

**Témata, výrazové prostředky
a emoce v současné
polské dokumentární fotografii**

Rafał Siderski

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2009



Témata, výrazové prostředky a emoce v současné polské dokumentární fotografii

Bakalářská teoretická
diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: odb. as. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

Rafał Siderski

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2009



Děkuji za pomoc i neocenitelné rady při psaní této práce Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi, a také Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi za ochotu k napsání její recenze.

Děkuji také mé mamince, která byla stále při mně a věřila v mé sny.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu.

Rafał Siderski, v Opavě dne 3. září 2009.

Obsah

Úvod.....	5
Kapitola I – Emoce z pohledu teorie.....	7
I.1 Emoce v sociální souvislosti	7
I.2 Emoce a umění.....	8
I.3 Problémy se zkoumáním emocí.....	10
Kapitola II – Historický vývoj dokumentární fotografie.....	12
II.1 Dokumentární fotografie ve světě.....	12
II.2 Dokumentární fotografie v Polsku.....	19
Kapitola III – Moderní dokumentární projekty v Polsku.....	25
III.1 Krzysztof Zieliński – „Hometown“.....	25
III.2 Przemysław Pokrycki – „Rituály přechodu“.....	32
III.3 Szymon Rogiński – „Landscapes“.....	40
III.4 Kuba Dąbrowski – „Accidents will Happen“.....	46
Závěr.....	54
Přílohy.....	57
Bibliografie.....	57
Zvukový záznam z projektu Kuby Dąbrowského „Accidents will Happen“....	59

Úvod

Fotografie se tématem mé práce stala ne zcela náhodou. Sám jsem fotograf a již 3 roky studuji fotografii na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě v České republice. Dokumentární fotografie je odvětvím umění, které mě zajímá nejvíce a kterému se sám věnuji. Proto jsem si toto téma vybral pro svou bakalářskou práci.

Žijeme v době rychlého vývoje a kolem nás se vše rychle mění. To, co bylo včera novinkou, upadne již zítra v zapomnění. Naše společnost žije v době svobodného přístupu k informacím. Díky masovému přístupu k internetu můžeme pomocí jediného kliknutí využívat neomezené množství informací, zvuků, obrazů.

Také ve fotografii došlo k zásadnímu zlomu. Díky rozvoji digitální technologie je fotografování nejen jednodušší, ale také rozšířenější. Fotoaparáty jsou vybaveny různými druhy elektronických zařízení a většina uživatelů mobilních telefonů vlastní fotoaparát v mobilu.

Ve své práci bych chtěl najít odpověď na otázku, jak se mění současná dokumentární fotografie v Polsku. Zajímají mne především ta témata a problematika, kterými se zabývají dnešní fotografové dokumentu v Polsku.

Kromě toho se chci zamyslet nad tím, jakou technikou tito fotografové své práce tvoří. Jdou s „duchem doby“? Využívají ke své práci nejmodernější technické vymoženosti, nebo jsou věrni tradičním metodám a technikám?

Další problematikou, kterou bych se chtěl hlouběji zabývat, je to, s jakými emocemi své práce vytvářejí. Zda je to pouhý záznam, který neumožňuje žádnou interpretaci, nebo se sami umělci emocionálně angažují ve svých dílech a zároveň umožňují příjemci velký prostor pro vlastní interpretaci.

Tato práce má povahu monografie a je fenomenologickou analýzou jevu zvaného dokumentární fotografie s regionálním omezením na oblast Polska. V rámci analýzy formy a obsahu děl mnou vybraných fotografů provádím současně hermeneutickou interpretaci, založenou na osobní angažovanosti interpreta nezbaveného vlivu o afektivity.

Známý český dokumentární fotograf Jindřich Štreit označuje dokumentární fotografii jako „zachycení a zapsání náhodných nebo přesně určených událostí a zároveň jejich propojení s autorovým vyjádřením tak, aby byly schopny

emocionálního působení¹. Štreit jako základní znak dokumentární fotografie zdůrazňuje také to, že „nese určitý prvek osobní účasti autora“² a také že „se obrací především k obsahové stránce a počítá s účastí samotného diváka“³. Je to patrně nejúplnější a nejdokonalejší definice toho, čemu říkáme dokumentární fotografie.

V první kapitole své práce uvádím nejdůležitější odvětví a směry dokumentární fotografie, od vzniku dokumentární fotografie k dnešnímu dni. Je to zkrácený popis prací fotografů, toho, čím se zabývali a jaké techniky k tomu používali. Cílem je ukázka dosavadních trendů, oblastí zájmů a následného odvolávání se k nim.

Druhou kapitolu věnuji problematice emocí v umění a provázání tvůrčího procesu s afektivními faktory. Dle mého názoru se jedná o zásadní fakt, neboť fotografové, kteří ve svých dílech vytvářejí dokumentární záznam reality, se musí buď s emocemi vyrovnat i přes to, že vyjadřují prožitky spojené se zpracovávaným projektem, nebo je pečlivě eliminují, aby neovlivňovaly maximálně objektivní pohled, podobný pohledu nezávislého pozorovatele.

Třetí kapitola je věnována čtyřem dle mého názoru nejdůležitějším a nejzajímavějším fotografickým projektům, které byly v posledních letech v Polsku zrealizovány nebo ještě aktivně probíhají.

Tato kapitola se skládá ze čtyř podkapitol, z nichž každá bude popisem díla jiného autora. V první podkapitole analyzuji a interpretuji fotografie Krzysztofa Zielińskiego z jeho projektu „Hometown“, který vypráví obrazový příběh o městečku, ve kterém se autor narodil. Další podkapitola je věnována Przemysławu Pokryckému, který používá stylistiku portrétu s cílem zvěčnit lidi v tzv. „rituálu přechodu“. Třetí podkapitola obsahuje informace o Szymonovi Rogińském, který již několik let fotografuje krajinu a soustředí se na zásah člověka do krajiny. Umělec svůj projekt nazval jednoduše „Landscapes“. Čtvrtá podkapitola obsahuje popis foto-autobiografie, které se s využitím techniky nejenom fotografické, ale také audiovizuální a prostřednictvím internetových stránek, které od roku 2005 spravuje, věnuje Kuba Dąbrowski.

Čtvrtá kapitola je pokusem o shrnutí. Snažím se v ní odpovědět na otázky položené před napsáním této práce. Obsahuje také prognózy na téma pravděpodobného směru vývoje dokumentární fotografie a doporučení pro budoucí badatele.

¹ Kolektivní práce. *Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Těšín: Galerie Szara, 2005. str. 61.

² Tamtéž, str. 61.

³ Tamtéž, str. 61.

Kapitola I – Emoce z pohledu teorie

Lidé jsou pod vlivem emocí celý svůj život. Radují se z narození dítěte, jsou pyšní na dosažené úspěchy členů rodiny, pláčou nad ztrátou někoho blízkého. Již Aristoteles psal o afektech a o tom, jak jsou spojené s lidským působením a lidskými názory.⁴ Jeho slova tvoří základy pro dnešní uvažování na téma emocí a pokusy o jejich vědecké vysvětlení.

I.1 Emoce v sociální souvislosti

Emoce vytvářejí jednu z hlavních rovin mezilidské komunikace. Již nemluvnata nás o své radosti informují úsměvem, o své nespokojenosti naopak pláčem. Keith Oatley a Jennifer M. Jenkins použili formulaci, že emoce „jsou jazykem lidského sociálního života“⁵. Je těžké si představit fungování ve společnosti bez emocí, neboť emoce umožňují náznaky a zkratky. Bez nich by byl život mnohem složitější, nebo přímo nemožný.

Otázkou emocí se zabýval také Erving Goffman⁶. Ve své knize napsal, že lidé pro sebe navzájem hrají představení. Po vzoru divadelní hry vytváříme sociální realitu, kde jsou vzájemné interakce vystavěny po vzoru hry. Člověk v průběhu života hraje různé role. Tyto role se liší podle toho, zda se nacházíme v prostředí rodiny, práce nebo známých. Vytváříme svůj vlastní obraz, který se liší podle jednotlivých skupin lidí, se kterými máme co do činění.

Goffman upozorňuje na to, že pouze v individuálních oblastech je interpretace emocí chybná, a to proto, že emoce mají většinou sociální funkci a povahu.

V rámci správného odehrání své role je důležité se s touto rolí ztotožnit. Pokud svou roli hrajeme dobře, je doprovázená zapojením okolí a způsobuje pozitivní emoce. Často dochází ke konfliktu mezi odehrávanou rolí a chutí angažovat se v této roli. Příčinou mohou být rozdílná přesvědčení, chybějící víra v úspěch role nebo také docela

⁴ ARISTOTELES. *Rétorika, Poetika*. Varšava: PWN, 1988. str. 1451.

⁵ OATLEY, Keith – JENKINS, Jennifer M. *Pochopit emoce*. Varšava: PWN, 2003. str. 134.

⁶ GOFFMAN, Erving. *Člověk v divadle každodenního života*. Varšava: PIW, 1981. str. 79.

obyčejná nechuť k této roli. Když člověk musí hrát role, o kterých není vnitřně přesvědčen, vzniká napětí. Napětí v odehrávaných rolích zkoumala Arlie Hochschild⁷. Snažila se najít odpověď na otázku, kde končí role a kde už začíná vlastní opravdová osobnost. Vytvořila svoji vlastní teorii emocí, kdy emoce dělí na osobní, nevědomé (automatické) a speciálně vyvolané pro sociální účely. Hochschild je také autorkou pojmu „emocionální práce“, což je činnost, která spočívá ve vytváření vlastních emocí, které pak přenášíme na ostatní, abychom je ovlivnili a dosáhli tak svých cílů. Emocionální práce je vyžadována v některých profesích. Jako příklad nám může posloužit profese prodavače, který musí vytvořit příjemné klima a vyvolat u zákazníka pozitivní emoce, aby mohl prodat daný produkt.

Stejnou, ne-li ještě větší roli mají emoce ve službách reklamy. Andrzej Falkowski a Tadeusz Tyszka vedli výzkum na téma: Jakou roli mají emoce v marketingu a jak jsou využívány. Z jejich pozorování vyplývá, že ve většině reklam dochází k propojení nabízeného produktu s pozitivními emocemi. Tak došli k závěru, že „člověk většinou touží po prožívání takových emocí, které sloučením s reklamovaným výrobkem mohou podle principů klasického podmiňování vytvářet pozitivní nastavení spotřebitele k reklamovanému výrobku“⁸. Budeme-li stavět na této zásadě, z reklamních snímků na nás vždy hledí krásné a usměvavé ženy a muži jsou vždy velmi úspěšnými lidmi.

I.2 Emoce a umění

Emoce jsou neodlučitelně spojeny se životem každého člověka. Vyjadřujeme je současně jak pomocí verbální komunikace, tak i řečí těla. Emoce jsou zároveň sdělovány pomocí symbolických forem a umění je bezesporu jednou z nich.

Bogdan Dziemidok si myslí, že umění je v celých dějinách světa spojeno s emocemi.⁹ Píše, že jednou ze základních funkcí umění je uspokojování určitých nevyjádřitelných a zároveň nezbytných potřeb. Umění přináší lidem různorodé prožitky, umožňuje osvojit si neznámý svět, jak reálný, tak i nemateriální. Vede k obohacení mezilidských vztahů. Všechny tyto vlastnosti platí všeobecně, nesouvisejí s kulturou, ve

⁷ HOCHSCHILD, Arlie. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkley: University of Kalifornia Press, 1983. str. 13.

⁸ FALKOWSKI, Andrej – TYSZKA, Tadeusz. *Psychologie chování spotřebitele*. Gdaňsk: GWP, 2001. str. 49.

⁹ DZIEMIDOK, Bogdan. *Umění, hodnoty, emoce*. Varšava: Nadace pro Institut kultury, 1992. str. 62.

kteře se nacházejí, uměleckým směrem nebo obdobím, v němž vznikly.¹⁰ Dziemidok se domnívá, že základní funkcí umění je vyjádření emocionálních pocitů.

Jedním z prvních teoretiků emocí v umění byl Eugene Véron, žijící v 19. století.¹¹ Domníval se, že umění je specifickým jazykem emocí, vyjádřeným pomocí formálních vlastností, takových, jako jsou čáry, skvrny, formy kompozice, uspořádání zvuků apod. Umění se také odvozuje z lidské potřeby exprese, která byla původně vyjadřována pomocí výkřiků a gest.

Véronovy teorie potvrdil také Lev Tolstoj, který ve své knize „Co je to umění?“¹² polemizuje s tehdejšími teoriemi vztahujícími se k estetice. Jejich autorům vytýkal, že uznávají pouze jeden evropský vzor estetiky, čímž umění ztrácí svoji původní schopnost emoce vyjádřit.

John Ducasse popisuje roli příjemce v tvůrčím procesu.¹³ Co se týče funkce, kterou plní umění, potvrzuje teorie svých předchůdců, ale zároveň upozorňuje na to, že příjemce nejen prociťuje umělcovy afekty, ale dokáže emoce z jeho díla i vyčíst. Můžeme to porovnat s přijímáním emocí jiného člověka v interpersonálním vztahu. Působí zde ty stejné mechanismy, ale s tím rozdílem, že prvky jako tón hlasu, výraz obličeje a široce pojímaná řeč těla byly zastoupeny příslušnými estetickými formami, tzn. barvou, rozložením linií, kompozicemi apod.

K podobnému názoru došla i Susan Langerová.¹⁴ Teorie svých předchůdců však rozšiřuje o zjištění, že člověk kolem sebe vytváří vlastní symbolický svět a umění je jen symbolickým vyjádřením pocitů. Vlastní pocity jsou pak proječovány pomocí metafor a přenesených významů. Za pocity považuje nejen ty smyslové povahy, ale také ty s intelektuálním napětím. Langerová se domnívá, že při kontaktu s uměleckým dílem můžeme pocítit nejen skutečné emoce, ale také ty jiné, které prociťuje jejich tvůrce.

O způsobu přenášení emocí v umění píše Stephen C. Pepper.¹⁵ Rozlišuje tři způsoby přenosu emocí. Prvním je přímá stimulace, která spočívá v působení na diváka prostřednictvím impulsů, jakými mohou být barva, tónové napětí, rytmus, forma a tvary. Druhou metodou je symbolická stimulace, kdy umělec prostřednictvím symbolů podněcuje v příjemci určité emoce. U této metody je velmi důležitý kulturní kontext,

¹⁰ Tamtéž, str. 73.

¹¹ VÉRON, Eugene. *L'esthétique*. Paris: Editio, 1921. str. 36.

¹² TOLSTOJ, Lev. *Co je to umění?* Krakov: Literackie, 1980. str. 52.

¹³ DUCASSE, John. *The Philosophy of Art*. New York: 1996. str. 26.

¹⁴ LANGER, Susan. *Feeling and Form: a Theory of Art Developer for Philosophy in New Key*. New York: Scribner's Charles Sons, 1953. str. 44.

¹⁵ PEPPER, Stephen C. *Aesthetic Quality: a contextualistic Theory of Beauty*. Berkley: University of Kalifornia Press, 1970. str. 101.

protože v každé kultuře se můžeme setkat s jinými symboly. Z tohoto důvodu jsou v různých částech světa umělecká díla interpretována různým způsobem. Dalším způsobem předávání emocí je stimulace představivosti, jenž je založena na podnětu diváka pomocí emocionálního chování fiktivních hrdinů. Příjemce při pohledu na hrdinu v pohybu pociťuje sám podobný stav. Posledním způsobem je expresivní stimulace, ve které může příjemce pociťovat umělcovy emoce, čehož je nejlepším příkladem poezie.

Již dříve zmíněný Bogdan Dziemidok se zamýšlí také nad úlohou, jakou sehrávají emoce v umění.¹⁶ Pokládá otázku, zda může existovat umění zcela zbavené emocí. Při analýze teorií jiných teoretiků, např. Vérona, Tolstého a Langerové, se Dziemidok shoduje s jejich názory, že emoce jsou nerozlučnou součástí umění. Zmiňuje také teorie jiných teoretiků, např. Bertolda Brechta, který se domnívá, že emoce pouze narušují průběh procesu sbližování se s uměním.

S jistotou můžeme říci, že i když emoce nejsou jedinou rovinou vnímání umění, odehrávají v ní důležitou roli.

I.3 Problémy se zkoumáním emocí

S ohledem na svoji nehmataelnost a subjektivitu jsou emoce velmi obtížně analyzovatelným tématem. Existuje příliš mnoho proměnných, na nichž závisí vnímání emocí, než abychom mohli mluvit o jejich univerzalitě. Závisí na stavu zkoumaného, v jakém prostředí vyrůstal a byl vychováván, dokonce i na vzdělání.

Stejně problematické jsou nástroje pro zkoumání emocí. Stále neexistují zcela objektivní metody, jejichž pomocí bychom mohli emoce zkoumat. V rukou vědců stále zůstávají nástroje typu pozorování, rozhovor apod. Všechny jsou závislé na několika faktorech: preciznosti pozorování, dostatečné znalosti kulturního kontextu, v jakém zkoumaný (pozorovaný subjekt) vyrůstal apod. Záleží také na vlastní dobré vůli zkoumaného. Zkoumaná osoba zkrátka nemusí chtít projevit své emoce nebo je může projevovat jiným způsobem.

Také nejednoznačnost a individualita emocí jsou činiteli, které ztěžují jejich jednoznačné a přesné zkoumání. Každý člověk vnímá emoce jinak a také je jiným způsobem projevuje. Samozřejmě existují určité společné znaky, např. se smějeme,

¹⁶ *Umění, hodnoty, emoce*. str. 66.

když jsme šťastní. Pláč na druhou stranu není tak jednoznačný, protože může vyjadřovat zároveň smutek, stejně jako velkou radost.

V dnešní době snad nikdo nepochybuje o tom, že fotografie je uměním. Umělci, kteří se zabývají tímto aspektem vizuálního umění, jsou také podřízeni výše zmíněným pravidlům a teoriím. Snad dokonce více, pokud uvážíme specifčnost tohoto média. Jedná se o dvourozměrný obraz, ve kterém je důležitý každý prvek. Jediný prvek může rozlišit perfektní snímek od průměrného. Fotografie má v porovnání s filmem menší formální možnosti sdělení a také se liší od malířství, které je prostředníkem mezi představivostí malíře a divákem.

Kapitola II – Historický vývoj dokumentární fotografie

II.1 Dokumentární fotografie ve světě

Lidstvo se od nejstarších dob snažilo najít způsob pro zaznamenávání světa kolem nás. Již jeskynní lidé projevovali tuto touhu a vyjadřovali ji malbami na zdech jeskyní. Avšak malování bylo procesem nepřesným, zdlouhavým a namáhavým. Lidé potřebovali něco, co by dokázalo okamžitě zvětšit okolní svět. Lidstvo potřebovalo fotografii.

Spolu s vynálezem fotografie se rozběhl proces, který přetrvává do dnešního dne, a tím je proces zaznamenávání okolního světa. Lidé od samého začátku přemýšleli o tom, co by měli fotografovat. Velmi brzy došlo k rozdělení na podobné kategorie, jako tomu bylo i v jiných oborech umění: zátiší, krajina, portréty apod. Objevily se také zcela nové směry, jedním z nich je dokumentární fotografie.

Fotografie má ve své podstatě dokumentární charakter. Již od svého vzniku měla sloužit k zaznamenávání okolního světa. Již první Niépceův snímek, zobrazující chlapce vedoucího koně, můžeme označit jako dokumentární. Autor, aniž by nějak zasahoval do prostředí, vyfotografoval všední obraz francouzské vesnice.

Krátce na to se objevili fotografové, jejichž úkolem bylo zejména na zakázku vlády nebo různých institucí zdokumentovat různé druhy událostí a kteří byli považováni za běžné řemeslníky. Již v roce 1855 Roger Fenton získal zakázku britské vlády, aby pro propagandistické účely zdokumentoval krymskou válku.¹⁷ Na rozdíl od něj Alexander Gardner, který se zabýval dokumentováním stavby železnice na tehdejší „Divokém západě“, využil v roce 1863 nápad svého společníka Matthewa Bradyho a spolu se svým spolupracovníkem Timothyem O'Sullivanem dokumentoval americkou občanskou válku.¹⁸

Dokumentární fotografie se však netýká jen válek. Téměř od samého počátku svého vzniku je doprovázena směrem zvaným sociální dokument. Ten je založen na propojení vysoké umělecké hodnoty se záznamem skutečné situace. Fotografové, kteří se tomuto směru věnovali, se zabývali zejména zachycením obrazu společnosti, která byla v té době silně rozvrstvená.

¹⁷ ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Batur Grafis, 2005. str. 100.

¹⁸ Tamtéž, str. 143.

Jedním z prvních fotografií sociálního dokumentu (po Jackobu A. Riisovi nebo Maximu Dmitrijevi) byl Lewis W. Hine, jehož prvním materiálem byla fotografie dělnického prostředí. Tuto společenskou třídu bral jako zdroj průmyslového bohatství. Především se snažil poukázat na pozitivní stránku rozvíjejícího se kapitalismu. Ukázal dělníky jako bojovníky válčící na poli se stroji a vyhrávající tento souboj.¹⁹

Někteří fotografové se snažili vytvořit spravedlivý dokument doby prostřednictvím portrétů, které měly s patřičným důrazem seznámit diváka s tím, jak v tehdejší době společnost vypadala. Nejlepším příkladem takového působení je německý fotograf August Sander, který vytvořil neopakovatelný obraz předválečného Německa. Vytvářel perfektně nasvětlené a zkomponované portréty představitelů nejrůznějších profesí a společenských tříd. Jeho díla byla publikována v roce 1929 v albu s názvem „Tváře doby“²⁰. Díla, jež vytvořil, jsou dodnes znamenitým příkladem jak dokumentárního portrétu, tak i sociologického přístupu k fotografii.

Důležitou událostí v dějinách fotografie byl projekt, uskutečněný v době velké krize ve Spojených státech, „Farm Security Administration“. Na objednávku amerického úřadu měla skupina fotografů za úkol vytvořit fotodokumentaci zobrazující život a pracovní podmínky farmářů. Do projektu bylo zapojeno celkem 23 fotografů, z nichž většina se zapsala do dějin fotografie nejen díky účasti v tomto projektu. Výsledkem jejich práce byla sbírka 270 tisíc fotografií, které se velkou měrou přičinily o zlepšení životní úrovně farmářů.

V tehdejší době se mnoho fotografů zabývalo problematikou sociálních rozdílů a bídou. Je třeba opět zmínit práci již dříve jmenovaného Lewise W. Hinea, který se zabýval problematikou dětí zneužívaných k práci. Tímto způsobem vznikl rozsáhlý záznam vykořisťování a nespravedlnosti, který je nyní ve vlastnictví americké kongresové knihovny.²¹

Významnou událostí v rozvoji dokumentární fotografie byla druhá světová válka. Spolu s objevením se tehdy velmi oblíbených ilustrovaných časopisů, jako byl např. magazín „Life“, se vytvořilo spojení témat a místa, kde bylo možné publikovat aktuální témata z první linie.

Velkou úlohu v dějinách dokumentární fotografie odehrála čtveřice fotografů, které spojila II. světová válka. Henri Cartier-Bresson, David „Chim“ Seymour a George

¹⁹ Tamtéž, str. 341.

²⁰ Tamtéž, str. 364.

²¹ Tamtéž, str. 357.

Rodger založili v roce 1947 ve své době nejznámější fotografickou agenturu „Magnum Photos“. Tato agentura i přes řadu nejen finančních problémů přetrvala až do současnosti. Zastupuje nyní více než 120 nejlepších a nejzajímavějších fotografů z celého světa. Pro většinu fotografů je přijetí do řad Magnum nedosažitelným snem.

Velmi významný je i další zakladatel agentury Magnum Henri Cartier-Bresson, syn bohatého podnikatele, kterého během studia malířství zaujala fotografie. Jeho koncepce „rozhodujícího okamžiku“ se považuje za jeden z milníků dokumentární fotografie. Zastával názor, že každá událost má pouze jeden okamžik, který v sobě obsahuje esenci celé události. Ve svých dílech propojoval bohatost obsahu s bezvadnou kompozicí.²² Pro mnoho dnešních fotografů je nejvýznamnějším fotografem v dějinách.



Robert Frank, ze souboru „Americans“

Další významnou osobností dokumentární fotografie 20. století byl švýcarský fotograf Robert Frank. V roce 1955 získal Guggenheimovo stipendium na projekt zachycení fotografického obrazu tehdejších Spojených států. Déle než dva roky pak společně s rodinou cestoval napříč Amerikou, aby vytvořil více než 28 tisíc snímků, z nichž vzniklo album složené z 83 fotografií. Vytvořil tak do té doby divákovi neznámý pohled na americký způsob života. Spojil dokumentární záznam s lyrickým

²² ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Baturo Grafis, 2005. str. 486.

pohledem na svět. Tímto způsobem se poetika navždy zařadila ke směru dokumentární fotografie.²³

Ve stejném období jako Frank pracovali dva další významní fotografové, Louis Faurer²⁴ a William Klein²⁵. Věnovali se fotografování ulic amerických měst. Na jejich fotografiích byl viditelný rytmus a běh života ve městě. Zcela osobitým způsobem zobrazovali vlastní vizi měst, ve kterých žili.

Jinou osobností, na kterou v souvislosti s dokumentární fotografií nesmíme zapomenout, je nejvýznamnější americká fotografka 20. století Diane Arbusová. Byla dcerou bohatých majitelů domu módy. Kvůli své životní lásce Alanovi, kterému asistovala při fotografování módních přehlídek, opustila bohatství a výhody života v domě rodičů. Teprve na radu své učitelky fotografie, další významné osobnosti dokumentární fotografie Lisette Modelové, se sama začala věnovat fotografování.²⁶ Ve své práci se věnovala fotografování okrajové společnosti a různého druhu bizarních osobností. Vytvářela dojemné portréty transvestitů, zločinců, dvojčat a postižených. Žena s bradkou, obr s rodiči, člověk krokodýl, to je jen několik hrdinů jejích snímků. Vytvořila obraz Ameriky, jakou ji dosud nikdo neznal, a kdo znal, nechtěl o ní hovořit. Vznikla sbírka dojemných, velmi emocionálních portrétů, které jsou vzorem pro mnoho fotografů zabývajících se dokumentárním portrétem.

Dalším Američanem, který určoval nové směry v oblasti fotodokumentaristiky, je Garry Winogrand. Spolu s dalším fotografem Lee Friedlanderem byli jedněmi z těch, kteří pracovali stylem později označeným jako „street photo“ – a rukopis jejich fotografií je snadno rozpoznatelný. Styl „street photo“ je založen na fotografování pomíjivých okamžiků ze života ulice. Fotograf neusiluje o jakýkoliv psychologický nebo filozofický přístup, a zcela se oddává samotnému fotografování. Divákovi tak poskytuje široký prostor pro vlastní interpretaci. Mezi hlavní motivy snímků tohoto stylu patří využití nečekaných situací, s kterými se můžeme setkat na ulici, grimasy v obličeji hrdinů nebo zkrátka jen legrační rozložení prvků pozadí a lidí.²⁷ V dnešní době je to jeden z nejoblíbenějších směrů mladých dokumentárních fotografů.

Larry Clark nebyl fotograf. Lépe bychom ho mohli označit pojmem fotoamatér. Mladík narozený v městečku Tulsa vytvářel snímky během trávení volného času

²³ Tamtéž, str. 525.

²⁴ Tamtéž, str. 520.

²⁵ Tamtéž, str. 502.

²⁶ BOSWORTH, Patricia – DIANE Arbus. *Monoografie*. Varšava: W. A. B. sp. z o.o., 2006. str. 137.

²⁷ ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Batur Grafis, 2005. str. 527.

s kamarády a přáteli. Tento čas využívali hlavně k pití alkoholu, braní drog, sexu. Díky své osobní účasti v této zábavě měl neopakovatelnou příležitost vytvořit dokument vyprávějící o tom, jakým způsobem se baví a jak dychtí po sebezkáze mládež tehdejší doby. Clark z těchto snímků vytvořil knihu, kterou nazval jednoduše „Tulsa“. Dnes je to kultovní kniha a Larry Clark pokračoval ve své započaté práci natočením filmu o dětech bez domova žijících ve městech. Film se jmenoval stejně jednoduše, „Kids“.²⁸

Jedním ze zajímavějších odvětví, které se objevilo v oblasti dokumentární fotografie a s jehož vlivem se setkáváme i dnes, je „nová topografie“. Je to pokus o zdokumentování života lidí bez lidí. Fotografové věnují se tomuto směru, např. Robert Adams, Frank Gohlke a Stephen Shore, fotografovali architekturu stylem, jakým se fotografuje krajina.²⁹ Zajímalo je hlavně to, jak si člověk dokáže zorganizovat prostor a jak s ním dokáže spolupracovat. Fotografovali velkoformátovými přístroji, což jim umožnilo následné vyvolání velkých zvětšenin a dovolilo tak mnohem přesněji zachytit detaily.



Stephen Shore, ze souboru „Uncommon Places“

²⁸ Tamtéž, str. 542.

²⁹ Tamtéž, str. 530.

I když byly barevné fotografie vytvářené již před II. světovou válkou, až do 70. let minulého století se k nim přistupovalo velmi macešským způsobem. Teprve tehdy dva mladí fotografové nezávisle na sobě přivedli barevné fotografie do galerií umění. Jedním z nich byl již dříve zmíněný Stephen Shore, druhým byl William Eggleston. Rozhodl se pro fotografování svého malého rodného městečka a svůj objektiv soustředil zejména na oblíbené kulturní symboly Ameriky 70. let minulého století. Tímto způsobem vznikl formou překrásný a obsahem velmi bohatý obraz maloměstských Spojených států.³⁰ Vidíme zde opuštěné automobily, prázdné ulice a také lidi zabývající se svými vlastními problémy. Většina těchto snímků vznikla v podvečer, což fotografiím dodává teplejší tón a zvýrazňuje barvy.

Jiným fotografem, který se zabýval barevným fotografováním společnosti, je britský fotograf Martin Parr. Začínal s černobílou fotografií a vymýšlel si velmi zvláštní a podivná témata. Jeden z jeho černobílých projektů nosí název „Bad Weather“, tedy „Špatné počasí“. Jsou to snímky vytvořené v době dešťů a mlhy, které ukazují lidi a jejich chování ve dnech, kdy nesvítilo slunce. Barevné materiály začal využívat až pro své soubory zaměřené na konzumní společnost.³¹ Jeho velmi intenzivně barevné fotografie charakterizuje soustředění se na detail a ironický, často až vysmívavý celkový dojem. Je považován za velkého kritika, ale zároveň za jednoho z nejvlivnějších fotografů a kurátorů fotografie naší doby.

Fotografem, který také ve své práci využívá barvu, je Alex Webb. Je autorem knihy „Crossings“, vyprávějící o nelegálním přecházení americko-mexických hranic Mexičany, a také tvůrcem mnoha projektů o Haiti, Amazonii a mnoha jiných tropických a dalekých zemích.³² Mistrovským způsobem využívá specifické světlo tamních míst a vytváří tak magické obrazy každodenního života místních lidí.

Fotografkou, která měla ohromný vliv na vývoj dokumentární fotografie, byla Nan Goldinová. Snímky z jejího průlomového alba „The Ballad of Sexual Dependency“³³ vznikly víceméně náhodně. Jako mladá dívka utekla z domu a příliš brzy začala žít životem dospělých. Sex, večírky, střídání partnerů, násilí a drogy. To všechno zdokumentovala stejným způsobem, jakým normální člověk zaznamenává rodinné oslavy.

³⁰ Tamtéž, str. 599.

³¹ VAL, Williams. *Martin Parr*. London: Phaidon Press Limited, 2002. str. 157.

³² ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Batur Grafis, 2005. str. 528.

³³ GOLDIN, Nan. *Devil's Playground*. London: Phaidon Press limited, 2003.

Jiným významným fotografem je Švéd Anders Petersen. Používá černobílé fotografie, ale jak sám říká, více než snímky ho zajímají setkání.³⁴ Jeho snímky jsou toho důkazem. Na jeho fotografiích je pozornost soustředěna vždy na člověka, portréty z blízka, detaily, celky. Přinášejí neklid, vzbuzují v divákovi touhu něco se o těchto lidech dozvědět. Tyto fotografie jsou vzrušující svojí upřímností a inspirují široký okruh mladé generace fotografů.



Anders Petersen

Fotograf, který také velmi ovlivnil mladé autory, je Michael Ackerman. Tento již několik let v Polsku žijící fotograf debutoval souborem „End Time City“, který je záznamem jeho cest do indického města Benarespond. Jde o velmi náladové, neostré, černobílé a kontrastní snímky. Takový je Ackermanův styl. Jak sám říká, jeho fotografie

³⁴ www.anderspetersen.se.

nepředstavují lidi, ale stavy, v jakých se právě nacházejí, a pocity, které právě prožívají.³⁵

Jak je vidět, dokumentární fotografie se v průběhu let velmi proměnila. Do tohoto krátkého nástinu dějin jsou zahrnuty jen dle mého názoru nejdůležitější proudy a témata a vyjmenování autoři děl, která určovala a stále ještě určují směr v tomto odvětví fotografie. Přesný popis proudů a jevů, které vstupují do oblasti světové dokumentární fotografie, by mnohonásobně překročil rozsah této práce. Další následníci a pokračovatelé zde již nemohli být zmíněni, protože nejsou pro zpracovávané téma až tak zásadní.

II.2 Dokumentární fotografie v Polsku

Dokumentární fotografie se v Polsku objevila spolu s prvními fotoaparáty. První snímky vytvořené v Polsku, a je zcela nepodstatné, zda se jedná o krajiny, portréty nebo cokoli jiného, mají dnes obrovskou dokumentární hodnotu. Již v Piłsudského legiích byl fotograf dokumentující jejich působení.³⁶ V průběhu Varšavského povstání existovaly zvláštní oddíly zabývající se dokumentací toho, co se děje ve válkou ovládnutém městě. Z pohledu historiků jsou tyto snímky neocenitelnými dokumenty, vypovídajícími o tom, jak Polsko v tehdejší době vypadalo.

Nejednalo se však o dokumentární fotografii ve významu, o jakém hovoříme dnes. Tehdejší fotografové neuvažovali o dlouhodobých a promyšlených dimenzích svých dokumentárních projektů. Byla to pro ně běžná práce fotografa a dokument vznikl jako vedlejší produkt, tak trochu necíleně.

Dnes jsou tyto snímky nově objevovány a prezentovány v dokumentárním kontextu. Jako příklad můžeme použít snímky Augustise z předválečného Bialystoku. Snímky objevil, zrestauroval a v roce 2004 představil světu Grzegorz Dąbrowski. Od té doby byly prezentovány jak v rodném Bialystoku, tak i v zahraničí (např. v Berlíně).

Jinou nalezenou a znovuobjevenou kolekcí jsou snímky z cyklu „Negativy se uschovávají“ autorky Stefanie Gurdowé. Tato fotografka vlastnila portrétové ateliér v předválečném Krakově. Vytvářela portréty dvou lidí na jednom negativu a nevědomky tak spojovala vzájemně do páru lidi, kteří se ani neznali. Její negativy

³⁵ <http://art.webesteem.pl/12/ackerman.php>.

³⁶ PŁAŻEWSKI, Ignacy. *Dějiny polské fotografie*. Varšava: Książka i Wiedza, 2003. str. 188.

objevil v dembickém muzeu Andrzej Kramarz a od té doby si získávají mezinárodní věhlas.³⁷

Tématu nalezených snímků, polských i zahraničních, byla věnována výstava „Archivum Centralne“, prezentovaná v rámci krakovského měsíce fotografie v roce 2009. Návštěvníci tak měli příležitost prohlédnout si snímky vytvářené zpravodajskou službou v průběhu poznaňských nepokojů v roce 1956, památeční snímky z oddacích síní v Sobkově nebo čistě vědeckou dokumentaci genetických změn v evropské kolekci druhů červené řepy. Všechny tyto materiály se již dnes zařazují do široce pojímané dokumentární fotografie.³⁸

Po druhé světové válce, v době Lidového Polska, se začaly objevovat časopisy, ve kterých byl prostor přímo určený fotoreportážím. Jedná se o tituly, jako např. dnes již legendární týdeník „Świat“ a „ITD“.

Týdeník „Świat“ vycházel v letech 1951–1969. Měl být polskou odpovědí na americký týdeník „Time“. Věnoval se tematice společensko-politické, kulturně-vědecké a ekonomické. Psali pro něj nejlepší polští reportéři a v každém vydání bylo místo určené pro fotoreportáž. Své snímky zde publikovali známí fotografové, např. Tadeusz Rolke, Konstanty Jarochoowski, Jan Kosidowski, Wiesław Prazuch a Wiesław Sławny. Tento týdeník byl zlikvidován v roce 1969 a místo něho vznikl týdeník „Perspektivy“, který však nikdy nedosáhl úrovně svého předchůdce. Týdeník „Świat“ je i v dnešní době zmiňován jako vzor a příklad zlatých časů polské fotoreportáže.

Jiným týdeníkem, který sdružoval skupinu fotoreportérů, byl studentský časopis „ITD“. Fotografům, kteří vytvářeli snímky pro toto periodikum, se často povedlo propašovat na stránky témata, která nebyla zrovna po vůli tehdejší vládě. Naplánována byla rovněž výstava sociologické fotografie (termín používaný místo pojmu sociální fotografie). Bohužel z neznámých příčin se výstava nakonec neuskutečnila. S „ITD“ spolupracovali mj. tyto fotografové: Andrzej Baturo, Krzysztof Pawela, Adam Heyder, Anna Musiałówna a mnoho dalších, kteří se nastálo vepsali do dějin polské dokumentární a reportážní fotografie.³⁹

Mezi nejznámější polské dokumentární fotografy patří zcela jistě Zofie Rydet. Narodila se v roce 1911, fotografuje od 50. let 20. století. Svou tvorbou se jednou pro vždy zapsala do dějin polské fotografie. Známé jsou její sbírky fotografií, např. „Malý

³⁷ www.gurdowa.pl.

³⁸ Skupinová výstava. *Měsíc fotografie v Krakově 2009*. Krakov: nadace Imago Mundi, 2009. str. 230.

³⁹ BARUTO Andrzej. *Z okruhu IT*. Krakov, text doprovázející výstavu v Muzeu dějin fotografie v Krakově, 2007.

člověk“, „Čas pomíjení“. Nejznámější sbírkou je však cyklus s názvem „Sociologický záznam“. ⁴⁰ Tento projekt je složen z tisíců snímků vytvořených od začátku 70. let na území Podhalí. Strohé, jednoduché záběry ukazují lidi ve svých domovech. Četnost detailů a přirozenost s sebou přináší ohromné množství informací o tehdejší životě obyčejných lidí. Tato sbírka doposud vzbuzuje obdiv a je základem pro současné projekty sociologické fotografie a nové typologie v naší zemi.

Další ikonou polské fotografie je Tadeusz Rolke. Začal fotografovat již v období 2. světové války a během Varšavského povstání, po válce se začal věnovat fotoreportáži. Zpracovával jak sociální témata (podmínky života Romů na předměstí), tak i portréty a záznam kulturního života hlavního města. Jeho snímky představují svým způsobem ikonografii Varšavy, jejího všedního i kulturního života tehdejší doby. ⁴¹

Hovoříme-li o polské dokumentární fotografii, nesmíme zapomenout na takové osobnosti, jakými jsou např. Adam Bujak (autor alba „Mistérie“, člen Royal Photographic Society v Londýně), Tomasz Tomaszewski (stálý spolupracovník National Geographic, jehož nejznámějším dílem jsou „Cikáni“ – fotografická esej o Romech z celého světa), Witold Krasowsski (nositel ceny Word Press Photo), Chris Niedenthal (fotoreportér, který dokumentoval mj. výjimečný stav) nebo Wojciech Wilczyk (dokumentoval úpadek průmyslu ve Slezsku). Všichni tito autoři byli velkým přínosem ve vývoji polské dokumentární fotografie.

V polské fotografii mají své místo také ženy. V roce 2008 se ve varšavské galerii Zachęta konala výstava „Dokumentaristky“. Byl to první pokus o analýzu dokumentární fotografie z pohledu ženy. Na výstavě bylo možné spatřit velmi stará díla, např. z autorské dílny Jadwigy Golcz, Marie Czaplické nebo Jadwigy Wolské, ale také díla fotografek mladého pokolení, např. Weroniky Łodzinkiej-Dudy a duetu Zorka Projekt.

Opravdový rozkvět dokumentární fotografie nastal společně se změnou režimu. Tak, jak se rozvíjela svobodná média, vznikala poptávka po fotoreportérech. Deník „Gazeta Wyborcza“, jenž začal vycházet v roce 1989, spolupracoval s mnoha fotografy, kteří velmi rychle získali uznání a zajistili si tak místo v dějinách fotografie. Je třeba se zde zmínit o Krzysztofu Millerovi, jednom z prvních válečných fotografů, který přinesl reportáže z několika válek a jehož snímky se v Polsku staly symbolem těchto konfliktů.

Łukasz Trzciński je dalším fotografem, který se zabýval zejména tematikou válečných konfliktů. Na začátku byl spojován s redakcí deníku „Rzeczpospolita“, pro

⁴⁰ LEWCZYŃSKI, Jerzy. *Zofia Rydet – Szkic biograficzny*. <http://fototapeta.art.pl/fti-2rydet.html>.

⁴¹ GRYGIEL, Marek. *Fragment większej całości*. Varšava: Mała Galeria ZPAF-CSW, 2000.

kteřou vytvořil reportáže mj. v Afghánistánu a Izraeli. Zabýval se také všedním životem v zemích bývalého východního bloku a v dalších letech se věnoval tomuto tématu i v Polsku. Jeho cykly o „Le Parkur“ a o uprchlících v Polsku získaly mnoho cen v soutěžích novinářské fotografie. V současné době je spoluzakladatelem agentury VisaVis a nadace Imago Mundi. Rovněž se angažuje při organizaci Měsíce fotografie v Krakově.⁴²

Stejně jako Krzysztof Miller je s deníkem „Gazeta Wyborcza“ spojen i Grzegorz Dąbrowski z Białystoku. Není jen fotografem, ale také animátorem kultury. Je autorem dlouhodobých dokumentárních projektů mj. o pravoslavné církvi. Společně se skupinou Photodocumet.pl, které je zakladatelem, organizoval jednoroční dokumentární projekt „Ex Oriente Lux“, v němž se fotografové, např. Andrzej Kramarz, Rafał Milach nebo Paweł Supernak, věnovali tématu všedního života a obyčejům v polsko-běloruském a litevském pohraničí.

Andrzej Kramarz i Rafał Milach tvoří samostatné kapitoly v polské fotografii. Andrzej Kramarz je spojen se skupinou „Latarnik“ a proslavily ho sbírky černobílých fotografií s názvem „Černé moře“, „Klinika“, „Nekonečno poznání“. Později se začal věnovat barevné fotografii ve stylu nové topografie a společně s Weronikou Łodzińską-Dudou vytvořil projekt „Domov“, ve kterém ukazuje životní prostory, kterým člověk říká domov.

Rafał Milach je momentálně jedním z nejzajímavějších dokumentárních fotografů mladé generace. Debutoval souborem „Rybáři“ a knihou „Szare“, ve které zpracoval svoji černobílou vizi Slezska. Poté se přestěhoval do Varšavy, kde začal spolupracovat se známými barevnými týdeníky a magazíny. V roce 2007 získal 1. cenu v soutěži World Press Photo v kategorii volný čas a umění za soubor portrétů zaměstnanců cirkusu v důchodu. Je spoluzakladatelem skupiny Sputnik Photos, která sdružuje fotografy ze střední a východní Evropy. V roce 2008 Sputnik vydal album shrnující dlouhodobou práci na projektu „At the Border“.

Skupina Sputnik Photos byla založena v roce 2005 fotografy, kteří se zúčastnili seminářů nadace Altemus a fotoagentury VII Photos. Skupina je složena z fotografů několika států, patří mezi ně mj. Filip Singer (Česko), Andrej Balco (Slovensko), Andrei Liankievich (Bělorusko). Jedním z členů skupiny je také Polka Agnieszka Rayss. Je to mladá fotografka, která se zaměřila na téma kultu těla a také na

⁴² www.lukasztrzcinski.com.

amerikanizaci společnosti v Polsku. Fotografovala mažoretky, pánské striptéry, soutěže krásy. Ze všech těchto prostředí vytvořila sbírku „American Dream“, která byla prezentována na festivalu Noorderlicht v roce 2008. Momentálně se věnuje tématu kulturistů a kulturistek v Polsku.

Rafał Milach, Grzegorz Dąbrowski a Andrzej Kramarz ukončili studium na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Tato škola měla na dokumentární fotografii v Polsku velký vliv, protože mnoho známých polských fotografů zde studovalo nebo stále ještě studuje.

Patřil mezi ně i Piotr Szymon, který tragicky zahynul v roce 2005. Jeho soubor „Poutníci“ je nejlepším příkladem tradiční humanistické dokumentární fotografie. Jeho soustředění se na člověka a úcta k fotografovaným z jeho snímků přímo vyzařuje a i po několika letech stále okouzluje.

Dalším fotografem spojeným s ITF je Mariusz Forecki z Poznaně. Jedná se o fotografa, který dokáže kreativním způsobem využívat barvy, ale pracuje také s klasickým černobílým materiálem. Jeho projekt „BlueBox“ vypráví o současném Polsku a změnách, ke kterým došlo po roce 1989. Je skvělým příkladem toho, jak se může barva stát vyjadřovacím prostředkem. Forecki využil při fotografování za denního světla inverzní film pro umělé světlo a dodatečně nasvětlil zajímavé detaily bleskem se žlutým světlem. Získal tak snímky téměř celé ponořené do modré, kromě míst, kam dopadalo světlo blesku, a normální barvy tak zůstaly zachovány. Název i provedení navazují na filmovou techniku BlueBox, kde je člověk umístěn do prostředí záběru na pozadí, stejně jako byli Poláci po roce 1989 „vlozeni“ do nové reality.

Mezi fotografy, kteří absolvovali nebo ještě stále studují ITF v Opavě, patří mj. Adam Tuchliński, Paweł Supernak, Staszek Heyda, Grzegorz Klatka, Kuba Dąbrowski, Michał Łuczak, Krzysztof Gołuch, Katarzyna Sagatowska, Arkadiusz Gola, Filip Zawada a mnoho dalších. Každý z nich má již své místo v moderní dokumentární fotografii v Polsku.

Zcela jiný přístup k dokumentární fotografii má Zuza Krajewska. Tato fotografka módy, dříve proslavená jako Madame Zuzu, na sebe ve světě dokumentární fotografie upozornila sbírkou „Úrazy“. Jsou to snímky lidí s nějakým fyzickým zraněním. Najdeme tam dívku, které chybí přední zub, chlapce s obrovskou podlitinou, ženu popálenou v soláriu, nohu v sádře a zašitou ránu na hlavě. Krajewska ukazuje úrazy svých hrdinů jako jejich zvláštní znamení. Něco, co je odlišuje od ostatních. Nejedná se o náhodné snímky, nýbrž všechny jsou připravené a inscenované. Autorka

využívá pro svůj dokumentární projekt prostředky, které denně používá při své práci na módních přehlídkách.

Jiným fotografem, který pracuje s inscenací a prostředky využívanými v oblasti módy a reklamy, je Igor Omulecki. Jeho projekt „Krásní lidé“ je velmi provokativní. Můžeme říci, že je dokumentem, ale zároveň jím není. Omulecki v něm fotí své přátele, také umělce. Tímto způsobem vzniklo osobité zpracování témat polské estetiky a jiných oblastí, které jsou v Polsku celou dobu tabu. Je to jeho osobitý protest proti všeobecnému světu krásy a módy.

Ve 21. století se v Polsku uskutečnily dvě výstavy, které měly být určitým shrnutím toho, co se děje v oblasti dokumentární fotografie. Obě se konaly v roce 2006. Kurátorem jedné z nich byl Adam Mazur, jmenovala se „Noví dokumentaristé“, kurátorem druhé byl Krzysztof Miękus, ta nesla název „Nyní Polsko“. Obě tyto výstavy, kromě toho, že byly velmi důležité, se dotkly aktuálního dění v polském dokumentu. Teprve v několika posledních letech můžeme zaznamenat první významnější náznaky rozkvětu této oblasti polské fotografie, ale na jakékoliv shrnutí je ještě příliš brzy.

Kapitola III – Analýza vybraných projektů v současné polské dokumentární fotografii

III.1 Krzysztof Zieliński – „Hometown“

Město je od nepaměti tématem mnoha uměleckých zpracování. Stačí si vzpomenout na práce futuristů, kteří projektovali ideální města budoucnosti a domnívali se, že jde o budoucnost světa i umění.⁴³

Podobná situace je i v oblasti fotografie, kdy od počátku jejích dějin je téma města vděčnou inspirací. Jeden z nejstarších Nadarových snímků ukazuje pohled na město z okna jeho pracovny. V dějinách fotografie se s tématem města potýkalo mnoho fotografů. Díky lásce k metropoli vznikla mj. jedna z nejznámějších fotografií v dějinách, Brassaiův pohled na Paříž z okna kavárny. Také velký klasik tohoto oboru Henri Cartier-Bresson vzdal svůj hold hlavnímu městu Francie v albu „Paris à vue d’oeil“. Cartier-Bresson, jak již bylo dříve uvedeno, je autorem pojmu „rozhodující okamžik“. Tento přístup je založen na tom, že každá událost má pouze jeden okamžik, který v sobě obsahuje esenci celé události.⁴⁴ Právě takové okamžiky Cartier-Bresson vyhledával. Na jeho snímcích vidíme líbající se páry, lidi kochající se pohledem z Eiffelovy věže nebo jen obyčejné chodce. Paříž byla pro něj pouhou záminkou k vytváření snímků, ale opravdovým tématem byli tam žijící lidé. Cartier-Bresson naprosto dokonale využíval schopnosti kompozice, které získal v průběhu studia malířství na Akademii výtvarného umění v Paříži. Výsledkem spojení těchto schopností a dovedností vznikla sbírka 131 černobílých, obsahově jasných a formálně čistých fotografií.

Dalším příkladem fotografického vyjádření obdivu vůči městu je album „New Yorkers – As Seen by Magnum Photographers“. Jedná se o souhrnnou práci fotografů agentury Magnum. Je věnována jedné z největších metropolí světa – New Yorku. Jde o výběr snímků, které fotografové této agentury vytvořili ve „velkém jablku“ od konce 2. světové války až do dne vydání alba v roce 2003.⁴⁵ Najdeme zde velmi různorodé snímky, počínaje černobílými záběry všedního pouličního života New Yorku přes

⁴³ BIAŁOSTOCKI, Jan. *Umění cennější než zlato*. Díl II. Varšava: PWN, 2004. str. 174.

⁴⁴ ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Baturu Grafis, 2005. str. 491.

⁴⁵ www.magnumphotos.com.

architektonické snímky, významná sportovní utkání až po moderní fotografie, kde je barva hlavním výrazovým prostředkem.



Krzysztof Zieliński ze souboru „Hometown“

Vejdeme-li do kterékoliv knihovny, narazíme tam vždy také na díla čistě architektonická. Neustále vzniká nepočítatelné množství publikací, ve kterých jsou prezentovány fotografie zejména architektury a pamětihodností daného města. V jedné z největších internetových knihoven Amazon je v registru pod pojmem Berlín registrováno až 1286 odkazů.⁴⁶ Tato alba mají většinou zejména upomínkovou povahu. Ukazují nejznámější architektonické památky, poklady muzeí a všechno to, co nám průvodce nabídne k prohlédnutí. Mají funkci vzpomínky na prázdniny nebo krátké návštěvy daného města. Umělecké hodnoty jsou přesunuty do pozadí.

Zcela odlišným způsobem pojal téma města polský umělec Krzysztof Zieliński, narozený v roce 1974 ve Wąbrzeźnie v severním Polsku. V 16 letech odjel z této malé vesnice a v letech 1996–2001 studoval fotografii na pražské FAMU (v Praze měl svoji autorskou výstavu o turistech v katedrále sv. Víta). Zieliński se zabýval ne příliš velkou metropolí s milionem obyvatel a také svou rodnou zemí, místem, kde se narodil a dospíval. Wąbrzeźno je malá obec, kde počet obyvatel v roce 2007 dosahoval necelých 14 tisíc.

⁴⁶ www.amazon.com.

Na projektu „Hometown“ začal pracovat v roce 2000, a jak sám řekl, zcela náhodně: „Začátek nebyl vlastně ani plánovaný, ale také ne spontánní, byla to zkrátka náhoda. Chtěl jsem vytvořit několik snímků do knihy, kterou jsem připravoval pro své rodiče a sestry. Mělo to být album s různými snímky o našem domově a rodině. Ve Wąbrzeźnie jsem byl zrovna na štědrý den a psal se konec roku 1999. Vládla mediálně napjatá atmosféra očekávání nového roku 2000. Na Nový rok jsem vstal v 8 hodin ráno a z vlastní zvědavosti jsem se šel podívat, jak vypadá svět v roce 2000. Vytvořil jsem tehdy několik náhodných snímků (nepřemýšlel jsem nad tím, co fotím, dokonce jsem se ani o nic nesnažil, zkrátka jsem chtěl mít pár snímků z tohoto dne). Když jsem se pak na ně zadíval, byl jsem v šoku. Na snímcích byla místa, která jsem znal odjakživa, ale nevypadala tak, jak se mi zdálo, že vypadají. Byla jiná, byla špinavá a ošklivá. To mě zabolelo, a to bylo důvodem pro pokračování. Později jsem začal pozorovat více aspektů svého rozhodnutí, ale přišlo to až časem.“⁴⁷

Po těchto pár snímcích začala práce na souboru, která trvala téměř tři roky. V té době Zieliński mnohokrát navštívil své rodné město. Avšak snímky, které vytvořil, zdaleka nepřipomínají fotografie, které v průběhu let vznikaly v různých částech světa a vyprávěly o různých městech. Je zcela zbytečné hledat tam práce, které by se daly srovnávat s Cartier-Bressonovou tvorbou. Nenajdeme na nich hrdiny a jen stěží na nich najdeme vůbec nějaké lidi. Na svých snímcích se Zieliński zaměřuje zejména na místo. Obyvatelé města jsou jen probíhajícími stíny nebo barevným detailem na jinak monochromatickém obraze starého, malého města.

Zajímavým faktem je, že právě toto místo upoutalo umělce pozornost. Fotografové zpravidla zahrnují do svých témat moderní, velké metropole, které se rozrůstají neuvěřitelným tempem a splňují tak prognózy futuristů. Na druhé straně se objektem zájmu stávají historická, perfektně zachovaná, malebná místa. Město Krzysztofa Zielińskiego nespadá do žádné z výše zmíněných kategorií. Není ani moderní ani malebné. Je šedivým, obyčejným, starým a zanedbaným městečkem, jakých je v Polsku spousta. Jak sám autor přiznává, projekt vzniknul náhodně, takže nemůžeme mluvit o snaze zdokumentovat místo svého narození nebo o návratu ke svým kořenům. Mnohem pravděpodobnější je, že autora zaujalo to, co na daném místě chybí. Chybí tam jakékoliv známky modernismu, se kterými jsme již mnoho let před příchodem milénia spojovali magické datum 1. 1. 2000. Když Zieliński uviděl snímky, které nafotil první

⁴⁷ *Hometown 2000–2002*, Krakov, galerie Zderzak, 2002.

den nového tisíciletí, pravděpodobně právě tyto chybějící změny byly impulsem, který ho přiměl k pokračování v této sérii.

Bylo by chybou myslet si, že tento soubor je pouze sbírkou snímků dokumentujících staré, ponuré městečko, kde se nic nemění. Je to spíše impres, podlehnutí určitému pocitu. Snímky z projektu „Hometown“ nám připomínají dílo jiného umělce, který se jednou pro vždy vepsal do dějin světové fotografie. Jde o Williama Egglestona, amerického tvůrce, který je považován za pionýra světové barevné fotografie. Narodil se v roce 1939 ve Spojených státech, fotografuje od roku 1957 a od roku 1965 experimentuje s barevnou fotografií. V roce 1976 měl svoji první výstavu v Muzeu moderního umění v New Yorku. Od té doby je přezdíván otcem barevné fotografie.⁴⁸ Egglestonovy snímky nejsou obyčejné, jsou nejen barevné, což v té době, kdy pracoval, bylo opravdovou revolucí, ale navíc je těžké v nich najít obsah klasického dokumentu. Nevyprávějí o událostech ani o lidech, a když už, tak ne doslova. Nejpřesněji charakterizoval Egglestonovy fotografie mnohaletý kurátor oddělení fotografie newyorského Muzea moderního umění John Szarkowski, když srovnával Egglestona a Cartier-Bressona, a upozornil na to, že u Egglestona je místo záběrů „rozhodujícího momentu“ zachycen „rozhodující vliv“.⁴⁹ Můžeme to přeložit jako rozhodující bytí pod vlivem, podlehnutí ovlivňování něčím. A přesně takové jsou snímky otce barevné fotografie. Zdají se být záznamem všeho, co jej během cestování zaujalo. Často na těchto snímcích chybí promyšlená kompozice, nějaký významnější moment. Zdají se být zkrátka nudné. Je to však jen mylná domněnka. Při podrobnějším zkoumání zjistíme, že jsou přeplněné množstvím barev, které jsou vyrovnané a čistě komponované. Mohlo by se zdát, že autor přenesl pravidla kompozice ze sféry geometrie do sféry barev.

Podobný princip můžeme pozorovat i v Zieliňského díle. Prospívá tomu charakter foceného města. Nikde nebude barva tak dobře viditelná jako v prostředí šedivých budov. Zieliňski se však nesnaží napodobovat Egglestona, je to spíše určitá forma spřízněnosti. Na většině jeho snímků můžeme zaznamenat nějaký barevný akcent. Občas je to procházející člověk, který, pokud se už na snímku objevil, je někdy ukázán zezadu, někdy částečně schován za zdí nebo budovou. Jako by nám autor chtěl říct, že tu nejde o lidi, že oni nejsou hrdiny jeho snímků. Patrně i proto je v celém souboru tak málo lidí. Autor se soustředil na kontrast mezi barvou a šedí. Ale nejedná se

⁴⁸ EGGLESTON, William. *Los Alamos*. Zurich: Scalo Publishers, 2003. str. 28.

⁴⁹ Film *William Eggleston in the real world*, rež. Michael Almayerda, Palm Pictures 2006.

pouze o kontrast barevné povahy. Je to zejména historický (staré–nové) nebo i kulturní (tradice–současnost) kontrast. Krzysztof Zieliński se nám snaží ukázat město, ve kterém se narodil, způsobem, jakým ho vnímá. To je zdrojem inspirace pro zachycení takových objektů, jako je např. převrácená dopravní značka, o které se dá předpokládat, že ukazovala směrem k městu Grudzađz.



Krzysztof Zieliński ze souboru „Hometown“

Většina snímků z projektu „Hometown“ neukazuje lidi. Snaží se ukázat prázdné, opuštěné město, ve kterém již nikdo nebydlí. Mohli bychom prohlásit, že Zieliński se zajímá především o architekturu. Nejedná se však o klasickou fotografii architektury, kde je třeba dodržovat určité zásady a kterou známe z již dříve zmíněných památečních alb. Můžeme najít určitou návaznost na snímky, které vytvořili Bernd a Hilla Becherovi, manželský pár německých fotografů, kteří fotografovali v návaznosti na „novou topografii“.⁵⁰ Snímky byly zaměřené na fotografování krajinek, zásahů člověka do přírody a také na fotografování samotných výtvorů lidské civilizace.

Bernd a Hilla Becherovi fotografovali příklady německé architektury, zejména průmyslové. Jako hrdiny svých snímků zvolili mj. tlakové věže, sklady, sila nebo jedny z nejslavnějších objektů – věže hornických dolů. Jejich snímky charakterizovala jednoduchost, až strohost. Snímky jsou často vytvořené z profilu, v čistém a dokonalém

⁵⁰ ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Baturo Grafis, 2005. str. 574.

výřezu, zkrátka tak, aby co nejefektivněji představily fotografovaný artefakt. Na těchto snímcích by nebylo nic zvláštního, až na jeden detail, a to množství nafocených objektů. Soubory představující tento architektonický druh budov se skládají ze stovek, někdy až tisíců snímků. Kdybychom je umístili vedle sebe, všechny ve velmi podobném ražení, naskytl by se nám neskutečný pohled. Mohli bychom je srovnávat, hledat rozdíly a podobnosti, podobně jako při antropologickém zkoumání nového druhu zvířat. Becherovi pojímali fotografii spíše vědecky než z pozice umění, protože mají blíže ke konceptuální nežli dokumentární fotografii.

Bernd Becher přednášel na Akademii výtvarného umění v Düsseldorfu, což mu umožnilo předávat svůj pohled na fotografii studentům. Byl to začátek nového proudu ve fotografii, tzv. düseldorfské školy. Nejznámější představitelé tohoto směru zdělili po Becherových jejich styl fotografování, ale využívali ho svým vlastním způsobem. Stačí vzpomenout Thomase Ruffa, který vytváří obrovské portréty připomínající průkazkové snímky, nebo Andrease Gurského, který pomocí velkoformátové kamery zaznamenává velké skupiny lidí, např. na tržišti, u obytných bloků, na slavnostech apod. Zieliński má nejblíže k Thomasi Struthovi a Candidě Höfer. Thomas Struth se zabývá detaily městských krajín a lidí v nich žijících, kdežto Candida Höfer je spíše nazývána psychologem sociální architektury a specializuje se na velkoformátovou fotografii prázdných interiérů a sociálních prostranství.

Podobnost a inspirace düseldorfskou školou jsou patrné i ze snímků Zielińského. Může to být způsobeno tím, že již delší dobu bydlí a pracuje v Německu. Zejména tam vystavuje své práce a realizuje nové projekty. Je patrné, že je touto tvorbou ovlivněn, neboť jeho snímky se k vzorům düseldorfské školy stále přibližují, jsou čím dál více německé.

V podobném duchu vyznívají i snímky ze série „Hometown“. Pomocí těchto fotografií autor vypráví o prostředí malého městečka a jeho obyvatelích, na druhou stranu se však těmito lidem vyhýbá. Zaměřuje se spíše na vzhled města, na někde v dáli vyčnívající kostelní věž, na dodávku projíždějící úzkou tmavou ulicí, kde malinko barvy přinášejí pouze kužely světel tohoto vozidla. Ještě více se soustřeďuje na architektonické detaily. Pracuje s městem jako s hmotou, ze které tvoří své dílo. Využívá velké plochy stěn budov, zpravidla šedivých a smutných, které rozbíjí malými, téměř náznakovými prvky barev, jakými jsou např. dopravní značka nebo nápis na obchodě.

Postupem času se situace otáčí a je to právě barevná fasáda domu, která se stává tím prvkem odlišujícím se od souvislého monochromatického pozadí. Autor s velkou lehkostí využívá prostor, kdy proti sobě staví objem velkých ploch obytných bloků a celistvého prostoru oblohy. Vytváří to dojem, že toto místo je jiné, poněkud nereálné, neskutečné. O tom, že se setkáváme se skutečným městem, a nikoli s vizualizací projektu nějakého architekta, nás přesvědčují nápisy na zdech, jako např. vyznání lásky na vratech nebo obyčejné vulgarismy na zdech paneláků. Také ohyzdné reklamy nás vracejí do opravdového, reálného světa.

Barva na snímcích Zielińského je velmi důležitá. Právě ona nás upozorňuje na detaily a prvky, které se do obrazu města jakoby nehodí: červené cihly odhalené pod fasádou nebo žlutá skříňka plynového uzávěru odstávající od stěny bloku. Při prohlížení těchto snímků se nám vybavuje otázka týkající se skutečného tématu těchto záběrů. Zda tu opravdu jde o to konkrétní město. Možná má ve skutečnosti každý z nás to své Wąbrzeźno a Zieliński nám jen ukazuje vzor dokonalé reprezentace všech malých městeček. Jako by spojením všech Becherovských tlakových věží mohl vzniknout jeden ideální kus. Neexistuje více podobných míst, jako jsou zelená vrata vedle zelené značky u monochromatické stěny nebo modrá telefonní budka připevněná na zdi knihovny, která kdysi byla bílá, nenacházíme je opravdu ve všech našich „hometownech“?

Na celém projektu bylo velmi důležité to, že autor ve městě, které fotografoval, sám nebydlí. Můžeme tak usoudit ze způsobu focení a výběru objektů, které fotografuje. Protože kdo ze stálých obyvatel městečka Wąbrzeźno by se zastavil a nechal okouzlit modrými dveřmi do obchodu nebo ze sněhu sotva vyčnívající bariérou z červené pneumatiky? Právě ta vzdálenost umožnila Zielińskému odstup. Umožnila mu při každém návratu opět objevovat již mnohokrát fotografované město. Dala mu schopnost znovu a znovu se nadchnout těmi stejnými pohledy, které se mění jen se změnou ročního období. Copak by jinak vyfotografoval ty červené pneumatiky, kdyby nebyly částečně přikryté sněhem a vyčnívaly by jen tak nad šedivým a špinavým chodníkem? Copak by byla úzká ulička s projíždějící dodávkou stejně malebná za slunečného červeného dne jako za podzimního zamlženého rána nebo večera?

Při prohlížení těchto snímků můžeme mít dojem, že se nám autor snaží říci, že i ve zcela obyčejném městečku můžeme najít něco zvláštního, něco krásného. Chce ukázat, jak dokonce zdánlivá ohavnost může být zajímavá a přitažlivá a časem dokonce nebýt ohavná. Nelze také nevztáhnout tyto snímky na své město, ve kterém žijeme. Postupem času značka ukazuje cestu do Kuźnice nebo Lodži, a ne do Grudziądz.

Telefonní budka nevisí na zdi knihovny, ale na staré prodejně s potravinami a průmyslovým zbožím, ve které můžeme koupit vše – počínaje cibulí do míchaných vajíček až po barvu na vlasy. Ať už procházíme výstavu nebo si jen prohlížíme katalog, máme pocit určité intimity, jako by chtěl autor proniknout hlouběji do samotné struktury města, do vztahů mezi budovami, reklamami na nich umístěnými a ulicemi. I přesto, že se město zdá být vylidněné a prázdné, je teplé a přátelské. Téměř jako rodinný dům.

III.2 Przemysław Pokrycki – „Rituály přechodu“

Každý z nás má ve svém rodinném albu velké množství snímků z různých rodinných akcí a recepcí. Najdeme tam jak snímky z velkých rodinných oslav, jako jsou např. svatby, svaté přijímání apod., tak i z rodinných setkání komornějšího rázu, např. pátých narozenin dcery, jmenin tetičky nebo společných svátků s babičkou. Mladí lidé shromažďují snímky ze společných akcí se svými vrstevníky: osmnácté narozeniny, významnější večírky, ples v osmé třídě apod. Tato fotografická alba se skládají zejména z portrétů, na kterých ve známém prostředí zvětňujeme osoby nám blízké – nejlepší přítelkyni s jejím novým přítelem, bratrance, kterého jsme již delší dobu neviděli, tetu, která se brání nečekaným a strojeným polibkům vlastního muže, apod.

Prakticky od začátku existence fotografie je portrét jedním z jejích základních témat. Tendence k zachycení vlastní vizáže existovaly již dávno před vynálezem fotografie. Již v době před křesťanstvím jsou v umění zastoupeny různé druhy portréty. Na samém začátku to bylo ztvárnění božstev, o což se snažily například sochy z doby starého Egypta, Řecka nebo Říma. Následně se ke skupině portrétovaných připojili i „bohové na Zemi“, tedy vládci tehdejších národů a hrdinové, kteří měli velké zásluhy v boji.⁵¹

Jejich tváře byly ztvárněny zároveň jak pomocí dláta v kameni, tak i pomocí barev a plátna. Ve středověku se k portrétovaným osobám přidala aristokracie a bohatí měšťané. Mít v domě vlastní portrét a také portréty svých předků bylo známkou bohatství i svědectvím velikosti a délky rodu.

⁵¹ BIAŁOSTOCKI, Jan. *Umění cennější než zlato*. Díl I. Varšava: PWN, 2004. str. 79.

Nedostupnost portrétního jiným osobám měla zejména finanční důvody. Drahé materiály využívané při vytváření portrétů a také exkluzivita malířství jako oboru řemesla způsobovala, že lidé z nižších a zejména pak chudších společenských vrstev si nemohli dovolit mít svoji vlastní podobiznu. Teprve vynález fotografie v roce 1839 znamenal, co se týče dostupnosti portrétů, zásadní průlom.

Na samém začátku bylo vytváření portrétů velmi složité. Nedokonalost nově objevené techniky a také nízká citlivost fotografického materiálu způsobovaly, že abychom mohli vytvořit portrét, musel model sedět bez jakéhokoliv pohybu téměř 15 minut na ostrém slunci. Bylo to samozřejmě mnohem méně než při malování portrétního, ale práci ztěžovala nutnost setrvání bez jakéhokoliv pohybu, jinak byly snímky neostré a rozmazané. Nepříjemná byla i závislost práce na slunečném počasí.⁵²

Teprve vylepšení metody daguerrotypie přidáním akceleračních do fotografické emulze pokrývající skleněné desky umožnilo zkrátit čas snímání na 8–15 sekund. Bylo to obrovské zjednodušení a také jeden z důležitých kroků směrem ke zlidovění portrétní fotografie.

Skutečnou revolucí se staly navštívenky. Současně s vynálezem procesu výroby negativu a následného pozitivu bylo možné udělat z každého negativu neomezené množství snímků. Umožnilo to snížení ceny snímků a tím pádem i další rozšíření fotografie. Velkou popularitu tehdy získaly tzv. Carte-de-visite, tedy vizitky neboli navštívenky. Jednalo se o malé vizitky o rozměru 6 × 9 cm, které v podstatě představovaly portrét dané osoby. Snímky byly vytvořeny prostřednictvím speciálního fotoaparátu vybaveného čtyřmi objektivy, díky kterému se na jednom negativu získalo až osm různých a zároveň velmi přirozených vyobrazení té samé osoby. Vizitky vyrobené tímto způsobem se staly určitým standardem při vzájemném představení se na první schůzce. Dá se říci, že se výrobou navštívenek zabýval každý tehdejší fotoateliér.

Móda portrétování a portrétování sebe sama trvá na celém světě nepřetržitě prakticky dodnes. Dokonce v Afghánistánu pod nadvládou Tálibánu, který oficiálně zakazuje fotografování i jakékoliv jiné zobrazování lidí, prosperovala portrétní fotografie poměrně dobře. Ač je to neuvěřitelné, Tálibové se fotili nejraději. Kolekci těchto snímků našel a vydal formou alba fotograf agentury Magnum Photos Thomas Dworzak.⁵³

⁵² ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Baturo Grafis, 2005. str. 192.

⁵³ DWORZAK, Thomas. *Taliban*. Londýn: Trolley, 2003. str. 13.

Przemysław Pokrycki se již několik let intenzivně zabývá projektem nazvaným „Rituály přechodu“. Na těchto snímcích vidíme polské rodiny ve čtyřech důležitých momentech života většiny lidí. V době křtu, svatého přijímání, svatby a pohřbu. Ačkoliv autor vybral čtyři životní momenty úzce související s katolickou vírou, není tato víra na snímcích tím nejdůležitějším. Ve své podstatě není na snímcích vlastně vůbec vidět. Pokrycki se soustředil na laickou stránku těchto obřadů. Více než metafyzická a transcendentální stránka svatého přijímání nebo pohřbu ho zajímají lidé, kteří se díky těmto událostem setkávají. Kromě toho, že naprostá většina lidí v Polsku se hlásí ke katolické víře, se ve skutečnosti každým rokem stává společnost čím dál více laickou. Víra zůstává spíše ve sféře tradice než svátosti. Pokryckým zachycené „Rituály přechodu“ jsou momenty, ve kterých končí určitá etapa života a zároveň začíná nová. Ve větší míře jde o záležitosti kultury než o náboženství. Více než o svátost manželství jde o to, že dva lidé začínají společně žít jakoby od začátku, ale na základech toho, co každý z nich samostatně ve svém životě dokázal.



Przemysław Pokrycki ze souboru „Rituály přechodu“

Autor „Rituálů přechodu“ velmi obratným způsobem využil lidskou ochotu k focení se a k pořizování fotografických upomínek z důležitých životních okamžiků. Od chvíle, kdy fotografie přestala být nákladná a určená pouze pro bohaté, většina lidí chtěla, aby je někdo vyfotil a zdokumentoval tak významné chvíle jejich života. Za rychlý vývoj tohoto jevu můžeme vděčit rozšíření fotoateliérů, u kterých si můžeme objednat fotografování svatby, křtin apod. V dnešní době, kdy se svatební obřad i hostina plánují s několikaměsíčním předstihem, se stále častěji stává, že datum svatby plánujeme nejen s ohledem na volné termíny obřadních sál a restaurací, ale musíme brát ohled i na volné termíny fotografů. Dokonce celá slavnost, počínaje přípravami, požehnáním až po obřad, první tanec a předání čepce nevěstě, jsou v plné režii fotografa. Právě on rozhoduje o tom, kde mají pokleknout snoubenci při požehnání, kdy mají vyjít z domu a také jakým směrem hodí nevěsta kytici. Tento určitý stupeň podřízení se fotografovi umožnil Pokryckému vytvořit tento cyklus. Jsem si téměř jistý, že kdyby lidé neměli tak velký zájem o vytváření památečních snímků, tento projekt nemusel nikdy vzniknout.

Pokrycki vytváří své snímky velmi jednoduchým způsobem a možná právě tato prostota je jejich největší silou. V místě, kde se konkrétní událost odehrává, si autor staví hlavní účastníky dané události a vytváří jim tak skupinový portrét. Někdy je to mladý pár, někdy právě pokřtěné dítě a někdy nebožtík ležící v rakvi. Nejedná se však o typické portréty, na nichž je vidět něčí usměvavý obličej nebo zamyšlená tvář. Tyto snímky ukazují celou osobu, která někdy stojí, někdy sedí, ale vždy v širším záběru tak, aby byl zaznamenán obraz nejen fotografové osoby, ale také širokého okolí. Na některých snímcích můžeme vidět pouze hlavní účastníky, na jiných, např. těch z pohřbu, jsou celé sály plné pózujících lidí a „hlavní hrdina“ snímku je pak až v pozadí.

Pokrycki se odvrací od klasické estetiky a nádechu klasického dokumentu. Je zbytečné u něho hledat okamžité, směšné, ironické scény. Nesnaží se být nenápadný ani neutrální. Spíše naopak. Nenajdeme tam Bressonův rozhodující okamžik, protože ho nepovažuje za nejdůležitější. Odjakživa se mělo za to, že nejdůležitější známkou fotografie je to, že dokáže zachytit jedinečnost okamžiku, a to, že jsme schopni v rámci jednoho záběru zastavit a zarámovat právě tu část světa, která se nachází před naším objektivem.

Autor při práci na „Rituálech přechodu“ vstupuje do situace a prosí hrdiny, aby se postavili tak, jak potřebuje, a pózovali. Může to v nás vyvolávat rozporuplné pocity,

zda je to opravdu ještě dokument, nebo se již jedná o kreativní fotografii. Avšak Pokrycki nevstupuje do situace v tom smyslu, že by přikazoval hrdinům se třeba převlékat, pouze je prosí, aby se postavili na určité místo a dívali se ve směru objektivu. Tyto zásahy nemají snímky zkrášlovat, ale pouze upřesnit a vyčistit obsah. Na snímcích jsou nejdůležitější informace v nich obsažené a právě jim autor všechno ostatní podřizuje. Vědomě se vzdává vymožeností fotografického dokumentu 20. století. Zato nám nabízí jednoduché a čisté záběry plné informací, což nám umožňuje číst tyto snímky jako knihu.



Przemysław Pokrycki ze souboru „Rituály přechodu“

Při vytváření snímků v daném prostředí autor zaznamenává něco více než jen lidi samotné. Když si snímky důkladněji prohlédneme, nemůžeme si nevšimnout mnoha zdánlivě malicherných, ale zároveň mnohomluvných detailů. Výzdoba sálu, barva obleku, vzhled stolu... Žádný z těchto prvků není hlavním hrdinou snímků. Zadíváme-li se na fotografie velmi důkladně, můžeme prozkoumat každý detail, ale teprve když přejdeme od detailů k celku, uvidíme opravdový obraz a jeho opravdovou sílu. Blízký kontakt s těmito snímky připomíná velmi důkladnou sociologickou studii dané

skutečnosti. S jejich každým dalším prohlížením na nich shledáváme něco nového. Malý detail doplňující již dříve zpozorované prvky dává vždy celku zcela nový význam.

Stejně je to i se zachycenými lidmi. Fotografie vypadají jako docela obyčejné portréty, kde každý z hrdinů ví, že je právě v tuto chvíli fotografován, a proto se usmívá a snaží se vypadat co nejlépe. Avšak téměř na všech snímcích si můžeme všimnout na první pohled neviditelných prvků a souvislostí. Nevěsta odvrátí zrak jiným směrem, než je objektiv fotoaparátu, a dívá se na vedle stojící družičku, otec držící v náruči dítě v době křtu se zdánlivě dívá do objektivu, ale ve skutečnosti koutkem oka svého potomka sleduje a kontroluje, zda je všechno v pořádku. Na pohřbu jsou všichni smutní, ale dítě na okraji záběru se usmívá, protože přece když se fotíme, musíme se usmívat – anebo zkrátka neví, co je to smrt a že se už nikdy nesetká s dědou, strýcem nebo jiným členem rodiny, který leží v rakvi uprostřed sálu.

Zcela bezvýznamná není ani technika, jakou Pokrycki používá. Namísto pohodlného, úsporného a menšího digitálního fotoaparátu používá analogový středoformátový přístroj. Tento fotoaparát vyžaduje zcela specifický způsob práce. Téměř nemožné je pracovat bez použití stativu a každý snímek vyžaduje zdoluhavý proces nastavení expozice a zaostření obrazu. Může se to sice zdát složité, ale má to také své výhody, neboť fotografování lidé pak pocítují větší zodpovědnost a vážnost situace. Připomíná to staré časy, kdy byla návštěva fotografa určitým svátkem. Lidé si oblékali nejlepší oblečení, chodili ke kadeřníkovi a byli ochotní poslouchat všechny pokyny fotografa. Stejným způsobem lidé reagují na středoformátový fotoaparát. Možná je to způsobeno tím, že lidé v analogových fotoaparátech stále vidí určitý druh magie. Jsou spojeny s tajemným uměním správného nastavení podmínek expozice tak, aby všechno dobře dopadlo a snímky byly dobré. Nemalý podíl má také určitý rituál, který se váže ke vzniku snímku, k vyvolání filmu a k následnému vyvolání fotografií. To všechno dohromady má v sobě větší kouzlo než práce s digitálním přístrojem, kdy okamžitě vidíme na displeji aparátu výsledek a můžeme jej kdykoliv rozeslat prostřednictvím internetu, místo abychom vytvořili opravdovou fotografii, kterou můžeme někomu darovat.

Jiným důležitým znakem snímků vytvářených pomocí středoformátových fotoaparátů, znakem, který byl patrně rozhodující při autorově volbě techniky, je jeho kvalita. Fotoaparát se středním formátem negativu nám nabízí obraz plný detailů. To nám umožňuje vyvolávat fotografie velkých rozměrů, např. 1,5 až 2 metry vysokých. Díky tomu máme při návštěvě výstavy pocit, že jsme obklopeni skutečnými, živými

účastníky obřadu. Umožňuje nám to soustředit se na tak malé detaily, jako jsou šperky a bižuterie nebo obsah nastrojených mís s jídlem, a když půjdeme o pár kroků dál, můžeme se podívat na celek. Když se procházíme mezi těmito snímky, vracíme se v myšlenkách k vlastním rituálům přechodu. Jak se změnil život od chvíle, kdy se ke svatému přijímání chodilo v obleku a šatech, k dnešnímu dni, kdy všechny děti chodí v albě (typické bílé tunice). Umožňuje nám to být průzkumníkem a objevitelem, který při pozorování již zachyceného obrazu vyhledává nové souvislosti, skryté významy nebo jen legrační detaily.

Toto všechno dohromady vytváří velmi bohatý sociologický obraz polské společnosti. Můžeme to srovnávat se slavným projektem již nežijící autorky Zofie Rydet – „Sociologický záznam“. Zofie Rydet byla neobvykle všestrannou fotografkou. Narodila se v roce 1911 a fotografií se začala zabývat v polovině 50. let. Na svém kontě má několik velkých projektů vyprávějících mj. o dětech („Malý člověk“) a o stáří („Čas pomíjení“). Kromě toho vytvářela i fotomontáže a fotografické instalace.⁵⁴

Největší a zároveň nejméně objevené je její obrovské dílo s názvem „Sociologický záznam“. Je to sbírka několika desítek tisíc negativů vytvořená v letech 1978–1991. Soubor je složený z portrétů lidí v jejich vlastních domech. Zaměřila se zejména na obyvatele vesnic, protože měla pocit, že jsou to místa nejvíce náchylná na změny a zapomnění. Začala rodnou vesnici na Podhalí a následně rozšířila svoji sbírku i na jiné regiony, mj. na území Suwalek.⁵⁵

Zajímala se zejména o ukázkou kultury a života lidí prostřednictvím předmětů, které je obklopují. Proto se také mezi obrovským množstvím portrétů nacházejí i detaily, zátiší apod.

Pokrycki se nesnaží opakovat dílo Zofie Rydet, ale navazuje na ni a zaměřuje se na své zájmy. Nezajímá ho to, jak lidé bydlí a žijí svůj všední život, ale co pro ně znamená významný životní okamžik, rituál přechodu. Snaží se zachytit s téměř vědeckou dokonalostí to, jak symbolicky se člověk rodí, vyrůstá, opouští svůj rodný dům a jak se s ním loučí. V žádném případě nechce hodnotit a srovnávat. Klade otázku, na kterou máme my diváci najít odpověď. Jak vypadají a čím se liší nejdůležitější okamžiky života.

⁵⁴ LEWCZYŃSKI, Jerzy. *Zofia Rydet – Biografie*. Zdroj: <http://fototapeta.art.pl/fti-2rydet.html>.

⁵⁵ Tamtéž.



Przemysław Pokrycki ze souboru „Rituály přechodu“

Obzvlášť se snaží dělat snímky na území celého Polska. Rozsah území, na kterém hledá hrdiny svých obrazů, zvyšuje dokumentární a sociální hodnotu celého projektu. Nejedná se však o čistě vědeckou dokumentaci. Všechny portréty jsou po estetické stránce velmi propracované. Čisté, průzračné záběry a precizně vybrané osvětlení způsobuje, že kromě dokumentární hodnoty jde o snímky velmi hodnotné i po stránce umělecké.

Prohlížíme-li si tyto fotografie, nabýváme dojmu, že si prohlížíme něčí rodinné album. Hrdinové fotografií přestávají být anonymní. Začínáme přemýšlet o tom, kým jsou, co dělají, jakým způsobem se živí. Umožňuje nám to vcítit se a nejen v hádankách vyhledávat nové informace o lidech, které na snímcích pozorujeme.

Snímky sdružené v projektu „Rituály přechodu“ nám na první pohled mohou připomínat běžné snímky z rodinných událostí. Každý z nás takovéto snímky zná z rodinných alb, z rámečků, které stojí na příborníku v jídelně, nebo ze snímků, které nám ukazovali známí po svatbě. Avšak obrázky Przemysława Pokryckého jsou jiné,

výjimečné. Jejich výjimečnost spočívá zejména v důslednosti, s jakou autor svůj projekt vytváří. Aby byla jeho práce co nejkompletnější, sbírá materiál i několik let.

Dalším rozměrem vypovídajícím o odlišnosti těchto snímků je jejich umělecká hodnota. Nenajdeme v nich náhodnost chování, nedokonalé osvětlení, ale spíše naopak. Tyto fotografie jsou propracované do posledního detailu. Autor dokazuje, že není badatelem, který fotografie využívá, ale fotografem, který chce divákům sdělit něco důležitého.

Projekt Przemysława Pokryckého je mimořádně důležitý, a to především ze sociologického hlediska. V dnešní době to není tak zřejmé, ale za deset dvacet let to bude neocenitelným zdrojem poznání na téma, jak vypadaly nejdůležitější okamžiky v životě průměrného Poláka, jakým způsobem byl vítán na svět, jak začínal svůj život a také o tom, jak z tohoto světa odcházel.

III.3 Szymon Rogiński – „Landscapes“

Obraz krajiny je snad nejoblíbenějším tématem, jakým se zabývají umělci, a na druhé straně i největší počet příjemců, tedy diváků, vyhledává právě kontakt s krajinou. S obrazy krajiny se setkáváme při nejrůznějších životních příležitostech. Občas jsou organizovány výstavy různého druhu, které mají za cíl zobrazit průřez v malířství dané doby. Při jiné příležitosti se setkáváme i s kýčem, kterým se známí rozhodli zkrášlit svůj dům. Téměř v každém městě můžeme najít místo, kde neznámí autoři prodávají své obrazy, často nevalné kvality.

Také v oblasti fotografie zaujímá obraz krajiny od samého začátku velmi významné místo. Bylo to spojeno zejména s nedokonalostí prvních záznamových zařízení. První fotografické desky bylo třeba velmi dlouho exponovat, přičemž fotografovaný objekt se nesměl hýbat. Za těchto podmínek byla příroda přímo ideální. Kromě toho měl obraz krajiny již uznávanou uměleckou hodnotu, což bylo velmi důležité pro teprve se rodící fotografii. Většina lidí měla ještě v této době problém rozlišit, zda se jedná o pouhé řemeslo, nebo o umění. O tomto problému nebylo v mnoha prostředích rozhodnuto dodnes.

Fotografie krajiny byla používána zejména pro upomínkové účely. Dříve bylo fotografování velmi drahým koníčkem. Bylo to spojeno s velmi vysokými cestovními náklady, které si mohli dovolit jen velmi zámožní lidé. Lidé, kteří hodně cestovali, si

také mohli dovolit zabývat se fotografováním. Ze svých výprav přiváželi desítky, dokonce i stovky snímků, na kterých byla zaznamenána vzdálená i blízká místa. Jako příklad můžeme použít dílo autorky Francisky Müllinger „120 daguerrotypů hlavních měst a nejkrásnějších míst Švýcarska“ anebo také snímky bratří Louise a Augusta Bissonů, kteří pomocí 25 nosičů vynesli svoji fotolaboratoř na Mont Blanc, aby mohli přivést z výpravy, doposud dostupné pouze nemnohým, pohledy z vrcholku této hory.⁵⁶

Fotografie, dokonce i ta krajinová, sloužila také vědě. Jejím hlavním cílem byla zejména katalogizace jevů a jejich následné důkladné pozorování. Právě k tomuto účelu získal William Henry Jackson stipendium a vytvořil dokumentární kolekci fotografií o divoké přírodě v Yellowstonském parku. Jeho snímky udělaly na poslance kongresu takový dojem, že se rozhodli prohlásit tento prostor národním parkem.⁵⁷

Mnoho fotografů se zabývalo fotografováním krajiny jako uměleckým směrem a nesnažili se o její dokumentaci. Dokonalým příkladem může být známý český fotograf Josef Sudek (1896–1976).⁵⁸ Byl všestranným umělcem, který se mimo jiné zabýval i fotografií krajiny. Jeho soubor „Smutná krajina“ byl sestaven z panoramatických černobílých snímků. Sudek vytvářel přímo poetické obrazy. Pro získání co nejlepší atmosféry často vyhledával přírodní nálady, jako je např. mlha nebo déšť. Jeho snímky svádějí k reflexi a zamýšlení se, jsou tiché a poklidné stejně jako dobře napsaná báseň. Sudek se svými snímky zaujímá významné místo v dějinách české i světové fotografie.

V Polsku se mnoho fotografů věnuje právě fotografii krajiny. Stačí si vzít do ruky album „Mistři polské krajiny“. Na 454 stranách najdeme více než 500 fotografií od 134 autorů, což hovoří o tom, jak je to v moderní polské fotografii oblíbené téma.⁵⁹ Většina z těchto autorů prezentuje více či méně klasický přístup, ale krajina je pro ně vždy hlavním tématem. Jedním z nejznámějších zpracování krajiny obrazovou školou je v Polsku Kielecká krajinářská škola, jejímž zakladatelem je Paweł Pierściński. Tato škola je charakterizována svým jednoduchým a přirozeným přístupem.

Na fotografii krajiny navázali také fotografové, kteří se sdružovali kolem dříve zmíněné „nové topografie“, tedy směru věnovanému vztahu člověka a přírody. K jejich nejznámějším představitelům patří již dříve zmínění manželé Hilla a Bernd Becherovi (kapitola o Krzysztofu Zielińském).

⁵⁶ ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Batur Grafis, 2005. str. 108.

⁵⁷ Tamtéž, str. 165.

⁵⁸ BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2005. str. 7.

⁵⁹ Skupinová výstava, Mistři polské krajiny, Kielce, ZPAF Kielce, Agentura „Fine Grain“, 2000.



Szymon Roginski ze souboru „Landscapes“

Své štěstí v oblasti fotografie krajiny se rozhodl zkusit i Szymon Rogiński, fotograf narozený v roce 1975, který se dříve specializoval zejména na reklamní fotografii a fotografii módy. Kromě komerční práce vytváří také své autorské projekty. Jedním z nich je cyklus 31 snímků se společným názvem „Landscapes“. Jak sám název říká, jedná se o cyklus krajin, avšak nejedná se o krajinky, jaké jsme si zvyklí prohlížet. Je těžké na nich hledat malebná pole pokrytá zlatavým obilím sahající až za horizont nebo majestátní vrcholky hor sahající do nebe. Krajinky Rogińského jsou především pochmurné. Vybral si poměrně neobvyklou denní dobu, ne tu klasickými krajináři nejčastěji vyhledávanou, kdy slunce zapadá, svítí krásným zlatým světlem a zanechává dlouhé stíny. Szymon Rogiński vytváří své snímky až po západu slunce, často dokonce v noci. Krásné pohledy jej nezajímají. Všimá si zejména zásahů člověka do přírody, konfliktů, ke kterým dochází mezi přírodou a působením člověka – a to nejen těch velkých konfliktů, viditelných zvenku. V tomto souboru najdeme i snímky pořízené uvnitř budov, zejména v motelech. Zobrazují stěny a postele také v přirozeném přítmí. Rogiński nearanžuje, zaměřuje se na předměty a jejich rozložení v prostoru malého pokoje. Autorovu pozornost přitahují také obrazy na stěnách pokoje. Tvoří tak

osobitá zauzlení, krajinu v krajině. Všechno je umělé, naaranžované majitelem nebo jinou osobou. Rogiński toto všechno zaznamenává s přesností a pozorností badatele, který chce všechny tyto obrazy uchovat pro následnou analýzu.

Rogińského projekt jako celek vyvolává silně asociaci cesty. Vůbec tady nejde o to, že tyto snímky vznikly na nejrůznějších místech světa, o čemž nás informují popisky. Nebýt jich, nebyli bychom si jisti, jestli je autor vytvořil někde v blízkém okolí, nebo kvůli nim projel celý svět. Fakt, že snímky vznikly při cestování, prozrazují i objekty, které jsou na snímcích zachycené: kapličky u cesty, motely nebo jen obyčejná cesta. O to větší je síla a dokumentární hodnota těchto fotografií viděna prizmatem kulturních výtvorů, vytvářejících obraz duchovní i materiální kondice člověka.

Rogińského tvorba nám může připomínat snímky fotografů „nové topografie“ a zejména snímky Stephena Shorea, fotografa narozeného v roce 1947, který se proslavil fotografiemi banálních míst Ameriky, při jejichž pořizování mistrovským způsobem používal barvy. Shore začal svoji kariéru velmi brzy, již ve 14 letech, kdy své snímky ukázal kurátorovi newyorské MoMa Edwardovi Steichenovi. Již tehdy prodal své první fotografie. V 17 letech se připojil k Faktory Andyho Warhola a dokumentoval jeho práci.⁶⁰ Stejně jako William Eggleston, je jedním z pionýrů barevné fotografie a zároveň člověkem, který přivedl barevnou fotografii do galerií.

Ve svém nejznámějším díle „Uncommon Places“ Shore shromáždil snímky na první pohled obyčejných míst. Fotografoval mj. parkoviště před obchodními domy, prázdné uličky malých měst a benzínové stanice. Zdánlivě banální a nudné objekty získávají zcela nový rozměr. Shore mistrovským způsobem využívá přirozené světlo a okolní prvky v prostoru. Mohlo by se zdát, že v obyčejných, ničím se neodlišujících pohledech můžeme zpozorovat mnoho detailů tak charakteristických pro Ameriku a americký styl života.

Z Rogińského snímků je patrná podobná lehkost jako u Shorea. Přesto jsou jeho snímky jiné, i když světlo bylo využito stejně perfektním způsobem. Nejedná se však o sluneční světlo, které dodává snímkům Shorea příjemně teplý nádech. Využívá světlo reflektorů, pouličních lamp a rozsvícených světelných reklam. Použitím fotomateriálů pro denní světlo v prostředí umělého světla získal autor přímo neskutečné barvy svých krajin. Díky rozdílu barevné teploty světla na Rogińského krajinkách je úplně jedno, jestli se jedná o světlo reflektorů nebo měsíce, vždy vypadá tajuplně. Rogiński se

⁶⁰ ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Baturo Grafis, 2005. str. 529.

koncentruje na atmosféru, určitou metafyzičnost. Dokonce i zcela obyčejná scenérie jako kaplička v lese může být díky těmto jednoduchým zásahům přímo místem z jiného světa.

I když tyto snímky v podstatě věci vyprávějí o lidech, autor důsledně na obrázcích uniká před člověkem. Prohlížíme-li si celý soubor, máme dojem, že svět Rogińským zachycený je zbaven života. Nejsou tam ani lidé ani zvířata. Pouze prázdné, opuštěné budovy a vozidla dokazují, že tam někdo někdy žil. Můžeme říci, že autor fotografuje pozůstatky lidské civilizace, její určité stopy. Můžeme mít dojem, že je to určitý druh proroctví, které předpovídá a předpokládá, jak bude vypadat Země, když lidé už na ní nebudou.



Szymon Rogiński ze souboru „Landscapes“

Tyto snímky můžeme interpretovat také jako záznam naší doby nebo určitý druh dokumentace nalezišť lidí, kteří přijdou po nás. Na základě těchto obrazů krajiny a věcí, které se tam nacházejí, můžeme hledat odpovědi na mnoho otázek: Jací byli lidé zachycení na snímku? Co dělali? Čím se zabývali? Příjemci Rogińského snímků mohou postupovat stejně jako archeologové, kteří se na základě vykopaných předmětů denní

potřeby a základů budov snaží zjistit něco o životě tehdejší společnosti a o samotném člověku.

Rogiński z chaosu a nepořádku okolního světa dokáže jen s pomocí světla a šera vytáhnout objekty lidského působení na světě. Takovéto působení nám dovoluje zamyslet se nad smyslem a budoucností člověka vůbec. Protože jaký smysl má obrovská, pečlivě nasvětlená reklama u cesty, když zůstane v temnotě, téměř jako ve vakuu? Schválně je zachycená zezadu, aby nebyl vidět její obsah. Není totiž důležité to, zda je na druhé straně nové auto, skvělá nabídka na mobilní telefon nebo možná nový zázračný prášek na praní. Rogiński se nám snaží ukázat určitý symbol reklamy, všech reklam, které potkáváme na trase z bodu A do bodu B. Určitým způsobem tak zesměšňuje celou tu hru na upoutání pozornosti diváka. Definiuje podstatu principů sdělení, která nás přemlouvají ke spotřebě. Hlavním motivem snímku se nestává to, co mělo být nejdůležitější podle projektantů a marketingových specialistů, ale to, co mělo jen umožňovat jeho vnímání – osvětlení.

Snímky Rogińského se vynikají zejména díky perfektnímu zvládnutí a využití okolních zdrojů umělého světla. Toto umění způsobuje, že fotografie ze sbírky „Landscapes“ získávají až teatrální povahu. Vypadá to, jako by byly osvětlené speciálními lampami, používanými ve velkých filmových produkcích a v reklamní fotografii. Objektem zájmu autora jsou však předměty člověkem uměle dosazované do okolí, a takové využití osvětlení násobí pocit nepřirozenosti.

Autor souboru „Landscapes“ využívá při vytváření snímků velkoformátový fotoaparát. Všechny snímky fotografoval na film, takže neměl možnost využít průběžnou kontrolu výsledků své práce jako při použití digitální techniky. Dokazuje to obrovskou technickou dovednost fotografa. Tím, že použijeme velkoformátový fotoaparát, volíme zároveň i způsob vytváření snímků, jsme nuceni pracovat pomalu, soustředěně, ze stativu. Navíc noční snímky vyžadují velmi dlouhou expozici negativu v řádu několika desítek sekund, nebo dokonce několika minut a také přesné měření světla. Dostává se nám za to negativu o rozměrech 4 × 5 palců, tedy mnohokrát většího, než je standardní rozměr negativu běžně užívaného většinou fotoamatérů. Velikost negativu ovlivňuje jeho schopnost zachytit i nejmenší detaily a nabízí i obrovský rozsah tónů. Umožňuje nám to vyrobit tisk dva až tři metry velký, ale i s těmi nejmenšími detaily téměř dokonalým způsobem zaznamenanými. V případě snímků Szymona Rogińského to má obrovský význam. Pokud bychom nepoužili tento formát negativu,

nemohli bychom uchovat to specifické klima a atmosféru, které jsou na jeho snímcích tak zásadní.

Tyto snímky jsou svou formou velmi blízké malbě. Tonální přechody, výrazovost hlavního motivu a již zmíněná překrásná hra světél vytváří spíše zdání obrazu vymyšleného v hlavě umělce než dokumentace zastiženého prostředí. Avšak všechny tyto umělecké zásahy nemají za úkol jen celou práci vylepšit, i když v tomto směru odvádějí dokonalou práci. Napomáhají především mnohem čistšímu a čitelnějšímu podání obsahu. To díky nim pohled diváka podvědomě uniká do míst, kde se nacházejí nejdůležitější prvky obrazu, ty, které zaujaly autora. Neklademe si otázky, proč Rogiński udělal snímek právě tady. Mnohem více se pozastavujeme nad tím, jak je možné, že jsme si dříve nevšimli všech těch okolních předmětů a často také všech těch absurdit kolem nás.

Tyto snímky na jednu stranu zesměšňují, ale na straně druhé v nás vzbuzují určité rozpaky. Díváme-li se na další obrazy, začínáme se pozastavovat nad tím, co představují. Velký červený klíč zavěšený jakoby ve vzduchu nás zpočátku rozesmívá, ale čím podrobněji se na něho díváme, tím více otázek se rodí v našich hlavách. Ten klíč se přece nemohl vzít odnikud. Kdysi někdo musel vymyslet a navrhnout zrovna tento druh reklamy. Vzpomínáme si na všechny kýčovité neony, které jsme míjeli na cestách. Totéž se týká jiných, často až surrealistických pohledů. Protože jak jinak než jako surrealistickou můžeme označit scénu s Ježíšem, který padajíc pod křížem se dívá do zrcadla, které má alespoň dle předpokladů rozšiřovat viditelnost řidičům?

Rogiński lehkým a často humorným způsobem pozoruje krajinu jej obklopující jen proto, aby ji následně mohl specifickým způsobem rozetnout, rozkouskovat a ukázat tak divákovi, jak zvláštní je tento svět a jak stejně zvláštní jsou také zde žijící lidé.

III.4 Kuba Dąbrowski – „Accidents will Happen“

Přemýšlíme-li o dokumentární fotografii, máme především na mysli vyprávění o něčem vzdáleném. Očekáváme, že uvidíme exotické země, budeme obdivovat překrásnou krajinu, nahlédneme do každodenního života místních lidí, budeme je pozorovat u jídla, cestou do práce, do obchodu nebo je budeme špehovat

v nejintimnějších situacích. Mnoho fotografů zakládá své dílo na cestování. Výpravy oživují pohled, dovolují se nadchnout něčím novým, neznámým, vyprávějí příběh, který sami zrovna prožíváme.

Jiní fotografové vytvářejí své obrazy, aniž by někam daleko cestovali. Snaží se najít exotické příběhy ve svém okolí. Vyprávějí o domovech s pečovatelskou službou, hospicích, nemocnicích pro děti s rakovinou. Často to umožňuje upozornit na svět, který nás obklopuje, uvědomit si určité problémy a jevy, ke kterým dochází kolem nás.

Fotograf, který se zaměřil na něco mnohem více samozřejmého a zároveň mnohem osobitějšího, je Kuba Dąbrowski, fotograf pocházející z Białystoku, v současné době pracující a žijící ve Varšavě.⁶¹ V listopadu roku 2005 vytvořil Dąbrowski své internetové stránky.⁶² Jde o určitou formu fotografického deníku, navazujícího na v dnešní době velmi populární a oblíbené blogy, tedy deníky na síti (ang. weblog), na kterých autor zveřejňuje postupně promítané datované záznamy. Ve fotografickém blogu, tedy fotoblogu, jsou zápisy nahrazeny snímky, které tvoří hlavní část fotografických internetových deníků.

V dějinách fotografie není fotografický deník ničím objevným. První fotografický deník je datován do začátku 20. století a jeho autorem byl Jacques-Henri Lartigue – chlapec pocházející z bohaté francouzské rodiny, který od útlého dětství fotografoval v podstatě vše, co jej obklopovalo. Fotografování bylo velmi nákladným koníčkem a jen málokdo si mohl dovolit fotoaparát koupit a provozovat. Lartigue tedy musel pocházet z opravdu bohaté rodiny. Díky tomu, že pocházel z vyšší společenské sféry, byl obklopen lidmi na podobné úrovni. Chtě nechtě se právě lidé z vyšších sfér stali hlavními hrdiny snímků malého Jaquea, později i dospělého Lartiguea. Fotografoval hrající si kamarády, rodiče na procházce a jejich známé při trávení volného času. Vytvořené snímky nalepoval do obrovských alb, kterých v průběhu života nasbíral více než 120. Tyto deníky vedl až do své smrti v roce 1986. V současné době jsou nejdůkladnějším a nejúplnějším historickým materiálem informujícím o životě a zejména kultuře volného času v tehdejších vyšších sférách.⁶³

Jiným fotografem, který učinil tématem svých fotografií vlastní život, je Nan Goldinová, americká fotografka, která se proslavila velmi osobní tvorbou, kroužící kolem sexuální orientace jak hetero- tak i homosexuální. Nebála se vyprávět ani o

⁶¹ www.photo.sittcomm.sk/pdf/dabrowski.pdf.

⁶² <http://accidentswillhappen.blogspot.com/>.

⁶³ ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Baturo Grafis, 2005. str. 264.

transsexuálech, lidech závislých na drogách a lidech ze široce pojatého tzv. okraje společnosti. Její první fotografický soubor nese název „The Ballad of Sexual Dependency“ („Balada o sexuální závislosti“) a do jisté míry definuje celou oblast jejího fotografického zájmu. V podstatě ve všech dílech, která tvoří, se Goldinová zabývá sférou lidské sexuality a intimity. Aby mohla prohloubit toto téma, přátelí se s lidmi, které fotí, a často se sama stává hrdinkou těchto snímků. Již na začátku své práce fotografa byla uvedena svým přítelem Davidem Armstrongem do společnosti gayů v Bostonu. V průběhu své práce se často velmi sblížovala s focenými lidmi, nezářídka se stávala členkou dané skupiny. Byla závislá na drogách, propadla alkoholu, dostávala se do konfliktu se zákonem a na mnoha snímcích můžeme vidět ji samotnou s výraznými stopami bití ve tváři a na celém těle. Často otevřeně přiznávala, že ji do tohoto stavu dostal její tehdejší přítel. V určité chvíli ztrácíme přehled, jestli se autorka tak ponořila do daného tématu, nebo jestli fotografie jednoduše představují její každodenní vlastní život.⁶⁴

Jedním z nejznámějších fotografických deníků v Polsku je „Fotodeník, tedy píseň o konci světa“, vedený Annou Beatou Bohdziewicz, která od roku 1987 dělá snímky jak z významných událostí, tak i z těch osobních. Snímky komentuje osobitým způsobem. Jeho část byla nedávno prezentována v rámci výstavy „Dokumentaristky“ ve varšavské galerii Zachęta.

Kuba Dąbrowski se také soustřeďuje na popis svého života, i když jeho život není spojen s žádnou specifickou sociální skupinou ani nechce poukazovat na nějakou národnostní, kulturní nebo sexuální menšinu. Je to záznam života obyčejného mladíka, který bydlí, pracuje a baví se ve velkém městě. Je zcela zbytečné hledat v jeho snímcích neobvyklé situace, místa nebo chování. Místo toho můžeme do nekonečna obdivovat nové boty, deštník postavený někde na chodbě, pohled z okna vlaku nebo portréty autorovy přítelkyně.

Umístění těchto snímků na internetu nám dává neobvyklou příležitost pozorovat něčí život, podobně jako televizní „Big Brother“, s tím, že domovem zmíněného „velkého bratra“ se stává celý svět. Pravdou je, že sám autor provádí cenzuru fotografií a rozhoduje tak, které z nich na internetu zveřejní a které zůstanou pouze a jenom v jeho soukromé sbírce – ale to stejné dělají i televizní společnosti při vysílání různých reality show. V Dąbrowského deníku jde o zcela opačnou selekci, oproti té, kterou známe

⁶⁴ GOLDIN, Nan. *Devil's Playground*. Londýn: Phaidon Press limited, 2003.

z televize. V různých programech vysílaných na podobném principu, jako je „Big Brother“, se producenti snaží ukázat účastníky programu v nejzvláštnějších situacích a odhalit ty nejpikantnější detaily. Když se však díváme na fotografie Dąbrowského, setkáváme se zde se zcela odlišnou situací. Máme možnost sledovat všední prózu života. Vidíme snídani, kterou může jíst většina z nás. Půjdeme-li dál, vidíme město těsně po dešti. Kolikrát jsme už viděli takový pohled cestou domů z práce, kdy ihned po přehánce vyjde sluníčko a celý svět skoro svítí a obloha se zemí jsou si podobné díky odlesku mraků v kalužích. Když narazíme na portrét lidí mávajících z autobusu naším směrem, připomínáme si všechna setkání na našich každodenních projížďkách městem. Potkáváme známé, které jsme dlouho neviděli a srdečně se s nimi na ulici vítáme, a také ty, na které jsme naštvaní, protože si kvůli nim musíme sundat sluchátka z uší zrovna ve chvíli, kdy začali hrát naši oblíbenou písničku. Při pohledu na tyto snímky máme dojem, že to může být náš život, že se díváme na svět očima autora, ale každý nachází momenty, které se ideálně hodí i do našich vzpomínek.



Kuba Dąbrowski ze souboru „Accidents will happen“

Důležitý je také způsob vytváření snímků, který Dąbrowski používá. Pomineme-li několik snímků na začátku deníku, téměř všechny jsou vytvořené analogovou technikou. Kuba používá fotoaparát na film, tak nepopulární v dnešní přetechnizované době digitálních fotoaparátů. I přesto, že autor již má zkušenosti s profesionálními přístroji jak středního, tak i velkého formátu a má i fotografické vzdělání (absolvoval

Institut tvůrčí fotografie v Opavě), vědomě se vzdává profesionální techniky ve prospěch amatérského malého Olympusu mju II. Je to tzv. „opička“, tedy fotoaparát, ve kterém se obsluha omezuje na jednoduchý princip „point and shoot“ (namíř a zmáčkni). Umožňuje to upustit od přemyšlení o správné expozici nebo zaostření na správný bod, protože fotoaparát toto rozhodnutí dělá za fotografa a dovoluje mu tak soustředit se pouze na fotografovaný objekt nebo emoce, s jakými se autor při focení potýká.

Podstatnou vlastností tohoto aparátu je jeho objektiv. Fotoaparát je vybaven pevným objektivem s ohniskovou vzdáleností 35 mm, který nabízí úhel vidění 44°, nejvíce podobný zornému poli lidského oka. Při této ohniskové vzdálenosti je perspektiva na snímcích nejpřirozenější a divák nemá pocit zploštění obrazu ani překrytí objektů v popředí. Snímky z fotoaparátu vybaveného tímto objektivem jsou nejvíce podobné obrazům, jaké vidí člověk vlastníma očima.

Jiným důležitým znakem tohoto aparátu je jeho velikost. Není větší než krabička cigaret, takže je ideálním přítelem na cestách. Můžeme ho mít vždy v kapse, v momentě vytáhnout a hned fotit. Tento typ aparátu je využíván hlavně turisty na výletech. Myslím, že Dąbrowski měl k výběru tohoto aparátu svůj důvod. Můžeme říci, že dělá turistické snímky z výletu vlastním životem.

Stejně důležitým prvkem tohoto deníku je způsob prezentace na internetové stránce. Abychom mohli na internetu umístit fotografie z analogického fotoaparátu, musíme je nejdříve naskenovat. Kuba Dąbrowski používá pouze jeden druh skeneru a pokaždé skenuje celý záběr, dokonce s prvky perforace. Výsledkem takového postupu je přenesený kompletní obraz, jaký zaznamenal přístroj a kterému se nesnaží přidat přehnanou čistotu nebo upravit kompozici. Chce být vůči nám zcela upřímný. Nesnaží se nic ukrývat ani zkrášlovat. Ukazuje nám celý svůj svět přesně takový, jaký je. Dovoluje nám věřit, že to, co vidíme, je opravdové a autentické. Umožňuje nám vejít do méně nebo více intimního života autora, který se s námi dělí o své postřehy, pocity a svůj život.

Kuba Dąbrowski není jen umělcem vizuálního umění. Už ve svých prvních projektech, např. „Co mě vytáčí?“ a „Má oblíbená písnička“, velmi šikovně spojuje snímky se zvukem. Také v jeho blogu máme možnost nejen pozorovat, ale také poslouchat jeho život. U některých snímků můžeme najít ikonku s odkazem na audio záznam, který sám autor nahrává pomocí kapesního diktafonu. Můžeme tak slyšet výpověď bezdomovce, se kterým se setkal a který vzpomíná na starou punkovou kapelu Ramones, můžeme slyšet kamaráda Pavku, který si hrozně stěžuje na stav fotografie

v současném polském tisku. Na jiném místě můžeme slyšet jiného kamaráda, který vypráví o tom, jak je autor smutný, o Bergmanových filmech a tak vůbec, jak život nemá smysl, a na dalším místě si můžeme poslechnout písničku, kterou zpívá Wojtek, jeden z Dąbrowského známých. Zpívá o lásce, o tom, jak bezmezně miluje jednu dívku a že je bez ní jak „divoký rys“.



Kuba Dąbrowski ze souboru „Accidents will happen“

Spojení fotografií se zvukem se v poslední době stalo ve světě velmi populární. Stále více fotografů s sebou kromě fotografického vybavení nosí také přístroj pro záznam zvuku. Často nahrávají hlasy okolí během fotografování a stejně často dělají rozhovory s hrdiny svého vyprávění. Všechno to následně spojují do prezentací, ve kterých fotografie, hudba a zvuky tvoří harmonický celek. Často pak využívají pomoc lidí, každodenně pracujících u filmu. Vytvářejí takto prezentace fotografií s naprosto neuvěřitelnou silou sdělení a působení. Jako důkaz popularity tohoto způsobu prezentace snímků můžeme zmínit, že největší světové fotografické agentury, např. VII Photo⁶⁵ nebo jedna z nejstarších a zároveň nejprestižnějších agentur Magnum Photos⁶⁶, vytvořily na svých internetových stránkách speciální části pro tvorbu a prezentaci audiovizuálních záznamů. Občas mají formu rozhovoru s hrdinou snímků nebo

⁶⁵ www.viiphoto.com.

⁶⁶ www.magnumphotos.com.

fotografem, který vypráví o zážitcích a pocitech, které ho doprovázely při focení a které nemohl představit v podobě fotografií. Jiné ukázky jsou ve formě videoklipů, ve kterých se snímkům přizpůsobuje hudba a oba tyto aspekty jsou spojeny do rytmu a tempa změn, ke kterým dochází na obrazovce a v reproduktorech. Existují také stránky a agentury, které se zabývají pouze touto prezentací snímků. Mezi nejznámější a zároveň nejlepší můžeme zařadit organizaci Mediastorm⁶⁷, založenou a vedenou Brianem Stormem. Sám Storm není fotograf, ale vytváří prezentace snímků jiných, často velmi známých fotografů, jako těch z již zmíněných agentur VII Photo nebo Magnum Photos. V poslední době byla dokonce na soutěžích dokumentární a reportážní fotografie vytvořena zvláštní kategorie pro multimediální fotoprezentace.

První neinternetová prezentace tvorby Kuby Dąbrowského se konala v roce 2007 na Foto Festivalu v Lodži a měla název „Chtěl bych zemřít jako James Dean“. Pravdou je, že Kubova výstava nebyla součástí oficiálního programu, ale přitáhla mnoho diváků a získala velmi pozitivní recenze. Speciálně pro tuto výstavu Dąbrowski připravil několik snímků různého formátu. Nebyly uloženy, jak to zpravidla bývá, v jedné linii, ale byly v rámci možností volně rozmístěné na stěnách: od velkých o rozměrech 50 × 70 cm, po malé 13 × 18 cm. Spojení jednolité plochy stěny s takovými díly vyvolávala dojem, že si neprohlížíme výstavu fotografií, ale soukromé obrázky v něčím domě. Takové, jaké často vidáme u známých nebo máme doma, jako jsou snímky ze svatého přijímání syna, ze stužkovacího večírku dcery, ze společných prázdnin u jezera před čtyřmi lety nebo z návštěvy tetičky z Ameriky. Při prohlížení těchto fotografií nám v hlavě vyskakují vzpomínky, jejichž symbolem jsou snímky v naší soukromé kolekci.

Navazující částí výstavy byly dvě audio projekce provázané s promítáním diapozitivů, kde byl prezentován mnohem větší výběr snímků. Kromě toho byly v místnosti na stěnách umístěné dva páry sluchátek. Mohli jsme v nich slyšet zvuky, hlasy známých, přátel a osob, se kterými se autor zkrátka setkal, a písničky známé z internetové verze projektu ve dvou jazykových verzích – polsky a anglicky – s překladem. Ve spojení s fotografiemi zavěšenými okolo to všechno působilo na dva nejdůležitější lidské smysly a zároveň to umožňovalo vejít do autorova života. Diváka tak při studiu obrazů a zvuků z autorova života nic nerozptylovalo a ani neodpoutávalo jeho pozornost.

⁶⁷ www.mediastorm.org.



Kuba Dąbrowski ze souboru „Accidents will happen“

Kuba Dąbrowski od konce roku 2005 systematicky doplňuje svoji internetovou foto-autobiografii. Průměrně jednou za měsíc umístí na stránky soubor snímků a na každý další již čeká hodně lidí, o čemž svědčí velké množství komentářů pod posledním snímkem po každé aktualizaci.

Závěr

Ve své práci jsem představil nejzajímavější a nejinovativnější jevy v polské dokumentární fotografii posledních let. Z jejich analýzy vyplývá několik velmi zajímavých faktů. Nejdůležitějším z nich je ten, že dokumentární fotografie se mění. Tak jako se tento proces od samého začátku vyvíjel po celém světě, tak i polský fotografický dokument vyhledává stále něco nového. Hledání tak probíhá jak v oblasti témat, tak i techniky a stylu práce. Zpravidla se jedná o reakci na trendy a události ve světové fotografii.

Fotografický dokument je stále velmi různorodý. Fotografové se zajímají o nejrůznější záležitosti a události. Jedni, podobně jako Kuba Dąbrowski, se soustředí na vlastní život a využívají nejen fotografie, ale také audio nahrávky a video prezentace zaznamenávající události, ke kterým dochází v jejich okolí. Díky internetové stránce tak můžeme průběžně pozorovat vývoj Dąbrowského projektu a nahlížet do jeho života.

Jiný fotograf, Szymon Rogiński, se ve své tvorbě soustředil na obraz krajiny. Fotografováním projevů lidské civilizace vytváří neobyčejně obsahově bohatý dokument, svědectví o stavu lidské kultury a jejím prostřednictvím o samotných lidech.

Krzysztof Zieliński se vrací do svého rodného města, ze kterého se odstěhoval ve svých 16 letech. Prožívá tak svým způsobem návrat ke kořenům, ale jeho snímky vůbec nejsou osobní. Můžeme v nich zachytit fascinaci německou fotografií, zejména düsseldorskou školou. Soustředí se spíše na město jako celek než na osobní aspekt tohoto místa.

Posledním z popisovaných fotografů je Przemysław Pokrycki. Ve svém projektu „Rituály přechodu“ se soustředil na sociologickou stránku fotografie. Portrétuje své hrdiny v důležitých životních okamžicích. Z těchto snímků vzniká velmi důkladný obraz současné polské společnosti a ukazuje Poláky na počátku jejich nových životních etap.

Také technika a styl práce jsou velmi rozmanité. Někteří fotografové využívají pro svoji práci malé, ba přímo amatérské fotoaparáty, které díky své pohotovosti a tomu, že nejsou nápadné, představují dokonalý nástroj pro záznam i v intimnějších chvílích.

Jiní fotografové používají speciální přístroje středního i velkého formátu, což souvisí s potřebou vytvořit velké zvětšeniny, které umožní, aby se pak pozornost diváka nesoustředila jen na hlavního hrdinu, ale také na detaily v pozadí.

Všichni popsaní fotografové projevují bez ohledu na používanou techniku a styl ve svých dílech velkou uměleckou houževnatost. Dbají na formální rovinu fotografií, propojují bohatý obsah, který je neodmyslitelně spojen s pojmem dokumentu, s krásou a estetikou, která byla kdysi vyhrazena pro tzv. vysoké umění.

Jisté zamyšlení může vzbuzovat to, že tito autoři netouží po nejnovějších technických vymoženostech. Straní se digitálních technologií a raději používají léty odzkoušený analogický aparát. Fotografují na film a dělají zvětšeniny. Výhody digitální technologie obětovali ve prospěch pohotovosti k použití na straně jedné, nebo kvality záznamu na straně druhé.

Nesporné je také to, že současná dokumentární fotografie vzbuzuje mnoho emocí. Dokumentární fotografie je osobním vyjádřením fotografa k danému tématu. Jako každé vyjádření vzbuzují v nás i tato nejrozmanitější pocity. U někoho to budou pozitivní pocity, jiní mohou reagovat zcela odlišným způsobem.

Tyto snímky nejsou suchým záznamem reality. Vyjmenovaní fotografové se snaží o to, aby jejich snímky vzbuzovaly emoce, a nechávají tak divákovi příliš prostoru pro vlastní interpretaci. Nesnaží se navodit nějaký způsob myšlení. Všechno záleží na lidech, kteří si snímky prohlížejí, a na tom, jaké mají zkušenosti a na jaké prvky jednotlivých snímků se soustředí.

Tito fotografové nám nevnučují svůj názor. Vyvolávají otázky lákají k diskuzi a zamyšlení.

Po analýze dosavadního působení polských dokumentaristů můžeme odvodit směr vývoje tohoto odvětví fotografie. S největší pravděpodobností se bude vyvíjet stejným směrem jako jiná média. Již nyní je stále populárnější spojení fotografie se zvukem a videozáznamem. Ve spojení s internetovou prezentací to vytváří odkaz s obrovskou silou a rozsahem působení.

Stejně zajímavým jevem je vytvoření cyklů fotografií z amatérských snímků objevených na internetu. Jako perfektní příklad nám může posloužit blog autora s přezdívkou „Billy the fish“⁶⁸, který ze snímků nalezených na internetovém

⁶⁸ <http://www.fotkapeel.pinger.pl>.

společenském portálu fotka.pl vyhledává nejabstraktnější a nejzajímavější snímky členů této společnosti, které sami na internetu zveřejňují.

Obdobná výstava se konala v průběhu posledního Měsíce fotografie v Krakově a nesla název „Real foto“⁶⁹. Jde o sbírku snímků, které Mikołaj Długosz našel na internetovém aukčním portálu www.allegro.pl. Původně sloužily pro ilustraci prodávaného předmětu, ale díky novému kontextu vytvářejí velmi pravdivý dokument o lidech, způsobu jejich práce, bydlení a vůbec o tom, jací jsou. Jsou to však příliš čerstvé materiály, než abychom z nich mohli vyvodit nějaké závěry a zobecnění.

Tato práce nepopisuje všechny dokumentární projekty, které byly v Polsku realizovány v posledních letech. Soustřeďuje se zejména na ty nejdůležitější, nejzajímavější a nejvíce novátorské. Stále více lidí se zabývá touto v naší zemi doposud nedocenenou oblastí fotografie. V souvislosti s tím se budou měnit jak zpracovávaná témata, tak i způsob jejich prezentace. Dokumentární fotografie se měnila a měnit bude a bude tak vytvářet příležitosti pro analýzu a ohodnocení příštími badateli.

⁶⁹ MUSIAŁ, Patrycja. *Allegro.pl: real foto*.
http://wyborcza.pl/1,75475,5240509,Allegro_pl__REAL_FOTO.html.

Bibliografia

- 1) ARISTOTELES. *Rétorika, Poetika*. Varšava: PWN, 1988
- 2) BARUTO Andrzej. *Z okruhu IT*. Krakov, text doprovázející výstavu v Muzeu dějin fotografie v Krakově, 2007.
- 3) BIAŁOSTOCKI, Jan. *Umění cennější než zlato*. Díl I. Varšava: PWN, 2004
- 4) BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2005
- 5) BOSWORTH, Patricia – DIANE Arbus. *Monoografie*. Varšava: W. A. B. sp. z o.o., 2006
- 6) DUCASSE, John. *The Philosophy of Art*. New York: 1996
- 7) DWORZAK, Thomas. *Taliban*. Londýn: Trolley, 2003
- 8) DZIEMIDOK, Bogdan. *Umění, hodnoty, emoce*. Varšava: Nadace pro Institut kultury, 1992
- 9) EGGLESTON, William. *Los Alamos*. Zurich: Scalo Publishers, 2003
- 10) FALKOWSKI, Andrej – TYSZKA, Tadeusz. *Psychologie chování spotřebitele*. Gdaňsk: GWP, 2001
- 11) Film *William Eggleston in the real world*, rež. Michael Almayerda, Palm Pictures 2006.
- 12) GOFFMAN, Erving. *Člověk v divadle každodenního života*. Varšava: PIW, 1981
- 13) GOLDIN, Nan. *Devil's Playground*. Londýn: Phaidon Press limited, 2003
- 14) GRYGIEL, Marek. *Fragment większej całości*. Varšava: Mała Galeria ZPAF-CSW, 2000
- 15) HOCHSCHILD, Arlie. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkley: University of Kalifornia Press, 1983
- 16) *Hometown 2000–2002*, Krakov, galerie Zderzak, 2002
- 17) Kolektivní práce. *Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Těšín: Galerie Szara, 2005 LANGER, Susan. *Feeling and Form: a Theory of Art Developer for Philosophy in New Key*. New York: Scribner's Charles Sons, 1953
- 18) OATLEY, Keith – JENKINS, Jennifer M. *Pochopit emoce*. Varšava: PWN, 2003

- 19) PEPPER, Stephen C. *Aesthetic Quality: a contextualistic Theory of Beauty*. Berkley: University of Kalifornia Press, 1970
- 20) PŁAŻEWSKI, Ignacy. *Dějiny polské fotografie*. Varšava: Książka i Wiedza, 2003
- 21) ROSENBLUM, Naomi. *Dějiny světové fotografie*. Bielsko-Biala: Baturó Grafis, 2005
- 22) Skupinová výstava, Mistři polské krajiny, Kielce, ZPAF Kielce, Agentura „Fine Grain”, 2000
- 23) Skupinová výstava. *Měsíc fotografie v Krakově 2009*. Krakov: nadace Imago Mundi, 2009
- 24) TOLSTOJ, Lev. *Co je to umění?* Krakov: Literackie, 1980
- 25) VAL, Williams. *Martin Parr*. London: Phaidon Press Limited, 2002
- 26) VÉRON, Eugene. *L'esthetique*. Paris: Editio, 1921

Internetové zdroje

- 1) <http://art.webesteem.pl/12/ackerman.php>
- 2) <http://www.fotkapeel.pinger.pl>
- 3) LEWCZYŃSKI, Jerzy. *Zofia Rydet – Szkic biograficzny*.
<http://fototapeta.art.pl/fti-2rydet.html>
- 4) MUSIAŁ, Patrycja. *Allegro.pl: real foto*.
http://wyborcza.pl/1,75475,5240509,Allegro_pl__REAL_FOTO.html
- 5) <http://accidentswillhappen.blogspot.com/>
- 6) www.amazon.com
- 7) www.anderspetersen.se
- 8) www.gurdowa.pl
- 9) www.lukasztrzcinski.com
- 10) www.magnumphotos.com
- 11) www.mediastorm.org
- 12) www.photo.sittcomm.sk/pdf/dabrowski.pdf
- 13) www.viiphoto.com

Zvukový záznam z projektu Kuby Dąbrowského
„Accidents will Happen“

CD