PROČ NOVÝ POLSKÝ DOKUMENT?

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PAWEŁ OLEJNICZAK

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

Opava, 2010



PROČ NOVÝ POLSKÝ DOKUMENT?

WHY NEW POLISH DOCUMENT?

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

PAWEŁ OLEJNICZAK

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

Opava, 2010

Abstrakt:

Ve své diplomové práci jsem analyzoval příčiny velkého rozvoje fenoménu jménem nový polský dokument. V rozhovorech s kolegy fotografy jsem se zaobíral historií a průběhem tohoto jevu během prvních deseti let 21. století. Moje teze a myšlenky byly konfrontovány a doplněny postřehy mnou zpovídaných kolegů. Po analýze příčin a historického průběhu jsem nastínil předpoklad možností dalšího vývoje tohoto trendu.

Klíčová slova:

nový polský dokument, dokumentární fotografie, esej

Abstract:

In this thesis I tried to investigate causes of rapid development of the phenomenon known as the "new Polish document". In conversations with photographers we analysed the history and growth of this phenomenon in the first decade of the 21st century. My ideas and speculations were confronted with, and supplemented by my interlocutors. After presentation of the origin and the historical outline, I examined directions of further development of this photographic trend.

Key words:

new Polish document, documentary photography, essay

Slezská univerzita v Opavě
F##???0
Academic Year: 2009/2010

Study Programme: Film, Television and
Form: Combined
Field/comb.: Creative Photography (TF)

Document for registration BACHELOR student thesis

Submits:	ADDRESS	PERSONAL NUMBER
OLEJNICZAK Paweł	Bysławska 99, 04-968 Warszawa	F507634

TOPIC TITLE IN CZECH:

T: Proč Nový Polský Dokument?

THESIS TITLE IN ENGLISH:

T: Why New Polish Document?

SUPERVISOR:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

GUIDELINES FOR THESIS

An essey and interviews concerning the new polish document.
Document, documentary photography, new document, new polish document, photo interviews, Martin Parr, Stephen Shore, Kuba Dabrowski, Rafal Milach, Przemyslaw Pokrycki, Filip Zawada, Nowi dokumentalisci, Teraz Polska, Efekt Czerwonych Oczu, essey,

List of recommended literature:

Marianna Michałowska, Tomas Pospiech, Jiri Siostrzonek, Jindrich Streit, Zbigniew Tomaszczuk, Dokumentarni fotografie ve fotografickych projektach, Galeria Szare, Cieszyn 2005
Stephen Shore, Uncomon Places, The Complete Works, Thames & Hudson, Londyn 2004
John Berger, O patrzeniu, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999
Listy o fotografii, Acta Photographica Universitatis Silesiane Opaviensis, Opava 2004
Boris von Brauchitsch, Mała historia fotografii, Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 2004
The Photography Book, Phaidon 1997
Adam Mazur, Nowi Dokumentaliści, CSW, Warszawa 2006
Krzysztof Miękus, Teraz Polska, Pozytyw 04/05, Warszawa 2006
Martin Parr, The Last Resort, Promenade Press, Wallasey 1986
Martin Parr by Val Williams, Phaidon 2004
www.fototapeta.art.pl
www.magnumphotos.com
www.martinparr.com
www.mastersofphotography.net
www.kubadabrowski.com
www.rafalmilach.com
www.photo.sittcom.sk
www.photodocument.pl
www.photolumen.hu
www.fotopolis.pl

Student's ..... **Date:** .....

Supervisor signature: ..... **Date:** .....

Head of department ..... **Date:** .....

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

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

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

Opava, 2010

Paweł Olejniczak

© 2010 Paweł Olejniczak, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH:

1. ÚVOD 13
2. NOVÝ DOKUMENT – CHARAKTERISTIKA A HISTORICKÉ VYMEZENÍ 18
3. ROZHOVORY 28
3.1. Jakub Ceran 29
3.2. Kuba Dąbrowski 36
3.3. Przemysław Pokrycki 44
3.4. Rafał Milach 50
3.5. „Mjučka a makboočky“ 56
3.6. Krátce o všednosti 63
4. ZÁVĚR 67
5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 73
6. JMENNÝ SEZNAM 75

1. ÚVOD

Přemýšlel jsem nad formou mého textu a došel jsem k názoru, že pokud má být řeč o „novém dokumentu", tedy o něčem „novém", pak by bylo dobré to napsat méně tradiční formou. Nejsem nijak zvlášť dobrým spisovatelem, rychle ztrácím myšlenku, kterou chci sdělit, takže jsem se pro zvládnutí tohoto úkolu musel náležitě technicky vybavit. Myšlenky, se kterými se s vámi chci podělit, byly zaznamenány, přepsány a zpracovány z nahrávek pořízených digitálním diktafonem. Mluvil jsem sám se sebou, popisoval jsem různé situace a jevy, což vedlo k této velmi volné a „neliterární" výpovědi. Jde o sbírku mých myšlenek a často spolu nijak nesouvisejících úvah týkajících se směru zvaného „nový dokument", aktuálního postavení fotografie, lidí a života obecně. Otázky, které nacházím, často nedokážu ani přímo zodpovědět, ale jen tápu a hledám. Mám však pocit, že nejde o konkrétní odpovědi, ale impuls pro zamyšlení se nad tím, proč se něco děje tak, a ne jinak. Některé problémy rozebírám z několika úhlů, což souvisí s tím, že materiál pro tento text jsem sbíral delší dobu, přesněji od roku 2008, a můj pohled na určité záležitosti se rozšířil. Chtěl jsem zjistit, proč si fotografové vybrali právě fenomén nový dokument jako svůj tvůrčí směr a estetiku. Výsledky jejich práce nemůžeme vynechat, jedno s druhým je neoddělitelně propojeno. Chtěl bych se však více soustředit na otázku „proč zrovna tímto způsobem?", a nikoli „co tímto způsobem?".

Polsko je takovou zvláštní zemí, kde všechno musí být zaškatulkované a důkladně pojmenované. Nám Polákům to pak velmi usnadňuje černo-bílé a nulo-jedničkové vnímání světa. Díky tomu víme, že ten, kdo nemá doma nad dveřmi kříž, je komunista, a že člověk s pravicovými názory automaticky nenávidí gaye a je fašista. Měl by to být vtip, ale takto vypadá naše „seřazené, zesystematizované a definované" vnímání skutečnosti. Obdobná situace se týká fotografie, každý tvůrce musí být zařazen do nějakého směru. Avšak když jsem se prokousával různými publikacemi a snažil se nalézt průkopníky subjektivního dokumentu v Polsku, narazil jsem na problém. Nikdo se to dosud neodvážil správně nazvat. V této situaci se jakýkoli jejich výběr také stává subjektivním.

Průkopníkem v psaní fotografického deníku je Anna Beata Bohdziewicz a její *Fotodziennik* (*Fotodeník*), na jehož začátku jsou snímky z autorčiny výpravy do Asie v polovině 70. let. Pro autorku charakteristická ucelená forma nevelkých obrázků s ručně psaným osobním komentářem se objevila v době výjimečného stavu na konci roku 1982. V kontextu internetových fotoblogů jde o zajímavý náskok, neboť ty se začaly masově objevovat na internetu až o dvě desetiletí později.

Velmi subjektivním způsobem zachytil skutečnost na fotografiích Mariusz Hermanowicz, jak lze vidět například u reportáže z opravy chodníku, která, jak to bylo pravidlem v dobách PRL, se nekonečně protahovala. Mohlo by se zdát, že forma jeho prací je jen jakási hra s fotoaparátem, ale není to tak úplně pravda. Stejně jako u Bohdziewicz se i u něj objevily ruční popisy pod zvětšeninami.

Jak tedy vidíme, subjektivní dokument v Polsku existoval již dříve, leč pojmenování jeho nejnovější formy, tedy nového dokumentu, se nám dostalo až v roce 2006. Tehdy Adam Mazur v Centru současného umění ve Varšavě zorganizoval výstavu *Nowi Dokumentaliści*. Skoro čtyřicet let poté, kdy John Szarkowski představil v Muzeu moderního umění v New Yorku výstavu *New Documents* (konkrétně v roce 1967), skládající se z děl tehdy málo známých autorů: Diane Arbus, Lee Friedlandera a Gary Winogranda.

Tímto je tedy problematika pojmenovávání a vymezování dostatečně vysvětlena a můžeme se vrátit k samotné „nové" dokumentární fotografii.

Začneme hned otázkou: Proč vůbec dokumentární fotografie?

Každý snímek, snad pouze s výjimkou čistě kreativního přístupu, má v sobě něco z dokumentu. Ať už jde o fotografie ze svatého přijímání, narozenin nebo z běžné – novinové – události, tak každá z nich s sebou přináší určitý dokumentární obsah. A proč nový dokument? Žijeme v moderní době, v přítomnosti, skutečnost okolo se opravdu „děje". Mám pocit, že se lidé nasytili klasických, nejčastěji černobílých snímků dokumentární novinářské fotografie. Kdysi byl recept jednoduchý: vycestujeme co nejdál, na nějaké pěkné nové místo, anebo úplně naopak – na místo krajně ubohé a příšerné. Tam začínáme zachycovat těžko pracující lidi, nejlépe v diamantovém dole, továrně na azbest apod. Čím hůře, tím lépe. Hlavně aby bylo téma o něčem špatném a smutném, ale s malým plamínkem naděje v pozadí. Martyrium skupinky sběračů kovů rozebírajících zaoceánské lodě v Indii. To všechno je cizí a exotické, a proto se nám to tak líbí, utrpení nás chytá za srdce. Krásně provedené černobílé zvětšeniny nás upoutají s každým otevřením honosně vydaných alb.

Možná je to na jednu stranu právě únava tímto „krásným", estetickým dokumentem, opakováním témat, motivů. Fotograf si musí při používání tohoto starého přístupu dávat stále častěji pozor – je stále snazší být místo fotografickým Umbertem Ekem pouze výrobcem fotografické produkce ve stylu Paula Coelho (např. fotografie klášteru Shaolin od Gudzowatého). Na druhou stranu umožnil vývoj fotografické techniky v posledních dvaceti letech vytvoření technicky dokonalých snímků úplně každému. Dnes, kdy má každý druhý člověk digitální zrcadlovku a průměrně pokročilý fotoamatér je po přečtení instrukcí nalezených na internetu schopen vytvořit technicky dokonalý snímek, se estetické aspekty obrazu stávají méně důležité. Začíná se objevovat člověk, jeho místo na světě, kontakty, pouta, sociologie.

Jiná věc je historický okamžik, ve kterém se právě nacházíme. Obrazy nás obklopují, útočí na nás ze všech stran – v televizních zprávách, na internetu, na billboardech, v mobilních telefonech. Denně se na nás vrhají reportérské záběry – novinky: závaly v dole, exploze letadla, válka v Somálsku a nebo žije ještě vůbec otec revoluce Castro? Reklamy na oříškové tyčinky na nás křičí ze smějícího se celofánu: Kup mě! Kup mě! To já mám v sobě nejvíc karamelu na světě! Posbírej 23 obalů a můžeš vyhrát firemní mikinu.

Všude nás pronásledují tyto „krásné", počítačem vylepšené obrázky. Možná pro-

to nový dokument umožňuje, anebo často přímo preferuje červené oči od přímo namířeného fotografického blesku. Proč ne. Chceš ukázat člověka jako krajinu? Tak jen do toho.

To jsou takové moje pokusy vysvětlit pojem nový dokument, hledání příčin. Z mého pozorování a rozhovorů vyniká, že kromě několika společných prvků, jako např. možnost odklonit se od pravidel fotografických dílen, má každá osoba věnující se této formě fotografie na to poněkud odlišný názor, dělá to jednoduše po svém. Bude to doufám dobře patrné v další části práce, v rozhovorech, které jsem s několika fotografy uskutečnil. Jak oni k tomu přistupují, jestli se při práci dokáží odreagovat, přičemž prací rozumíme každodenní produkci novinových snímků, nebo je vzrušuje čistá antropologie snímků „nových", nebo odklon od mainstreamu (v polském vydání)?

Myslím, že velký vliv na můj text může mít skutečnost, že prostředí, ve kterém jsem fotograficky dospěl (nejednou jde o společnost lidí, které budu citovat v rozhovorech), znám již nejméně šest nebo sedm let. Mohl jsem pozorovat fascinace často čistě novinářskou reportáží, snímky aktualit, záznamem mnoha významných událostí v politice, životě (oranžová revoluce na Ukrajině, Lukašenkův totalitarismus, pomalý úpadek SLD). Sledoval jsem, jak tito lidé přecházejí k vlastní fascinaci pouhou obyčejností, že je něco krásné pouze díky tomu, že to je tady a teď a že úplně stačí, že je, že nás obklopuje. Igelitka na stromě, přívěs Niewiadů s hotdogy, stánek s polévkou Pho na stadionu desetiletí.

Často se mi zdá, že použití konvence nového dokumentu může být opakem k situaci, která nás obklopuje. Vzepření se, přinejmenším samotnou tvorbou soutěží o nový byt na úvěr dlouhý pouze 35 let a 6 měsíců, automobilu kombi na leasing, tomu, že se nové džíny vydávají za staré tím, že jsou již v obchodě vydřené na kolenou. Městské kavárny a nalejvárny jsou v obležení nižším managementem z Radomi a jejich mladé manželky učí angličtinu na soukromých gymnáziích. A právě tohle jsou ti mladí lidé z reklam vylepšených ve Photoshopu, jim se vyhlazuje pleť Neatimagem a odstraňuje vrásky na svatebních portrétech. Oni „neinvestují" do estetiky nového dokumentu, protože je příliš obyčejný, nezralý, zkrátka takový jako místo, ze kterého utekli.

Mám pocit, že v novém dokumentu dochází k návratu k určitým hodnotám, které

jsou živé, které nás otáčejí, a neznámo proč se za ně většina lidí stydí a zavrhuje je. Stačí si vzpomenout na množící se fotoblogy na internetu, zdá se mi, že tam je nejlépe vidět touhu po pozitivní „všednosti". Mám pocit, že autoři, snad právě díky anonymitě, kterou síť nabízí, jsou schopni ukázat takové drobnosti, ze kterých mají radost. Nové boty, oslavy svátku Ondřeje u kamarádky ze školy, kde si Martin nebo Kryštof omotal hlavu toaletním papírem. Upřímnost a radost z obyčejnosti, přičemž se celá akce konala v malém bytě 2+1 v Brodně a v pozadí je vidět třicet let stará obýváková stěna s leštěným lakem. Často jde o lidi reprezentující tzv. varšavku (což je můj termín pro stav mysli, nikoli jméno pro občana Varšavy) a nevím, jestli v těch internetových záznamech ukazují až tolik své touhy, nebo je to pouze pokus o prezentaci sebe sama coby výjimečně citlivé osoby. Přece jen se mi však zdá, že tento jev toho do našich úvah vnáší velmi mnoho: proč, odkud a pro koho je nový dokument? Nechtěl bych být špatně pochopen v okamžiku, kdy se soustřeďuji na tyto internetové „deníky". Je to velmi populární způsob záznamu každodennosti, nebo zvyklostí. S využitím právě těchto funkcí populárního záznamu bych rád spolu se zpovídanými osobnostmi analyzoval a vysvětlil několik aspektů nového dokumentu a vedlejších jevů.

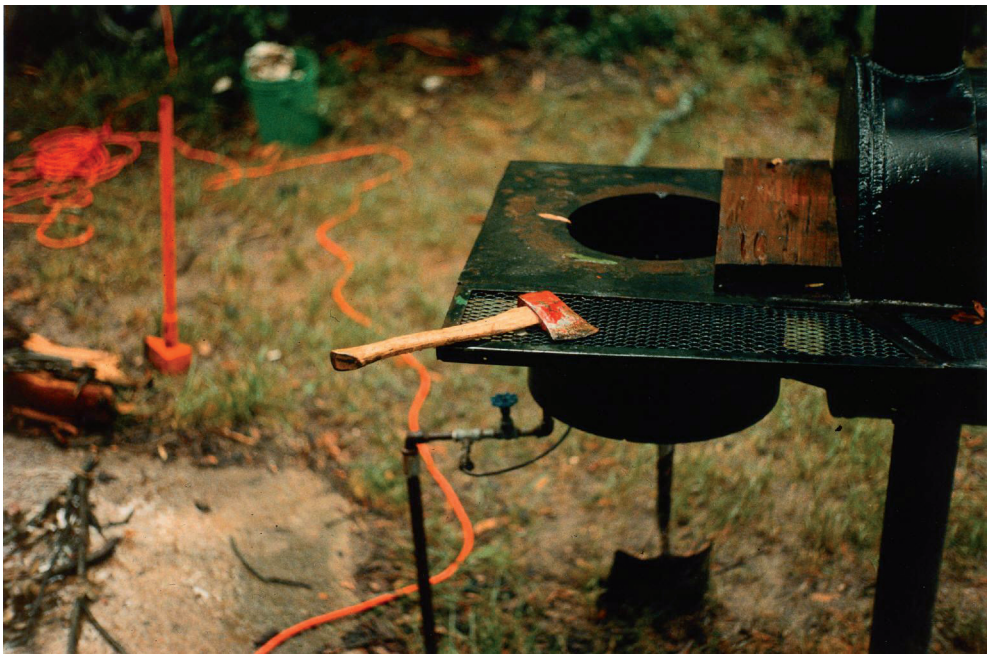
2. NOVÝ DOKUMENT – CHARAKTERISTIKA A HISTORICKÉ VYMEZENÍ

Abychom zjistili, co je „nový dokument", měli bychom se pokusit zodpovědět otázku, čím je dokument v jeho klasickém znění. Dnes častěji než kdykoli dříve se setkáváme s pojetím „dokument", „dokumentární" – zvláště v souvislosti s fotografickou tvorbou. Hned na začátku se potýkáme s několika problémy. V běžném chápání tohoto termínu máme co do činění s čistým, objektivním záznamem místa nebo události. Vhodným místem pro tento typ obrazů se zdají být televizní události, zprávy nebo ranní deník a nebo také doplnění technického popisu předmětu nebo zařízení. Avšak pojem „dokument" je stále častěji používán při charakterizaci, popisu tvůrčí fotografie, mohlo by se říci umělecké. (Na tomto místě si dovolím maličko odbočit a popsat pojem „umělecká fotografie" u nás. Polsko je zvláštní zaostalá země, kde fungují odlišně vnímané pojmy dokumentární, reportážní nebo sportovní fotografie a již dříve zmíněné „umělecké fotografie". Co si pod tímto pojmem můžeme představit? Víceméně to, že čím je obraz rozmazanější, obsah méně čitelný a nejednou redukovaný na pouhé grafické obrazce – tím lépe a je to pak více „umělecké". Nesmíme zapomenout na silnou doprovodnou teorii a povinně patetický název. Toto specifické rozdělení fotografie jsem zmínil hlavně proto, že je podle mého názoru jednou ze složek podporujících nový dokument v Polsku.)

Vraťme se k pokusu o definici „dokumentu". Fotografie si tento termín vypůjčila

z dějin filmu. Podle historika Sadoula se pojem „dokumentární charakter" objevil poprvé v Littreho filmu již v roce 1879. Jean Gireaud začal tento termín používat v roce 1906 v souvislosti s filmy věnujícími se aktualitám. V roce 1926 publikoval John Grierson v deníku *The Sun* článek věnovaný Flahertyho filmu *Moana*, kde jej označil jako dokumentární – ve významu „uměleckého zpracování skutečnosti". Obecně se pojem „dokument" začal používat pro označení díla založeného ne na fikci nebo kreativnosti, ale na faktech a událostech zpracovaných různými druhy projevu. Tyto předpoklady využila také fotografie, což způsobilo její rozdělení na mnoho cest, přičemž se z jedné strany setkáváme s „uměleckou fotografií" a na odvrácené straně s dokumentem. Toto zásadní rozdělení celého média způsobuje, že dodnes mnoho konzumentů a také kritiků umění posuzuje dokumentární fotografii jako nechtěné dítě, hrbaté dvojče jmenovaného média. Dokumentu byla přidána jistá kritéria, se kterými je nyní neoddělitelně spojován, avšak pro mnohé má stále roli pouhé „dokumentace". Z této nevýhodné situace a přiřknuté role se není snadné vymanit, o čemž jsem se osobně přesvědčil při nabízení vlastního výstavního souboru v jedné z lodžských galerií (která, což bylo ještě humornější, vystavovala na začátku 90. let jako jedna z nemnoha v Polsku výstavu věnovanou novému britskému dokumentu). Názory na mou výstavu byly v podstatě velmi pozitivní, pouze s malou připomínkou: „Kdyby to bylo černobílé, ručně vyzvětšované, tak proč ne… Bohužel nyní vaše (tedy moje) práce nekorespondují s uměleckým zaměřením naší galerie." Nechci samozřejmě nikomu nic vyčítat, jednání bylo velmi milé a upřímné, avšak jako už poněkolikáté jsem se setkal s věčně živým étosem „zpafismu" (termín používaný v okruhu mých známých, je odvozen od organizace ZPAF – Svazu polských fotografů umělců, která je zásadní pro vnímání umělecké fotografie v naší zemi, což jsem popsal na začátku tohoto odstavce).

V 80. a 90. letech minulého století (mám na mysli především střední a východní Evropu – Polsko, Česko a Slovensko) se začaly objevovat hlasy, že dokumentární fotografie již vyčerpala svoje možnosti a uzavřela se sama do sebe. Stále častěji jsme mohli slyšet poznámky o nedostatku originality, slepém dodržování dlouholetých technik, např. používání černobílého kinofilmu, přirozeného světla. A právě v tomto okamžiku můžeme



William Eggleston, Near the River at Greenville, Mississippi, 1984



William Eggleston, Untitled, Los Alamos, 1965-68, 1972-74



William Eggleston, Untitled, Los Alamos,
1965-68, 1972-74



Stephen Shore, Main Street, Gull Lake, Saskatchewan, August 18. 1974, Uncommon Places



Stephen Shore, Church and Second St., Easton, Pennsylvania, June 20, 1974, Uncommon Places



Stephen Shore, U.S 97, South of Klamath Falls, Oregon, July 21, 1973
Uncommon Places

začít hovořit o novém směru, který se začal výrazně vymezovat, o novém dokumentu. Je v podstatě nemožné jednoznačně zformulovat všechny tendence obsažené v tomto směru. Navíc je situace komplikovanější kvůli zpoždění ve srovnání se západní Evropou nebo Spojenými státy, kde se tento směr vyvíjí již nejméně 30 let. Začíná se objevovat kombinace stylů, přístupů a směrů dávající pozitivní efekty, což je také jistým úspěchem. Máme co do činění zároveň s estetikou banálnosti, neokonceptualismu, subjektivního dokumentu, nové topografie, pokračováním školy nového britského dokumentu (s Martinem Parrem v čele) až po inscenovaný dokument. Jak můžeme vidět, jde o termín velmi obsažný, s nejasným vymezením, mající často společnou vazbu pouze díky určitému fotografickému přístupu. Proto bych chtěl ještě jednou poznamenat, že z velké části jsou mé úvahy založeny na různých publikacích a rozhovorech s lidmi věnujícími se tomuto tématu již delší dobu – prostě to, co je pro jednoho nový dokument, může pro jiného být dokumentem klasickým. A možná je dnes nový dokument již klasikou a opravdu nové je něco úplně jiného.

Vrátíme-li se k pokusu o definici pojmu nový dokument, pak myslím, že je především třeba upozornit na věci patrné na první pohled, tedy estetiku vlastního obrazu (dočasně izolovaného od doprovodné filozofie autora). Charakteristické je časté použití již dříve běžných technických prostředků, jako barevná fotografie, bleskové světlo a jeho kombinace s přirozeným světlem. Využívání specifických a inovačních konstrukcí fotografických přístrojů. Nezřídka se také objevuje použití, vzhledem k situaci zdánlivě neadekvátní, fotografické techniky (např. přístroj 4×5‘ s širokoúhlým objektivem a bleskovým světlem – použitý na výstavě psů). Inovace jsou patrné rovněž přímo ve způsobu prezentace prací.

Na první pohled je patrná změna přístupu k fotografovanému objektu. Humanistická fascinace člověkem, heroizace jeho osudu je často nahrazena ironií a sarkasmem. Nový je rovněž přístup autorů, jejich intence. Od zdůraznění subjektivnosti spolu s přímo hmatatelnou přítomností na snímku až po postoj přímo deskriptivní, odstup autora od přístroje a jeho vztahu k objektu. Leckdy autor už ani sám nefotografuje, nevymýšlí scény, ale systematicky vytváří situace pro jejich vytvoření jinými osobami, např. *Autoportraits* Martina Parra.

Pro nový dokument je rovněž charakteristický obsah, okruh zájmu. Dokumentace člověka v globalizovaném světě. Proměny režimu, reklamní kampaně, zrychlený tok naší doby a tendence k přesycení společnosti těmito problémy. Jedním z oblíbených témat je vznikající střední třída holdující masové kultuře, se svým specifickým žebříčkem hodnot. Banálnost se stala způsobem nazírání na svět.

Typický je rovněž přístup „čistě deskriptivní", jak píše Tomáš Pospěch (což je pravděpodobně nejpřesnější označení) – deskriptivní. Vyprávění bez příběhu, fotografování člověka napřímo. Něco na způsob skeneru skutečnosti, kde autor nanejvýš výřezem rozhoduje o tom, co má být odstraněno a co zobrazeno. Takový způsob nazírání v roce 1977 označil Vladimír Birgus jako „fotografie nerozhodujícího okamžiku" (v článku *Nerozhodující okamžik* v časopise *Československá fotografie*). Tvůrce si za cíl bere pouze sledovat, hodnotit a interpretovat, mimo jakoukoliv manipulaci. S tím také souvisí časté použití velkoformátových kamer a jejich popisný verismus.

Na opačném pólu se nachází paradokument, dokument inscenovaný. Existuje mnoho možností a způsobů jeho využití. Upozorňuje a prolamuje jistá tabu fotografie jako pouhého obrazu. Nabízí prostor pro manipulaci, čerpá inspiraci z fotografie módy, novinářské reportáže, nebo dokonce z fotografií z rodinného alba.



Martin Parr, The Last Resort. 1983-1985



Martin Parr, Common Sense, 1997



Martin Parr, Think of England, 1995-1999

3. ROZHOVORY

Provedl jsem několik rozhovorů, ať už více nebo méně věcných, s fotografy věnujícími se barevné dokumentární fotografii, která podle mého názoru s novým dokumentem úzce souvisí. Představím zde šest z nich. Snažil jsem se rozhovory upravit tak, abych odstranil odbočení od tématu. Některé rozhovory po několika větách skončily u fotbalu, hudby, aut, holek. Část jsem musel zopakovat, znova nahrávat.

Vybrané „rozhovory" jsou v pořadí, které není náhodné. První dva jsou v podstatě monology nabízející širší teoretický základ pro dva další. Navíc doplňují druhý bod mé práce – tedy teorii a historii nového dokumentu. Obsahově se rozhovory věnují hlavně počátku „boomu" fotografie nového dokumentu v Polsku, tzn. první polovině prvního desetiletí 21. století. Hosté mých rozhovorů rozebírají témata a formy svých dřívějších prací, které čerpají z estetiky a metodologie nového dokumentu. Několikrát se také věnují tématu nebezpečně vykalkulovaného kopírování schématu (např. cykly založené na stejném obsahu – cykly diptychů lidé a jejich postele, lidé se jménem začínajícím na R, oblíbená písnička může být nahrazena oblíbeným muzikálem, seriálem, filmem kung-fu apod.). Chtěl bych upozornit na rozhovor s Kubou Dąbrowským, a to v souvislosti s tematikou internetových blogů, která se objeví v kapitole s rozhovory a úvahami.

3.1. JAKUB CERAN

Narozen ve Varšavě (1979), absolvent Vysoké státní filmové, televizní a divadelní školy v Lodži. Nezávislý komerční fotograf.

S novým dokumentem jsem se setkával jakoby po etapách. Na začátku jsem viděl snímky, které mě provokovaly – nový dokument občas získává manýristické formy, pro nezkušeného diváka se může zdát i rozmarem. Dojít až k závěrům, ke kterým došli jiní přede mnou, mi chvíli trvalo. Myslel jsem si, že to má smysl, když jsem s kolegou Tuchlińským poněkolikáté posílal fotografie na nějakou soutěž, a uvědomil jsem si, jak strašně schematicky uvažuji o novinářské fotografii. Máme v hlavě takový filtr, který říká, že jistá témata se kvalifikují k serióznímu zpracování, a jistá toho hodná nejsou. Je známo, že na World Press Photo vyhrávají snímky mrtvých dětí, něco z válečného území, témata týkající se oblasti života, se kterým se denně nesetkáváme – jako třeba záchytná stanice.

V mé diplomové práci *Pocztówki – teraz i dawniej* (*Pohlednice – předtím a teď*), letos obhájené na Vysoké státní filmové, televizní a divadelní škole v Lodži, jsem použil určité prostředky, které občas používají autoři spojovaní s jiným směrem – velký formát, pozornost soustředěnou na věc více banální, takovou, v níž chybí rozhodující moment, hluboký pohled, hladové děti. Vytvořil jsem sérii pohlednic, snímků, které přede mnou

v 60. a 70. letech vytvořili fotografové Státní tiskové agentury. Pro ně to byla každodenní, odfláknutá rutina bez ambicí, ale později získala na hodnotě, neboť ať už se okolí více nebo méně změnilo, tak tyto záběry ukazují architekturu v okamžiku, kdy byla svěží a voněla ještě barvou. Když jsem si prohlížel knížku *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* Mikołaje Długosze, tak jsem se zamyslel, jak tyto místa vypadají dnes. Tak jsem ta místa navštívil a vyfotografoval je. Nejjednodušší možné řešení, obraz kdysi a teď, není to originální a není to přesně to, čemu se nový dokument věnuje, ale protože je to banální – otírá se moje práce o nový dokument, neboť se věnuje banálnímu tématu, kterému se nevěnovali opravdoví fotografové, podle nich to bylo absolutně nezajímavé.

Během obhajoby jeden z profesorů prohlásil, že moje práce se jako diplomová práce nehodí, neboť jsem pouze zopakoval určitá místa, záběry. Této námitce se nebráním, ale znamená to snad, že jsem zkopíroval fotografie? Ne, neboť krajina se změnila a tyto změny byly tématem mojí práce. Použil jsem velký formát, abych zachytil co nejvíce detailů.

Čistý záznam. Nebyly tam žádné emoce jako v klasické reportáži, proniknutí až k zachyceným hrdinům, identifikace se s nimi. Dokonce se nemohu ani srovnávat s klasickou humanistickou fotografií, protože ona se týká člověka – a ten tady není, i když je tady jeho působení. Je to takové povídání o něčem, díky něčemu. Jsme to my, kdo vytváří architekturu, ale pak ona vytváří nás. Hluboce věřím v to, že okolí, ve kterém vyrůstáme, nás velmi ovlivňuje. A že nejsem nadšen tím, jak krajina po dvaceti letech transformace vypadá – ne že bych byl nadšen tím, jak vypadala předtím – ale snímky z Długoszovy knihy se mi i jiným lidem v mém věku spojují s dětstvím, čokoládovými dobrotami apod. Je to jednoduchý mechanismus, každý někde jinde uchovává vzpomínky z nejmladších let, a je to mechanismus, se kterým se nedá bojovat. Tyto obrázky na mě zapůsobily právě tímto způsobem. Jeden z profesorů ve škole prohlásil, že je to glorifikace PRLu (socialismu v Polsku), a proto to v žádném případě není vhodné jako diplomová práce. Je to jeho názor, má na něj právo, a když jsem se na ty fotografie podíval, tak si myslím, že na to mám také právo.

Nový dokument se v Polsku objevil poměrně nedávno, v zahraničí se objevil o 20–30 let dříve a sám si vytvořil jisté konvence. Odpor proti konvencím si po určité

době sám vytvořil svou formu projevu a tím se dočkal vlastní konvence. Nejen škola Martina Parra, což je patrné na výstavách, např. *Teraz Polska* – mnoho mladých fotografů, ať už mých vrstevníků nebo trochu starších, se věnuje tématu banálnosti a všednosti. Jakmile tento pojem uslyším, tak myslím na namíření objektivu na věci banální, každodenní, kterým nevěnujeme pozornost – jako bychom zkoušeli být turisty ve světě, který dobře známe. Hledání prvků každodennosti, které nás fascinují. Tak jako Parr fotografoval britské lázně v New Brightonu – věc velmi neatraktivní. Jednou věcí je tematika – nevzpomínám si na žádný válečný materiál vytvořený v konvenci nového dokumentu.

Věcí druhou je estetika. Kromě vlastní velikosti negativu je v novém dokumentu často používaným prostředkem přehnané používání bleskového světla nebo jeho používání jinak než podle pravidel. V novém dokumentu je blesk velmi oblíbený, podporuje ingerenci fotografa. Stará dokumentární fotografie je založena na předpokladu, že fotoaparát je objektivní přístroj, že fotograf tam není, fotograf pouze objektivem sleduje realitu. Nový dokument to popírá, jako by fotograf napsal, „byl jsem tady". Bez snahy se schovávat, právě naopak, lidé se dívají přímo do objektivu, někde vzadu je navíc vidět bílý odraz blesku, k tomu ještě vinětace nebo ztmavené pozadí. Každý jazyk, estetika se jednou opotřebuje. Už Roland Barthes napsal o velké výstavě *Lidská rodina*, která obletěla skoro celý svět a byla i u nás v Polsku, že tak technicky a umělecky dokonalé snímky nás v jistém smyslu zbavují volby, protože je to právě fotograf, který díky zachycení nejlepšího okamžiku nám říká, na co se máme soustředit. Ale ne že by tomu tak nebylo i v novém dokumentu – naopak, ukazuje nám nějaké ústřižky – ale velmi často tam není žádný rozhodující moment. Ve starém dokumentu bylo možné ukázat člověka a psa, nejlepšího přítele člověka, psa zachránce, zachraňujícího život atd. V novém dokumentu můžeme ukázat psy kopulující na trávě – protože psi na trávě kopulují, jenže dosud to nikdo neukázal. Velkou silou, která žene fotografy k tomuto jednání, je, že humanistická dokumentární fotografie se stala velmi konvenční, neboť víme, kterým tématům se můžeme věnovat a jak je zpracovat. Já sám jsem se při tom několikrát přistihl. Jakmile jsem v sobě objevil takový způsob zhoubného myšlení, uvědomil jsem si, že je to něco, co velmi zubožuje můj pohled. To samé se nyní děje s novým dokumentem – můžeme vytvořit snímek, samozřejmě na velkém formátu



Jakub Ceran, Kalisz, Pohlednice – předtím a teď, 2006



Jakub Ceran, Warszawa, Pohlednice – předtím a teď, 2006



Jakub Ceran, Katowice, Pohlednice – předtím a teď, 2006



Jakub Ceran, Kalisz, Pohlednice – předtím a teď, 2006

a přisvětlený bleskem, což se za několik let stane únavné a bude to nahrazeno něčím novým, ani nevím čím. Když přemýšlíme o nějakém tématu, uvažujeme, jak jej zachytit tak, jak by jej zpracovali ti velcí fotografové. Poslední dobou jsou velmi módní fotokasty, dokonce na soutěži novinářské fotografie se objevily oddělené kategorie pro materiály využívající snímky a zařízení pro střih filmu, kde kamera bloudí po snímku, přechází na následující snímek za doprovodu nějakých zvuků, hudby. Kdo ví, možná je to první vlaštovka. Tato formulace je zkopírována z www.magnuminmotion.com. Celou dobu hledám nové prostředky, nové formy projevu. Nový dokument, ať už je jakkoli obsažným pojmem, nemá příliš daleko k tomu, aby jej mladí fotografové prohlásili za konvenci, klišé. Budou volat, že je třeba s tím skončit, že humanistická fotografie byla nejlepším prostředkem – a možná půjdeme o krok dál a budeme mít něco nového.

Znamená nový dokument že fotografujeme tady a teď?

Výstava slezsko-varšavského fotografa Rafała Milacha *Młoda Rosja / Young Russia* nám představuje život za Uralem, a to spíše tady než teď. Nejde o totální exotiku, ale nikdo v Polsku neřekne, že je tady Rusko. Proto neřeknu „tady a teď". Zcela jistě „teď" – nejde o fotografii, která by nás ochránila od zapomnění – jako ta, kterou vytváří Krzyštof Hejke, který cestuje po bývalém polském území a s úžasným poetismem zkouší fotografovat tento pomíjející svět. Myslím, že autoři, kteří se tomuto směru věnují, se pokoušejí fotografovat místa, která jsou velmi zásadní. Vím, že místa, která jsem fotografoval, také jednou zaniknou.

Použiji analogii s hudbou. Každých několik málo let dochází v hudbě k zásadním změnám. Stejně jako v každém směru dochází k revolucím a kontrarevolucím. Dnes jsou populární britské a americké kapely stylizující se do kapel z padesátých a sedmdesátých let. V instrumentáři se opět objevila elektrická kytara. Tohle všechno nám ukazuje, že je takový moment, období, které nemá svůj jazyk. Například konec devadesátých let byl obdobím velké popularity elektronické hudby, která však vycházela z hudby tradiční, neboť kromě Varšavského podzimu není možné vytvořit nic naprosto odtrženého od tradic, ale nalézala nové zvuky, nové výrazové prostředky. To byl okamžik, kdy hudba následovala svůj čas. Teď máme období hudby, která se velmi odvolává na tradice, kult coververzí. Mohlo by se zdát, že podobnou situaci máme i v obrazové estetice. Jsou okamžiky, kdy nově objevenou este-

tiku přijme za svou početnější skupinka lidí, kteří jí uvěří a začnou tímto způsobem ukazovat svět. Vytváření černobílých snímků a jejich kopírování se dnes považuje za anachronismus. V první polovině prvního desetiletí 21. století se v Polsku objevilo mnoho fotografů používajících postupy vyvinuté v tzv. novém dokumentu v Anglii a Spojených státech, které pro nás byly a ještě stále jsou nové a skvělé. Nevím, jak dlouho ještě bude tento způsob nacházení obrazů nový a skvělý. Nyní existuje mnoho fotografů, kteří fotografují tak, jak to dělali jejich učitelé ve škole – a to je skvělé, ale nevím, jak dlouho to vydrží a co bude pak, jestli to bude zase něco novějšího nebo nějaké spojení fotografií s jinými prostředky anebo přijde nějaká menší kontrarevoluce. Možná, kdo ví?

3.2. KUBA DĄBROWSKI

Narozen v roce 1980 v Bialystoku, vystudoval sociologii na Jagelonské univerzitě a fotografii na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Jako fotograf spolupracuje s magazíny mj. *Przekrój, Viva, Machina, Exklusiv a Die Zeit*. V magazínu *Przekrój* je redaktorem rubriky věnované dějinám fotografie. Měl několik výstav v zahraničí: v Tokiu, Berlíně, Bukurešti, a také v Polsku: v Bialystoku, Varšavě a Krakově.

Jako nový dokument bych označil soubor různých estetik, bez rozdílu, jestli je přisvětlený snímek dokument, nebo ne. Je všeobecně známo, že kdysi se fotografovalo ze stativu, fotografie byly naprosto nehybné, potom mohly být trochu porušené pohybem a pak ještě více. Rozšiřovalo se spektrum. Digitální fotografie nám také dává stále více. Je snadné přidat zvuk, každý dnes vytváří fotocasty a podcasty.

Intuice nám říká, že jde o dokument – je to fotografie, která zachycuje, která o okolním světě něco říká. To, co registruje, staví hierarchicky nad to, jak registruje. Vypráví jedněm lidem o jiných lidech.

Pokud něco nazveme „novým" dokumentem, pak musíme určit, co bylo dříve a kde existuje čára, od které je něco možné nazývat „novým". Nepoužívám estetické kategorie, pouze to, jak se o fotografii myslí, což se sice také občas považuje za estetiku, ale není to tím, co tvoří základy. Je třeba se na fotografii podívat z širšího úhlu, jako na část humanistiky, sociologie, filosofie nebo literatury, vnímání světa. Na konci 19. století se fotogra-

fie ještě nijak nerozdělovala. Bylo prostě pouze vytváření snímků. Lewis W. Hine měl na začátku století dva projekty – o dětech pracujících v továrnách a imigrantech na Coney Islandu. A Jacob Riss zase projekt *How The Other Half Lives* o newyorské chudobě. To jsou dva společensky angažované projekty. Co mají společného se sociologií? Tehdy šlo o skutečný, živý marxismus, nedeformovaný tím, co přišlo pak. V literatuře je pozitivismus, který se také věnuje těmto problémům. Ve fotografii je to stejné. Všechno je koherentní.

„Starý dokument" tvoří několik stylů, způsobů nazírání na fotografii, rozvíjejících se od vzniku fotografie do okamžiku takového technického vývoje, že se její vývoj téměř zastavil. Z jedné strany máš nezištnou dokumentární fotografii jako u Talbota, který fotografoval všechno, co bylo okolo; máš onu společensky angažovanou fotografii Risse a Hinea, která byla už trochu dál. Takovým fotografem je také Salgado. Chudý jih, bohatý sever – o tom jsou jeho snímky. Jsou hezčí, lépe komponované, ale stále jde o stejný způsob myšlení. Další je novinářská fotografie – také prošla evolucí, ale základy jsou stejné. Nakonec humanistická fotografie s rozhodujícími momenty, s lidským dotykem. Anekdoty.

To je syntéza starého dokumentu.

Nový dokument je něco, co mělo být ke starému dokumentu opozicí. Pokaždé byli jedinci, jednotliví fotografové, kteří se zabývali něčím jiným, stáli stranou. Robert Frank, Walker Evans, jenž fotografoval prázdné krajiny, předměty, zátiší, americkou estetiku prázdnoty. To byli jedinci, žádná škola. Když to všechno přestalo cokoliv nového přinášet, když začalo opakování se, přišel čas pro vznik pojmu nový dokument. Myslím, že přelomem by byl Robert Frank nebo Szarkowski a výstava *New Documents* v Muzeu moderního umění, které byl kurátorem. Bylo tam mnoho avantgardních tvůrců vystavených na jednom místě a to bylo nazváno nový dokument. Přičemž všichni byli v té době autoři pracující na sobě nezávisle a nevytvořili žádnou „školu".

Pokud jdeme dál, pak přelom 80. a 90. let, Anglie, výstava *Documentary Dilemmas the aspects of modern British documentary fotography*. Tam se objevilo nové rozdělení a také brutální rozšíření jazyka fotografie. U Szarkowského byli všichni autoři spíše takoví fotografičtí hipíci nebo beatnici, ale celou dobu to byla soběstačná fotografie, černobílá, svým

způsobem velmi fotografická. Tady přišlo rozšíření – vetší formáty, barva. Kupříkladu snímek Paula Grahama z bojů v Irsku. Ukazoval prázdné město, předměstí Belfastu – někde na třetím plánu běží několik lidí s puškami. Něco takového by se v novinách nemohlo objevit. Navíc spojení obrazu s textem nebo zpracovávání jiného tématu než doposud. Nikoli chudé děti, ale např. „nudná místa v Anglii", konzum. Nový svět – to nám definuje nový dokument.Nový dokument stojí v opozici ke starému zachycování obrazu. Fotografie často existují v oběhu umění, a nejen fotografie. Všechny nové, neklasické techniky, rozbíjení dokumentárnosti dokumentu – používání blesku, dosvěcování, „alternace" skutečnosti, podpisy, rozšiřování média, video. Neklasická témata a neklasický příběh. Postmodernismus, myšlení výstavou, a nikoli samostatnými snímky. A tady bych uzavřel ten klasicky chápaný nový dokument.

Je však nový dokument ještě stále aktuálním, nebo je už také další uzavřenou škatulkou, ukončenou a kompletně popsanou? Nebo snad skutečný nový dokument již vzniká někde jinde? Mám pocit, že ano. Možná blogy jsou opravdovým, novým dokumentem, nebo něčím úplně jiným…

Nový dokument je již neaktuální, je popisem něčeho, co bylo novinkou před dvaceti lety a teď funguje pod názvem „nový dokument", jako „nová vlna" v kině. Čas v kultuře jde nyní mnohem rychleji než dříve. Napodobit takového Ackermana je velmi snadné, využívá klasické prostředky. Nebo např. takového Rafała Milacha, který dělá rozmazané snímky ze Slezska, nebo kolegy z Foto.pl. Ackerman vnesl do způsobu vyprávění něco nového. S novým dokumentem – jako se vším ostatním – je to tak, že občas je to vymýšlení teorie k snímkům.

Jsem celkem mladý fotograf. První osoba, která ovlivnila moje fotografování, byl Grzegorz Dąbrowski. Pocházím z technické rodiny, kde nikdo nefotografoval, ale všichni uznávali kult ostrých, správně osvětlených snímků. Chodil jsem do fotografického kroužku – ten zbankrotoval, pak jsem potkal Grzegorze, který mi ukázal, o co jde v klasickém dokumentu. Později jsem se přihlásil na Institut tvůrčí fotografie, to byla taková fotografie s lidmi. Ve škole mi to pak už nestačilo. Udělal jsem portréty svých kamarádů ze sídliště v Bialystoku a napsal jsem o nich několik osobních vět. To byl klasický, ale trochu rozšířený dokument. Studoval jsem sociologii, četl jsem různé věci, tady se berou ty projekty o písničkách a rozčílení.

Soubor *Fauna i flora* vznikl jednoduše díky chuti fotografovat. Všechno ostatní vyžadovalo myšlenku, a já jsem strašně chtěl prostě jen fotografovat. Žádný systém, různé snímky, bez jakýchkoli starostí. Jediným nápadem byla tematika. Teď, když pracuji na tom blogu a ostatních věcech, jsem už ve třetí etapě vývoje. Tato etapa je záznam – fotografování v obrovském množství, vytváření portrétů, nahrávání filmů. To, co budu teď ukazovat, vzniklo před rokem, ale já jsem teď o krok dál – ale to, co dělám teď, budu moci ukázat až v budoucnu.

Pokud člověk není geniální, musí znát dějiny fotografie. A takovými dějinami fotografie procházíš učením.

* * *

V polovině roku 2010 jsem se s Kubou vrátil ke společným debatám o blozích. Předpoládám, že jde o velmi zajímavé zachycení změn jistých jevů doprovázejících toto médium. Povídali jsme si o nástrahách, ke kterým vede uzavřená konvence, o módních vlnách v oblasti blogů či o tom, jak se právě z takových vln vymanit.

Kubo, proč jsi po čtyřletém vedení blogu www.accidentswillhappen.blogspot.com rezignoval na jeho pokračování?

Ze začátku jsem měl ze svého blogu obrovskou radost. Vypracoval jsem jeho vizuální jazyk, učil jsem se dívat se fotoaparátem. Velkou radost mi dělalo také to, že jsem objevil nějaký vizuální klíč k popisu toho, co se okolo děje. Zpočátku šlo o velmi mnoho práce, ale také ještě více radosti. Později dokonce převzala vzhled mého blogu část kolegů, ale i jiní neznámí autoři. Jenže časem mi začalo docházet, že narážím na zeď. Byl jsem schopen připravit měsíčně asi padesát obrázků, které, abych řekl pravdu, byly stejné jako starší snímky. Měnili se pouze jejich hrdinové a místo sněhu byl déšť. Tento blog měl velmi uzavřenou formu: snímky v rámečcích, aktualizace jednou měsíčně apod. Změnit už jen tento způsob myšlení, pro mě bylo velmi těžké.



Kuba Dąbrowski, Western, 2009 – 2010



Kuba Dąbrowski, Western, 2009 –2010



Kuba Dąbrowski, Western, 2009 –2010

Napadlo mě, že si založím nový blog a nebudu se na nic ohlížet, jak budu mít chuť něco udělat, tak to změním. Budu publikovat svoje snímky, snímky jiných, které se mi líbí, vkládat odkazy na YouTube, hudbu. Nový blog nemusí ten starý vůbec popírat, jeden může fungovat jako část druhého. Pokud jde o prezentaci snímků na internetu nebo vůbec o celou tvorbu obecně, pak mám často dojem, že nejlepším přístupem je: neklást si žádné otázky, neomezovat se žádnou formou. Při pohledu na stý blog z fotografií pouze z Fuji Instax (druh Polaroidu) už nemusíme mít na jeho prohlížení chuť.

Jako fotograf vytvářím různé snímky a takový by také měl být můj blog. Kromě toho nemám čas na aktualizaci své internetové stránky. Tady mohu prezentovat své publikace, snímky, které se z nějakých důvodů neobjevily v tisku, a navíc zde mohu sdílet mnoho jiných věcí, které mě zajímají. Rozhodl jsem se tím blogem netrápit, ale prostě jej pouze vést.

V jednu chvíli se na polském internetu objevila spousta blogů v duchu „být jako Kuba Dąbrowski". Mám dojem, že velká skupina lidí pohodlně převzala tuto propracovanou a moderní formu blogu jako svou. Přičemž často jde jen o bezohledné kopírování a touhu ukázat ostatním svou vlastní „výjimečnou citlivost". Jak tuto situaci vnímáš ty?

Asi ano, trochu to tak bylo a stále je. S tím rozdílem, že můj blog byl spíše o nudě a posedávání než o pití a večírcích. Ano, především nebyl o večírcích. Tento směr „mjučkových" blogů má zpravidla docela jiné proporce.

Mám na mysli to, že celý dnešní moderní životní styl se obrací směrem ke stylizované ledabylosti. Čím horší a škaredější, tím lepší. V souvislostí s tím, je estetika accidentswillhappen velmi nosná, dobře se k tomuto směru hodí, což vyvolává pokušení vypůjčit si ji a snadno tak získat fotografie, které jsou velice „in". Dokonce pokud někdo dělá obsahově nezajímavé snímky, protože jiné neumí, tak se může schovat za zajímavou formu.

No, nemohu s tebou než souhlasit, nějak tak to bude. Vždycky jsem se snažil dělat správné výřezy a doufám, že se mi to daří. Mnohým lidem to připadá jednoduché, ale tak tomu je pouze zdánlivě. Je to jako s hrou na kytaru. Někdo napíše na tři akordy písničku,

přidá dobré texty a vydá desku, která bere za srdce. Ale někoho jiného se naopak nedá poslouchat. Je to stejné v hudbě, ve fotografii, v mnoha věcech.

* * *

Kuba Dąbrowski provozoval stránku www.accidentswillhappen.blogspot.com od října 2005 do února 2009. Ze začátku šlo o něco nového, později se stal oblíbeným vzorem blogů trashové mládeže. Mezitím Kuba několikrát prezentoval fotografie z blogu i na výstavách. Po čtyřech letech, kdy jeho příkladu následovalo velké množství lidí (některé můžeme označit přímo jako plagiátory), byl blog uzavřen. Déle než rok se část snímků s tímto „blogovým stylem" objevovala na Kubově pracovním blogu. Letos v květnu vyšlo pokračování v knižní podobě. Autor o této události napsal:

„Knížka se jmenuje *Western* a je poměrně malá – přirovnal bych ji k hudebnímu EP než klasické dlouhohrající desce. Není žádným souhrnem, na to je ještě čas. Ve *Westernu* jsou samé nové, dosud nepublikované věci (kromě dvou). Tato knížka je něco jako záznam na blogu, akorát je více promyšlený a je na papíru. Snímky jsou o Monice, o stoleté zimě, cestování vlakem, ležení v posteli a sledování filmů. Ostatně jako vždy."

3.3. PRZEMYSŁAW POKRYCKI

Absolvent fakulty režie na Filmové škole v Lodži. Jeho práce můžeme spatřit na mnohých výstavách v Polsku i ve světě: fotografie z projektu realizovaného před několika lety *Rytuały przejścia* (*Rituály přechodu*) byly prezentovány na individuálních výstavách v galerii Starmach v Krakově, galerii PF v Poznani a v dalších galeriích na Slovensku, v Německu, Číně a ve Spojených státech. Zúčastnil se také mnoha skupinových výstav, které se zapsaly do nejnovějších dějin současného umění, mj. výstavy *Nowi dokumentaliści* ve varšavském Centru moderního umění v roce 2006 a výstavy *Efekt czerwonych oczu – Fotografia polska XXI wieku* (*Efekt červených očí – Polská fotografie 21. století*), tamtéž, v roce 2008.

Co pro tebe znamená pojem „nový dokument"? Jak zní tvoje definice?

Nikdy jsem o tom nepřemýšlel. Nevím, jak bych to přesně definoval. Jde snad o to, že nový dokument je tím, co se dělá nyní, že jej tvoří současní fotografové? Na rozdíl od snímků vytvářených před 10 lety? Novým dokumentem budou jistě také snímky v novinách, neboť jde o ilustrace probíhajících událostí. Myslím, že bychom to mohli zahrnout pod nový dokument.

Proč ses najednou rozhodl vytvářet barevné snímky, navíc ještě nepříliš subtilně přisvětlované velkým bleskem, přičemž dokonale ovládáš tradiční černobílou tech-

niku? (Otázka se týká hlavně souboru Rituály přechodu, na kterém autor pracuje od roku 2005.)

Nedokážu si představit svatbu nebo první přijímání černobíle. To by bylo příliš subtilní, přičemž tento svět svateb, přijímání, oslav, pohřbů je velmi barevný. Ta barevnost tomu přidává „šťávu". Na barvě mi velmi záleželo.

V naší filmové škole byli studenti tvého ročníku vedeni ke klasickému dokumentárnímu přístupu – blízkému tradiční humanistické fotografii. Fotograf se vždy snaží být neviditelný, zásadně nezasahuje do zachycené skutečnosti. Sugeruje, že má „neviditelný klobouk" a pokouší se zprostředkovat objektivní pravdu o daném místě nebo události. Před několika lety se začaly v polském tisku objevovat (konkrétně v týdeníku Przekrój) záběry vytvořené odlišným stylem, byly barevné, charakterizovalo je velmi nápadné použití bleskového světla. Nebylo tomu tak, že sis uvědomil tento jev a – možná nevědomky – ses rozhodl stejným způsobem zpracovat i Rituály?

Ne. Tyto prostředky zrovna k tomuto tématu dokonale patří. Nedokážu si to představit zpracované jiným způsobem. Jedině barva a široký úhel záběru, aby tam bylo vidět co nejvíce – celý ten okolní zmatek. Ty snímky nejsou estetické ani kompozičně komplikované. Jednoduše postavím své hrdiny přímo proti objektivu, proti blesku, všechno osvětluji rovnoměrně – je to téměř katalogová fotografie.

Jak bys popsal snímky ze série *Rituály přechodu* někomu, kdo je nezná?

Je to dokumentární projekt, ve kterém chci představit oslavy, ale ne ty v kostele, ale ty, které následují po opuštění svatyně. Fotografuji to, co se děje po křtinách, po prvním přijímání, po svatbě. Výjimkou jsou pohřby, které fotografuji před obřadem v kostele, před uložením do hrobu. Pokud jde o obřad na vesnici, pak dokumentuji okamžik ještě před příchodem kněze do domu.

Způsob fotografování je následující: hlavní hrdiny umístím doprostřed snímku – seřadím je a požádám o přímý pohled do objektivu. Často je žádám, aby stáli, aby je bylo



Przemysław Pokrycki, Rituály přechodu, 2006



Przemysław Pokrycki, Rituály přechodu, 2005



Przemysław Pokrycki, Rituály přechodu, 2010



Przemysław Pokrycki, Rituály přechodu, 2006

lépe vidět, neboť oni budou na snímku nejdůležitější. To, co se děje po stranách výřezu, mě zdánlivě nezajímá. Lidem na okraji výřezu neříkám, aby pózovali – oni jsou přirození a stejně pak vypadají i na fotografii – věnují se sami sobě. Pózují pouze lidé uprostřed, to, co se děje po stranách, je spontánní a možná navazuje na klasickou fotoreportáž nebo dokument.

Takže strany postaru a střed „nově"?

Přesně! (smích)

Co tedy odlišuje nový dokument od starého?

Já nevytvářím definice, já fotografuji… Nevím, možná jsme generace, která vidí skutečnost trochu jinak a nevytváří snímky tak jako kdysi. Jestli je řeč o polské novinářské dokumentární fotografii, pak dříve se barevné fotografie nedělaly z prostého důvodu – noviny byly černobílé a barevné filmy drahé a nedostupné. Snad jen Chris Niedenthal jako jediný dokumentoval Polsko barevně, ostatní až do začátku 90. let pracovali na černobílém materiálu.

Léta 90., jak popisuje Krzysztof Miękus (kurátor výstavy *Teraz Polska*, první společné výstavy polských fotografů nového dokumentu) byla velmi důkladně a navíc barevně zaznamenána novinovými reportéry. Avšak teprve po roce 2000 se objevili fotografové, kteří začali vytvářet individuální, autorské projekty týkající se naší, polské reality. Tato díla se nesoustřeďovala pouze na jednotlivých událostech – šlo bezpochyby o projekty rozložené do delšího časového horizontu.

Nevím, proč tomu tak je. Možná k tomu lidé dospívají. Kdysi jsem si nepředstavoval, že je možné na jednom projektu pracovat celý rok, nebo i dva a déle. Tehdy se mi to zdálo těžké, ale byl jsem mladý a energický a teď jsem trochu starší a pohodlnější. Volím raději cestovat jen za hotovým – to znamená již vymyšleným snímkem než jít „naslepo" a počítat s tím, že na nějaký dobrý záběr „narazím". Teď se také mnoho věcí děje spontánně, ale existuje plán, klíč, podle kterého fotografuji. A to vše usnadňuje.

Vnímáš v nové polské dokumentární fotografii vliv zahraničních autorů? Oni již o dvacet let dříve začali vytvářet barevné snímky se silným bleskem.

Ne. Spojení barvy a bleskového světla je výrazovým prostředkem, který, pokud jde o mě – nemohu mluvit za ostatní – mi nejvíce vyhovuje; zvláště v tomto projektu (*Rituály přechodu*). Dříve jsem pracoval černobíle, protože použití tohoto materiálu mi připadalo nejvhodnější pro témata, která jsem zpracovával. Pokud v dalším projektu zjistím, že se pro něj více hodí černobílý film, použiji jej bez váhání.

Co spojuje účastníky výstav *Teraz Polska* a *Noví dokumentaristé*?

Mám pocit, že tyto výstavy byly protikladem k tomu, co se děje v novinách a v soutěžích novinářské fotografie. Jen velmi málo takových prací, vystavených na jmenovaných výstavách, by se mohlo objevit v takové soutěži.

Vznikly tyto výstavy v důsledku neshody s tím, jaké snímky se objevují dnes na stránkách tisku?

Ne. Je to prostě jiná fotografie, vytvářená lidmi, kteří vidí jistá témata jinak a fotografují je po svém. Je to vidět na těch výstavách. Někdo tyto snímky posbíral, seřadil a nazval novým dokumentem.

3. 4. RAFAŁ MILACH

Narozen v roce 1978 v Glivicích. Absolvoval fakultu grafiky na Akademii krásných umění v Katovicích v roce 2002 a Institut tvůrčí fotografie v Opavě v roce 2003. Ve stejném roce přestěhoval do Varšavy, kde spolupracuje s předními polskými týdeníky *Newsweek Polska*, *Przekroj* a *Polityka*.

V roce 2006 se stává členem rakouské agentury Anzenberger. Jeho fotografie publikuje *Time, Newsweek, GQ, D de Repubblica, Courrier International, L'espresso, Die Zeit*. Kromě práce na komerčních zakázkách pro noviny pracuje současně i na svých autorských projektech *Szare (Šedé), Znikający Cyrk (Mizející cirkus), Młoda Rosja (Mladé Rusko), Czarne Morze betonu (Černé moře betonu),* které jsou prezentovány na největších mezinárodních fotografických festivalech jako Photoespaña, Look3, Fotoweek DC, Backlight a v Muzeu moderního umění MoCA v Shanghai.

V roce 2007 se zúčastnil prestižní forografické dílny Joop Swart Masterclass, organizované nadací World Press Photo v Amsterdamu. Jeho práce byly oceněny na soutěžích World Press Photo a Pictures of the Year International. Rafał jest spoluzakladatelem fotografického sdružení Sputnik Photos.

V roce 2006 se v Polsku konaly dvě fotografické výstavy věnované „novému dokumentu". Obou ses zúčastnil. Co pro tebe znamená pojem dokument?

Nechtěl bych tyto výstavy komentovat. Na každé z nich byly prezentovány soubory, které se mi velmi líbily, ale jako celek se mi zdá, že se tyto výstavy příliš nepovedly, není mi zcela jasný klíč, podle kterého byly vybírány vystavené práce.

A pokud jde o definici nového dokumentu…Dokument, reportáž, dokumentární fotografie se teď staly více autorské.

Fotografové skutečnost více interpretují, než zachycují. Jejich práce ukazují spíše jejich pocity související s danou skutečností než přímo onu skutečnost. Ale jak objektivně zprostředkovat pravdu o nějaké skutečnosti, když právě striktně reportážní snímky jsou velmi často aranžované? Pokud existuje nějaký prvek spojující práce představené na zmíněných výstavách (*Teraz Polska* a *Noví dokumentaristé*), pak snad pouze fakt, že se autoři snímků soustředili na interpretaci jistých útržků skutečnosti. Jejich cílem dozajista nebylo vytvoření obrazu současného Polska. Po zhlédnutí zmíněných výstav jsem nezískal představu, jak současné Polsko vypadá. Měl jsem pouze smíšený obraz toho, co několik lidí velmi subjektivním způsobem vypráví o Polsku, přičemž jejich příběhy/práce spolu žádný společný celek neutvářely. Nevím, jestli je to dobře, anebo ne. Takové byly moje pocity po zhlédnutí těchto výstav. Tím více, že rozsah použitých stylů byl obrovský: od velmi klasické černobílé reportáže Anny Bedyńské až po konceptuální slideshow Igora Omuleckého. Samozřejmě se to všechno nějak potýká s pojmem dokumentární fotografie. Možná právě to je současný dokument – fotograf, který dnes fotografuje, si musí uvědomovat, že téměř vše již bylo tolikrát a tolika různými způsoby vyfotografované, že jediný způsob, jak něco ukázat jinak, je přefiltrovat to přes samého sebe. Samozřejmě pouze pokud chceme, aby vznikla nová kvalita. Takový je současný dokument – velmi subjektivní, velmi individuální, občas velmi konceptuální a občas mající jen velmi málo společného se skutečností.

Zkusme se zamyslet nad formální stránkou nové fotografie. Rozsah možností použitelných v dokumentární fotografii se velmi rozšířil…

Po letech práce s černobílým kinofilmovým materiálem začíná fotograf najednou používat střední formát a barvu – sám jsem tím „procházel". Fotograf staví člověka před pří-



Rafał Milach, Černé moře betonu, 2009



Rafał Milach, Mizející cirkus, 2007



Rafał Milach, Wunderland, 2006

stroj a oslňuje jej normálním či kruhovým bleskem. Pokud mluvíme pouze o formální stránce snímku, pak existují situace, ve kterých se tento styl dokonale osvědčuje. Snad každý již viděl Parrovy nebo DeKeyzerovy snímky – to jsou umělci, kteří práci s bleskem ovládají přímo mistrovsky. To je jejich svět, zkopírovat jejich zkušenosti a jejich styl již není možné.

V jistém okamžiku jsem se opravdu vyděsil. Před nějakým časem jsme připravovali zvětšeniny na společnou výstavu s Szymonem Szcześniakem a Adamem Tuchlińským. Kdybychom ty práce zamíchali, nebyli bychom schopni říci, kdo kterou vytvořil – tak byly podobné! Všechny čtvercové (střední formát), barevné, přisvětlené bleskem a s charakteristickou vinětací. K tomu lehce snížená saturace. Bylo to až děsivé. Najednou jsem si uvědomil, že pracuji stejně jako všichni. Dříve jsem takovým stylem také nefotografoval, ale pak se najednou ukázalo, že jsem našel „knif" jak snímek vytvořit. „Knif" – způsob, fígl, jak na to (Rafał je z Gliwic ve Slezsku, pojem „knif" pochází ze slezského nářečí a není obecně ve fotografii používán). Došlo k nebezpečnému obrácení rolí – nebyla to tematika snímku, která rozhodovala o použití konkrétních estetických prostředků, ale to my jsme vše dělali podobným kvazi-moderním způsobem. Jak jsem již zmínil, takový styl se osvědčuje, ale příliš častým používáním se stává knifem, klíčem k vytváření snímku. Stane se šablonou.
Nadejde chvíle, kdy položíš své snímky vedle prací jiných fotografů a uvědomíš si, že neukazuješ svůj úhel pohledu, ale používáš „fintu na fotku". To je podle mého názoru velký problém.

Pamatuji si okamžik, kdy jsem se práce s bleskem nasytil. Tak jako každý fotograf-reportér si musí projít kalvárii, Skaryszewem, Chasidy a kdoví čím ještě, tak jakmile objevíš střední formát a blesk, musíš si vypracovat takový způsob používání těchto nástrojů, aby se stal „tvým". Musíš nalézt svou vlastní metodu zvládnutí těchto nástrojů. Učíš se celou dobu – pokud jsi schopen používat tyto nástroje kreativně a po svém, pak je to super. Pokud ne, pak budeš jen stále opakovat „fintu na fotku".

Vytvořil jsem mnoho anonymních záběrů. Vložené do souborů Szymona Szcześniaka, Igora Omuleckého, Adama Tuchlińského by byly k nerozeznání. To je až k pláči.

Mám pocit, že se to poslední dobou začalo více odlišovat a to je jedině dobře. Dříve nebo později si každý vypracuje svůj velmi individuální styl a barva nebo blesk

se stanou pouze technologií, které můžeme chvilkově propadnout. Podobné to bylo před několika léty s černobílou fotografií. Pamatuji si, že se mi moc líbily hodně kontrastní snímky s dobře viditelným zrnem vytvořené na velmi citlivý film. Sám jsem vytvářel jen takové, a když jsem viděl tonálně správný snímek s plnou škálou šedé, tak se mi jevil jako mdlý, nezajímavý. Dnes si to už nemyslím. Forma nemá rozhodující význam, pokud je snímek dobrý, pak je dobrý nezávisle na tom, jestli je přisvětlený bleskem, má velké zrno nebo je černobílý či barevný. Dobrý snímek je prostě dobrý snímek. Chovám velkou úctu ke klasické reportážní fotografii. Vůbec si nemyslím, že je nutné něco zvlášť kombinovat, aby vznikl skvělý snímek. Nakonec by se totiž mohlo zdát, že je takový překombinovaný snímek vytvořen prostě jen na efekt a každý efekt se dříve nebo později stane fádním. Stejně tak s fotografováním portrétů s jednoduchým pozadím, přisvětlených kruhovým bleskem. Pokud se příliš často používá nějaký trik, postup, stane se efektem a fádním se stane ještě dříve.

3.5. „MJUČKA A MAKBOOČKY“

Když jsem se před několika lety začal věnovat tematice nového dokumentu a důvodům jeho náhlého boomu v Polsku, byly blogy, nebo dokonce fotoblogy projevem značně méně rozšířeným než dnes. Dnes je téměř neslušné nemít vlastní blog. Objevuje se však také nebezpečí vzájemného ovlivňování fotografiemi, o kterém mluvil Rafał Milach. Stejné je to s fotoblogy. Titul „Mjučka a makboočky“ navazuje na metodu – tedy fotografování kompaktními fotoaparáty mju – a notebook Apple Macintosh je módním a pohodlným městským doplňkem, který může vždy dodatečně zdůraznit nezávislost autora. Můj sarkasmus skutečnost trochu zkresluje, i když se mi zdá, že velká část oné „citlivé“ a „spontánní“ tvorby je pouze pečlivě vyšlechtěná póza.

KAROLINA ZAJĄCZKOWSKA

Narozena v roce 1990 ve Vratislavi. Studuje a žije ve svém rodném městě, příležitostně pracuje jako fotografka, Djka místního radia a organizuje klubové večírky.

OK, pokusím se popsat, jak to vypadalo z mojí perspektivy a jak to vlastně začalo, to blogování. Psal se rok 2002, nezajímala jsem se o víc než červený diplom, cigarety, skejty, polský hiphop a graffiti. Otec přinesl domů první digitální fotoaparát, kompaktní, schopný ukládat nanejvýš asi tak deset snímků. Scházeli jsme se s kamarády a dokumentovali radostné výtvarné projevy na sídlištích. Pak jsem si založila blog a všechny fotografie jsem tam vystavovala. Blog si zakládal každý, protože to bylo v módě, a také proto, že jsme se chtěli pochlubit svými zájmy, popsat svůj nudný život na základní škole nebo jiný naopak kus šťastného dětství. To vše se „přeneslo do sítě" a veřejně se tak publikovalo. V této době již mela většina z nás počítače a internet od Polských telekomunikací s omezenými minutami pro připojení, a to přes modem blokující telefon. Vznikaly první internetové kavárny, které byly později místem setkávání, ale nikoli osobního. Nevím, kde se vzala ta potřeba zvláštního exhibicionismu, možná ji vyvolala snadnost, s jakou bylo možné poznat přes internet další lidi, nebo prostě obyčejná potřeba prezentace, protože každý přece chtěl být oblíbený, obdivovaný.



Karolina Zajączkowska, Bez nazwu, 2007– 2010



Karolina Zajączkowska, Bez nazwu, 2007– 2010



Karolina Zajączkowska, Bez názvu, 2007– 2010



Karolina Zajączkowska, Bez názvu, 2007– 2010

V té době probíhal všeobecný boom na www.blog.pl, čítával se Czerski obdivovaly se pixely Endo nebo jsme se vesele bavili při chatování na www.gadugadu.blog.pl (které, když to čteme dnes, nám již tak směšné nepřipadá). A ještě mnoho dalších aktivit, avšak tyto zde vyjmenované byli těmi nejčastějšími. Tehdy si však přece jen většina běžných lidí v internetové společnosti své soukromí chránila, nevyplňovali kamkoli své emaily, jména, příjmení, dokonce ani města odkud pocházejí, a co teprve fotografie sebe a svých blízkých. Vždy existovala nějaká pravděpodobnost, že si tě najde nějaký pedofilní maniak, anebo že někdo ze třídy použije tvoji podobiznu v pornografických fotomontážích. Teď ale k jádru věci. Těžko mohu mluvit za celou generaci, protože vycházím pouze ze svých zkušeností, ale blog byl a stále je něco jako médium sebepropagace, elektronická verze deníku.

V roce 2007 jsem již za sebou měla jednu etapu psaní blogu a trochu mi to chybělo, vedení blogu bylo pro mě trochu návykové. Nadšená formou osobního dokumentu ve stylu Nan Goldin, a také existencí malého, superrychlého přístroje s dobrou optikou, čili olympusu mju II, jsem prostě začala fotografovat své známé i sebe, situace, ve kterých jsem se ocitla, aniž bych měla dopředu stanovené nějaké téma. Myslím, že klíčovým slovem je tady právě „prostě". Dokument nemající v hledáčku žádné společenské hodnoty, nepřinášející žádná převratná sdělení. Dokument, který je pouze velmi subjektivním pohledem jednotlivce, tedy mým pohledem. Zrodil se z čisté potřeby sentimentu. Taková pomůcka paměti. Blog se tehdy navíc jako médium zdál velmi pohodlný. Namísto tisknutí desítek snímků a jejich ukazování na fotografických dílnách, bylo jednodušší je uložit na síť a okamžitě poslat odkaz známým, které by mohlo zajímat, jak krásně anebo hrozně vypadají. Velmi se snažím nehledat tady žádnou hlubší filozofii než tam ve skutečnosti byla. Pravidelné udržování obsahu blogu vyžadovalo určitou disciplínu, ale také nabízelo vyprávění příběhu, ale o tom níže.

O tom, že blog je kromě trashové formy, slepence poznámek, slov a obrazů něčím víc, jsem se dozvěděla víceméně o rok později, když jsem se seznámila s Kubou Dąbrowským. Mluvili jsme spolu jen jednou a to při krátkém náhodném setkání v zakouřené, hlučné, vratislavské kavárně. Předtím jsem navštívila jeho přednášku o formách osobního projevu na blozích. Vlastně si z toho rozhovoru moc nepamatuji, ale seznámila jsem se tehdy s jeho blogem www.accidentswillhappen.blogspot.com. A tady se objevilo mnoho otá-

zek. Začala jsem se zamýšlet nad tím, co je vlastně blog, zda je pro něj například typická forma, ve které snímky působí souvisle. A tak jsem začala klást čím dál větší důraz na způsob jejich prezentace.

Myslím si, že je velmi důležité, že dříve mi bylo jedno, jak blog vypadal, v jakém pořadí byly obrázky seřazeny. Forma blogů byla totiž tak přirozená, jako bychom snímky prostě jen rozházeli na podlahu.

Pak jsem ale začala vytvářet příběh, přidávat ke snímkům hudební doprovod nebo připojovat odkazy na videa z YouTube, komponovat je a ořezávat tak, aby spolu tvořily souvislý celek, snažit se o bůhví jaké vyprávění, hlavně aby bylo moje a pro mě. Bylo velmi těžké vysvětlovat, proč to dělám a co se za tím skrývá, a nakonec je to těžké pořád.

Jak jsem se již dříve zmínila, od počátku mi byl cizí ten varšavský styl sebevědomého předvádění se. Ve Vratislavi se okruh mjůček, tedy autorů používajících tyto aparáty, soustředil v místním vzdělávacím středisku OPT (Ośrodek Postaw Twórczych), kde přednáší i Filip Zawada. Na začátku těchto setkávání jsem byla já, Krzysztof Solarewicz se svým již neexistujícím blogem bez-milosci.blogspot.com, Filip Zawada se svým http://fitoito.blogspot.com a Maurycy Prodeus s prodeuslans.blogspot.com. Později to začalo narůstat takovým tempem, že Filip na začátku svých přednášek říkal:„Kupte si mju, fotografujte všechno a vždy a zakládejte si blogy." Což z dnešního pohledu nepovažuji za nejlepší přístup.

Osobně si myslím, že nejdříve je opravdu třeba prohlížet moře snímků, zvládnout alespoň minimální technické základy, pochopit práci s kompozicí, výřezem, barvou, přečíst si něco o klasicích, naučit se zpaměti všechny snímky agentury Magnum. Prostě získat základy. Ve Vratislavi taková móda trashově exhibicionistických blogů neexistovala nebo jsem alespoň měla ten pocit, tedy až do určitého okamžiku. Byla jsme opravdu ve velkém šoku, když se mi v jednom neslavně známém klubu jeden velmi opilý mladík pověsil na krk a začal křičet, že miluje la-ban (Karolínina blogová přezdívka), moje snímky a vůbec že jsem úplně super a cool.

Uskutečnila jsem opravdu mnoho rozhovorů na téma, jak jiní vnímají můj blog

a snímky na něm, a jednoduše jsem zjistila, že jsou univerzální, že každý dvacetiletý člověk z okolí má dnes možnost ocitnout se v podobných situacích, anebo by se v nich ocitnout chtěl, a proto je tyto fotografie tak přitahují.

To, co mě nejvíce zajímá, je, do jak velké intimity se můžou fotografie, nebo spíše jejich výběr dostat. Jestli to vůbec je již zmiňovaná intimita nebo jde spíše o manipulaci divákem a ukazování pouze toho, co by chtěl určitě vidět. Protože život přece jen není tak barevný a expresivní. Otázka je, kde leží pravda a jestli objektivní pravda jako taková vůbec existuje a jestli stojí za to ji vlastně hledat. Anebo se snad skrývá právě v té krajní subjektivitě?

Blogové projevy, které mě poslední dobou zaujaly, jsou spíše takovými sirotky po Dashu Snowovi, s přidáním jakési laciné kopie Terryho Richardsona. Jde v nich o přizpůsobování si pravdy, vytváření situací, ke kterým by v naší polské, zaostalé a stále ještě prudérní kultuře nikdy nedošlo. Takhle nějak by asi podle mě mohla vypadat budoucnost blogů - jako levnou senzací okořeněná večírková fotografie. Mám totiž pocit, že se už snad nenajde nikdo, koho by zajímal nudný život náctileté holky potácející se věčně v jakýchsi „mimózních" stavech, nebo kluka v teniskách zblázněného do košíkové, poslouchajícího smutné balady a milujícího svou dívku. Tak to vidím a připadá mi to trochu smutné, ale proč by to vlastně mělo kohokoli zajímat.

Co se týče techniky, tak podle mého názoru v době, kdy každý může mít dobrý přístroj, koupit si objektiv za několik desítek tisíc, nainstalovat si nejnovější Photoshop a „vygooglit si" potřebné informace, se technika stává vedlejší. Větší hodnotu má podle mého názoru schopnost vyprávět.

3. 6. KRÁTCE O VŠEDNOSTI

Karolina ve svém rozhovoru zmínila Filipa Zawadu – hudebníka, fotografa, spisovatele, básníka, člověka nadaného v mnoha směrech. Rozhodl jsem se mu věnovat pár slov navíc, protože i když se k blogům mladých lidí nikdy nepřidal, ovlivnil jako učitel fotografie několik zajímavých postav. Sám má také na internetu fotografický deník, který dokonce vyústil vydáním knihy *Drewnianne gody* (*Dřevěná svatba*). Což je zajímavé v souvislosti s určitým kultem „všednosti", který je podle mého názoru hlavním průvodním motivem nového dokumentu, vnímaného z odlišného úhlu pohledu, než jsem já použil ve své práci. Filip o svých fotografiích říká:

Fotografický blog a soubor *Drewnianne gody* jsou v podstatě velmi podobné, neboť oba dva vyprávějí o mém životě. Blog je spíš o tom, že jsem celý život unavený. A to nepřeháním, mám problémy se spánkem a projevuje se to tak, že každý další den se probouzím stále unavenější a nevyspalejší. Čekám na okamžik, ve kterém ztratím chuť cokoli fotografovat. Všiml jsem si, že obvykle si všímám věcí, které mi jsou podobné, tedy unavené, ospalé, prostě takové nijaké, ale takový je ostatně celý můj život. Dnes se v televizních seriálech objevují tendence opěvující život (možná, že nejen dnes, možná to tak bylo v seriálech odjakživa) - kde je všechno pořádku, všichni jsou zamilovaní, krásní a život je nenudí. Lidé se pak obvykle stresují, že jejich život tak dokonale nevypadá. Já něco takového



Filip Zawada, Dřevěná svatba, 2008– 2009



Filip Zawada, Dřevěná svatba, 2008– 2009



Filip Zawada, Dřevěná svatba, 2008– 2009

nemám, protože jsem si zvykl na to, že život je nudný, a ve skutečnosti s ním můžeme být jen velmi málo spokojeni. Možná je to všechno způsobeno únavou.

Dřevěná svatba je cyklus, který vypráví hlavně o mém čtvrtém roku manželství. Prakticky všechny snímky jsou vytvořeny v paneláku, kde bydlím, a v horách, ve kterých také pobývám. Obvykle se nevzdaluji od domu dál než na kilometr. To je pro mě rovněž takové hřiště nebo polygon. Velmi často se stává, že fotograf chce fotografovat válku, protože má pocit, že díky tomu si získá věhlas a respekt, a on sám sebe pak vnímá také hodnotněji. Myslím, že je to trochu laciné, neboť pravdivá „válka" se odehrává v třípokojovém bytě. Narození dítěte, nedostatek soukromí, příliš moc soukromí, uschlé stromy. Pokud se budeme půlku života koukat na popelnice před domem, bude pro nás velmi těžké vytvořit pěkné rodinné snímky.

4. ZÁVĚR

Při čtení různých textů očekávám na konci nějaké konkrétní myšlenky, závěry. Jak sám název „závěr" napovídá – výsledky shrnuté do několika slov. V případě mé práce se objevuje problém, obsahuje totiž několik otazníků. Sám jsem byl překvapen, kolik se objevilo zavilostí a nejasných odpovědí (nebo jejich úplný nedostatek), jakmile jsem začal rozebírat téma nový dokument, který, ač se mi zdál blízký a srozumitelný, se každým okamžikem stával stále více zamotaný a nejasný.

Moje úvahy jsem seřadil chronologickým způsobem: na začátku definice, pak historický rozbor a na konci rozhovory. Se stále větším ponořováním se do tematiky se místo očekávaných odpovědí objevovaly stále další otázky. Došel jsem k názoru, že je vlastně na každou spornou otázku možné odpovědět desítkami různých odpovědí, přičemž každá z nich bude správná, i když si navzájem budou odporovat. Jedním jsem si ale jist – celá tato moje výpověď je velmi subjektivní, popisuje stav věcí k dnešnímu dni a ten může být již zítra částečně nebo úplně neaktuální. I když se opírám o fakta z dějin fotografie, umění, rozhovory s uznávanými fotografy, tak celou dobu nenacházím odpověď na otázku: Jak by „to" mělo vypadat? Jestli „to" je „tím", anebo není apod.

Zdá se mi, že získání odpovědí není skutečným cílem. Pochybnosti a pokusy o jejich zodpovězení každým čtenářem této práce zvlášť jsou největším přínosem.

Já sám jsem na začátku této práce byl přesvědčen, že nový dokument je „nový směr", svým způsobem vzpoura, vzepření se jistým léta zaběhlým způsobům vnímání dokumentární fotografie. Zajisté tomu tak je, avšak je mi stále méně jasné, co je vlastně tím novým dokumentem. Možná vůbec nejde o přesné vymezení, čím je a čím není. Po přečtení několika desítek článků, uskutečnění několika hodin rozhovorů a zhlédnutí tisíců fotografií mohu zodpovědně prohlásit, že tady vůbec nejde o nalezení uspokojivé odpovědi. Nejdůležitější je povzbuzení, svým způsobem popíchnutí k zamyšlení se nad zvoleným přístupem, tedy estetikou využívanou při vytváření konkrétních snímků. Slovníkový pojem by byl velmi užitečný, člověk má velmi rád všechno důkladně setříděné. Usnadňuje to pamatování a seřazování, ale to jsem neočekával – chci, aby otázky vyvolávaly myšlení, ukazovaly jisté elementy spojitelné v miliónech kombinací, jako v kaleidoskopu.

Při použití termínu „uvažoval jsem o novém dokumentu" se nejčastěji odvolávám na všeobecně vnímaný jev, kterému také sám často podléhám. Jak zdůraznili hosté mých rozhovorů, „nový" již v tomto případě neznamená tolik nový, jedná se o mnoho let fotografické tradice, která prostě jen čekala na pojmenování nějakým termínem a v současné době se v Polsku stává velmi módní.

Móda. Další problém, kterým jsem se zabýval ve svých úvahách. Sám předpokládám, že novodokumentaristická fotografie získává svou sílu z upřímnosti. Více, než se tak dělo doposud. Bez obav jsou ukazovány bezprostředním a upřímným způsobem jednoduché a nám velmi blízké věci. Přináší to s sebou jisté nebezpečí spojené s celým obrazem naší doby. Zdá se mi, že existuje nebezpečí, že každý jednoduchý způsob můžeme začlenit do umění. V současné době, kdy je vhodné být upřímný, bezprostřední, módní, je pak bytí tolerantní, otevřeno novým pohledům, současně velmi ohroženo zjednodušením a zlehčováním. Prohlížím si eseje, blogy náctiletých i těch starších dvaceti let popisující své osobní problémy. Vidím, jak každý z nich popisuje obyčejné, triviální věci. Okamžik nadšení nad čajovým pytlíkem v dřezu, nad botami něčí dívky na chodbě nového bytu. Začínám o těchto obrazech přemýšlet, prohlížet si je a analyzovat a zdá se mi ta upřímnost předstíraná. Velmi neupřímná upřímnost, pramenící z módní upřímnosti, nebo dokonce ještě – na bytí upřímným-upřím-

ným-citlivým-upřímným. Všechna tabu jsou odhozena, dívky vyprávějí o svých bolestivých měsíčkách a pistáciově zelených balerínách, chlapci píšou a fotografují své kapely a všichni se potkávají v kruhu svých známých a hrají spolu něco na novém playstationu. Po jedné, dvou, třech nebo sedmi takových „dávkách" se to zdá celkem sympatické, jakoby přímo od srdce, ale po tisíci takových zhlédnutích začínám pociťovat jistý „podvod", něco není v pořádku. Zdá se mi, že by tady mohla být opět moje zmíněná analogie s hudbou. Na přelomu 70. a 80. let byl punk vzpourou, něčím novým, odporem proti vycpaným ramenům sak a růžovým košilím, a tehdy byl skutečný (nemyslím mainstream, který je vždy vedený podle marketingového plánu). Teď máme opět co do činění s návratem této hudby, novou vzpourou. Pouze nějakou náhodou nosí lidé ztotožňující se s tímto směrem roztrhané čepice, které mají cenu slušných oblekových kalhot, jezdí malými stříbrnými auty pořízenými bohatými rodiči. Do této upřímnosti se začíná vkrádat maska, neupřímnost, nutnost být skvělým. Zdá se mi, že je to pro nezúčastněného pozorovatele natolik těžké, že bez hlubší analýzy a zamyšlení je těžké odlišit tuto „pravdu" od „pravdy jen jako".

Navázal jsem na internetové blogy ve smyslu dostupnosti a obecnosti jako na v dnešní době nejjednodušší formu představení skutečnosti. Tak jak jsme k tomu dospěli během mých rozhovorů, je dnes dokumentární fotografie nejen o zvětšeninách a výtiscích. Jde rovněž o promítání diapozitivů, filmy, multimediální projekce, zvuk. To vytváří další problém při hodnocení, co je čím, jestli je tvůrce fotografem nebo dokumentarista filmařem apod.

Přece jen by se však mohlo zdát, že hledání rozdělení, definic může posloužit jedině naší pohodlnosti, podporovat naši lenost. Ve skutečnosti se v dnešní uspěchané době plné množících se otázek, vzájemného proplétání se mnoha odvětví stává nemožné jednoznačně odpovědět na otázky týkající se definice. Dobrým příkladem by mohl být pohled už jenom na samotné konstrukce výstav. Zmíním zde velmi čerstvý příklad, který na mě velmi zapůsobil. I když možná byl záměr autora úplně jiný, přece jen na mě udělal velký dojem – fragment výstavy *Teatry wojny* (*Divadla války*) v Schindlerově továrně v roce 2007 od fotografů agentury Magnum, které byl kurátorem Mark Power. Výstava *Kill house* Christophera Stewarda. Soubor několika snímků představujících část budovy, ve které byli školeni žoldáci. Obraz získává

úplně jiný rozměr a význam, pokud je zvolena odpovídající scénografie. V tomto případě, abychom se vůbec dostali do sálu, jsme se museli protlačit až do druhého patra po strmých továrních schodech, kde v temné místnosti bylo jediným světlem to, které pronikalo škvírami v podlaze. Dojem z prostoru a snímků tak nebyl vytvořen jednoduchým součtem obou dojmů, ale byl přímo několikanásobný. Myslím, dokonce jsem si jist, že tento soubor nebyl vytvořen s myšlenkou na tento prostor, ale dobrý kurátorský dohled a expozice znásobila dosažitelné pocity.

Dalo by se říci, že takováto směs médií, způsobů prezentace, „myšlení o souboru výstavou" je nejvíce charakteristická pro nový dokument. I když na druhou stranu během rozhovoru vyšlo najevo, že autor použil prostředky všeobecně spojované se zpracovávaným směrem spíše náhodou. Protože ANO! Hodilo se to, zdálo se mu, že to tak bude nejlepší a pak to náhodou i vyšlo.

Nabízí se jeden závěr, který by mohl být nejpravdivější. Píšu o něm jako aktivní fotograf pohybující se v okolí nového dokumentu. Definice jsou pro pozorovatele velmi užitečné. Pro tvůrce mačkajícího spoušť fotografického přístroje by měla být zásadní radost z vytvářených snímků, přesvědčení o jejich upřímnosti. A to, co je jakým dokumentem, ať už „novým" nebo „starým", pak popravdě budeme moci označit až za několik desetiletí, a to také pouze na základě domněnek

Těchto několik posledních vět by mohlo vyznít podivně v kontextu s tím, že jsem se rozhodl již samotným názvem práce důkladně prozkoumávat pojem nový dokument, a nakonec jej nejsem schopen shrnout do několika vět. Ano, nedokážu a ani jsem se nesetkal s nikým, kdo by to dokázal uspokojivě vysvětlit. Nejde o dohodu, že většina veřejnosti usuzuje, že nový dokument znamená střední formát, bleskové světlo a barevný negativ. Mám dojem, že nejdůležitější z toho všeho je být vůči sobě upřímný jak při fotografování, tak i zodpovídání si přibývajících otázek a pokusů o jejich zodpovězení prostřednictvím snímků, které se nám podařilo vytvořit.

6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Marianna Michałowska, Tomas Pospiech, Jiri Siostrzonek, Jindrich Streit, Zbigniew Tomaszczuk, *Dokumentarni fotografie ve fotografickych projektach*, Galeria Szare, Cieszyn 2005
- Stephen Shore, *Uncomon Places, The Complete Works*, Thames & Hudson, Londyn 2004
- John Berger, *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999
- *Historia Fotografii Światowe*j Naomi Rosenblum, wydawnictwo "Baturo" oraz Grafis Projekt przy współpracy z Fundacją Centrum Fotografii, Bielsko-Biała 2005,
- Boris von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 2004
- *The Photography Book*, Phaidon 1997
- Adam Mazur, *Nowi Dokumentaliści*, CSW, Warszawa 2006
- Krzysztof Miękus, *Teraz Polska*, Pozytyw 04/05, Warszawa 2006
- Martin Parr, *The Last Resort*, Promenade Press, Wallasey 1986
- *Martin Parr by Val Williams*, Phaidon 2004
- www.fototapeta.art.pl
- www.magnumphotos.com
- www.martinparr.com
- www.mastersofphotography.net
- www.kubadabrowski.com
- www.rafalmilach.com
- www.photodocument.pl
- www.photolumen.hu
- www.fotopolis.pl

7. JMENNÝ SEZNAM

A

Ackerman, Michael 38
Arbus, Diane 14

B

Barthes, Roland 31
Bedyńska, Anna 51
Birgus, Vladimír 25
Bohdziewicz, Anna Beata 14

C

Ceran, Jakub 29, (32, 33)
Coehlo, Paulo 15

D

Dąbrowski, Kuba 36, (40, 41), 60
Dąbrowski, Grzegorz 38
DeKeyzer, Karl 54
Długosz, Mikołaj 30

E

Eco, Umberto 15
Eggleston, William (20, 21)
Evans, Walker 37

F

Flaherty, Robert 19
Frank, Robert 37
Friedlander, Lee 14

G

Gireaud, Jean 19
Graham, Paul 38
Grierson, John 19
Gudzowaty, Tomasz 15

H

Hermanowicz, Mariusz 14
Hine, Lewis W. 37

L

Littré, Emile 19

M

Mazur, Adam 14
Miękus, Krzysztof 48
Milach, Rafał 34, 38, 50, (52, 53), 56

N

Niedenthal, Chris 48

O

Omulecki, Igor 51 54

P

Parr, Martin 24, (26, 27), 31, 54
Pokrycki, Przemysław 44, (46, 47)
Pospěch, Tomáš 25
Power, Mark 69
Prodeus, Maurycy 61

R

Richardson, Terry 62
Riss, Jacob 37

S

Salgado, Sebastiao 37
Shore, Stephen (22, 23)
Snow, Dash 62
Sadoul, Georges 19
Steward, Christopher 69
Szarkowski, John 14, 37
Szcześniak, Szymon 54

T

Talbot, William Fox 37
Tuchliński, Adam 29, 54

W

Winogrand, Gary 14

Z

Zajączkowska, Karolina 57, (58, 59)
Zawada, Filip 61, 63, (64, 65)