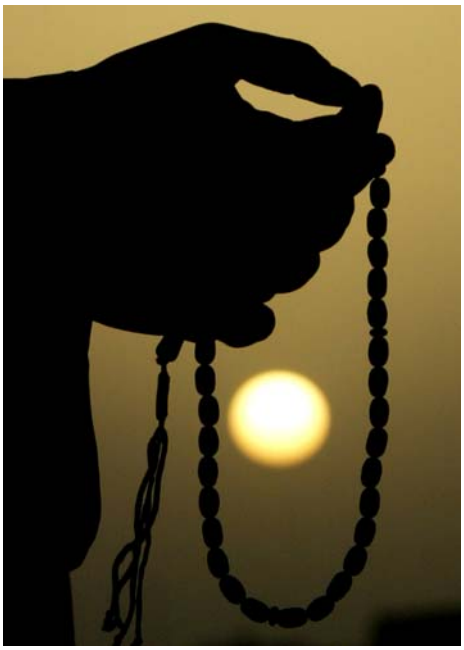
A. P.: Už ses někdy na místě konfliktu ztratil? Jak moc je pro fotoreportéra užitečné spojení např. satelitním telefonem? Jak se dnes posílají snímky do redakcí? Jak často cestuješ?

P. A.: Nikdy jsem se neztratil, kdyby se tak stalo, bylo by to velmi zlé. Dnes jsou satelitní telefony velké jako normální mobily a posílání fotografií probíhá téměř v reálném čase.

Piotr Andrews, *Irák*, 2003

Piotr Andrews, *Irák*, 2003

Piotr Andrews, *Irák*, 2003



Piotr Andrews, *Irák*, 2003

A. P.: Během výjezdů na hlídku s normálními vojáky jsi oblečen jako oni? Držíš se celou dobu jedné skupiny? Dokážeš se s nimi sžít? Jak vlastně nejraději pracuješ? Vozíš s sebou také fotoaparát na film nebo střední formát?

P. A.: Ne, nevozím s sebou jiné přístroje, když pracuji pro redakci, nemám čas na vedlejší práci nebo na realizaci vlastních projektů. Při práci ve skupině se snažím na sebe ničím neupozorňovat, jiný vzhled tě může ohrozit, a sžít se s lidmi, se kterými pracuji, např. s vojáky, je naprosto normální. A získat vzájemnou důvěru chvíli trvá.

A. P.: Můžeš si vybrat s kým a kam pojedeš, nebo je to určené přímo z redakce? Nebojíš se únosu? Jak by pak reagovala tvoje agentura?

P. A.: Agentura je velmi dobře připravena na eventuální únos svých zaměstnanců. Absolvujeme speciální kurzy první pomoci a boje zblízka. Agentura také investuje mnoho peněz na

bezpečnost. Dnes jezdí na místa konfliktů velmi mnoho lidí. Můžu si vybírat, kam chci jet. Většinou jezdíme ve složení fotoreportér, novinář a kameraman.

A. P.: Při fotografování se zdá, že jsi velmi blízko dění, přímo před vlastní akcí. Když si pak prohlížíš své snímky, pamatuješ si jejich širší kontext?

P. A.: Snažím se být tak blízko, jak se jen dá, ale je třeba si pamatovat, že jako fotoreportér se pohybuješ po velmi tenké čáře, což se může stát osudným, jako v případě mých kolegů, kteří byli zlynčováni davem v Somálsku. Počítá se s empatií a odstupem. Na odstup se nesmí zapomínat.

A. P.: Znáš už odpověď na otázku proč? Co pohání tvoje cestování, při kterém tolikrát riskuješ svůj život? Abys získal snímek?

P. A.: Nevím, jestli se na tuto otázku dá odpovědět.

A. P.: Proč fotografuješ, cítíš se být kronikářem doby, ve které zrovna žijeme? Umíš i něco jiného? Z čeho máš na misi největší strach?

P. A.: Dalo by se říci, že práce, kterou dělám, je velmi blízko práci kronikáře. Když se něco začne dít, tak se na nic neptám a prostě jedu fotografovat. Pracuji s extrémně odvážnými lidmi jako např. Christopher Morfia a Joao Silva, kteří jsou zároveň i moje konkurence. Ale v okamžiku ohrožení života se na sebe můžeme spolehnout. Tato práce je stále více nebezpečná. Kdybych nefotografoval, asi by ze mě byl instruktor potápění.

A. P.: Jak ses naučil rusky?

P. A.: Rusky jsem se naučil ve škole a od babičky, při práci reportéra je velmi užitečné umět několik jazyků. I když s věkem už nejsou mé jazyky na tak dobré úrovni jako dříve. Taky mi velmi pomohla má dvojí státní příslušnost. Ale v Kanadě, kde jsem začínal jako fotoreportér, jsem byl nucen o svou pozici tvrdě bojovat, začínal jsem tam jako anonymní fotoreportér, který musel svou prací dokázat, že se vyplatí jej zaměstnat.

A. P.: A co je ve tvém životě nejdůležitější?

P. A.: To je přímo existenční otázka, myslím, že v životě je nejdůležitější žít ve shodě se svým svědomím, ale záleží také, jaké to svědomí je.

A. P.: Ryszard Kapuściński jednou řekl, že fotoreportér může udělat je to, co mu dovolí lidé. Dokázal bys udělat více?

P. A.: Ne, dělám tolik, kolik mi dovolí situace. Neinscenuji si záběry, nezasahuji do děje.

A. P.: Jaká je podle tebe pozice válečné fotografie v Polsku? Proč je tak málo publikovaných fotografií z míst konfliktů?

P. A.: Situace dokumentární fotografie v Polsku a ve světě není dobrá, lidé chtějí spíše vidět snímky Angeliny Jolie a ne reportáže z válek a konfliktů.

A. P.: Kdysi jsi řekl, že příliš nevěříš síle výstav, je to důvod, proč tak málo vystavuješ? Jakým způsobem mohou válečné fotografie spatřit denní světlo v kosmopolitních společnostech?

P. A.: Myslím, že aby někdo mohl vystavit svá díla, musí za sebou mít určité zkušenosti a výsledky. Mě trvalo dvanáct let, než jsem shromáždil fotografie na výstavu „Dlaczego“. Dnes bych mohl výstavu doplnit několika snímky, ale na další velkou výstavu je ještě brzy.

Wojtek Grzędziński – fotoreportér s posláním

Wojtek Grzędziński se narodil v roce 1980 ve Varšavě, rané mládí strávil ve Spojených státech a na Mazurských jezerech.

Pokoušel se studovat různé obory jako např. společenské vědy nebo etnologii, ale nakonec studia zanechal. Nyní jej čeká obhajoba diplomové práce z resocializační pedagogiky. Fotografovat začal na už gymnáziu, kde fotografoval a psal do školního časopisu. V roce 2001 se rozhodl zkusit pracovat jako fotoreportér a našel si místo v redakci deníku *Życie*. Později několik měsíců pracoval pro deník *Życie Warszawy*, pak *Super Ekspress* (kde pracovali např. Piotr Grzybowski, Adam Jagielak, Paweł Marczak). V roce 2004 přešel do redakce deníku *Rzeczpospolita* a v roce 2005 do deníku *Dzennik*. V roce 2004 fotografoval v Afghánistánu a v roce 2006 v Libanonu[40]. V roce 2007 fotografoval dvakrát v Iráku, Kosovu a v pásmu Gazy a v roce 2008 v Pákistánu. Na své cesty jezdí fotografovat, protože cítí určité poslání. V současné době jedná s polským vrchním velením v souvislosti s cestou do Afghánistánu. Válka je pro něj katarze.

V současné době také zřizuje vlastní fotografickou agenturu, na vzniku této agentury se podílí celý kolektiv „Napo" (název je shodný se jménem jihoafrické řeky a záměrem bylo, aby název nebyl spojován s fotografií, ale aby vznikla nová značka navazující na činnost agentur *Seven* a *Null*), společně s Adamem Lachem a Filipem Ćwikiem.

Při fotografování pro redakce magazínů a novin používá digitální zrcadlovky firmy Canon s širokoúhlými objektivy. Osobně je příznivcem analogového přístroje Leica a nejraději by tento systém používal stále. Jeho fotografie můžeme spatřit na soukromém blogu *fotogrzeda*. Zastává názor, že označení válečný reportér může používat ten, kdo zažil přímé ohrožení palbou, což on prožil. Je laureátem ocenění *Grand Press Photo 2008* za jednotlivý snímek z Libanonu zachycující mrtvé nemluvně nalezené v troskách budovy. Zabírá si obraz klasickým širokým výřezem, používá hloubku ostrosti, snaží se být blízko události, zajímá se o zachycovanou situaci.

[40] Por. www.reporter.edu.pl (1. 12. 2006)

Wojtek Grzędziński, *Libanon,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Libanon,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Libanon,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Libanon,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Kosovo,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Kosovo,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Pákistán,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Pákistán,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Pákistán,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Pákistán,* 2007

Wojtek Grzędziński, *Pákistán,* 2007

Rozhovor mezi Agnieszkou Pytko (A. P.) a Wojtkem Grzędzińským (W. G.) v červenci roku 2007.

A. P.: Jak vypadal tvůj život před rokem 2003, kdy se zrodila myšlenka, že se chceš živit fotografií?

W. G.: Fotografie byla v mém životě přítomna vždy. Můj otec stále vytvářel stovky snímků a později je v koupelně a ve svém pokoji vyvolával. Na gymnáziu jsem se pokoušel psát a přemýšlel jsem o kariéře novináře. Po maturitě jsem začal pracovat jako obchodník a prodával jsem kancelářský nábytek, abych si vydělal peníze potřebné na studium. Přitom jsem začal pracovat v redakci studentského časopisu *Eurostudent*. Tam jsem se seznámil s neobyčejnými lidmi, kteří se dodnes pohybují ve světě médií a public relation. Lépe než psaní textů mi však šlo fotografování. Lépe jsem dokázal pracovat s obrazem než slovem. Později jsem zjistil, že je to „to ono" a v roce 2001 jsem se objevil redakci deníku *Życie,* měl jsem na blond odbarvené vlasy, v ruce mizerné portfolio, s odhodláním a přesvědčením, že se stanu fotoreportérem velkého deníku. Janusz Mazur, současný vedoucí fotografického oddělení mi dal šanci a tak se to nějak povedlo.

A. P.: Jak se to vlastně stalo, že ses začal zajímat o fotografii a začal jsi pracovat pro *Dziennik*? Co jsi dělal před prací pro deník *Dziennik*?

W. G.: Pořád jsou někde obrázky. První aparát jsem dostal od otce jako vánoční dárek a byla to *Smena*. Fotografoval jsem známé, přátele, kamarády ze třídy. Později jsem měl nějaký automat *Fuji*. Prostě jsem rád fotografoval. Bez jakékoliv ideologie. Před redakcí deníku *Dziennik* byla redakce deníku *Życie*, kde mě však okradli a dodnes mi nezaplatili těžce vydělané peníze. Později jsem se trochu poflakoval a měl jsem také období krátkodobé epizodní spolupráce s agenturou *Reporter* a *Życie Warszawy*. Pak jsem narazil v *Super Expressu* na ochranná křídla Grażyny Wójcik, „nechala mě plazit se po chodnících", nedopřála mi chvíli oddechu, naučila mě, o co v novinářské branži jde, ukázala kritéria, která jsem předtím neznal. V redakci *Super Express* jsem poznal Jacka Marczewského, díky kterému jsem pochopil (mými slovy) „duševní stránku fotografie" a naučil jsem se pojmenovat to, co cítím při fotografování. A našel jsem odpověď, proč to dělám. Po roce a půl se mi naskytla příležitost přejít do deníku *Rzeczpospolita*. A podařilo se. Pracoval jsem tam

jako nejmladší, ale měl jsem možnost sledovat jeden z nejlepších fotografických týmů. Pak přišla nabídka z redakce deníku *Dziennik*.

A. P.: Co jsi cítil, když se tvoje fotografie stala fotografií roku?

W. G.: Očarování. „Já se zblázním." A později reflexe, frustrace, že něčím neštěstím, smrtí, se moje jméno stane jistým způsobem známé. A pokusy svou práci nějak ospravedlnit. Protože kdyby ty snímky neexistovaly, nevěděli by jejich diváci, co se tam ve skutečnosti děje. Jaké peklo potkalo druhého člověka.

A. P.: Můžeme mluvit o stylech ve válečné fotografii? A jestli ne, pak kdo byl nebo je pro tebe vzor, pokud jde o válečnou fotografii ve světě a v Polsku?

W. G.: Nevím, jestli existují nějaké styly válečné fotografie. Je tolik stylů, kolik je fotografů. Plus pokračovatelé. Mými mistry fotografie jsou klasici jako Cartier Bresson, Brassai. Z válečných fotografů obdivuji Jamese Nachtweye, který je mým absolutním „guru". Mám také velmi rád fotografii Pellegriniho a Dworzaka z agentury *Magnum*. Z polských fotografů jsem vyrostl na magazínu *Gazeta Wyborcza* a snímcích Krzysztofa Millera a Piotra Janowského.

A. P.: Co tě láká na cestování a konfliktech, že se netoužíš usadit? Myslíš, že práce válečného reportéra vylučuje rodinný život?

W. G.: To je reflexe z dnešního odpoledne. Cestovatelé se dělí na objevitele a tuláky. Objevitelé směřují ke svému cíli. Tuláci putují pro cestování samotné. Já jsem tulák. Miluji cesty do neznáma. A po cestě vyfotografovat to, co mě zaujme. Nesnáším cesty za určitým cílem, protože to zabíjí improvizaci. Mohu mít cíl, ale určitě ne přesně určený. Jestli toužím po stabilizaci? Zkusil jsem to. Nepodařilo se to. Zatím mi práce znemožňuje usadit se. Nedokážu zanechat svých toulek. Ale věřím, že nejsem jediným takovým „pošukem".

A. P.: Proč fotografuješ? Umíš dělat ještě něco jiného? Čeho se na misích bojíš nejvíce?

W. G.: Jsem instruktorem windsurfingu. Umím učit. Již skoro po deseti letech jsem dostudoval. Zanedlouho budu pedagog s diplomem. Nejvíce se bojím zmrzačení. Toho, že se stanu závislým na dalších osobách, že přijdu o obě ruce. A obě nohy.

A. P.: Jaká je podle tebe situace ve válečné fotografii v Polsku? Proč je v tisku tak málo publikovaných fotoreportáží z míst konfliktů?

W. G.: Situace ve válečné fotografii je fatální. Stejně jako situace ve fotoreportáži. Válečná fotografie je nejdražší ze všech fotografických odvětví. Ceny v konfliktních regionech rostou přímo raketově. Prakticky za všechno se platí jako za obilí. V Lianě jsme za noc se snídaní (placek se sýrem a plechovkou Coca-Coly) platili padesát dolarů. Ale to bylo město odříznuté od světa. K tomu patří i úplatky, doprava, pronájem aut je někdy i pět set dolarů za den, k tomu také tlumočník za minimálně sto dolarů na den.

Noviny řídí pánové v oblecích hlídající čísla prodejů a nákladů. Proč vytvářet autorský materiál, když je možné koupit snímek z agentury *Associated Press* nebo *Reuters* v rámci předplatného. Je to politika matení lidí. Politika krmení čtenářů stále tím samým, čím je krmí ostatní. Tady pramení unifikace vědomostí a nedostatek originality mezi tituly.

Je ještě druhá strana mince. Válečné fotoreportáže nejsou pro oči ničím příjemným. Nejsou příjemné pro divákovo svědomí. Narušují konzumní klid evropsko-amerických společností. Ukazují pravdu, kterou mnoho osob raději vytěsňuje ze svého vědomí, než aby si připustili nějaký morální odstup. Kromě toho reklama na exkluzivní kosmetiku na nohy vypadá vedle snímku dítěte bez nohou dost hrozně.

A. P.: Co je pro tebe v životě nejdůležitější?

W. G.: Štěstí. Moje a mých přátel.

A. P.: Proč chceš založit vlastní agenturu?

W. G.: Zakládám spolu s několika známými společnost, kolektiv *Napo*. Každý z nás má jiné důvody. Já mám dost práce s lidmi, kteří na vlastní kůži nepocítili to, co já, ale vyhrazují si právo mě hodnotit. Mám dost toho, že je v novinách nedostatek poslání, pro které pracuji a které mě doprovází. Chci své fotky ukazovat a žít z nich, i když vím, že to bude těžké. A především se chci věnovat problémům, které považuji za důležité. Chci v daleko větší míře dokumentovat a přestat se hnát za bezvýznamnou aktualitou nebo záběrem nějakého politika, který bude zítra zapomenut.

A. P.: Přemýšlel jsi o vystavování svých snímků, tvůj blog *fotogrzeda* je bohatě rozvinutý, osvědčil se podle tebe tento způsob prezentace tvé práce?

W. G.: Nenašel jsem nikoho, kdo by byl ochoten vystavovat mé práce. Většina galerií jsou svým způsobem okruhy vzájemné adorace a mě to nějak nejde. Proto ten nápad s fotoblogem, jako vlastní malou denně aktualizovanou galerií. Tato forma prezentace fotografie se osvědčila. Každý měsíc dostávám několik emailů. Každý rok jsem zván na různé festivaly fotoblogů nebo prosby o prezentaci mých prací a komentář. Je velmi milé, že lidé sledují můj blog a on se jim líbí.

A. P.: Co je na práci válečného reportéra v Polsku nejtěžší?

W. G.: Asi návrat. Z každé cesty a uvědomění si, že jsem nebyl na dovolené v tropech nebo na nějakém jiném exotickém místě. Stát si tváří v tvář s editory a kolegy, kteří válku znají jen z filmů, kde hlavní hrdina vždy všechno přežije. A návrat do skutečnosti, která není jen černobílá. Ukrývání svých emocí, svého rozechvění. Dokazování, že nejsem kariéristou, který vsadil na válečnou fotografii jako na nejrychlejší cestu ke kariéře, protože to je běžný názor o nás. Že nemáme žádné poslání, ale jen chuť vydělat si nějaké peníze. Já dostanu každý měsíc stejné peníze bez ohledu na to, jestli jsem v Iráku nebo v Polsku.

A. P.: Ve válečných podmínkách pracuješ samostatně? Nebo spolu s někým? Jak dlouho trvají tvé cesty?

W. G.: Převážně pracuji spolu s novinářem. Nejlépe se mi pracuje samotnému. Nikdo neruší (kromě mě samého) fotografované osoby ani mě. Cesty trvají asi tři týdny. Teď doufám pojedu asi na pět týdnů fotografovat materiál analyzující pobyt polské armády v Iráku.

A. P.: Znáš už odpověď na otázku, proč? Co pohání tvé válečné cesty, během kterých tolikrát riskuješ svůj život? Děláš to kvůli snímku?

W. G.: Chuť do života. Snaha předat vědomí nesmyslnosti války a zabíjení. Zdůraznění absurdnosti války a zabíjení. Sdílení beznadějnosti války s lidmi, i když jen s několika. Vědomí toho, jak jsme šťastní, když můžeme žít v míru. Jak malé jsou naše problémy v poměru k zabíjení a ničení vyvolaných válkou. Chci poskytnout svědectví o tom, co jsem viděl. Toho, co jsem prožil. Nezávisle na tom, jestli si toho někdo všimne nebo ne. Existuje také jistá chuť zúčastnit se něčeho mystického. A něčím takovým je pro mě válka, uvolňující obrovské emoce.

A. P.: Velké záběry, velmi silné snímky, mnoho oblohy, výřez přes diagonálu. To jsou charakteristické vlastnosti tvých fotografií. A na nich jsou oběti konfliktů spolu s troškou cynismu a absurdity, kterou vidíš?

W. G.: Nevím jestli je to cynismus. Cynismus je jistá forma obrany. Absurdnost určitě. Široké záběry, protože nechci vytrhávat hrdiny z kontextu. Druhá věc je, že se s touto nedokonalostí zpracování snažím něco dělat. Proč nebe. Protože ho prostě mám rád. I když vím, že je to „hloupé“.

A. P.: Čím se liší fotografování v Iráku a Afghánistánu od fotografování v Kosovu a Libanonu?

W. G.: Vzdáleností od fotografovaného člověka. Při cestování po Iráku musíš mít vojenskou eskortu. Pro Evropana není jiná možnost. Okamžitě se tak vystavuješ úplně stejnému nebezpečí, jakému jsou tam vystaveni vojáci, se kterými cestuješ. Když jsem v Iráku fotografoval mimo základnu na ulici, musel jsem vypadat jako voják. Chyběl mi jen samopal. Od obyčejných civilistů

jsem oddělen. Jsem tam jako okupant. Při jízdě po ulici mě od všech lidí dělí několik centimetrů tlusté neprůstřelné sklo a pancéřování Hammerů. Všechna tato omezení způsobují, že jsem tam neměl takovou volnost pohybu, na jakou jsem zvyklý. Podobné je to i v Afghánistánu. Nebyl jsem tam čtyři roky, ale z toho, co vím, tak se tam podmínky moc neliší od těch irácких. V Libanonu a v Kosovu jsem však nebyl v pozici nepřítele ani potenciálního ohrožení. Mohl jsem chodit tam, kam jsem chtěl, tudíž tam, kde nestříleli Izraelci. Válka v Libanonu byla divná. Moje cesta tam byla neustálým spěchem za frontou a ničením. Byla hledáním lidí, civilistů, kteří ještě zůstali na území bojů. Všeobecným obrazem byly prázdné zničené cesty. A nic okolo. Ale ve městě lidé žili, jakoby zapomněli na bombardování, ba dokonce dokázali si sehnat židle a z přístavu pozorovat trajektorie raket odpalovaných na Izrael a po krátké chvíli sledovat odvetné bombardování pozic, odkud byly rakety odpáleny. Pozorovali to jako nějaké umění. Dívali se na něco, co se jich vůbec netýkalo. V Kosovu jsou lidé stoprocentně přátelští. Nikdo nikoho neohrožuje pistolí, nestřílí. Jsem přítelem ukazujícím jejich národ. Neměl jsem tam žádné špatné zážitky.

Závěr

Fotoreportáž by měla přimět čtenáře k přijetí nějakého stanoviska. Dobré reportážní snímky nemohou nechat diváka klidným, musí s sebou nést emoce vyplývající ze situace, kterou ilustrují. Měly by s sebou přinášet sdělení, poslání.

Bez ohledu na to, jak je život těžký a krutý si v něm stále hledáme nějaké krásné okamžiky. V těch největších temnotách může fotografie, a zvláště ta válečná, být Polárkou, v jejímž světle můžeme spatřit odraz skutečnosti. „Krása je neoddělitelnou součástí života a často je součástí tragédie," říká James Nachtwey[41].

Válečný fotoreportér si stejně jako jiní reportéři určuje místo i čas vzniku záběru. Občas vytváří tvůrčí koncepci podle dříve naplánovaného klíče, ale často nemá čas na výběr místa ani perspektivy pohledu na událost, protože situace, ve které se nachází, je tak dynamická a proměnlivá, že veškeré plánování nemá smysl. Tak pracuje Andrews a Miller. Nezbytné jsou pak zkušenosti a intuice, která se často v situacích, kdy se objevují dramatická a náhlá fakta, objevuje reflexivně. Jestli chceš v takových situacích přežít, nesmíš zapomenout na instinkty sebeovládání, protože je velmi snadné překročit tenkou hranici života, odkud se již nelze vrátit.

Hranice válečné fotoreportáže se posouvají, v roce 2001 byl na New York podniknut útok až z dalekého Afghánistánu. Dnes chtějí válku ukazovat skoro všichni, volní fotografové i fotoreportéři magazínů a deníků zaměřených na aktuality. Válka je populární, protože přitahuje odběratele. To je důvod, proč se všechny deníky snaží vysílat na místa konfliktů méně nebo více zkušeného fotoreportéra. Spoléhají na to, že se právě jemu podaří ulovit záběr, ve spěchu se však často zapomíná na splnění základních podmínek bezpečnosti. Fotoreportérům nejsou zajišťovány ani neprůstřelné vesty, taková je realita v Polsku. Je jen pár reportérů, kteří si hledají svá témata a zkoušejí události vidět z jiné perspektivy „se sklíčkem a okem", konfliktní situace zkoumá Łukasz Trzciński.

[41] A. Hoy, *Wielka księga fotografii*, Varszava 2006, s. 212.

Válečné reportážní fotografie jsou výjimečné už jen proto, že jsou zatížené účelovostí, předmětem užitku pro společné potřeby informovanosti. Fotoreportáž je integrálně svázaná s tiskem. Novinářská fotografie je jako zrcadlo, fotografie v novinách otištěné mají mít ontologickou autentičnost, což je vyžadováno od válečné fotografie. Válečná fotografie má být nejen záznamem, ale měla by poskytovat i dostatek námětů k přemýšlení. Manipulace obrazem je ve fotoreportáži nepřípustná, jejím základem je totiž zprostředkování pravdivých událostí, což fotoreportéři v každém rozhovoru potvrzují. Válečná fotografie nemusí parazitovat na neštěstí a tragédii. Může je však využít, pokud to prokáže určitou službu.

Je několik sporů, které se týkají pasivity fotoreportérů, např. že by mohli pomoci místo fotografování. Práce fotoreportéra je však založena na předpokladu nezasahovat, fotoreportér a hlavně válečný fotoreportér je především pozorovatelem. Samotný fakt fotografování je již zaujetím postoje vůči události, je to aktivní postoj bez intervence, jak tvrdí Susan Sontag.

Válečný fotoreportér je civilista ale zároveň i cíl. I když rezoluce Rady bezpečnosti OSN z roku 2006 říká, že novináři účastnící se misí na územích ozbrojených konfliktů by měli být považováni za civilisty, skutečnost je jiná. Novináři jsou často považováni za prodloužené politické nitky státu, který reprezentují. To je taky důvodem únosů a vražd páchaných na novinářích a reportérech.

Je snadné posuzovat práci fotoreportéra z pozice „domácího křesla“, protože zapomínáme, že fotografie vznikly v bezprostředním ohrožení života, kdy během fotografování riskoval jejich autor svoje fyzické i psychické zdraví.

Všednost a každodennost fotografií zachycujících násilí, krutost války, je již běžná. Fotografie aktualit má krátkou životnost, možná proto současní fotoreportéři při svých cestách za válkou pátrají hlouběji. Snaží se najít svůj příběh a často se dotýkají problémů sociologických i kulturních společenství uvízlých v konfliktech. Můžeme si klidně položit otázku, k čemu nám jsou další fotografie lidské křivdy, smrti ukazované různými způsoby. Taková je úloha tisku, představení světa takového, jaký je, bez ohledu na to, jestli s tím souhlasíme, nebo ne. Dnes neexistuje žádný etický kodex, kterým by se fotoreportéři řídili, jedinou etikou je svědomí každého z fotografujících.

Aby mohl být někdo dobrým válečným fotoreportérem, musí mít vrozenou schopnost vidět obrazem, vlastní silnou osobnost, aby se nenechal „pobláznit" a aby chtěl předat informaci nebo vyprávět nějaký příběh, a především musí mít odvahu. Musí mít také zvládnutou techniku na takové úrovni, aby na ni nemusel při práci myslet. Kromě toho musí mít ještě hodně štěstí, aby mohl pracovat v místech pro normálního člověka zvenčí těžko dostupných. Vytvoření dobrého záběru spočívá na proniknutí do člověka a situace. Fotografování krátkými objektivy nabízí divákovi jistotu, že se fotoreportér skutečně zúčastnil zachycené události a všechno se odehrávalo okolo něj na vzdálenost natažení ruky. To je charakteristická vlastnost všech současných polských válečných fotoreportérů. Bohužel je to práce na hranici života a smrti a má stále menší společenské pochopení, možná i proto stále častěji spolupracují váleční fotoreportéři s armádou.

Jsme obrazovou civilizací, což dokazuje postavení a role fotoreportáže, která se chce atraktivností vyrovnat pohyblivému obrázku. Samotný komentář bez připojených fotografií je již archaismem. Velmi vzácně se objevují cykly vznikající několik let, podobně jako v sedmdesátých letech[42], kdy se nekomentované, čisté fotoreportáže objevovaly v magazínech *Świat*, *Razem*, *Na przełaj* i *Sportowiec*. Fotoreportáž se z míst veřejných začala stále častěji přesouvat do soukromí. A nahlíží klíčovou dírkou, aby mohla sledovat osud člověka. Na válečnou fotografii můžeme narazit hlavně na pravidelných novinářských soutěžích, osobních blozích a internetových stránkách fotoreportérů.

Reportážní snímky a válečné snímky jsou individuální, neopakovatelné a subjektivní, mohou se snažit pouze o objektivitu. Závisí na válečném fotoreportérovi jak, a jestli vůbec předá informaci divákům, který fragment skutečnosti uzná za nejvíce charakteristický. Jestli bude zřetelný, shodný s fakty a jestli představuje pravdu. Ta zodpovědnost je ještě o to větší, že právě médium fotografie má u společnosti kredit věrohodného dokumentu a těší se její důvěře.

Kdo je opravdovým válečným reportérem, každá z šesti osob, kterým jsem věnovala části své práce, je jinou neopakovatelnou individualitou. Každý z analyzovaných fotoreportérů má k válečné fotografii svůj přístup, mohla být jen samostatnou epizodou, tak jako v případě Piotra

[42] Por. www.reporterzy info.pl (11. 3. 2003)

Bernaśe, a může být i volbou. Válku jako hlavní realitu si vybrali Piotr Andrews, Krzysztof Miller a Wojtek Grzędziński.

Kam směřuje polská válečná fotoreportáž? Mám pocit, že stále zkouší odpovědět na otázku: Kdo je člověk? A proč se biblická pověst o Ábelu a Kainovi stále opakuje? To jsou otázky, které zůstanou otevřené.

Použitá literatura

Roland Barthes, „Światło obrazu", KR, Varšava, 1996.

Władysław Bartoszewski, „Opuszczeni Bohaterowie Powstania Warszawskiego", Biały Kruk, Krakov 2008.

Zbigniew Bauer, „Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego", PAP, Varšava 2001.

Patrick Chauvel, „Reporter wojenny", Albatros, Varšava, 2005.

Anne H. Hoy „Wielka księga fotografii", National Geographic, Varšava, 2006.

James Hughes, „ Encyklopedia Uniwersalna", Muza, Varšava, 2004.

Ryszard Kapuściński, „Autoportret reportera", Znak, Krakov 2006.

Alex Kershaw, „Szampan i Krew", Fontanna, Varšava, 2008.

Alicja Kępińska, Grzegorz Dziamski, Stefan Wojnecki, „Fotografia realność medium", ASP, Poznaň 1999.

Jan Kosiedowski, „Zawód fotoreporter", PWN, Varšava, 1984.

John Morris, „Moja historia fotografii prasowej", Cyklady, Varšava, 2007.

Stanisław Peters, „Ilustracja Prasowa", PWN, Krakov, 1960.

Naomi Rosenblum, „Historia Fotografii Światowej, Baturo, Bielsko-Biała 2005.

Doubravka Ugrešzić, „Muzeum bezwarunkowej kapitulacji", Izabelin, Varšava, 2002.

Radosław Sikorski, „Prochy Świętych", AMF plus, Varšava, 1997.

Internetové zdroje

Piotr Andrews [on line] [5.05.2008]. Aktuální dne:
: http://jungingen.blox.pl/2006/01/http.www.ack.lublin.pl.html

Krzysztof Miller fotoreporter[on line] [2.05.2008]. Aktuální dne:
: http://agencja.gazeta.pl/agencjagw/0,0.html

Piotr Andrews: Galeria zdjęć [on line] [29.04.2008]. Aktuální dne:
http://www. andrewsfoto.pl/

Piotr Andrews [on line] [22.04.2008]. Aktuální dne:
http://www. forum.bstok.pl/viewtopic.php?t=308

Reuters Polska: Galeia zdjęć [on line] [4.05.2008]. Aktuální dne:
http://city.reuters.pl/wieczor/wieczor7.jsp?s=2&id=1360

Exhibits: Krzysztof Miller [on line] [11.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.ddg.art.pl/galeria/index.html

Łukasz Trzcinski, rozhovor [10.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.fotal.pl/artykul/nastepny_doc11229.html?PHPSESSID=e55 - 41k

Nowa forma fotoreportażu: Fotokasty [on line] [23.04.2008]. Aktuální dne:
http://www.forumphoto.pl/viewtopic.php?t=1387

Krzysztof Miller [on line] [15.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.fotopolis.pl/index.php?dic=

Chris Nidenthala, Válečný stav, Łukasz Trzciński [on line] [8.05.2008]. Aktuální dne:
http:// www.fototapeta.art.pl/2007/psw.

James Nachtwey's Studio: Rozhovor, Łukasz Wołągiewicz [on line] [23.04.2008]. Aktuální dne:
http://www.lightstalkers.org/

Fotografia Krzysztofa Raczkowiaka [on line] [21.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.lubin82.pl/fotografie1.html

Łukasz Trzciński photographer: works & info [on line] [29.05.2008]. Aktuální dne:http://www.lukasztrzcinski.com/picture.php?p=263

"Widzieć, słyszeć, dotykać, wiedzieć" : Výstava [on line] [7.05.2008]. Dostępny w Internecie:
http://www. niepelnosprawni.pl/ledge/x/2720

Nagroda Pulitzera: 23.10.2001[on line] [17.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.opoka.org.pl/pda/news.php?id=21&s=ciekawostki

Polská fotografie 20. století: Výstavy, setkání, diskuse, prezentace [on line] [11.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.photomonth.com/program/wyklady_spotkania/

Současné ozbrojené konflikty zbrojne: Válka ve Slovinsku [on line] [28.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.greendevils.pl/konflikty/wojna_w_slowenii/slowenia_1991.html

Laboratorium reportáže: Fotoreportaž [Krzysztof Miller [on line] [28.05.2004]. Aktuální dne:
http://www.reporter.edu.pl/fotoreportaz

Reportéři, info: Fotoreportérská dílna [on line] [27.05.2008]. Aktuální dne:
http://www.reporterzy.info/index.php?section=warsztat

Reportér: Těžká profese, Łukasz Wołągiewicz [on line] [9.04.2008]. Aktuální dne:
http://www.swiatobrazu.pl/trudny_zawod.html

Photocast: Čečensko [on line] [16.04.2008]. Aktuální dne:
http://www.tamtamagency.com.pl/?s=5&fid=4

Fotokasty [on line] [3.06.2008]. Aktuální dne:
http://www.fotokasty.pl/page,list,zid,122279194748e2530b804ae,lang,pl,index.html

Fotoreportaž: Krzysztof Miller, Tomasz Tomaszewski, Erazm Ciołek [on line] [9.05.2008]. Aktuální dne:
http://wikipedia.org.pl/wiki/

Fotografie: łukasz Trzciński [on line] [6.06.2008]. Aktuální dne:
http//www. visavis.pl

Luke Wolagiewicz: Photography [on line] [26.04.2008]. Aktuální dne:
http://www. wolagiewicz.net/

Dokumentuji dějiny: Rozhovor s Krzysztofem Millerem [on line] [01.04.2008]. Aktuální dne:
http://www.zoom.idg.pl/artykuly/46626.html

Seznam jmen

Andrews Piotr 6, 8, 19, 26, 107-108, 110, 113-114, 118-120, 122, 147, 150
Bernaś Piotr 6, 8, 26, 93-98, 150
Bradner Heidi 122
Brassai (Gyula Halasz) 142
Braun Sylwester 7, 9
Bresson Cartier 142
Bukowski Tadeusz 10
Ciołek Erazm 8, 12, 49
Chauvel Patric 48
Coppola Francis Ford 14
Czech Tomasz 44
Ćwik Filip 23, 129
Dąbrowski Grzegorz 80
Drygas Maciej 93
Dworzak Thomas 142
Forecki Mariusz 76
Gross Jan Tomasz 25
Grzędziński Wojciech 6, 8, 129, 141, 150
Grzybowski Piotr 129
Hejka Krzysztof 27
Hoffman Gunter 44
Jagielak Adam 129
Jagielski Wojciech 49-50
Jankowski Piotr 23-24, 142
Joachimczyk Joachim 7, 10
Jolie Angelina 128
Kadar Janos 15
Kapuściński Ryszard 128
Kizny Tomasz 22
Knight Garry 105
Kramarz Andrzej 35
Kramski Damian 23
Kowalczyk Piotr 23
Krzakiewicz Przemek 35
Krzemiński Adam 44
Kummont Skotnicka Irena 10
Lach Adam 129
Lokajski Eugeniusz 7, 9
Łagowski Jacek 93
Macierzyński Maciej 23
Makarewicz Henryk 35
Mandela Nelson 50
Marczak Pawel 129
Marczewski Jacek 141
Markowski Stanisław 19
Mazur Janusz 141
Mickiewicz Adam 27
Milecki Rafal 91
Milewicz Waldemar 119
Miller Krzysztof 6, 8, 19, 21, 22, 26, 49-51, 56-58, 62, 142, 147, 150
Morris Christopher 105, 127
Nabrdalik Maciej 91
Nachtwey Chris 17, 48, 50-51, 105,147
Nidenthal Chris 7, 12, 14, 15, 19, 25
Nieznalski Bogusław 19
Niwicz Michal 24

Page Tim 69
Pellegrini Gaetano 142
Pental Wiktor 35
Peters Stanisław 17
Popiełuszko Jerzy 13
Prażmowski Wojciech 25
Protsiuk Taras 114
Przemyk Grzegorz 12
Raczkowiak Bohdziewicz Beata 18
Raczkowiak Krzysztof 18
Rolke Tadeusz 25
Sadowska Barbara 13
Sikorski Radosław 19
Silva Joao 127
Skarżyński Jan 24
Sokołowski Czarek 19, 23, 113
Sołtys Seweryn 24
Smoliński Paweł 50
Thurley David i Peter 50-51
Tomaszewski Jerzy 10
Tomaszewski Tomasz 22, 24
Trzciński Łukasz 6, 8, 26, 27, 35, 38, 44-48
Undro Jerzy 24
Wałęsa Lech 110
Wojciechowski Krzysztof 56
Wołągiewicz Łukasz 6, 8, 64-66
Wójcik Grażyna 141
Zawadzki Mariusz 103
Zbiegieni Ewa 100
Zygmuntowicz Andrzej 93

Přílohy

Příloha č. 1

Současná válečná fotografie
v polské reportáži (CD)

Příloha č. 2

Fotografie Piotra Andrewse z výstavy „Dlaczego“(CD)