

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE
Wojciech Sienkiewicz

Dokumentární fotografie na Dolním Slezsku 1945-2000

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě



Opava 2014

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE
Wojciech Sienkiewicz

Dokumentární fotografie na Dolním Slezsku 1945-2000

Documentary Photography in Lower Silesia 1945-2000

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Mgr. BcA. Rafał Milach

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

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě



Opava 2014

ABSTRAKT:

Práce zkoumá fenomén chybějící dokumentární fotografie na Dolním Slezsku v Polsku v letech 1945–2000 na pozadí ostatních směrů rozvíjejících se ve fotografii.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Polsko, Dolní Slezsko, Vratislav, dokument, fotografie, dokumentární fotografie, Valbřich, přesídlení, Německo.

ABSTRACT:

The work explores the phenomenon of scarcity of documentary photography in Lower Silesia in Poland in the years 1945-2000 on the background of other developing trends in photography.

KEYWORDS:

Poland, Lower Silesia, Wroclaw, documentary, photography, documentary photography, Walbrzych, resettlement, Germany.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Wojciech SIENKIEWICZ**
Osobní číslo: **F101133**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Dokumentární fotografie v Dolním slezku 1945-2000**
Téma anglicky: **T: Documentary Photography in Lower Silesia 1945-2000**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce se zabývá problematikou nedostatku dokumentární fotografie v Dolním slezku 1945-2000

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Kolektiv, Fotografia we Wroclawiu 1945-1997

Wojciech Bruszewski, Fotograf

Adam Mazur, Decydujacy moment

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. BcA. Rafaž MILACH**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **12. ledna 2014**

Termín odevzdání diplomové práce: **27. června 2014**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské university v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

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

Wojciech Sienkiewicz
Opava 2014

OBSAH

1.1 Úvod	8
1.2 Národ mesiášů	10
1.3 Ničení povoleno	13
1.4 Vymyšlený příběh	15
2.1 Chybějící dokument. Ideologie	18
2.2 Avantgarda především	25
2.3 Čas na změnu	27
2.4 Staří dokumentaristé	31
3.1 Hledání	41
3.2 Neviditelný dokument	42
Seznam použitých pramenů a literatury	45
Jmenný rejstřík	46
Reprodukce	47

1.1 Úvod

Přiznám se, že napsání magisterské práce ve mně vyvolává touhu napsat o něčem hodně důležitém, o něčem, co by čtenáře ve školní knihovně strhlo tak, že by se do textu zcela ponořil a ten by mu změnil celý jeho život. Takové ambice jistě vyžadují i nějaké velké téma nebo velkou osobnost, o které by se psalo. Bohužel tato práce nebude ani biografií žádného známého autora, ani žádného konkrétního uměleckého směru. Bude hledáním příčin, které ovlivnily téměř naprostou neexistenci dokumentární fotografie v Dolním Slezsku.

K pochopení toho, proč jsem se při psaní vydal právě tímto směrem, se musím představit. Jedna moje práce již sice někde na polici v knihovně leží, ale byla napsána, nebo spíše přímo způsobena velkými ambicemi popsanými v předešlém odstavci. Právě jsem se statisticky ocitl zhruba v polovině života a pochopil jsem, že tak nějak v hloubi duše svoje znalosti stále opírám o vědění jiných. Jsem jako by „uživitelem“ něčí myslí. Není to nic zlého, nakonec přece nemusíme vyrábět auta, abychom jimi jezdili. V tak osobních otázkách, jako je například vlastní tvorba, která se ve své podstatě zabývá zkoumáním mého místa na světě – to však je velmi podstatné.

Původně jsem se ve své magisterské práci chtěl zabývat zkoumáním příčin, které polskou uměleckou fotografii nasměrovaly tak, že se odklonila od západních trendů a po celá desetiletí se pohybovala ve vlastních kolejích. Nejčastěji holdovala buď piktorialistickým tradicím (Bułhak, Kielecká krajinářská škola, Hartwig), nebo avantgardnímu umění (Andrzej Lechowicz, Natalia LL, Zbigniew Dłubak, Antoni Dzieduszycki, Jerzy Lewczyński). Neobjevovala se žádná díla podobná těm Stephena Shora nebo Williama Egglestona. Všechnu vinu bychom mohli klást na „železnou oponu“ a něco, co je dnes už jen málo pochopitelné – chybějící rychlou a především globální výměnu informací. Ale bylo tomu opravdu tak? Možná to bude znít jako vize paranoika, ale třeba na tom někomu přece jen záleželo. Možná takové otevřené „přímé“ vyjadřování bylo až příliš nepohodlné.

Tento problém se na první pohled může zdát nepodstatný, ale jelikož v poslední době vzniká obrovské množství fotografických projektů založených na bezprostřední, přímé a dokumentární fotografii, domnívám se, že nám všem opravdu něco chybělo a nadále chybí. Musí to mít nějakou příčinu, že po letech dominance vážného umění se vynořily dokumentární projekty, některými kritiky ironicky nazývané „bezstylové“, s tak nespoutanou silou a začaly se zabírat více či méně zásadními otázkami. V některých

případech začaly vznikat fotografické dokumentární cykly pokoušející se vytáhnout na denní světlo dlouholeté resty („Niewinne oko“ /Nevinné oko/ Wojciecha Wilczyka), ale vznikaly i cykly, které se mohou zdánlivě jevit jako naprosto iracionální a mohly by se zdát i nepotřebné („12.000“ Macieje Rawluka).

Pokud čtete tuto práci, pak ji určitě čtete česky a přemýšlíte o tom, co vám asi tak může dát? Je dobře možné, že nemáte žádné kořeny sahající do Vratislavi a jejího okolo, možná jste tady dokonce ani nikdy nebyli. Možná však spolu přijdeme na důvod, proč se najednou taková škola, jakou je ITF, stala Mekkou polských fotografů. Proč nejdříve většina jejích studentů z Polska pocházela z odlehlého Podlesí a blízkého Slezska, ale ostatní regiony, včetně Dolního Slezska, se připojily teprve nyní a jen pomalu zvětšují svůj podíl? Možná se oba díky této práci – která se mi jeví trochu jako autoterapie – dozvíme i něco více o sobě a Češi o Polácích. Základním cílem této práce nakonec je položení několika otázek. Nejdůležitější pro mě je chybějící dokumentární fotografie, a dokonce i myšlení v dokumentárních kategoriích týkajících se konkrétního velkého regionu, který se násilím ocitl uvnitř hranic poválečného Polska (stejně jako několik dalších) a který prodělal nevídanou transformaci. Tento fakt se však více než půl století neodrazil v lokální kultuře. Chtěl bych přirovnat rozvoj jiných trendů, tedy oficiální činnost – tu, která je zastoupena v galeriích – k historickým faktům.

Abych dosáhl svého cíle, musel jsem v této práci představit několik velmi osobních úhlů pohledu, které jsou podle mého mínění zásadní pro vytvoření logické „mapy závislosti“. Jsou to pozorování, spolu spojená fakta a několik mýtů.

1.2 Národ mesiášů

Už od své střední školy jsem byl přesvědčován o tom, že být Polákem je něco neobvyklého. Protože jsme velkým národem, protože jsme bojovali s křižáky, naši králové byli nejlepší, naše vynálezy – dokonalé a věda – ideální. A že tento dokonalý stav nám vzali tři hrozní sousedi a věční nepřátelé – Němci, Rusové a něco mezi, čili Habsburkové. Potom jsme celých 146 let vyvolávali povstání (přičemž se podařilo jen jedno), naši myslitelé sepsali tisíce stránek literatury „na povzbuzení srdce“ a pak, až se nám nakonec nezávislost získat podařilo, tak ta radost trvala jen dvacet let, do druhé světové války. Po jejím skončení se stát s touhou po moderní demokracii stal opět otrokem s dějinami psanými zase od počátku a na území, které z velké části historicky s polským příliš nesouvisí. A v takovéto historicky „nevlastní zemi“ jsem se narodil já. Během let školní výuky do mě nalávali právě tyto dějiny. Žádný učitel dějin nebo občanské nauky mi neřekl, že silný stát není možné nikdy rozdělit. Dokonalý příklad tohoto tvrzení jsme měli před několika měsíci na Ukrajině. Nikdo mi také neřekl, že moje město používá svůj název Oława jen několik desítek let, přičemž je staré už více než 750 let. Nikdo se ani slovem nezmínil, že Dolní Slezsko je mnohokulturní kotol, který přecházel z ruky do ruky a hranice se plynule měnily v závislosti na rodinných a politických dohodách. Není vůbec problém na mnohých z tisíců kapliček nalézt slova, která říkají o „návratu k polským hranicím z před 300 lety“, což je samozřejmě pouhá historická fantazie.

Po ukončení poslední světové války se tedy vytyčily nové hranice, Polsku připadlo Prusko a Východní Prusko – s fungujícím průmyslem, hustou železniční sítí, a dokonce s dálnicí. Prakticky každé větší město mělo tramvaje, rychlé vlaky a síť cest. Taková malá Oława byla téměř soběstačná – Němci dokonale zorganizovali obchod, rekreaci i kulturu. Aby to lidé měli snazší, aby se jim dobře vedlo. Do poloviny meziválečného období byl mnohokrát omezen vliv zemědělství, aby tak více lidí mohlo přejít do průmyslu a práce na poli mohla být automatizována a mohlo se jít kupředu s vývojem.

Po válce, kdy sem byli přesídleni Poláci ze ztracených území Kresů (nyní území ležící na Ukrajině), se všechno ocitlo doslova vzhůru nohama. Převrátily se póly ekonomiky, důraz byl kladen na zemědělství a průmysl se zanedbával. Když ještě vládl komunismus, tak se alespoň předstíralo, že všechno jde dobře, ale kapitalismus prokázal, že všechno je špatně. Rolnická družstva krachovala, přežilo jen pár zubožených, která jako zázrakem odolávají agresivnímu trhu, a zbytek přejímají západní koncerny. Továrny – velká továrna na nákladní automobily a autobusy Jelcz (původně zbrojovka Krupp), která na špici své

produkce zaměstnávala deset tisíc lidí, pohasíná roztrhána na frakce stále menších firem a je přejímána novými, zahraničními továrnami.

Kdyby to bylo možné popsat metaforicky – přišlo by nám na mysl opuštěné mraveniště, dobře seskládaný kopeček, na který zabloudí náhodní mravenci, a místo aby se v něm zabydleli, vezme si každý jednu cihličku a ten kopec se začne různými směry ztrácet. Každý něco dělá, ale spolu pracovat nedokážou.

Povinná školní četba – alegorická obtloustlá díla Mickiewicze nebo Sienkiewicze jsou plná symbolických postav, které jsou v důsledku svého postoje namířeného proti existující skutečnosti poraženy, ale mají se stát vzorem vhodným následování, symbolem rodící se státnosti. Mesiáš tu žádný není. Kdo by se chtěl vzpírat, když toto čtení děti naučilo, že když bojuješ sám, pak boj nemá smysl. Školu končí každý, ale z nějakého důvodu si téměř nikdo neuvědomuje poklad, na který narazil. Nikdo se neptá na zpod omítky se objevující německé nápisy, nikdo na zdi nezatře nápis „Jude raus“. Taková lhostejnost je tady určitou normou, standard, kterému jsem sám mnoho let nevěnoval pozornost. Vychování v duchu bytí „mesiášem národů“ jsme hromadně přesvědčení o naší nadřazenosti, o tom, že to my máme pravdu, že my jsme vyhráli válku a to my jsme porazili komunismus.

Množství změn, možná dokonce šok z toho, jaký obraz přesídlenci našli, rozdíl v průmyslu, kultuře – to muselo na lidi udělat obrovský dojem. Pěkná krajina, velké továrny, paláce, kterých tady bylo více než kostelů. Změny probíhaly překotně, část fabrik bylo zbořeno, paláce obsadili rolníci. A fotografové? Kde byli? Jak je možné, že při prohlížení regionálně velmi oblíbeného portálu dolny-slask.org a jeho archivu fotografií z regionu zjistíme, že obsahuje obrovské množství materiálu jen do roku 1945. Dál, do roku 1990–2000 jsou pak materiály neobyčejně skromné a jde hlavně o výsledek práce fotoamatérů, které kvalitou předlohy a zpracováním nemůžou obstát při srovnání s díly téměř sto let starými, vydávanými jako oblíbené pohlednice?

Možná tady nebyli fotografové? Ale kdepak! Byli. Byl tady například Witold Romer. Ten se však nezajímal o změny a realismus. Všichni vrtislavští akademici jej stavějí na piedestal za jeho vynález izohelie, čili technologie tvorby obrazů s oddělenými tóny, které z negativů plného detailů a polotónů vytvořily nereálný obraz. On vytvářel umění. Vezmeme tedy do ruky almanach vydaný dolnoslezským okruhem Svazu polských uměleckých fotografů – ZPAF a prohlédneme si ho. Jediný realismus obsažený v almanachu představují akty, romantické krajiny, izohelie a konceptuální díla. Je to starý almanach, vydaný v roce 1997, ale neobsahuje nic o dokumentární fotografii nebo dokumentu jako takovém. Nezmiňuje ani dva soubory Bogdana Konopky, které v 80. letech 20. století

vznikly v tomto regionu – „Wrocław/Breslau“ a „Murale“. V prvním ze zmiňovaných souborů se autor zabýval proměnou města z německého na polské – zachycoval krásné, již zanedbané domy obklopené typicky polskými předměty. Druhý soubor je pak ztvárněním hlavně propagandistických maralů na vřatislavském městském prostoru. Sám Konopka se stal známým díky dílům, odvolávajícím se mentálně i esteticky na Eugèna Atgeta. Podporu v regionu Konopka nakonec našel v Andrzejí Sajoví, tvůrci termínu „fotogenie“, kterým se pokoušel označit odlišný směr „vysokého umění“ ve fotografii, stejně jako Buřhak se svým termínem „fotografik“.

V tehdejší době bylo vřatislavské prostředí známo hlavně díky avantgardním počínům, a tak se z mnoha fotografů stali „umělci využívající médium fotografie“. Mnoho z nich se stalo známými umělci (Zenon Harasym, Czesław Chwyszczuk, Jan Bortkiewicz), fotografie v tom všem však bylo málo, protože se soustředili na přetváření hotového obrazu a spojování fotografie s jinými uměleckými technikami. K menšímu oživení mohlo dojít na přelomu 70. a 80. let díky galerii Foto-Medium-Art, právě v obě, kdy tam působil Konopka, ale vedoucím instituce byl Jerzy Olek, který podporoval hlavně Andrzejí Lecha a Wojciecha Zawadzského, kteří se tehdy věnovali „čisté fotografii“ (termín často používaný Andrzejem Sajem má být protikladem k fotografii upravované speciálními technikami). Nebylo možné jednoduše použít termín fotografie, proto vznikl termín „elementární fotografie“, opírající se o manifest z knihy „Ciało sztuki Antonigo Moniuszki“ (Tělo umění Antoniho Moniuszky), který měl vyvolat revoluci na tehdejší tvůrčí scéně spojením několika tvůrců do společného programu, ale z různých příčin, o kterých bude řeč v další části, dosáhl spíše jejich rozdělení. Moniuszkova koncepce nadchla Jerzyho Oleka, který chtěl její předpoklady přenést na základy fotografie: „Elementarismus je oddělený od světa hotových idejí, a proto se elementarista nebude přátelit s konceptualistou, bojí se závorek a uvozovek, bojí se přiřazování.“¹ Přesto se stala jednou z nejvýznamnějších událostí v dolnoslezské fotografii v období 1945–2000.

Bohužel ztvárňování „napřímo“, které bylo velmi oblíbené u fotografů z lipské HGB (Hochschule für Grafik und Buchkunst) a z Kunstakademie Düsseldorf (hlavně vliv manželů Becherových v letech 1976–1997), u nás nezískalo popularitu. Podobně jako dokumentární zpracování od jižních sousedů. Poněkoličaté se opět neobjevil mesiáš, který by mohl osvobodit fotografii jen pro ni samotnou, nekonal se žádný coming out. Pouze umění, distancování se od skutečnosti, ale nikoli její interpretace.

1 Antoni Moniuszko, *Ciało sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

1.3 Ničení povoleno

Jsem cyklista. Jde spíše o něco jako meditaci, přičemž mám pár chvil během dne, abych byl sám se sebou. Není to lehké, když mám rodinu a svobodné zaměstnání, které má jen málo společného se svobodou, o práci přemýšlím prakticky nonstop – ať už o těžké zakázce nebo o poplatcích, anebo to tom, co bude zítra. Když jedu na kole, nevnímám to. Jsem jen já, moje oblíbené výhledy, moje trasy, pulsmetr a pedály. Čas na kole je také ten okamžik, kdy si mohu všechno v hlavě dokonale srovnat. Ze zkušeností, které mám, ve spojení s tím, co vidím nebo co mě inspiruje – vzniká obraz většího celku. Je to velmi smutný obraz.

Nejčastěji přemýšlím o svém původu a o tom, jestli bych se měl stydět za to, že svým pobytem v něčem, co pro Němce bylo vstupní bránou do ráje, že to moji předci (a nebylo to zas až tolik generací – asi tak čtyři) přivedli až k ruinám. Míjím další nefunkční železniční přejezdy, další vyhlídky nedělních procházek. Zarostlé kurty, letní kina i ruiny chat nebo restaurací. Paláce bez střech, paláce se střechami, ale bez podlah. V nejlepším stavu zůstaly ty, které se staly obecními byty. Vnitřek vykradený, obložení spálené a záchod za „domem“ – budky ze dřeva nad velkou dírou v zemi.

Přežily jen kostely, i když mnohým z nich byly strženy německé nápisy nebo byly stejně jako na stovkách kapliček u cest zamalovány nebo zazděny. Nejsmutnější je to na hřbitově. Velké rodinné hrobky jsou pokryté vrstvami olejové barvy a – aby to bylo modernější – akrylátovou omítkou. Koncovky příjmení se změnily z „tz“ na „cz“. K tomu všemu ještě moderní svíčky z LED diodami.

Zeptal jsem se svého otce (velmi citlivého člověka), který tady několik let po válce se svými kamarády po těchto palácích a všude okolo běhal, proč nikdo nereagoval? Odpověděl mi, že nikdo si toho nevšímal. Nikdo v tom nepociťoval křivdu nebo něco nepatřičného. Kamarádi házeli kameny do skleněných náhrobních desek – tak házel taky. Dospělí nereagovali.

Něco jiného je, že nikdo z přesídlenců doopravdy nevěřil, že toto jejich přesídlení je už napořád. Nikdo jim nic neřekl, nic neslibil. „Vlak se zastavil a nařídili vystupovat“ – tak vyprávěla babička o tom, jak jim bylo vybráno nové místo k životu. Babička se mnoho let starala o správu oławského hřbitova. Když s touto prací začínala, neuměla napsat jediné slovo polsky. Byla Ukrajinka, válku strávila v pracovním táboře v Ilmu, kde poznala mého dědečka, Poláka, který pracoval u sedláka. Po válce se vzali a usídlili tady. Bez možnosti

výběru. Tak to vyšlo a tak už zůstalo. Děda o Němcích mluvil jednou zle, jednou dobře. Víckrát mu pomohli, než ublížili. Babička o Ukrajině nemluvila a o Němcích už vůbec ne. Takových jako oni bylo na Oławě stovky. Všude okolo Ukrajinci, Bělorusové nebo Poláci ze Lvova a Stanislavova. Učili se žít spolu a spojovala je nechuť ke všemu, co bylo po Němcích, protože kvůli nim museli zažít válku a později i přesídlení. Nejsem sám, kdo takhle uvažuje. Podobné reflexe z dětství stráveného ve Vratislavi popisoval i Wojciech Bruszewski (1947–2009) ve své autobiografické knize „Fotograf“. Viděl to, rozuměl tomu, ale nic nefotografoval, soustředil se jen na experimentální film a video.

K podobným závěrům došel i Filip Springer v knize „Miedzianka. Historia zanika“ (Miedzianka. Dějiny mizí). Jde o reportážní debut tohoto třicetiletého autora, ale i vůbec první zpracování tohoto tématu v literatuře. Springer se soustředil na několik set let staré dějiny městečka Miedzianka, které téměř zmizelo z povrchu země. Vyvolal tím lavinu zájmu o dějiny Dolního Slezska, lidé začali navštěvovat to dnes již prázdné místo nedaleko Jelení Hory. Můžeme klidně říci, že na chvíli vypukla okolo Miedzianky horečka. Knihy se prodalo několik desítek tisíc kusů (přičemž šlo o debut – autor dosud psal jen reportáže do tisku, ale nikdy takto obsáhlé), navíc vůbec nejde o oblíbený druh literatury v Polsku. Springer však tím dokázal, že příběhy z území, jejichž polskost není zřejmá (samozřejmě „odfiltrované“ a patřičně podané), jsou tím, co lidé potřebují, nebo lépe řečeno – dokážou se s tím identifikovat. Problém je v tom, že Springer vydal knihu v roce 2012. Od roku 1945 se tímto tématem nikdo nezabýval. Pro autora bylo snazší dostat se k dokumentům z před války (a starších) než k těm současným.

Otázka dokumentace se možná v nejbližších letech vrátí právě díky takovým historickým portálům, jakým je dolny-slask.org.pl, který sbírá a katalogizuje střípky dějin, mravenčí práce dobrovolníků. Veřejná městská knihovna v Oławě starající se o místní muzeum sbírá práce fotoamatérů, kteří fotografovali proměny města, bourání zbytků poškozených domů a stavbu nových, rozlehlých panelových sídlišť. Pokud vidíme rostoucí zájem uživatelů Facebooku o profil knihovny, můžeme věřit, že se takových amatérských materiálů najde více a skoro v každém dolnoslezském městě se takové iniciativy stanou důležitým bodem v „pátrání“ po historické pravdě.

Dalším důležitým rysem, hlavně středně velkých měst, byla přítomnost sovětských vojsk. V Oławě skoro čtvrtina obyvatel žila v kasárnách, v Lehnici – nazývané Malou Moskvou – jich byla polovina. Pohybování se s fotoaparátem po městě plným vojenských objektů a ozbrojených stráží nebylo nic jednoduchého. Tím spíše se nemůžeme divit útěku k zástupným tématům nebo abstraktní a avantgardní činnosti.

1.4 Vymyšlený příběh

Bydlím teď na vesnici. Z okna pracovny v prvním patře mého domu mám výhled na staré silo, mlýn a pole. Můj dům stojí na základech starého statku. Při práci v zahradně velmi často v hlíně nacházíme střepy porcelánového kuchyňského nádobí vyrobeného v předválečném Valbřichu. Nejde o žádné poklady, protože valbříšský porcelán se nedal přirovnat k tomu z Míšně nebo Rosenthalu. Já se z nich však dokážu těšit, stejně jako z věšáku z obchodního domu Glaserových, jedněch z nemnoha Židů žijících v Ohlau (nyní Oława).



Pokud se vrátíme k výhledu z okna – někdo, kdo tady bydlel před 2. světovou válkou, měl podobný výhled. Snad jen řeka a mlýnský kanál protékaly trochu jinak. K tomu co chvíli bylo slyšet pískání lokomotivy, která do mlýna a k jeřábu přivážela další vagony obilí a odvážela pytle s moukou. Vlaky jezdily také dál na jih. Na konci 80. let 20. století vlaky přestaly jezdit úplně. V létě roku 1994 někdo rozebral oba železniční mosty, v noci, nikdo nic neviděl a nic neslyšel. Dva ocelové mosty dlouhé dvacet metrů.

Ve vesnici byl palác (jak to v Prusku bývalo), ale palác zchátral a zůstaly z něj jen základy, na jejichž obrysech postavili místní lidé kostel. Na jeho tvaru je však vidět, že něco není v pořádku. Lidé prostě potřebovali kostel, a ne perlu architektury. Blízko kostela (tedy kdysi paláce) je hřiště, přibližně 50 × 200 metrů velké. Sousedé říkají, že kdysi dávno tady byl pan Twardowski, měl aeroplán a z toho hřiště si udělal letiště. Polská hlava nevymyslí více polské jméno než Twardowski. Celou historku měl potvrdit fakt, že na každém předmětu, který se hned po přesídlení podařilo ze zbytků paláce vynést, byla vidět

značka ve tvaru písmena „T“. Na pomníku padlým občanům nedaleké vesnice Jaetzdorf (dnešních Jaczkowic) během 1. světové války (1914–1918) je jediné polsky znějící jméno právě Twardowski. V německých archivech dostupných na internetu se na seznamu občanů obce od roku 1900 jeden Twardowski objevuje. Mohla by to tedy být pravda. Twardowski však byl obyčejný sedlák, zemědělec. Majitelem vesnice byl jistý von Pilz, jehož znakem byl hřib stylizovaný do písmena „T“.

Na podzim roku 2013 se v přístavbě kostela naší obce konala výstava. Nikdo se samozřejmě nepozastavil nad tím, že kostel má dosti netypické tvary, protože je postaven na základech zbouraného paláce a že v této místnosti je jediným zchovalým kouskem originální keramiky podlaha. Nikdo si také nedělal starosti s tím, že na střechu kostela byl položen plech křiklavě modré barvy. Na každý pád se na výstavě objevilo několik pohlednic z před 2. světové války a snímky z dožíněk po roce 1990. Nikdo si nevšiml toho, že bylo zničeno asi 70 % budov mlýna, jak se vesnice krásně propojila se světem, že měla vlastní železniční odbočku, zastávku. Věci, které se teď zdají být humorné, ale kdysi o nich občané snili – byla to okna do světa.

Nepohodlné příběhy byly přetavovány na modlu „polskosti“, staly se zbraní, jejíž použití zaručuje všeobecné zavržení a označení někoho za „Antipoláka“. Právě takoví lokální hrdinové, kteří kdysi s oholenými hlavami malovali svastiky a nápisy „Jude raus“, byli živeni těmito děravými příběhy. Protože jde o dosti bezohlednou společnost, na nic dalšího se neptali, protože o ničem nepochybovali. Jejich pevné pronárodní názory poněkud zaprášila šedivost jejich (již přirozeně) plešatících hlav. Jeden z nich se zabydlel v pěkném domku nedaleko hřbitova. Kdysi jsem s jedním z nich mluvil a dozvěděl jsem se, že koupili ten starý dům od rodiny kováře, který už bohužel nežije. Ano, ale kovář tam bydlel až po roce 1945. Obsadil budovu, která dříve sloužila jako židovská márnice. Ironie osudu vítězí nad hloupostí.

Závěr je takový, že dětem bylo třeba něco o nové vlasti vyprávět. Je jasné, že hřbitovy byly zaorány, již dříve zmiňovaný pomník německých obětí 1. světové války byl rozebrán (dnes po něm zůstal jen podstavec a na něm dva květináče s uschlými muškáty) a každá stopa byla smazána. Zaprvé z nenávisti, o které již byla řeč, a zadruhé, aby se předešlo dalším otázkám. Zatřetí, aby se nemuselo vysvětlovat, že původní obyvatelé (starci, ženy a velmi malé děti, protože starší děti odvedli v poslední fázi války) odtud neodjeli prvním transportem do Německa za nové hranice, ale putovali do přechodných táborů, kde často prožívali velké tragédie. Čtvrtým vážným důvodem byla naděje, že ta situace je jen přechodná, že je to jen na chvíli. Z tohoto důvodu Němci zakopávali bedny s kompoty

a Poláci nic neopravovali. Stav pozastavení, který trval několik generací. Těžko si dnes představit změnu hranic, je to abstraktní pojem. Žijeme ve svém bezpečném světě, takže i přesídlenci to v poválečném období jistě vnímali stejně. Muselo pro ně být zcela bezvýznamné, že tuto zemi „vyhráli“ a že je krásná, úrodná a vesnice jsou rozvinuté, protože by určitě raději tu vlastní u Lvova nebo Stanislavova.

Teprve nedávno se začalo mluvit o „polských koncentračních táborech“ s plným vědomím významu tohoto označení. Až doposud Poláci usilovali o to, aby se v médiích všude na světě nemluvilo o „polských táborech“, ale o „německých“ nebo přesněji „nacistických“ koncentračních táborech. Po osvobození však mnoho z těchto objektů dál fungovalo pro potřeby komunistické vlády, jako přechodné tábory pro vysídlené Němce (Łambinowice) nebo pro „kolaboranty“ (tábor Zgoda ve Świetochłowicach). Z vysídlování ani z táborů samozřejmě neexistuje žádná fotografická dokumentace. Mýtus polského mesiášství by takové důkazy nesnesl. Teprve poslední tři roky vzniká pro potřeby Ústředního muzea válečných zajatců v Łambinowicích fotografická dokumentace tohoto místa vytvářená Sławojem Dubielem. Jde však bohužel o dokumentaci „velmi domyšlenou“, jejíž fotografie zachycují jen houšť křovin, protože celá léta se tento prostor měnil v neprostupný les. Infrastruktura byla rozkradena a to, co zůstalo – zamaskovala příroda. Výsledkem práce Sławoje Dubiela je už ucelený obraz, ne však samotného místa, ale dlouhých let jeho zanedbávání.

Proč o tom všem píšu? Tak především pro to, abych poskytl nějakou představu o tom, co se tady ve skutečnosti dělo a co se děje teď. Není tady nic z toho, co je charakteristické pro regiony, které vytvořily vlastní kulturu, jde o příklad startu „od nuly“. Představme si takovou situaci teď, s aktuálními znalostmi a technologiemi. Co bych já jako fotograf dělal? To jsou otázky, které mě zajímají.

Mezitím se v knize „Fotografia we Wrocławiu 1945–1997“ (Fotografie ve Vratislavi 1945–1997) můžeme dočíst, že se v roce 1948 ve Vratislavi konaly výstavy:

- 1. výstava fotografiky na městské radnici
- Aleksander Krzywobłocki: Fotomontáže v sále PTF vratislavského obvodu.

Přece jen se tedy děly velmi důležité věci. Je těžko pochopitelné, že ty poválečné okolnosti, ten život „ne u sebe“, nevygenerovaly v galeriích nějakou výraznější odezvu.

2.1 Chybějící dokument. Ideologie

Existence dokumentární fotografie v Polsku je natolik velkým problémem, že dlouhá léta nebyl nikdo schopen definovat, čím dokumentární fotografie je, a určit její postavení v umění. Pokud v Polsku existuje problém s terminologií (zmiňované slovo „fotografik“ nemající svůj používaný protějšek v žádném jiném jazyku a představující spojení slov „fotograf“ a „grafik“), neobjevil se najednou v okamžiku „dokumentárního boomu“ po roce 2000. Boomu, který souvisel s debutovou publikací Rafała Milacha „Szare“ a nárůstem popularity polských studentů Institutu tvůrčí fotografie v Opavě – Mariusze Foreckého, Szymona Szcześniaka, Kuby Dąbrowského a jiných. Do kánonu rozhovorů o fotografii v Polsku se podle mého názoru zapsaly ani ne tolik samotné snímky jako nejrůznější spory týkající se právě slov a idejí. K jednomu ze „soubojů“ došlo na stránkách uměleckého časopisu „Obieg“ mezi Krzysztofem Jureckým a Adamem Mazurem. Právě tento dvojhlas², týkající se fotografem vypracovaného rozeznatelného stylu a jeho nezbytnost pro identifikaci autora, dal jasně na srozuměnou, že i po mnoha letech máme v Polsku s chápáním fotografie obecně velmi vážný problém. Tento text je natolik zásadní, že poukazuje také na hloubku zakořenění myšlenek fotografie – umění, které upřednostňuje Krzysztof Jurecki. I když jeho přínos jako teoretika v současné polské fotografii ztratil na významu, přece jen dokáže velmi jasně pojmenovat názory a myšlenky doprovázející fotografii během posledních několika generací. Co bylo příčinou takového stavu věcí? Jistě nejsem sám, kdo si myslí, že taková situace byla souhrou náhod mnoha činitelů ovlivňujících polské dějiny 20. století. Udivující však je, že v 60. letech 20. století psala o dokumentární fotografii s plným vědomím jejího významu a postavení Urszula Czartoryska. *Známost dokumentární fotografie byla zásluhou téměř výhradně v prostředích, kde se s dokumentární fotografií pracuje profesně: mezi přírodovědci, geografy, státními a vojenskými zaměstnanci, a nijak zvlášť rychle nemohla ovlivnit představitost umělců. Pouze nejosvícenější jedinci mohli podstatu jejího smyslu a významu pro další generace pochopit.*³ Protože jde o citát pocházející z jedné z v Polsku nejoblíbenějších knih o fotografii, tak je zřejmé, že povědomí o významnosti dokumentu existovalo. Na slova Czartoryské se nakonec velmi často odvolával i Krzysztof Jurecki.

Fotografie jakožto umění bylo doménou jedné z nejdůležitějších postav polské fotografie – Jana Bułhaka. I kdybychom pominuli jeho umělecký přínos, měli bychom vědět, že silný charakter a vyhraněné názory vytvořily jeho pozici v době před druhou

2 <http://www.obieg.pl/recenzje/8293>. 25.2.2009

3 Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, str. 16.

světovou válkou a po ní se stal jedním ze symbolů fotografických tradic rodících se v Polsku, které v mnoha odvětvích sklízely svoji úrodu dodnes. Buřhakovská definice „rodné fotografie“ měla sice za úkol dokumentovat svět, ale jen v určitém uměleckém rázu, uchovávajícím piktorálních vlastnosti obrazu.

Na chvíli se však ještě ve velké zkratce vraťme k dějinám Polska ve 20. století. Hned po první světové válce v roce 1918 vznikl samostatný polský stát, který zmizel z evropských map na konci 18. století při záborech ze strany Německa, Ruska a Rakouska. Po tak dlouhé době se obnova struktury státu, jednotné kultury a povědomí společnosti stala pro mnohé otázkou cti a radikální pohledy měly velkou sílu se prosadit (není nutné zde jako příklad uvádět Německo, ale radikálů v Polsku také nebylo málo). Radost z existence samostatného státu netrvala příliš dlouho, protože v roce 1939 vybuchla další válka, jejíž důsledky byly pro Polsko velmi bolestné. Důsledkem války jsou samozřejmě ztráty vyvolané samotnou válkou, navíc po jejím ukončení vypadaly hranice úplně jinak než před válkou – byly přesunuty přibližně o 300 km na západ, takže Polsko přišlo o několik velkých měst, která se dnes nacházejí na území Ukrajiny a Běloruska. Přibýlo i několik nových měst, která byla v závěrečné fázi války velmi poškozena, přičemž šlo o oblasti velmi významné pro Němce. Brzy po válce, po dobu přibližně dvou let, probíhala velmi důležitá akce – bylo nutné Poláky ze ztracených území přemístit na „získaný“ západ.

Tady v lidech dochází k určité konfrontaci – po určitou krátkou dobu musí spoluexistovat s dosud nevysídlenými Němci, které samozřejmě nenávidí, protože podle jejich mínění právě oni byli ti, kdo byli za válku a potažmo i přesídlování zodpovědní. Noví obyvatelé Dolního Slezska neměli jistotu, jestli se někdy nebudou muset vrátet, jestli vůbec má smysl kufry vybalovat. Jsou na nevlastní zemi, mezi symboly, reklamami a pomníky bez polských nápisů. Bylo tady pár Poláků, ale to byli jen pozůstatí z před mnoha staletí, protože po efektivní germanizaci Prusy a Habsburky po první slezské válce v letech 1740–1763 polský jazyk na tomto území prakticky vymizel.

Vznikl tady problém – jak tyto lidi touto novou zemí uspokojit? Jak je má zbytek Polska vnímat? Jak vybudovat národní povědomí? Samozřejmě pomocí řady centrálně řízených činností, což v centrálně řízeném státě nepředstavovalo žádný problém. Bylo potřeba jen vymyslet vhodný příběh. Právě z tohoto období pocházejí hesla o Piastovské Vratislavi – Piastové byla dávná dynastie panující v Polsku od 10. do 14. století, která jistými traktáty a nekontrolovaným dělením země během několika dalších generací zapříčinila mezi jinými právě ztrátu Dolního Slezska.

Pokouším se představit si situaci, kdy jsem jedním z přesídlenců. Budeme-li předpokládat, že mám více méně podobnou vnímavost, že jsem fotograf, pak není možné, abych nezačal tyto změny dokumentovat. Vždyť během prvních dvou desítek let to tady vypadalo jako v kotli. Jistě bych nebyl první, který to vidí, a spolu s mým cyklem by vznikala řada jiných týkajících se sfér „postátnění“ regionu. Galerie by na každé vernisáži jistě vřely diskusemi. Tak tomu váš nebylo. Tady je přesně to místo, ve kterém se objevuje Jan Bułhak. Teoreticky nijak nesouvisí s Dolním Slezskem, možná se tady párkrát objevil, ale v roce 1947 on a tři jeho kolegové vyrazili s fotoaparáty na takzvané „znovuzískané území“. Bułhak v okolí Zelené Hory, Edward Falkowski na Dolní Slezsko a Bolesław Malmurowicz na Západní Pomořansko (Štětín). Výsledkem jejich eskapády byly fotografie, které byly prezentovány o rok později na velké výstavě ve vratslavské Hale století (Jahrhunderthalle). Na této výstavě byly fotografie jen jedním z mnoha objektů, jejichž úkolem bylo odhalit občanům Dolního Slezska jejich kořeny na nových územích a poukázat na osobitý stav věcí – průmyslu, kultury a umění. Přirozeně také folkloru, ale tehdy folklor v regionu ještě neexistoval.

Bułhak jako tvůrce programu „rodné fotografie“, která byla obdobou německé „Heimatfotografie“, byl na pozici mající určitá privilegia. Pokud se vrátíme k meziválečnému období – negoval ve svých teoretických úvahách přínos západní kultury, obzvláště nové věčnosti, o čemž Dr. Adam Sobota v monografii „Jan Bułhak. Fotografika“ píše: *Text „Narodowość w fotografii“ (...) plnil úlohu programové deklaráce postojů určitého prostředí. (...) Jan Bułhak v něm zaútočil na fotografii reprezentující směr takzvané nové věčnosti, která tou dobou v Evropě vycházela již mimo okruh avantgardy. (...) Právě vliv tohoto typu fotografie, fascinující Bułhaka svým „velkoměstským kosmopolismem“, mu pomohl uvědomit si specifikum jeho vlastní osobnosti. Deklaroval ji proto pomocí negativní a pozitivní argumentace. Kritizuje mladší generaci fotografických tvůrců v západních zemích (hlavně v Německu) za to, že se dobrovolně zbavují odlišnosti národní fotografie na úkor motivů mezinárodních, pseudourbanistických, ze světa převážně industriálního, představujícího strakatost náhodných shluků předmětů, souvisejících s jalovým materialismem velkoměstského života.*⁴ Jen těžko si můžeme představit, jak by se Bułhak stavěl k současným dokumentárním cyklům Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińskiej „Dom“, Pawła Bownika „Gamers“ nebo již zmiňovaného Wojciecha Wilczyka „Życie po życiu“ či „Niewinne oko nie istnieje“. Jestli tehdejší nahromaděné „strakatosti“ v dnešní době, zachycené na fotografiích „nových

⁴ Jurkowlanec Zofia, Plater-Zyberk Małgorzata, Ruszczyk Ferdynand, Sobota Adam, Dreścik Grażyna, Bajbor Magdalena, Masłowska Anna, Słoma Renata, *Jan Bułhak. Fotografika*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, str. 179.

dokumentaristů“, potlačuje národní vlastnosti? Nejde mi jen o ironii obsaženou například v cyklu „Życie po życiu“ zachycující naivní reklamy vytvořené z nefunkčních dopravních prostředků (nejčastěji automobilů). Možná právě Bułhak chtěl jisté vlastnosti, především ty nevýhodné, nejenom ukryt, ale přímo zahlušit vlastním romantismem, fotografickým obrazem blížícím se malbě – takže v podstatě reálným.

Výše zmíněný manifest a mnoho jiných se podílely na programu „vlastivědné fotografie“, která ve své podstatě měla být z jedné strany dokumentem o národních pokladech, ale z druhé strany měla také být uměleckým dílem. To je také důvodem, proč Bułhakovi v arzenálu uměleckých vrstevníků nechyběly moderní ušlechtilé umělecké techniky, nejrůznější zásahy individualizující fotografii a činící z ní samotné umělecký objekt. „Ke zviditelnění národních vlastností by měla sloužit maximální pružnost technik, jinými slovy používání nejrůznějších volných technik. Upřednostňování výlučně barytových technik bylo pro Bułhaka jen jedním z vnímaných nebezpečí.“⁵

Proč Bułhak uvažoval právě takto? Kde vzal jistotu, že vlastnosti národní fotografie mají být nejen samotným tématem, ale také „emocionálním identifikováním se s tématem“? Adam Sobota se nás v další analýze textů snaží přesvědčit, že sentimentální vyobrazení, onen opar v krajinách, je výsledkem výchovy v duchu zbaveném vlasteneckých ideálů s ohledem na obavy rodičů z represí ze strany okupantů. Jednoduše řečeno – on byl sentimentální a chtěl své výjevy spojit s národními ideály. Proto vydává manifesty, proto vzniká jeho fobie z přímé fotografie, proto uměleckou fotografii pro zdůraznění její odlišnosti nazývá „fotografika“.

Podle některých umělců (například Wojciecha Wilczyka) je Jan Bułhak postavou mající degradující vliv na polskou poválečnou fotografii, která i přes svoji odolnost vedla k mnohaleté zaostalosti. Svůj názor na autorském blogu v článku „Fotografia ojczysta i Polska dla Polaków“⁶ (Rodná fotografie a Polsko pro Poláky) potvrzuje citátem z eseje Macieje Szymanowicze *W służbie idei. Uwagi o fotografii ojczystej* (Ve službách idejí. Připomínky k rodné fotografii): „*Protektorát komunistické vlády nad rodnou fotografií má ještě jeden, značně širší aspekt. Ten souvisí s tehdejším pokusem národní legitimizace komunistické vlády, která představuje pro naše úvahy zásadní historické pozadí. Komunisté přebírající vládu v Polsku spolu s postupem rudé armády si dobře uvědomovali problém chybějící společenské podpory. Nedostatek důvěryhodnosti a přesvědčení většiny společnosti o agenty prolezlé povaze vlády ovlivnily nezbytnost přiblížení obrazu*

5 Jurkowlanec Zofia, Plater-Zyberk Małgorzata, Ruszczyk Ferdynand, Sobota Adam, Dreścik Grażyna, Bajbor Magdalena, Masłowska Anna, Słoma Renata, *Jan Bułhak. Fotografika*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, str. 181.

6 <http://hiperrealizm.blogspot.com/2011/11/fotografia-ojczysta-i-polska-dla.html>.

strany lidem. Píše o tom Marcin Zaremba ve své prvotní práci na téma nacionalistické legitimizace komunistických vlád: „Abychom přesvědčili národ, že nový polský stát je skutečností (...) bylo podniknuto mnoho propagandistických a institucionálních kroků. Rozsah těchto událostí byl velice široký – začínal obkloповáním národními symboly, (...) manipulací dějin a instrumentálního posuzování přínosu polské kultury až po posilování xenofobní národní pospolitosti prostřednictvím vyvolávání atmosféry národního ohrožení“.⁷

Na centrální způsob „řízení“ fotografického prostředí v poválečném Polsku vzpomíná i Adam Sobota: „V prvních letech po 2. světové válce byla piktorální koncepce fotografie natlačena do propagandistického korzetu socialistického realismu, kde známá témata průmyslu a pracujícího lidu byla prezentována pompézním a šablonovitým způsobem. (...) V celém období Polské lidové republiky byla tvůrčí činnost determinována centralizací a hierarchizací kultury. Fotografie byla úředně uznána za druh umění hlavně díky založení Svazu polských uměleckých fotografů – ZPAF (v roce 1947), ve kterém se soustřeďovala elita odměňována různými privilegii. Skupiny amatérů pak působily v rámci lokálních fotografických sdružení. Stát tyto struktury financoval, ale také je kontroloval, takže nezávislá fotografie vznikala jen na okrajích tohoto systému. Ve své době však neměla šanci fungovat, takže je objevována až nyní, a to díky novému pohledu na fotografické tradice, nezatíženému dávnými kategoriemi. Objevován je nyní také podceňovaný potenciál ateliérové a komerční fotografie.“⁸

V poválečném Polsku, i přes nevyhovující podmínky, nechyběli umělci plní velkých ideálů, které vedla autentická potřeba obnovy země. O mnoha takových případech psal Filip Springer v knize „Źle urodzone, reportaże o architekturze PRL-u“ (Špatně narozené, reportaże o architektuře PLR)⁹. Podle mého názoru Bułhak jednoduše vládě vyhovoval, takže si ho hýčkala, navíc se těšil uznání i v uměleckém prostředí. V roce 1947 Jan Bułhak spolu s již zmiňovaným Falkowským a Edwardem Hartwigem založili Svaz polských uměleckých fotografů. Od této chvíle platilo, že kdo byl ve svazu – je umělcem, kdo ne – je řemeslníkem nebo amatérem. Do svazu mohli patřit ti, kdo pracovali podle programu svazu. Nesmíme zapomenout také na to, že centrálně řízené tvůrčí svazy pomáhaly poválečné vládě kontrolovat příliš umíněné umělce. Takže pokud se neplnily programové plány, nemělo smysl na vstup do svazu ani pomyslet. Takoví umělci mohli najít své místo ve sdruženích amatérské povahy (nadřazenou organizací bylo Polské fotografické

7 Maciej Szymanowicz W służbie idei. Uwagi o fotografii ojczystej (Ve službách idejí. Připomínky k rodné fotografii)

8 Adam Sobota, *Śląska fotografia*, Kwartalnik Kulturalny Opcje nr 3(84) září 2011, str. 6.

9 Filip Springer, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Karakter, Kraków 2011.

sdužení¹⁰. V mnoha městech se lokální oddělení přeměnila na samostatné organizace), ve kterých rovněž působili vyzrálí umělci, jako například v Glivickém fotografickém sdružení (Jerzy Lewczyński, Zofia Rydetová). Ve Vratislavi však činnost amatérů nedosáhla podobné autonomie a zůstala ve stínu ZPAF.

Jiným pravidlům podléhali v Bratislavští reportéři – Adam Czelný, Michał Żywień nebo Tadeusz Drakowski, kteří fotografovali pro informativní účely regionálního tisku, kde je také velmi těžké se pokoušet o nějakou sebereflexi, pokud se pracuje pro tisk kontrolovaný stranou. *Historie psaná obrazem se točila v meandrech. Za zády fotoreportérů z dob socialistického Polska stála cenzura a nařízení prezentovat to, co sloužilo straně.*¹¹ Těmito slovy Stanisław Jabłoński shrnul kapitolu týkající se v Bratislavských reportérů. Pokud tou dobou vznikaly dokumentární cykly, pak jejich život pravděpodobně skončil ve čtyřech stěnách šuplíku pod fotografickou dokumentací kulturních událostí, jelikož výše zmínění fotografové se věnovali i divadelní činnosti (Teatr Polski a Laboratorium Jerzego Grotowskiego). Můžeme počítat s tím, že během nejbližších let tyto cykly nějakým neočekávaným způsobem spatří denní světlo a podaří se tak proluku v lokální historii vyplnit. Měli bychom však vědět, že fotografování na ulici nebylo v tehdejší době ničím jednoduchým. V městském prostředí viselo mnoho zákazů fotografování, takže fotoamatéři se zaměřovali hlavně na to, co mohli fotografovat buď doma, ve studiu, anebo v přírodě.

Ve Vratislavi se velké slávě těšila technika dělení tónů (izohelie) vynalezená Witoldem Romerem, kterou objevil „náhodou“ během práce na rastrování map svého otce, známého Lvovského kartografa. Po 2. světové válce se Witold Romer usídlil ve Vratislavi a začal pracovat na katedře fototechniky v Bratislavské polytechnice, stal se také prvním předsedou oblastního Svazu polských uměleckých fotografů.

Nebylo také možné, aby byl vybraný směr několik dalších let jen slepě kopírován. To šlo jen určitou krátkou dobu během prvních dekád, kdy se v různých částech země rozvíjely jiné větve než postpiktoriální alegorické obrazy. V Almanachu polské fotografie 1963 jiná autorita polské fotografie – Zbigniew Dłubak – věnovala celý úvod kritice tehdejší situace v polské fotografii. „(...) Polská fotografie až do dnešního dne žije pojmy, které, i když byly v minulosti zásadní, dnes již neumožňují plně a bez vážných konfliktů a nedorozumění přijmout to, co je již dávno zakořeněné ve významných prostředích světové umělecké fotografie. To je také důvodem, proč jsme někdy byli svědky příliš velkého vlivu těch manýristických jevů, které spojují technickou zručnost s povrchností

¹⁰ Polskie Towarzystwo Fotograficzne.

¹¹ Stanisław Jabłoński, *Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, ZPAF, Wrocław 1997 r.

a napodobováním grafických stylů.“¹² Jde o tehdejší odvolání se k epigonům Jana Bułhaka, nikoli kritiku jeho samotného. Jednoduše jde o upozornění na fakt, že během bezmála dvou desetiletí polská fotografie zabředla v jednom stylu fotografického projevu. V další části si však Dłubak z pohledu této práce všímá zásadních změn: *Viditelný je vliv těch idejí, které vracejí fotografii na správné místo, osvobozují ji od jiných uměleckých směrů, a přesto ji zajišťují možnost samostatného, nevázaného rozvoje. Naši fotografičtí začínají stále více osvojovat myšlenku, že umělecká branže fotografie spočívá v autenticitě a všechny zásahy, které oslabují její bezprostřední vztah k předmětům a událostem, jsou jí cizí. Objevujeme fotografii dokumentující život a látku v projevech, které není možné dokonce ani předvídat. Fotografie, s pomocí které pozorující člověk může vyjádřit skutečnou dramatickост světa. Umění, které vyrostlo z naší doby a obsah této doby dokáže vyjádřit.*¹³ Mohli bychom nabýt dojmu, že Dłubakovi nešlo až tak docela o dokumentární fotografii, ale o fotografii ve službách například konceptuálního umění. Ve stejnou dobu, v roce 2009, Nadace Archeologie Fotografie vyňala z Dłubakova archivu neobvykle krásné fotografie ze stavby Stadionu desetiletí ve Varšavě, za které se údajně autor velmi styděl. O rok dříve na výstavě v galerii Asymetria byla vystavena jeho díla z cyklu „Peryferia“, datována na období 1950–1962, která jsou evidentně topografickou dokumentací periferie civilizace.

Jiný případ představují nalezené archivy po fotografech v dalších částech Polska, které díky současnému vydání vrhají nové světlo na dějiny polské fotografie. Máme na mysli fotografku z Dębicy – Stefanií Gurdowou, jejíž archiv skleněných negativů z fotografického ateliéru byl katalogizován a vydán ve formě obsáhlé obrazové publikace „Stefania Gurdowa. Klisze przechowuje się“ (Stefania Gurdowa. Negativy se schovávají)¹⁴. Záslužná je také činnost na archivních sbírkách Nadace Archeologie Fotografie, která popisuje a publikuje (formou výstav a knih) fotografie Tadeusze Sumińskiego, Wojciecha Zamecznika nebo Zofie Chomętowské. Nadace také obnovuje významné fotografické publikace, jako „Mały człowiek“ (Malý člověk)¹⁵ Zofie Rydetové – knihy, která byla ve své době senzací. Její jedinečnost spočívá hlavně v tom, že byla autorským albem, ale měla i velkou sociologickou odezvu, a to především díky souvislosti s o několik let dříve v Polsku prezentovanou velkou výstavou „The Family of Man“ připravenou Edwardem Steichenem.

12 Almanach fotografii polskiej 1963, J. B. Dorys, E. Hartwig, T. Hermańczyk, H. Lisowski, Z. Pękosławski, L. Świącicki s úvodem Z. Dłubaka. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, str. 4.

13 Ibidem, str. 5.

14 *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuje się (Stefania Gurdowa. Negativy se schovávají)*, Fundacja Imago Mundi, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Wydawnictwo Czysty Warsztat, Kraków 2008.

15 Zofia Rydet, *Mały człowiek*, reedice originálního vydání z roku 1965 (vyd. Arkady), Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012.

2.2 Avantgarda především

Z jedné strany tedy vůči světové fotografii existovala zvláštní brzda, kterou ráda využívala vláda, a z druhé strany se Vratislav stala centrem polské poválečné avantgardy. Tady si opět musíme v paměti vybavit první roky po začlenění Dolního Slezska k území Polska. Velké město se zvedá z ruin, ve Vratislavi do dnešního dne stojí mnoho domů se stopami po střelbě, na dlážděných a neopravovaných ulicích nejsou ničím neobvyklým zbytky kráterů od výbuchu granátů nebo minometných střel, je nutné obnovit sociální, průmyslový a akademický potenciál. Další transporty z území současné Ukrajiny a pozdější přesídlenci vidí na tomto místě potenciál mytologického Chaosu – teď může dojít ke všemu. Tedy téměř ke všemu, protože každému se na ruce v různých podobách „dívá“ státní aparát. Odklon od „přímé řeči“ byl zároveň nezbytným útekem před oním aparátem, ale současně i protestem, který se vymykal kontrole prováděné státem. Proto také na území Vratislavi vznikaly více či méně trvalé tvůrčí skupiny – (...) *Pomíjivost různých struktur vytvářených neoavantgardou byla prostředkem chránícím umělce před cenzurou a byrokratickou nesvobodou ze strany totalitního systému státního aparátu.*¹⁶

Na území Vratislavi, které má samozřejmě obrovský vliv na mnohem menší střediska v ostatních částech tohoto regionu, vznikala fotografie nejen díky ZPAF, ale také řadě méně nebo více formálních uskupení soustředěných okolo tvůrců s již zajištěnou pozicí, kteří se po válce do Vratislavi přestěhovali.

Skupina s názvem „Podvórko“ (Dvorek), která byla založena v roce 1956, se chtěla postavit „mrtvosti“ v lokální fotografické tvorbě. Iniciátorka skupiny Božena Michalik pocházela ze Lvova, kde byla od roku 1936 členem Lvovského fotografického sdružení. Měla zde kontakt s Witoldem Romerem, který se po válce stal prvním předsedou ZPAF ve Vratislavi. Skupina nebyla formálním uskupením, takže setkání se odehrávala v soukromém bytě Boženy Michalické a byla otevřená každému. Složení skupiny tak bylo proměnlivé. Cílem byl odklon od skutečného, lehce identifikovatelného obrazu směrem k abstraktním formám nalezeným v přírodě prostřednictvím nestandardních úhlů záběru nebo velkého přiblížení. Tato skupina neobstála ve zkoušce času, avšak výsledky její práce byly široce komentovány a vystavovány spolu s abstraktními díly Zbigniewa Dłubaka, Andrzeje Pawłowského nebo Zdzisława Beksińskiego.

Ve Vratislavi se soustřeďovaly různé studentské skupiny a atraktivita školy přitahovala studenty z různých částí země. Navíc bylo v roce 1959 na Státní vyšší škole výtvarného

¹⁶ Praca zbiorowa, *Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, ZPAF o/Dolnośląski, Wrocław 1997, str. 48.

umění (nyní Akademie výtvarného umění) otevřeno studium fotografie, kterého se od samého začátku účastnily pozdější „hvězdy“ polské avantgardní scény – Natalia Lach (Natalia LL) a Andrzej Lachowicz. Četné úspěchy vratislavských studentů a na ně navazujícího prostředí způsobily, že vedení školy posvětilo vznik Studentské fotografické akademie (Studentska Akademia Fotograficzna – SAF), kterou dále sponzorsky podporovalo poskytnutím prostor, vybavení, materiálu. Na oplátku očekávalo bohatý reportážský obrazový materiál. Studenti se však o tento druh práce vůbec nezajímali. Jak vzpomíná Adam Lesisz: „Základním cílem SAF měla být pravidelná dokumentace studentského života, a to ve všech jeho aspektech. Ve skutečnosti taková činnost většinu členů nezajímala. Mnohem více se zajímali o fotografii jako možnost své tvůrčí výpovědi.“¹⁷ Přirozeně šlo o konceptuální umění, místně nazývané také jako pojmové umění, které obsadilo vratislavské galerie až do konce 70. let minulého století a nyní představuje hlavní část sbírky Národního muzeum ve Vratislavi.

Nejsnáze rozpoznatelnými aktivitami vratislavské avantgardy byla galerie Permafo, zastřešující konceptuální umělce pracující s médiem fotografie. Nešlo o galerii se stálým prostorem, byla vnímána pouze jako kolegium určitých autorů okolo rozvíjející se myšlenky. K jejím stálým, základním členům samozřejmě patřili Natalia LL, Andrzej Lechowicz, Antoni Dzieduszycki – ale jejich aktivit se účastnil i Zbigniew Dłubak, Jerzy Lewczyński nebo také Wojciech Bruszewski. *Manifest skupiny deklaroval, že galerie Permafo není svázaná s žádnou skupinou nebo uměleckým směrem. Potvrzoval také, že galerie bude ve svém znaku mít fotografický objektiv, jako svědka pomíjivých jevů, které je nezbytně nutné zachytit. Jako stav ideálního zachycení je příjem a zaznamenání všech signálů probíhajících ve skutečnosti – takže samotná skutečnost. Stav ideálního zachycení je samozřejmě nemožný a k nemožnému je také nutné se ubírat. Pokud si uvědomíme, že biologická a psychická struktura člověka mu neumožňuje vnímat všechny ve skutečnosti vysílané signály, ocitáme se před nutností výběru. Takto také vnímáme VÝBĚR = UMĚLECKÁ KREACE.*¹⁸ Tento manifest v dnešní realitě zní nad očekávání aktuálně, ať už ve vztahu k typologickým cyklům Wojciecha Wilczyka či Konrada Pustoły, nebo vůči dokumentu obecně. Více méně ve stejnou dobu, kdy avantgarda byla na vrcholu své formy, odcestoval Eustachy Kossakowski z Polska do Francie, kde vytvořil konceptuální cyklus „6 metrów przed Paryżem“ (6 metrů před Paříží), který se na místě stal hitem a jedním z nejvýznamnějších dokumentárních děl.

17 Praca zbiorowa, *Fotografia we Wrocławiu*, 1945–1997, ZPAF o/Dolnośląski, Wrocław 1997, str. 35

18 Praca zbiorowa, *Fotografia we Wrocławiu*, 1945–1997, ZPAF o/Dolnośląski, Wrocław 1997, str. 48.

2.3 Čas na změnu

V takto hustém konceptuálním prostředí se objevili tvůrci, kteří se ocitli někde uprostřed. Z jedné strany měli již dost vyhořelého piktorialismu, z druhé strany ubíjející intelektuální hra tvůrců pro ně byla nepřijatelná.

Dříve zmiňované dvě povahy fotografické skutečnosti – tedy piktorální a avantgardní směr (přičemž tvůrci se často prolínali mezi jednou i druhou formou vyjádření umělecké exprese) v celém prostředí dominovaly. Při sledování jedněch i druhých je zarážející, že chybí jakýkoliv vztah ke společenské nebo sociologické situaci. Můžeme to vnímat tím způsobem, že nedostatek určitého chování je nakonec také nepochybným výsledkem potvrzujícím situaci. Mohli bychom z tohoto stavu obviňovat režim, ale musíme mít na paměti, že většinou šlo o umělce velmi individuální, takže jakákoliv kontrola se může zdát nemožná nebo nanejvýš zdánlivá.

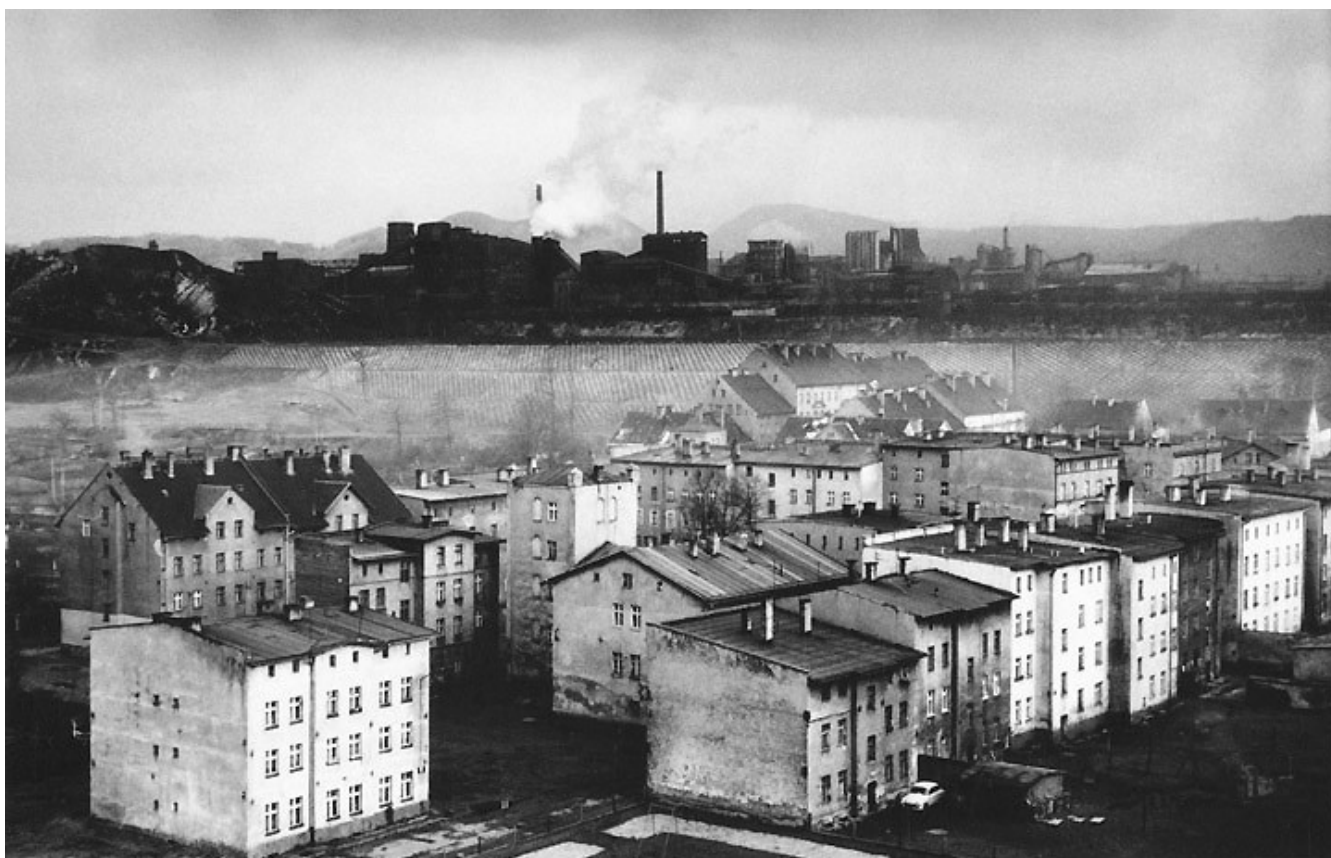
Na konci 70. let 20. století slezský fotograf Michał Cała dokumentoval region Valbřichu (jako součást širšího cyklu o Slezsku, a to přestože je Dolní Slezsko krajinou naprosto jinou). Zajímavé je jak zachycované místo, tak i celý soubor. Cała zaprvé použil výrazové prostředky, které tady byly lokálně neznámé. Dramatičnost těchto snímků totiž spočívala v osudovosti samotného místa, kde v jedné kotlině spolu existovaly doly, zemědělství i zhuštěná zástavba typická pro hornické kolonie postavené podle německého pořádku. Ve výsledku byly pohledy tak absurdní, že se jevily přímo neskutečné. Navíc se Cała zdánlivě vyhýbal jakémukoliv stylu (jistá příbuznost s kieleckou krajinářskou školou je patrná, ale jen mírně). „Michał Cała první snímek z cyklu „Śląsk“ (Slezsko) vytvořil v roce 1975 ve Valbřichu. Charakteristické monumentální panorama tohoto místa spoluvytvářel přirozený horský terén a do něj zakomponované kouřící továrny, doly a solidní poněmecká městská zástavba. „To byly hotové záběry“ – vzpomíná Michał Cała – „stačilo jen vyfotografovat.“¹⁹ Cała nebyl „zdejší“, pocházel z Toruně a po studiu ve Varšavě se usídlil v Tychách, takže celková změna prostředí musela na něj mít obrovský vliv, tím více ve Valbřichu, s jeho neobvyklou úrovní průmyslu, překypujícími haldami, komíny chrlícími dým a hořícími pecemi koksoven obklopenými horskými hřebeny. Až do poloviny 80. let 20. století se však tomuto tématu nikdo nevěnoval. Cyklus snímků z Valbřichu nakonec zařadil do souboru vydaného jako autorské album „Śląsk“²⁰. Nesmíme zapomenout, že Valbřich je kulturně i geograficky na Dolním Slezsku. Nicméně se právě toto místo stalo klíčové pro Całovu pozdější, průkopnickou tvorbu, kterou realizoval už na Slezsku.

¹⁹ Zapowiedź wystawy w ramach Miesiąca Fotografii w Krakowie 2006, portal fotopolis.pl, <http://www.fotopolis.pl/n/4223/michal-cala-slask-1978-1980/>.

²⁰ Michał Cała, *Śląsk*, Galeria Zderzak, Kraków 2006.



Michał Ciało, ze souboru „Śląsk“ (Slezsko) – Wałbrzych, 1979.



Michał Ciało, ze souboru „Śląsk“ (Slezsko) – Wałbrzych, 1979.

Krzysztof Jurecki v souvislosti s výstavou Wojciecha Wilczyka „Nevinné oko neexistuje“ z roku 2009 jako protiargument použil tato slova: *Můžeme dokonce říci, že i přes nepochybnou Wilczykovu profesionalitu u něj dominovala architektura a jeho práce získala anonymní a poněkud amatérský rozměr. Co bychom mohli postrádat? Především vlastní styl, který můžeme nalézt ve fotografiích velkých osobností dokumentu – Jana Bułhaka, Andrzeje J. Lecha, Wojciecha Zawadzského, Ewy Andrzejewské a především Bogdana Konopky. Se svým nacionalismem a svébytným vnímáním polskosti dokázal Bułhak architekturu vyfotografovat skvěle. V celkovém dojmu i v detailu, protože proč bychom nemohli o světě vyprávět prostřednictvím fragmentu, nebo dokonce ornamentu. Ve fotografické látce je to však velmi složitě proveditelné. Samozřejmě můžeme vyjádřit pochybnosti, jestli mnou přizvaní fotografové jsou dokumentaristé. Pokud se však nezapojím do analýzy jevu, mohu předpokládat, že i tak jsou tady nejpřesvědčivější Lech a možná Konopka, kteří panují nad fotografickým materiálem způsobem přímo dokonalým.*²¹



Wojciech Wilczyk, Radymno 7.6.2007, ze souboru „Nevinné oko neexistuje“.

²¹ Dwugłós na temat wystawy Wojciecha Wilczyka „Niewinne oko nie istnieje“ (plus replika) Krzysztof Jurecki, Adam Mazur, <http://www.obieg.pl/recenzje/8293>. 19.3.2009

Tímto citátem výrazně zacházíme do minulosti, z pohledu této práce však přináší několik důležitých informací. Zaprvé, Krzysztof Jurecki měl od začátku 80. let k vratislavskému prostředí velmi blízko, a protože byl později aktivním kritikem, měl i velký vliv na formování fotografie v 90. letech. Navíc jednoduchými slovy vyjádřil to, že fotografie musí mít styl, což podle mého názoru není ani nezbytné, ani cílem samým o sobě. Pokud však vezmeme v úvahu například již dříve zmíněný manifest galerie Permafo, který prostřednictvím nezbytnosti výběru vypráví o permanentním zachycování a umění, pak styl, který byl stejně jako v případě Wojciecha Wilczyka právě touto avantgardní skupinou odhazován, nám připomenul hrdiny, kteří v 80. letech naprosto změnili fotografickou scénu a dali jí podobu na nejbližší dvě desetiletí.

2.4 Staří dokumentaristé

Na vratislavské scéně se objevilo několik mladých tvůrců, kteří se začali zajímat o fotografii jako takovou. Vznikla skupina s názvem *Zespół roboczy „4+“* (Pracovní skupina „4+“), jejímž zaměřením byla realizace výstavy s názvem „Światło“ (Světlo). Wojciech Zawadzki, jeden z členů skupiny, v jednom rozhovoru vypráví, jak důležitá to pro něj byla zkušenost. On, stejně jako ostatní – Jacek Lalak, Zbigniew Staniewski a Marek Łopata – provedli během společných děl kompletní rozbor fotografie, a to z mnoha ohledů. K samotnému světlu se pak stavěli jako k fotografickému objektu, a nikoli jako k něčemu, co vytváří obraz. Vytvořili tím dílo, které se později dočkalo zvláštního označení – jako nový směr v polské fotografii, ale o tom bude řeč později. Zkoumali hraniční meze mezi abstrakcí a možná nejčistší formou fotografie, ve které je obraz vytvářen výlučně díky vlastnostem samotného média a není možné jej získat žádným jiným způsobem. Výstava byla představena v roce 1980 v galerii Foto-Medium-Art ve velmi příhodném okamžiku. Zprvė její kurátor – Jerzy Olek – vyčerpán spoluprací s konceptualisty hledal nové alternativy. Zadruhé se ve stejné době podařilo spolu setkat několika postavám, a to Wojciechu Zawadzki, Andrzejemu Jerzemu Lechovi, Bogdanu Konopkovi a několika dalším, kteří však v rámci celého procesu nehráli zvlášt' zásadní roli.

Na počátku 80. let tedy vznikají základy zaměřené na dokumentární fotografii, stavějící na tradicích předválečné české a americké fotografie. V galerii Foto-Medium-Art se rodí další teoretický výtvar, kterým je „elementární fotografie“ – termín, který měl zdůraznit vliv Jerzyho Oleka na novou podobu fotografie. Ze začátku se jevil právě jako návrat k základům fotografie, k podstatě jejího určení. Sympatické je, že nikdo z fotografů, kteří se tehdy zúčastnili vzniku „elementární fotografie“, nebyl schopen jednoznačně určit, čím to bylo. Teoretik a tvůrce tohoto pojmu, Jerzy Olek, měl jen jeho velice volnou definici, což v podstatě velmi iritovalo fotografy, kteří v této situaci stavěli na konkrétnějším vymezení. Pro ně totiž „elementárnost fotografie“ označovala obraz, který je možný vytvořit výlučně jako fotografii. Jednoduchým příkladem může být efekt tekoucí vody vyfotografovaný na dlouhý expoziční čas. Taková díla (můžeme je vlastně nazvat vědecká) v tomto čase vytvářeli fotografové účastníci se plenérů organizovaných Olekem v Gierałtowě a Krkonoších. Fotografové se rozešli z několika různých důvodů, hlavně však kvůli rozšíření definice „elementární fotografie“. Lech a Zawadzki však byli příznivci omezení fotografických experimentů, a svá díla činili bezmála dokumentární, uchovávali si však přece jen specifickou piktorální estetiku – pomocí černých rámečků, starých fotopřístrojů

a měkce kreslících objektivů. Vratislavské prostředí tak již mělo základy pro tuto bezprostřední formu fotografie. V březnu roku 1983 byla v galerii otevřena první, na svou dobu průlomová výstava Andrzeje J. Lecha – „60 furtek“ (60 branek).



Andrzej Jerzy Lech, Furka 13, Opole, 1981, ze souboru „60 furtek“.

Průlom spočíval v celkově mechanickém zachycení a zpracování snímků bez dodatečné manipulace. Samotné téma nebylo důležité. Podstatné bylo to, že takto je vůbec možné pracovat a hypotetická (dnes bychom řekli „typologická“) registrace obrazu je sama od sebe zdrojem umělecké exprese. Ve své pozdější tvorbě se Lech k manipulaci vrací – přibližuje své fotografie k piktorialním tradicím – používá tónování, kolorování zvětšenin nebo melancholické zamlžení a neostrost, typickou pro dlouhé expozice dírkových kamer. Ještě před koncem 80. let Andrzej J. Lech emigroval z Polska a právě samotný fakt emigrace měl rozhodující vliv na jeho další hledání a vztah k piktorialní fotografii a to více méně z důvodů, o kterých byla řeč při zmínce o charakteristice Jana Buřhaka. *Onen, pro jednoduchost ho nazvěme „hraniční“ způsob zvětšení krajiny a architektury, se projevuje v mnoha Lechových obrazech, i těch, které vytváří za*

*hranicemi Polska, což jak doufám, slouží hledání melancholických prostor podsouvajících spojitost s rodnou krajinou.*²²

Diskuse mezi teoretiky, jestli je Lech dokumentaristou, nebo fotografikem, stále trvá a je stále bojem o definici slova „dokument“. Při hledání cyklů, které by pomohly určit souvislost s historií Dolního Slezska, jeho situace a změn po roce 1945 – Lech nevytvořil z tohoto pohledu ani jedno dílo. Měl však jistě velký vliv na osudy několika dalších fotografů, kteří se nějakým způsobem těchto hledání dotýkali.

Význam elementární fotografie se mírně pozměnil poté, kdy Jerzy Olek začal na výstavy zařazovat i abstraktní fotografie. Logika jeho činnosti byla pro mnohé aktivní fotografy podílející se na tvorbě hnutí nepochopitelná. Proto se po několika plenérech a společných výstavách skupina rozpadla a vyvolala mnoho vzájemných nepříjemností. Nakonec došlo k situaci, že existuje několik verzí jedné situace a pro každého je pravdivá ta jeho.

Wojciech Zawadzki měl svůj vlastní plán a nechtěl být jen nástrojem v Olekově kariéře. Podobně jako Lech emigroval, ale značně blíže – do Jelení Hory. Tam se brzy stal svéráznou autoritou, i když on sám se za nic takového nepovažuje. Pro místní prostředí se však stal svébytným mentorem. Toto prostředí se krátce nato stalo velmi aktivní a na fotografické mapě Polska snadno identifikovatelné jako – neformální – jelenihorská škola fotografie. Obecně vzato byla jejím nejčastěji využívaným polem působnosti horská krajina Krkonoš se zachováním čisté fotografické formy využívající jen minimum prostředků. Charakteristickou vlastností pro ně bylo použití velkoformátových kamer, práce byly často kontaktně kopírovány i s ponechaným černým rámečkem, někteří je nepřejícně nazývali „smuteční“. Stylisticky se autoři často odvolávali na klasiky, a to jak české (Josef Sudek, Jan Reich), tak i americké (Edward Newton, Ansel Adams). Na počátku 90. let minulého století začal Zawadzki pracovat na cyklu „Moje Amerika“, který se stal jeho nejvýznamnějším dílem. Jde o nejkvalitnější dokument o Jelení Hoře na prahu nového milénia, víceméně 50. let po konfrontaci města s novou věcností. *V pohledech Jelení Hory zachycených Wojciechem Wilczykem je ohromující nepřítomnost lidí. Vyvolává to určité katastrofické vyznění obrazů, na kterých se důkazy lidské hospodárnosti mísí s příklady zanedbání a protichůdného úsilí. Nejde tady o historické téma, týkající se politických změn a přerušení návaznosti určitých kulturních tradic po poslední světové válce.*²³ Je však těžké souhlasit s kritikem Adamem Sobotou, protože Zawadzki používající určitou estetiku vyslovuje svérázné obvinění, které je zásadní tím, že jde o první veřejně prezentovaný

²² Maciej Szymanowicz, Andrzej Jerzy Lech, *Cytaty z jednej rzeczywistości. Fotografie z lat 1979–2010*, ŁDK, Łódź 2010.

²³ Adam Sobota, *Bliska Ameryka*, Kwartalnik Fotografia, 9/2002, str. 8.

materiál tohoto typu v regionu. Pokud vezmeme v úvahu mé postřehy z úvodu, týkající se chybějící reflexe nad lokální historií, začíná být Zawadzského zdevalvovaný cyklus teprve teď, po dvou dekádách, vnímán jako určitý druh zúčtování. Adam Sobota v textech doprovázejících cyklus často užíval diplomatický jazyk, jako by chtěl divákovi vysvětlovat, že „nedostatek nostalgické mlhy“, „perfektní ostrost“, „hyperrealistické podání detailů“ jsou uměním, a nikoli „nedostatkem vlastní estetické koncepce“²⁴. Z pohledu času, ve kterém Adam Sobota psal o tomto cyklu na počátku prvního desetiletí 21. století, mohly Zawadzského fotografie fakticky představovat jistý šok, městská krajina, ale s přece jen syrovými, monumentálními budovami. Dojem zdůrazněný centrální kompozicí, a bez romantického nebe (Zawadzki v soukromých rozhovorech často žertem zdůrazňuje, že jeho nebe nezajímá, proto spolu se svou ženou – Ewou Andrzejewskou – pracují s jistým ulehčením, protože když je nebe „ploché“ – fotografuje Wojciech, a když je plné detailů – fotografuje Ewa). Tento dojem znásobovaly perfektně vytvořené kopie, jejichž prostřednictvím se obraz stával „transparentní“, zbaven struktury. V současné době někteří fotografové (Wilczyk) vytýkají Zawadzskému anachronismus, což se mi jeví jako bezvýznamné. Je samozřejmé, že u Zawadzského můžeme bezpochyby vycítit určitý styl, který se však stal natolik „průhledný“, že pro samotné téma, které zpracovává, nepředstavuje žádnou konkurenci. Na rozdíl od díla Bogdana Konopky, ve kterém podle mého názoru převažuje styl nad obsahem.



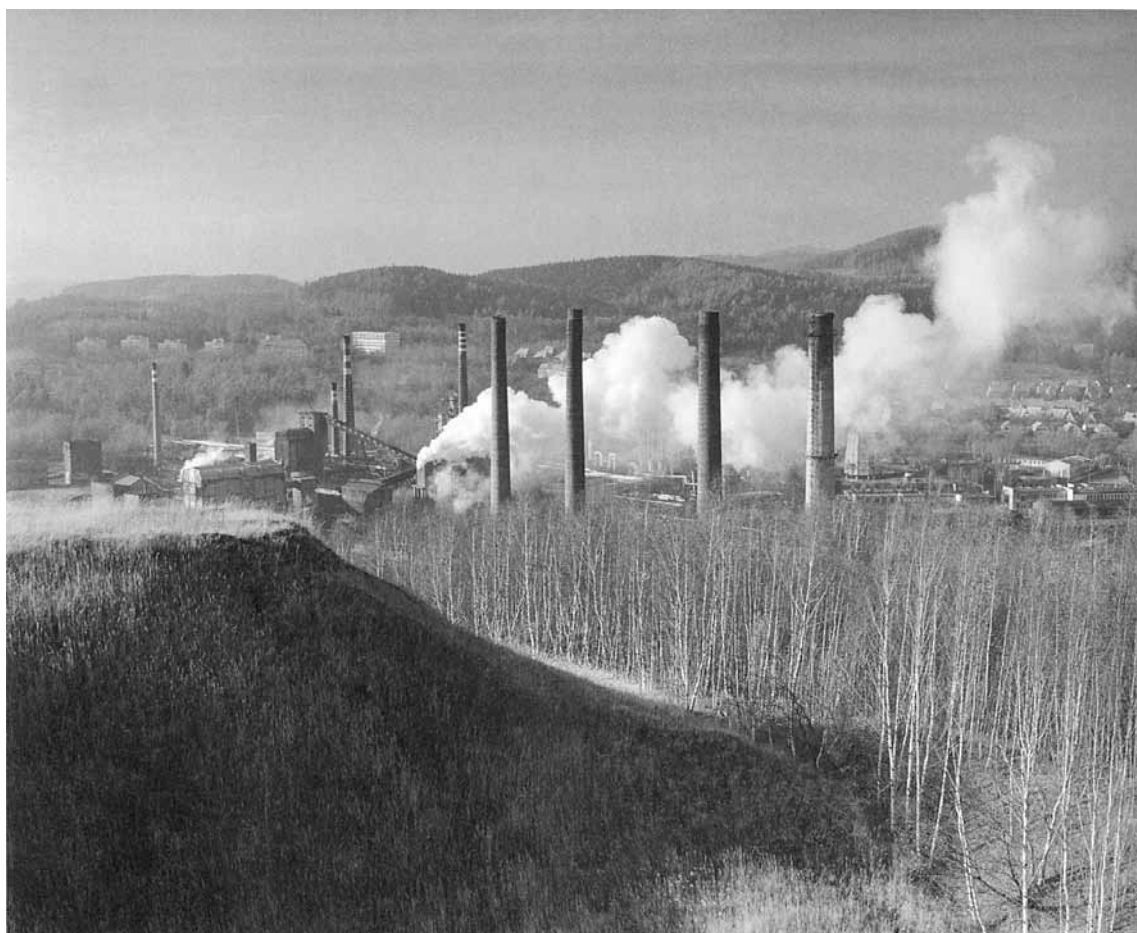
Wojciech Zawadzki, ze souboru „Moja Ameryka“.

²⁴ Adam Sobota, *Bliska Ameryka*, Kwartalnik Fotografia, 9/2002, str. 8.

Zawadzki vytvořil ještě několik rozsáhlejších cyklů, avšak žádný si nezískal tak široký ohlas. Jedním z nich je dosud nepublikovaný cyklus valbřichského průmyslu v jeho závěrečné fázi existence. Cyklus zůstal bez jména, samotné fotografie byly podepsány jen datem a místem. Valbřich je město ležící v neveliké kotlině, kde již v roce 1938 chtěli Němci ve zdejších dolech těžbu černého uhlí ukončit, hlavně z důvodu nízkých zásob této suroviny a výjimečně těžkým geologickým podmínkám. Po válce, když město převzali Poláci, nechtěla komunistická vláda ukončení dovolit a naopak mělo ve Valbřichu vzniknout „druhé Slezsko“ se šachtami, koksovny a celým těžkým průmyslem. Těsně po roce 1989 byly díky volnému trhu během několika málo let plány komunistické vlády zrevidovány a Valbřich začal zanikat. Privilegované odvětví průmyslu se stalo jeho hrobem. A Zawadzki ten kouřící sarkofág fotografoval z nejlepšího možného místa – železniční magistrály obepínající celé město na úbočí kotliny. Bohužel se tento cyklus nikdy nedostal mimo individuální setkání. Oba soubory vznikly i tak dost pozdě a oba vznikly ve městech, kde změny již dříve popisované v úvodu byly výjimečně silné. Obě města během válečného běsnění prakticky nijak neutrpěla. V obou se během několika málo měsíců změnili obyvatelé a obě měla před válkou skvělé komunikace, drahý a rozsáhlý průmysl a nabízela také bohatý kulturní život a mnoho zábavy. Valbřich je z jedné strany lázeňským městem s krásnými památkami a ze strany druhé – městem s nerentabilními doly a na nich závislými koksovny. Během pár desítek let se tak osada pulzující životem změnila v ponuru šedou jámu, ze které pro mnoho lidí nebylo úniku. Všechno se dělo přímo pod nosem fotografů, kteří se po léta tomuto polygonu vyhýbali. Městu, které zářivým způsobem ukazovalo kondici celé země. Mohla vzniknout řada krásných a důležitých dokumentů. Bohužel nebyl tady nikdo podobný třeba Jindřichu Štreitovi – skvělému představiteli českého sociálního dokumentu. Nebyl tady nikdo, kdo by jednoduchým způsobem a bez patosu dokumentoval architekturu nebo urbanistickou krajinu, stejně jako studenti například školy HGB v Lipsku. Navíc v polském fotografickém tisku o publikování děl studentů a přednášejících stejné školy nebyla nouze, protože ve stejné době DRR a PLR vzájemně spolupracovaly i na kulturní úrovni.

V izolovaném Valbřichu, kam o několik desítek let dříve přijel Michał Cała a vytvořil zde fragment cyklu o slezských dolech, se objevil jiný tvůrce – Andrzej Ślusarczyk, který až po letech vystavil svůj dokumentární cyklus o úpadku valbřichského průmyslu zachycený na počátku 90. let. Ślusarczyk tentokrát nikoho neobviňuje, jednoduše dokumentuje postprůmyslovou krajinu absurdně umístěnou do horské scenérie, kterou vnímá pouze jako stavební prvek obrazu. Jeho cyklus „Wałbrzych – powidoki“ (Valbřich – pohledy) se stal součástí expozice „Fotorealism“ z roku 2003, představené v galerii Zderzak v Krakově, kterou připravil Wojciech Wilczyk.

V úvodu k výstavě kurátor na předešlých úspěších polské fotografie nenechává nit suchou: *Vnímání fotografie jako druh věcného důkazu k případu, kde v roli obviněného vystupuje například socialistický, kapitalistický nebo jakýkoli jiný „systém“, není jen poněkud vulgárním zjednodušením, ale také svědectvím o chápání realistického umění ve velmi anachronických symbolických kategoriích například „třídní boj“ nebo také „cesta k věčnému spasení“.* V tomto projevu je kromě toho možné najít jisté dosti zásadní problémy se skutečností, konkrétněji s akceptací její podoby, což právě v zemi nad Vislou, Odrou a Lužickou Nisou má permanentní povahu. Čistě dokumentární záznamy nebyly v Polsku nikdy nijak zvlášť populární a i fotografové (nějak z jejich podstaty zde musíme vyloučit fotografiky) si jen zřídka volili právě takový způsob uměleckého zpracování.²⁵ Na druhou stranu je však těžké Wilczykův cyklus „Niewinne oko nie istnieje“, zachycující židovské sakrální budovy neplnící již nyní své rituální funkce, vnímat jinak než v roli „věcného důkazu“.



Andrzej Ślusarczyk, ze souboru „Wałbrzych. Powidoki“.

Báseň a kritik fotografie Marek Śnieciński zdůrazňuje odlišnost Ślusarczykova cyklu takto: *Fotograf nechce poskytovat sobě ani nám jednoduchá vysvětlení – svými obrazy*

²⁵ Wojciech Wilczyk, *Fotorealizm*, Galeria Zderzak, Kraków 2003, <http://fototapeta.art.pl/2003/r1m.php>.

vypráví o záhadě jisté části světa, která se tady objevila v celé bohatosti svého „Ted“, nikoli proto, aby vyprávěla nostalgickou pohádku o minulé skvělosti.²⁶

Andrzej Ślusarczyk pochází z rodiny s fotografickými tradicemi, jeho otec byl ve vratislavském prostředí známý, ale zabýval se tématy spíše běžnými s obecnými směry dolnoslezské „fotografiky“. Při fotografování například architektonických památek nepoužíval módní estetické postupy a nechával fotografii čistou, dokumentární. Právě tuto formu použil v roce 1984 započatém cyklu „Strefa osobista“ (Osobní prostor), kdy typologicky dokumentoval pěstitelské zahrádky v jedné valbřichské čtvrti. *V roce 1984 mě zaujala architektura zahradních altánků, sloužící v létě jako převlékárna a úschova zahradního náradí. Ty lehké konstrukce, postavené často z náhodně získaných materiálů, jsou kromě své užitné funkce i místem, které vydává svědectví o obyvatelích. Představuje jeho podpis na anonymní stránce města, jeho oázu na betonové poušti. V roce 2008 jsem se na toto místo vrátil a značně jsem rozšířil prostor svého zájmu.*²⁷ Skvělý cyklus, který čekal v šuplíku téměř dvacet let, se dočkal své výstavy teprve v roce 2008. Zajímavé je však to, že Ślusarczyk začal na cyklu o zahrádkách pracovat teprve rok po debutové výstavě Andrzeje Lecha „60 furtek“ v galerii Foto-Medium-Art. Je tedy možné, že Ślusarczyk začal svá díla vytvářet až po ovlivnění Lechovým pohledem, avšak v hledáních šel značně dál a zachoval si čistotu a syrovost, která však v dalších cyklech již chyběla a ty zapadaly do piktorálních tónů. Adam Sobota, který pro Ślusarczyka napsal úvodní text k souboru, pro něj poněkud rušivě užívá označení „reportáž“, čímž se samozřejmě mívá s pravdou, ale také zapadá k dřívějším trendům „nepochopení“.

Cyklem, který v přístupu k fotografickému dokumentu mohl leccos změnit a zároveň objasnit několik složitých problémů, byl soubor „Wrocław/Breslau“ Bogdana Konopky z roku 1979, tedy z období počátku jeho spolupráce s Jerzym Olekem v galerii Foto-Medium-Art. Konopka si dokonale uvědomoval význam tohoto místa a přerušení historické návaznosti, o kterém psal Adam Sobota v souvislosti se Zawadzského cyklem „Moja Ameryka“ (Moje Amerika). Konopka jeho názor potvrdil v rozhovoru s Markem Grygłem, který byl publikován na portálu Fototapeta.art.pl na podzim roku 2010: **Marek Grygiel:** *Jak si pamatuješ tu „německost“ ve Vratislavi, docházelo ti coby dítěti, že přece jen šlo o nějaké odlišné místo?*

Bogdan Konopka: *Nikdo se mě na to dosud nezeptal, a přitom je to velmi důležitá otázka. Začnu od toho, že mě za to mimo jiné i vyrazili z lycea. Za připomínky toho typu, že to město není tak docela slovanské, ale spíše německé, přičemž velitelství policie je na*

²⁶ Marek Śnieciński, *Walbrzych Powidoki*, Format Pismo Artystyczne, str. 117.

²⁷ Andrzej Ślusarczyk, <http://www.fotopolis.pl/n/8812/andrzej-slusarczyk-strefa-osobista-wystawa-w-starej-galerii-zpaf-w-warszawie/> 20.4.2009

velitelství gestapa, strana sídlí v budově po nacistech a naše škola má krásné, ale pruské zdi.

Marek Grygiel: Takže jsi učitelům dokazoval klamání, to, že z nějakých důvodů zamlčovali tyto skutečnosti?

Bogdan Konopka: Už přesně nevím, kde se tento můj postoj vzal. Moje politické názory utvářel do značné míry můj otec. I když jsem s ním nesouhlasil úplně ve všem, tak vytříbil můj cit na nebezpečí, které v sobě skrývají malé, každý den opakované lži. Kdykoli napsali na zdi „Apteka“, hned začala omítka opadávat, protože cement se kradl, a zespoda se objevilo „Apotheke“. Na každém víku od kanálu byl nápis „Breslau“ a podobně. Polští jsme v tomto městě byli jenom my a to, co jsme si přitáhli v uzlíku na zádech. Nedokázal jsem žít ve schizofrenních rozporech mezi učebnicí dějin a skutečností, která byla úplně jiná. To je možná důvod, proč se architektura Vratislavi bez lidí stala tématem mého prvního autorského projektu.²⁸



Bogdan Konopka, ze souboru „Wrocław/Breslau“, 1979 r.

Konopka je po emigraci do Francie v roce 1989 spojován spíše se stylem Eugèna Atgeta. Pro jeho styl, vracející se ke kořenům nostalgického piktorialismu, mu mnoho

²⁸ Marek Grygiel, Bogdan Konopka, *Co się widzi, a czego się nie dostrzega*, Fototapeta 2010, <http://fototapeta.art.pl/2010/bko.php>.

fotografů vyčítá „unuděnou šed“, kritici se pak dělí na ty, kteří ho uznávají, a ty ostatní. Málokterý, nebo dokonce není znám jediný, který by pokračoval v jednom z nejvýznamnějších Konopkových cyklů. Možná je to důsledkem toho, že pro kritiky, kteří jej glorifikují, vznikl cyklus příliš rychle a „bez stylu“. Skeptikům pak vadí, že tento soubor vůbec vytvořil, protože tím ničí jejich vizi Konopky jako nostalgického fotografa.



Bogdan Konopka, ze souboru „Murale“, 1988.

V roce 2009 během festivalu Podvodní Vratislav se konala jediná výstava snímků Konopkových vratislavských muralů zachycených těsně před emigrací do Francie v prosinci roku 1988, tedy už po experimentech s elementární fotografií a s určitým balíčkem zkušeností. Konopka na tu dobu vytváří něco nevídaného a na barevném negativu zachycuje vratislavské muraly²⁹. Čistě, dokumentárně, bez zkreslení a úprav. Jde pravděpodobně o první dokument v regionu, který má tak mnohaúrovňový význam, je chladný, odměřený a zároveň plný sdělení. Je jasné, že by mohl být zpracován lépe, že by bylo dobré na něm ještě trochu pracovat, počkat na lepší světlo a dohlédnout na lepší barevné zpracování. Některé záběry jsou však nakonec překvapivě působivé. Muraly objevující se v polských městech nejčastěji potřebovaly prázdné stěny, a v žádném městě nebyly prázdné stěny ničím přirozeným – nejčastěji šlo o prostor po budovách zbořených v důsledku vojenských aktivit, přičemž takových míst bylo ve Vratislavi velmi mnoho. Konopkovo dílo, vzniklé jen pár měsíců před změnou režimu, skvěle ukazuje nevhodné spojení socialistických hesel s pruskou architekturou. Zůstává otázka, proč tento cyklus

²⁹ Mural, Mural art, umění velkoplošných nástěnných maleb, nejčastěji zadávána přímo majitelem zdi.

čekal dvě dekády na své představení. Snadno bychom to mohli vysvětlit autorovou emigrací, ale Konopka nikdy neodjížděl na příliš dlouho, často se domů vracel, aby zde mohl pokračovat v různých aktivitách. Jak se zdá, tak nakonec doposud ani největší příznivci Bogdana Konopky (Krzysztof Jurecki a Andrzej Saj) tento cyklus nezaregistrovali. Možná právě on byl spojením mezi dvěma virtuálními světy – polským novým dokumentem z výstavy Adama Mazura z roku 2006 a „starými dokumentaristy“, jejichž osudy se nějak protly ve fotografii elementární.

Tady musíme zmínit, že vratislavské a později i jelenihorské prostředí mělo dosti velkou vnitřní sílu, protože v celé zemi působili umělci v duchu jelenihorské školy fotografie a vzájemné vztahy byly velmi složité – například již nežijící Ireneusz Zjeżdżałka, který byl pod autentickým vlivem Konopky, však přece jen dokázal vytvořit svůj vlastní „styl“ a přejít ke zcela nezávislé činnosti. Několik měsíců před svou předčasnou smrtí mi Zjeżdżałka odeslal náhledy svého barevného cyklu, který byl naprostým zvratem v jeho dosavadní kariéře. Podobně jako zátiší z cyklu „Sedimentace“, která mají blíže k Rogeru Ballenovi než k Josefu Sudkovi. O nic menší vliv na tohoto autora mělo právě vratislavské prostředí, on však vztah ke svým „mistrům“ nenechal bez odezvy, ale samostatně se rozvinul na značně vyšší úroveň. Nastálo se do prostředí zařadil i Jakub Byrczek, který byl určitým promotérem jelenihorských myšlenek v Katovicích, a také Stanisław Woś spolu s Tomaszem Michałowským, kteří paralelně působili v Suwałkach, tedy na druhé straně Polska.

3.1 Hledání

Hledání materiálů pro práci, pokud se opravdu píše o něčem, co buď vůbec neexistovalo, nebo se tím nikdo nechtěl příliš chlubit, může připomínat práci detektiva. Nemohu přijmout své názory jako fakta, protože často jednoduše nemám potřebné znalosti. Jakmile elementární fotografie zanikla a každý z účastníků tohoto hnutí se vydal svou cestou, objevil se další termín – fotografie fotogenická, který vytvořil Andrzej Saj, aby mohl dál nějak nazývat umění vytvářené Konopkou, Zawadzským nebo Lechem.

Od meziválečného období vznikla v rámci obnovení kultury potřeba všechno nazývat „více“ polsky než jenom překládat již hotové definice. Odtud se pro zdůraznění umělce fotografa začalo používat Bułhakův pojem „fotografik“. Proto máme dodnes Związek Polskich Artystów Fotografików, namísto „Fotografów“. Tyto obtíže a škatulkování podle mého názoru poněkud odtrhly „fotografiky“ od skutečnosti, takže pokud vznikal fotografický dokument, pak buď do šuplíku, nebo pod pláštěm nějakého stylu. Víceméně to vypadalo jako ve středověku, kdy jestliže chtěl malíř namalovat akt, musel ho zasadit do alegorické biblické nebo mytologické scény. Důsledkem toho je, že se co chvíli objevují zprávy o nalezení dalšího archivu. Mnoho snímků je také objeveno díky internetovým portálům, které spojují předválečnou dolnoslezskou fotografii vyskytující se na tisících pruských pohlednicích, nejčastěji s nešikovnými záběry fotoamatérů.

Existuje také něco na způsob mytického šuplíku, ve kterém mají někteří fotografové uschovány netradiční dokumentární cykly, vytvářené čistě, bez úprav. Bohužel se o nich dozvídáme již řadu let během prázdných diskusí o smyslu „černého rámečku“ na kopiích, doposud se však žádný takový šuplík neotevřel. A pokud k tomu došlo, pak si toho stejně jako v případě muralů Bogdana Konopky nakonec nikdo nevšiml.

3.2 Neviditelný dokument

Do roku 2000 se dokumentární fotografie na Dolním Slezsku jistě mnohokrát zhmotnila, avšak z určitých důvodů se neobjevila na stěnách galerií. Z její nepřítomnosti v galeriích nemůžeme podle mého názoru vinit žádnou konkrétní osobu nebo skupinu lidí. Muselo se poskládat několik faktorů, které měly v různých okamžicích větší nebo větší vliv. Výsledek byl stejný.

Jedná se zaprvé o získání nezávislosti a potřebu obnovy kulturního života. V takových okamžicích padá volba na silné jedince s velmi odhodlanými postoji, protože pochybnosti nejsou zrovna příhodnými vlastnostmi. Takovou osobou byl Jan Buřhak. Těšil se uznání, jeho tvorba byla vždy technicky dokonalá, uměl strhnout ostatní. A také to činil, i když lidé z jeho nejbližšího okolí nepopírali, že Buřhak byl konzervativní. Možná se jen bál změn, které může přinést nová věcnost, a snažil se zvrátit její postuláty, aby chránil umělce. Po válce udával tón celého prostředí a jím prosazovaný romantický piktorialismus se udržel jako hlavní nekonceptuální proud téměř do roku 2000.

Jelenihorská škola fotografie představuje do značné míry také piktorální práce – možná již bližší čisté fotografii, ale pokud se podíváme na díla Ewy Andrzejewské, vybaví se plastičnost obrazů Gustava LeGraye, zasazená však do jiného okolí. Podobný nádech měla díla jiného významného účastníka fotografického života, jak ve Vratislavi, tak i v Jelení Hoře – Piotra Komorowského, ačkoliv v jeho tvorbě je již patrný průnik konceptuálních idejí.

Vzájemné výčitky – možná to bude znít směšně a může se to zdát i nemístné v této, ve své podstatě vědecké práci, avšak konkurence mezi účastníky jistých směrů byla velká. Zúčastnil jsem se mnoha rozhovorů s předními osobnostmi směru tak zvané elementární fotografie, mnozí z nich jsou mými přáteli. Množství výčitek, které měl jeden k druhému a ti dva k třetímu, byla obrovská. Prostor tedy nemohlo fungovat jako funkční mechanismus, pokud byla spolupráce záměrně brzděná. Vše bylo ještě o to těžší, že se spolu střetávaly výjimečně silné charaktery – Jerzyho Oleka, Wojciecha Zawadzského nebo Andrzeje J. Lecha. *V té skupině byla jedna možnost – Olekova, který se jako obvykle ve svých dřívějších pokusech cítil velice silný – pak byla druhá skupina, která mohla spolu být také velmi silná. Byli to Wojtek Zawadzki, který již s Olekem dříve spolupracoval a měl svoji fotografii veskrze promyšlenou, a ještě Andrzej Jerzy Lech, velmi mladý, který přijíždí z Čech s nějakou svojí koncepcí, vizí čisté fotografie, tím slavným projektem „60 furtek“,*

kteře již měl skoro hotové. Moje koncepce dokumentární fotografie, ta o Vratislavi, se také shodovala s tím, co dělal Andrzej, jenže on nekompromisně vyžadoval jedině střední formát a ty černé rámečky stejné u všech. Ale celá trojka Zawadzki, Konopka a Lech, to byli potenciálně tři závodní koně. Podívej se, jak se po letech všechno obrátilo v kruh a koncepce dokumentu dnes patří k avantgardním postojům. V té době však Lech chtěl všechno omezit na vlastní jedinou správnou vizi a Olek naopak zase dál rozšiřovat, rozšiřovat. (...) Výstavu ve Vratislavi jsem chtěl představit v rámci programu elementární fotografie, ale jak se ukázalo, tak Andrzej Lech a částečně i Wojtek Zawadzki byli proti tomuto materiálu, protože jde o opovrhovaný dokument. A podívej se, co od výstavy „Szary Paryż“ (Šedivá Paříž) začali sami dělat. Zarážející pak je i to, že nejvíce tomu nakloněn byl Jerzy Olek.³⁰ Bogdan Konopka, často „brán za slovo“ Markem Grygłem, velmi emotivně vypráví i o své vratislavské zkušenosti. Nezůstává to samozřejmě ponecháno bez odpovědi, což eventuální problém neřeší, ale spíše prohlubuje.

Existuje také problém s analýzou přínosu vratislavských fotografů „podezříváných“ z bytí dokumentaristy vycházející z toho, že teoretici tvoří neobvykle komplikovaná programová prohlášení, kterými se snaží najít dokumentární význam dokonce i u často abstraktních děl. Vyplývá to podle mého názoru z pokusu o smíření se části tvůrců s různými tendencemi, pokusy o jejich katalogizaci, o kterou se snaží Andrzej Saj – hlavní redaktor uměleckého magazínu Format vydávaného Akademií výtvarné fotografie ve Vratislavi. Saj se již mnoho let věnuje dědictví po „elementární fotografii“ a pro upřesnění idejí, které je doprovázejí, je nazval „fotografií čistou“ nebo „fotogenickou“. Cílem mělo být soustředění pozornosti autorů právě na čistou fotografickou stránku tohoto umění.

Školství chybělo, protože neexistovala specializovaná fotografická škola, což je v tak velkém centru překvapivé. Na vratislavské polytechnice existuje katedra fototechniky (absolvoval ji Bogdan Konopka), ale tato katedra měla za úkol školit technology a vědce, nikoli umělce. Na současné Akademii výtvarného umění (do roku 1996 Státní vyšší škole výtvarných umění) existovaly ateliéry, ve kterých bylo během jednoho nebo dvou semestrů nutné vytvořit fotografie, ale teoretici jsou hlavně osobnosti avantgardního směru a avantgardní směr se o dokument nezajímal. V polovině 90. let ve Vratislavi vznikla první soukromá škola fotografie a jejími pedagogy se stali Natalia LL, Jacek Lalak (specialista ušlechtilých technik), již dříve zmiňovaný Piotr Komorowski a Adam Sobota, který nerozlišoval mezi dokumentem a reportáží. Když jsem tam v roce 2000 začal studovat, byl se mnou v ročníku i Adam Lach, kterého popravdě řečeno neměl kdo vzdělávat, protože jej vedl teoretik Marek Śnieciński. Ještě mnoho let po studiu byly fotografie Adama Lacha

³⁰ Marek Grygiel, Bogdan Konopka, *Co się widzi, a czego się nie dostrzega*, Fototapeta 2010, <http://fototapeta.art.pl/2010/bko.php>.

zatížené „stylem“, uměleckým vlivem, který nyní, kdy je již známým fotografem, vyprchal.

V případě, že by se dokument objevil v takové formě jako například teď, byl by pro komunistický režim také nepřijatelný. Všem bylo potřeba absolutně dokázat spojení Poláků s tímto konkrétním kusem země. Mělo to být přirozené – myslíš Vratislav, Lehnice – vidíš Piasty. Nemělo se to týkat jen obyvatel „znovuzískaného území“, ale všech obyvatel země. Romantické scény, nízké boční světlo, lehké zamlžení měly odvrátit pozornost od nápisů „Apotheke“ vyčnívajících pod další vrstvou olejové barvy. Když už dokumentární fotografie něco nedokazuje, pak je schopná alespoň klást otázky. Samozřejmě si je neuvědomí každý, proniknou jen k určitým lidem, ale udrží status quo obecného povědomí. Tento postoj je však zarážející o to více, že se týká umělců – skupiny, která komentovala svojí aktuální tvorbou politický a společenský stav společnosti jako žádná jiná v dějinách Polska.

Díla mladých tvůrců (Adam Lach, Paweł Starzec, Łukasz Biederman) začala vznikat až teprve po roce 2000 a pokoušela se vyplnit tuto proluku. Zásadní význam měl přístup k internetu, který samozřejmě s sebou nesl i určitá nebezpečí. Role lokálního Svazu polských uměleckých fotografů se stala marginální, a určitou dobu dokonce ironicky směšná. Teprve nyní dochází ke snahám majícím jeho úroveň pozvednout. Pravidelné každoroční výstavy však spíše odrazují, než aby někoho přitahovaly. Objevil se také nový bod na tvůrčí mapě Vratislavi – Centrum tvůrčích osobností (Ośrodek Postaw Twórczych), které od konce 90. let 20. století pomalu udává novou podobu místní fotografické společnosti a v regionu se stal dominujícím. Byl místem, kde se odehrávaly fotografické kurzy, které zpočátku vedli studenti dějin umění – Filip Zawada a Krzysztof Solarewicz. Po krátkém čase se rozsah kurzů rozšířil i na více oborů – malířství, kresbu a hudbu. Ta svébytná intermediálnost ve spojení s umělci nezapadajícími do soudobých standardů oslovila velké množství mladých, z nichž se mnoho osob stalo známými tvůrci (Łukasz Biederman, Łukasz Rusznica, Karolina Zajączkowska, Agata Kalinowska, Maciej Drobin).

Seznam použitých pramenů a literatury

1. Antoni Moniuszko, Ciało sztuki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
2. Urszula Czartoryska, Przygody plastyczne fotografii, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965
3. Jurkowlaniec Zofia, Plater-Zyberk Małgorzata, Ruszczyc Ferdynand, Sobota Adam, Dreścik Grażyna, Bajbor Magdalena, Masłowska Anna, Słoma Renata, Jan Bułhak. Fotografika. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007
4. Adam Sobota, Śląska fotografia, Kwartalnik Kulturalny Opcje nr 3(84) zří 2011
5. Filip Springer, Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u, Karakter, Kraków 2011
6. Stanisław Jabłoński, Fotografia we Wrocławiu 1945–1997, ZPAF, Wrocław 1997
7. Almanach fotografii polskiej 1963, J. B. Dorys, E. Hartwig, T. Hermańczyk, H. Lisowski, Z. Pękosławski, L. Świącicki s úvodem Z. Dłubaka. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963
8. Zofia Rydet, Mały człowiek, reedice originálního vydání z roku 1965 (vyd. Arkady), Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012
10. Michał Cała, Śląsk, Galeria Zderzak, Kraków 2006
11. Maciej Szymanowicz, Andrzej Jerzy Lech, Cytaty z jednej rzeczywistości. Fotografie z lat 1979–2010, ŁDK, Łódź 2010

Články z periodik:

1. Fotografia – časopis, vyd. Kropka, Września.
2. Format Pismo Artystyczne – vyd. Akademie krásných umění ve Vratislavi

Internetové odkazy

1. www.culture.pl
2. www.obieg.pl
3. www.fototapeta.art.pl
4. www.fotopolis.pl
5. www.hiperrealizm.blogspot.com

Jmenný rejstřík

Andrzejewska Ewa, 34
Bortkiewicz Jan, 12
Bownik Paweł, 20
Bruszewski Wojciech, 14, 26
Bułhak Jan, 8, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 29, 41, 42
Cała Michał, 27, 28, 35
Chomętowska Zofia, 24
Chwyszczuk Czesław, 12
Czartoryska Urszula, 18
Dąbrowski Kuba, 18
Dłubak Zbigniew, 8, 23, 24, 25, 26
Dubiel Sławoj, 17
Dzieduszycki Antoni, 8, 26
Eggleston William, 8
Falkowski Edward, 20, 22
Gurdowa Stefania, 24
Harasym Zenon, 12
Hartwig Edward, 8, 22
Jurecki Krzysztof, 18, 29, 30, 40
Komorowski Piotr, 43
Konopka Bogdan, 12, 29, 37, 38, 40, 43
Kramarz Andrzej, 20
Krzywobłocki Aleksander, 17
Lach Adam, 43
Lach Lachowicz Natalia, 8, 26
Lachowicz Andrzej, 8, 26
Lech Andrzej Jerzy, 8, 12, 16, 21, 26, 29, 31, 32, 34, 35, 37, 41, 42, 43
Lewczyński Jerzy, 8, 23, 26
Łodzińska Weronika, 20
Malmurowicz Bolesław, 20
Mazur Adam, 18, 29, 40
Michalik Bożena, 25
Michałowski Tomasz, 40
Mickiewicz Adam, 11
Milach Rafał, 18
Moniuszko Antoni, 12
Olek Jerzy, 12, 31, 33, 37, 42, 43
Rawluk Maciej, 9
Romer Witold, 11, 23, 25
Rydet Zofia, 23, 24
Sienkiewicz Henryk, 11
Sobota Adam, 20, 21, 22, 33, 34, 37
Springer Filip, 14, 22,
Szcześniak Szymon, 18
Szymanowicz Maciej, 21
Štreit Jindřich, 35
Ślusarczyk Andrzej, 35, 36, 37
Wilczyk Wojciech, 9, 20, 21, 26, 30, 33, 34, 36
Woś Stanisław, 40
Zamecznik Wojciech, 24
Zaremba Marcin, 22
Zawdzki Wojciech, 12, 29, 31, 33, 34, 37, 41, 42
Zjeżdżałka Ireneusz, 40

Reprodukce



Michał Cała, ze souboru „Śląsk“ (Slezsko) – Wałbrzych, 1979.



Michał Cała, ze souboru „Śląsk“ (Slezsko) – Wałbrzych, 1979.



Andrzej Jerzy Lech, Furtka 01, Opole, 1981, ze souboru „60 furtek“.



Andrzej Jerzy Lech, Furtka 28 Opole, 1981, ze souboru „60 furtek“.



Andrzej Jerzy Lech, Furtka 35, Opole, 1981, ze souboru „60 furtek“.



Andrzej Jerzy Lech, Furtka 49 Opole, 1981, ze souboru „60 furtek“.



Andrzej Ślusarczyk, ze souboru „Strefa osobista“.



Andrzej Ślusarczyk, ze souboru „Strefa osobista“.



Wojciech Zawadzki, ze souboru „Moja Ameryka”, 1997-2003



Wojciech Zawadzki, ze souboru „Moja Ameryka”, 1997-2003



Bogdan Konopka, ze souboru „Murale“, 1988.



Bogdan Konopka, ze souboru „Murale“, 1988.



Bogdan Konopka, ze souboru „Murale“, 1988.



Bogdan Konopka, ze souboru „Murale“, 1988.