Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Fotografie v Horním Slezsku od roku 1945 do současnosti

PHOTOGRAPHY IN UPPER SILESIA SINCE 1945

Disertační práce

MgA. Krzysztof Szewczyk

Obor: tvůrčí fotografie
Školitel: prof. Mgr. Jindřich Štreit, dr.h.c.
Pomocný školitel: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek Ph.D.
Opava 2018

Abstrakt

Předkládaná práce pojednává o fotografii v průmyslové oblasti Horního Slezska. Popisované jevy byly zasazeny do kontextu proměn probíhajících v polské fotografii v letech 1945–2018. Autor si kromě snahy o vymezení otázky klade za cíl uspořádat a systematizovat informace o různých hlediscích fungování místní fotografické společnosti obsažených v existujících, leč rozptýlených materiálech a doplnit je o nová fakta. Navíc tato práce upozorňuje na podstatnou roli, jakou při utváření tvůrčího chování na poli umělecké fotografie hrály místní organizace amatérů a profesionálů, odhaluje jejich vztahy s úřady, prezentuje důsledky systémových změn v devadesátých letech a konsekvence přestavby institucionálního modelu.

KLÍČOVÁ SLOVA: fotografie, Horní Slezsko, amatérská fotografie, propaganda, umění, dějiny fotografie, fotografická společnost, průmyslové fotografie

Abstract

This dissertation refers to photography in the industrial region of the Upper Silesia. The phenomena are described in the context of changes in Polish photography in the years 1945–2018. Beside the attempt to problematise and systematise the information concerning the local photographic circles included in the scattered existing materials and complement it with new facts. Moreover, this dissertation is concerned with an important role the local amateur and professional organizations have played in shaping artistic attitudes, reveals their relation to authorities, presents the results of systemic transformations of the 90. and consequences of reconstruction of institutional model.

KEYWORDS: photography, Upper Silesia, amateur photography, propaganda, art, history of photography, photographic society, industrial photography

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2017/2018**

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**MgA. Krzysztof SZEWCZYK**
Osobní číslo:	**F120979**
Studijní program:	**P8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Fotografie v Horním Slezsku od roku 1945 do současnosti**
Téma anglicky:	**Photography in Upper Silesia since 1945**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Předkládaná disertační práce je věnována dějinám fotografie na Horním Slezsku v období po druhé světové válce. Autor si kromě snahy o vymezení otázky klade za cíl uspořádat a systematizovat informace o různých hlediscích fungování místní fotografické společnosti obsažených v existujících, leč rozptýlených materiálech a doplnit je o nová fakta. Navíc tato práce upozorňuje na podstatnou roli, jakou při utváření tvůrčího chování na poli umělecké fotografie hrály místní organizace amatérů a profesionálů, odhaluje jejich vztahy s úřady, prezentuje důsledky systémových změn v devadesátých letech a konsekvence přestavby institucionálního modelu.

Forma zpracování disertační práce: **tištěná/elektronická**
Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí disertační práce: **prof. Mgr. Jindřich ŠTREIT**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání disertační práce: **21. února 2018**
Termín odevzdání disertační práce: **15. května 2018**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

Příloha zadání disertační práce

Seznam odborné literatury:

BAHLCKE, Joachim; GAWRECKI, Dan; KACZMAREK, Ryszard, ed. Historia Górnego Ślšska. Gliwice: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2011.
DUBIEL, Dominik. Cieszyńskie Towarzystwo Fotograficzne: 1930-2000. Cieszyn: CTF, 2000.
FUCHS, Elżbieta, ed. Zofia Rydet (1911-1997). ódź: Muzeum Sztuki, 1999.
HNATYSZYN, Piotr; MAUSECKI, Bogusaw. Karl-Ludwig Max Steckel fotograf górnoślšski 1870-194[.]. Zabrze: Wydawnictwo Muzeum Miejskiego w Zabrzu, 1998.
JURECKI, Krzysztof; ZJEŻDŻAKA, Ireneusz (ed.). Archeologia fotografii: prace z lat 1941-2005. Jerzy Lewczyński. Września: Wydawnictwo Kropka, 2005.
KALINA, Karolina; GOASZEWSKI, Marcin. Piotr Janik: fotografie. Gliwice: Muzeum, 2008.
LEWCZYŃSKI, Jerzy. Antologia fotografii polskiej 18391989. Bielsko-Biaa: Lucrum, 1999.
LIGOCKI, Alfred. Formy i Ludzie. Almanach fotografiki ślšskiej ZPAF. Katowice: Wydawnictwo Ślšsk, 1988.
LIGOCKI, Alfred. Fotografia i sztuka. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.
LIGOCKI, Alfred. Fotograficzne penetracje. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
MAZUR, Adam. Decydujšcy moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.
Mazur, Adam. Historie fotografii w Polsce 1839-2009. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski; Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009.
MESCHNIK, Marek. Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949-1999. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 2001.
NOWICKI, Wojciech. Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2012.
PIOTROWSKI, Piotr. Znaczenia modernizmu. W stronęsztuki polskiej po 1945 roku. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.
RECAW, Damian. Przemys Górnego Ślšska na dawnej fotografii (do 1945 r.): ze zbiorów Muzeum w Gliwicach. T. 1, Górnictwo. Gliwice: Muzeum, 2015.
SOBOTA, Adam. Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001.
ZIĘBIŃSKA-LEWANDOWSKA, Karolina. Między dokumentalnościš a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.
Zofia Rydet: zapis socjologiczny 1978-1990 / tekst i wybór zdjęć Wojciech Nowicki. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2016.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

PODĚKOVÁNÍ

Za podporu a cenné rady děkuji školiteli této práce prof. Mgr. Jindřichu Štreitovi, dr.h.c., pomocnému školiteli doc. Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, Ph.D. Za všechny připomínky a pomoc při přípravě práce děkuji prof. Vladimíru Birgusovi.

V Opavě, 1. dubna 2018
Krzysztof Szewczyk

Obsah

Abstrakt 3
Úvod 15
Metodologie a struktura pojednání 17

1. PODMÍNKY VÝVOJE FOTOGRAFIE V HORNÍM SLEZSKU DO ROKU 1945 19
1.1. Začátky 19
1.2. Amatérská fotografie, zrod umělecké fotografie 21

1945–1989

2. INSTITUCIONÁLNÍ KONTEXTY 29
2.3. Amatéři ve službě umělecké fotografie 29
2.4. Profesionální umělci 34
2.5. Charakteristika činnosti fotografických organizací 36

3. KRITICKÉ KONTEXTY 41
3.1. Socialistický realismus 43
3.2. Proti abstrakci 48
3.3. Life fotografie 50
3.4. Fotografie v masové kultuře 51
3.5. Sociologická fotografie 53

4. OFICIÁLNÍ OBRAZY 55
4.1. Angažovaná fotografie 56
4.2. Fotografie jako nástroj propagandy 60
4.3. Výstavy 63
4.4. Fotografické publikace 65

5. JEVY V LETECH 1945–1989 69
5.1. Metoda reálného socialismu 70
5.2. Tvůrčí kvas 73
5.3. Objevná pozorování / Umění reportáže 78

5.4. Fotografové hledající 84
5.5. Expanzivní činnosti 86
5.6. Mezní stavy 89
5.7. Inscenovaná fotografie 92
5.8. Hornoslezské mytologie 94
5.9. Potřeba dokumentace 99
5.10. Výjimečný stav 102

1990–2018

6. INSTITUCIONÁLNÍ KONTEXTY 107
6.1. Galerie 109
6.2. Muzea 114
6.3. Fotografické festivaly 116
6.4. Školství 117

7. JEVY A TENDENCE LET 1990–2018 121
7.1. Obrazy transformace – dokumentace a dokumenty 121
7.2. Pokračování a odkazování 127
7.3. Nové pohledy 131
7.4. Médium umění 137

Závěr 141
Seznam použité literatury a zdrojů 143
Menný rejstřík 153
Obrazová příloha 157

Úvod

Sousloví „slezská umělecká fotografie“ (polsky „śląska fotografia artystyczna“ nebo „fotografika śląska“[1]), které již v roce 1934 použil v recenzi z první výstavy fotografů sdružených ve Slezské společnosti milovníků fotografie známý polský fotograf a publicista Antoni Wieczorek, může mít různé významy[2]. Zaprvé se může vztahovat k fotografii tvořené na konkrétním místě, zejména takové, která je jím přímo inspirována. Zadruhé se může odkazovat na činnost tam žijících fotografů sdružených v regionálních nebo místních tvůrčích organizacích. A zatřetí by mohlo znamenat jistý, pro skupinu fotografů žijících na daném místě specifický způsob vidění a sdělování skutečnosti. Přičemž takovéto chápání tohoto termínu se vzhledem k mnohosti a rozmanitosti tvůrčích strategií přítomných v oblasti fotografie zdá být nejméně přesvědčivé.

Horní Slezsko, které bylo periferní oblastí, bylo v průběhu let ovlivňováno různými – často vzájemně nepřátelskými – politickými, ekonomickými a kulturními centry. Pocit nejistoty a dezorientace, který pramení z mnohým změn státních a správních hranic a který je přítomný na tomto místě, způsobuje, že přes často zdůrazňovaná takzvaná „specifika regionu“, se zdá být správné hovořit spíš o „fotografii v Horním Slezsku“ než o „hornoslezské fotografii“. Takovýto přístup dovoluje zahrnout do výzkumu také oblasti dosud opomíjené, i když zajímavé z hlediska funkcí, které fotografický obraz plní v oblasti vizuální kultury. Přitom je třeba podotknout, že sama definice oblasti Horního Slezska a používání tohoto termínu také bývá problematické. Historický název Horní Slezsko se vztahuje na oblast dnešního Opolského vojvodství, části Slezského vojvodství a české části Slezska[3]. Avšak v kontextu této práce by takovéto chápání bylo příliš široké. Proto po prozkoumání institucionálních souvislostí existujících na tomto místě byl tento pojem zúžen do dnešní správní oblasti Slezského

1 Termín „fotografika“ používaný v Polsku zavedl ve druhé polovině dvacátých let dvacátého století Jan Bułhak, aby se mohla rozlišovat umělecká a užitá fotografie. V polské verzi této práce se používá střídavě s termínem *fotografia artystyczna (umělecká fotografie)*.

2 Wieczorek, Antoni. *Pierwsza wystawa fotografiki śląskiej w Katowicach*. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 6, s. 130.

3 V Polsku se pod slovem „Slezsko“ zpravidla chápe jen Horní Slezsko (nebo dokonce jen jeho průmyslová část), ta část Slezska, která patřila Polsku před druhou světovou válkou. Bahlcke, Joachim; Gawrecki, Dan; Kaczmarek, Ryszard (ed.). *Historia Górnego Śląska*. Gliwice: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2011, s. 35.

vojvodství (kam patří také Dąbrowská pánev[4] a Čenstochová) se zaměřením na oblast hornoslezské aglomerace. Takovýto přístup se navíc zdá být odůvodněný působností a charakteristikou fungování určitých organizaci, jejichž činnost se přímo odkazuje na specifika Horního Slezska nebo se s nimi asociuje.

Přes stále rostoucí zájem zůstávají znalosti o dějinách a vývoji fotografie v regionu Horního Slezska rozptýlené a nekompletní. Existují sice publikace týkající se činnosti jednotlivých fotografických společností, jednotlivé texty či články a katalogy výstav, avšak neexistuje žádná publikace, která by toto téma souhrnně zpracovávala. Vlastně jedinou publikací na téma fotografické obce v Horním Slezsku zůstává kniha *Formy a lidé. Almanach slezské umělecké fotografie* ZPAF od Alfreda Ligockého vydaná v roce 1988, jež obsahuje stručné dějiny vývoje umělecké fotografie v Horním Slezsku v kontextu působnosti Svazu polských uměleckých fotografů (ZPAF) a stručné životopisy a charakteristiky tvorby jeho tehdejších členů[5]. Cenným přínosem k dějinám tiskové fotografie v Horním Slezsku je knižní vydání diplomové práce Arkadiusze Goly *Úroveň na dva sloupce: Slezská tisková fotografie v novinách Trybuna Robotnicza a Dziennik Zachodni: 1960–1989*[6]. K nejznámějším patří dílo Zofie Rydetové a Jerzyho Lewczyńského, kterým se věnovalo již několik publikací. Nutno však zde zmínit především knihy Wojciecha Nowického *Zofia Rydetová. Sociologický zápis 1978–1990* a *Jerzy Lewczyński. Paměť obrazu* krásně vydané Muzeem v Glivicích[7].

Cílem předkládané práce je identifikace institucí, autorů a jevů zachycených v širokém kontextu proměn probíhajících v polské fotografii ve druhé polovině dvacátého století a prvních letech století jednadvacátého, které jsou významné pro vývoj fotografie na výše vymezené oblasti Horního Slezska. Chronologické hranice práce, které se ohraničují na široké rozpětí let 1945–2018, zahrnují období od konce druhé světové války do současnosti. Autor si kromě pokusu o formulování problémů klade za cíl uspořádat a systematizovat informace o různých hlediscích fungování místní fotografické obce obsažené v existujících, leč rozptýlených materiálech a doplnit dosavadní znalosti o nová fakta.

4 Dąbrowská pánev je průmyslový region sousedící se Slezskem, avšak součástí Slezského vojvodství, před první světovou válkou byl součástí carského Ruska.

5 Ligocki, Alfred. *Formy i Ludzie. Almanach fotografiki śląskiej* ZPAF. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1988.

6 Gola, Arkadiusz. *Poziom na dwa łamy. Śląska fotografia prasowa w „Trybunie Robitnicznej" i „Dzienniku Zachodnim" 1960–1989*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2015.

7 Nowicki, Wojciech. *Zofia Rydet: zapis socjologiczny 1978-1990*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2016; Nowicki, Wojciech. *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2012.

Metodologie a struktura pojednání

Hlavním předmětem reflexe autora je tedy fotografie v kontextu společenských a politických změn, které mají vliv na formu a charakter institucionálního systému, v rámci něhož se utvářely tvůrčí strategie amatérských i profesionálních fotografů. Takovýto přístup se odkazuje na tradici zkoumání situujících fotografický obraz v širokém poli kultury, v němž se prolínají diskursy formované v oblasti praxe profesionálních uměleckých fotografů, amatérů aspirujících na toto označení nebo pokoušejících se popsat svět fotoreportérů a dokumentaristů. V práci byly použity informace obsažené v katalozích výstav, dostupných monografiích, článcích a recenzích publikovaných jak v odborném, tak i každodenním tisku. Tyto údaje byly tam, kde to bylo možné, doplněny o rozhovory s vybranými fotografy.

Narace práce se zaměřuje na jevy a otázky, jejichž exemplifikace představuje tvorbu vybraných fotografů i fotografek. V první části se probírají podmínky vývoje fotografie v Horním Slezsku do roku 1945 a charakterizují se podmínky utváření se amatérského hnutí na tomto místě. Zmiňují se a probírají také výstavy fotografií pro tuto obec nejvýznamnější. Druhá část práce se věnuje třem oblastem fungování fotografie, které jsou významné pro utváření přístupů místních fotografů. První se týká institucionálního kontextu a obsahuje celkovou charakteristiku amatérských a profesionálních fotografických organizací. Autor zdůrazňuje význam amatérských organizaci, které představovaly základ systému, v rámci něhož se utvářely rozmanité estetické strategie. Další kapitola *Kritické kontexty* obsahuje rozbor textů katovického kritika Alfreda Ligockého, který měl přímý vliv na práci řady místních fotografů. Rozbor byl založený na zdrojových textech a umístěný v širším kontextu problémů kritiky v Polsku. Tato kapitola dovoluje lépe pochopit kritéria hodnocení, jejichž pomocí se mezi fotografy do roku 1989 podporovaly určité estetické směry. Poslední kapitola této části nazvaná *Oficiální obrazy* si všímá fungování fotografie jako jednoho z nástrojů kulturní politiky. Tato kapitola se vztahuje k obyčejně opomíjenému tématu využití umělecké fotografie, profesionální i amatérské, v procesech konstruování národní a politické totožnosti určitých společenských skupin a vize daného místa. Třetí část pojednává o viditelných a význačných jevech a přístupech ve fotografii v Polsku, které se odrážejí v tvorbě místních fotografů i fotografek. I když tato práce neměla být

kronikou událostí, časové rozdělení je neostré a je jen orientační, tak pokud to bylo možné, byla snaha zachovat chronologickou nit narace. Období 1945–1989 bylo vyčleněno zvlášť. Byly zde popsány přístupy, problémy viditelné v oblasti umělecké fotografie od reálného socialismu, rozmanitých přístupů formujících se v době politického tání v polovině padesátých let, jevy související s mediálním hnutím, základní fotografií nebo tvorbou odkazující se na specifika místa. A konečně v poslední kapitole se popisují jevy charakteristické pro devadesátá léta, odehrávající se v kontextu transformace zřízení, a byl také nastíněn obraz první dekády 21. století, kde se projevují jevy, jejichž exemplifikací je tvorba nejmladší generace tvůrců.

Dějiny fotografie v Horním Slezsku jsou dějiny nekompletní a periferní. Tato práce určitě nevyčerpává témata v ní obsažená, představuje však zajímavý příspěvek pro další bádání a výzkumy.

1. Podmínky vývoje fotografie v Horním Slezsku do roku 1945

1.1. Začátky

Začátky fotografie v Horním Slezsku sahají do poloviny 19. století a jsou spojeny s vývojem ateliérové fotografie. Vývoji fotografických služeb na tomto místě přály ekonomické a společenské procesy doprovázející průmyslovou revoluci odehrávající se v globálním měřítku, lavinovitě získávajících na intenzitě, jejichž důsledkem byl také růst významu zrakových vjemů při poznávání světa stále více zprostředkovávaného obrazy. Fotografie, která se původně vnímala jako výkonný dokumentační nástroj, se jako předmět exponovaný na výstavách brzy sama stala předmětem veřejného hodnocení.

Rozrůstající se průmyslové závody a rozšiřování železniční sítě přispívaly k dynamickému růstu městské infrastruktury. Urbanizační procesy, jejichž důsledkem byl nárůst počtu obyvatel, vedly k větší poptávce po rozličných službách včetně fotografie.

První zprávy o vynálezu daguerrotypie přicházely do Horního Slezska prostřednictvím tisku již v roce 1839. Avšak než na tomto území vznikly první stálé fotografické ateliéry, tak své přenosné ateliéry ve slezských městech instalovali putovní fotografové, kteří sem přicházeli z rozvinutějších středisek, jako byly Vídeň, Berlín, Praha, Vratislav, Varšava, Krakov nebo Lvov. Putovní daguerrotypisté nabízeli své služby v místních hospodách a příklady svých prací vystavovali ve výlohách místních obchodů a knihkupectví[8]. První stálé daguerrotypické ateliéry začaly v rozvíjejících se městech Horního Slezska vznikat v polovině 19. století. Kupříkladu ve druhé polovině roku 1852 si v Glivicích svůj ateliér otevřel knihvazač August Guja. V tomto městě působila také pracoviště J. Alexandra Reszczyńského, Wilhelma Beermana a v letech 1862–1868 zde svůj ateliér provozoval nejznámější z tehdejších fotografů Wilhelm von Blandowski. Mezi dochovanými snímky Blandowského se nacházejí mj. portrétní fotografie, fotografie dělníků, vojáků a rezervistů, pohledy na huť Silesia v Lipinách a také album *Austrálie ve 142 fotografických záběrech* vydané v Glivicích v roce 1862 a obsahující záběry pořízené při jeho pobytu v Austrálii.

První fotografické ateliéry prováděly hlavně portréty, některé také nabízely techniku a materiály pro daguerrotypii. Spolu s vývojem a zlepšováním negativních a pozitivních procesů byly drahé a časově náročné daguerrotypy

8 Pol, Adam. Początki nowoczesnej ikonografii w Gliwicach, In: *Zeszyty Gliwickie*. 1995, č. 24, s. 99–104.

nahrazeny mnohem levnějšími technikami – kolodiovou, albuminovou a nakonec suchou bromidovou deskou. Tyto techniky umožňovaly zhotovovat větší množství papírových kopií z jednoho negativu. Postupně ceny nabízených služeb klesaly a popularita fotografie rostla. Zvláštní oblibě tehdejší klientely fotografických ateliérů se těšily snímky ve vizitkovém formátu tzv. *carte de visite*. Zpočátku klientelu ateliérů představovala zámožnější část měšťanstva, podnikatelé a šlechta. Časem si mohli fotografii dovolit také lépe placení dělníci okolních průmyslových závodů[9]. Ke klientům místních ateliérů patřily také místní doly, hutě a průmyslové podniky. K typickým snímkům s průmyslovou tématikou patřily pohledy na továrny, snímky zobrazující budovy, interiéry, stroje, někdy i pracovníci. Obecně estetickým vzorem pro ně zůstávaly dřívější grafiky znázorňující pohledy na první průmyslové závody. Jedním z fotografů specializujících se na průmyslovou fotografii byl Max Steckel pocházející z Frankfurtu nad Odrou, který si otevřel svůj první ateliér v Horním Slezsku v roce 1892 v Královské Huti (dnes Chořov). Další Stecklovy provozovny byly v Katovicích, Siemianowicích, Biskupicích (dnes součást Zabrze), Zabrze a Glivicích. V 90. letech 19. století začal Steckel fotografovat slezské doly a hutě na zakázku jejich majitelů (např. fotografie dolu Hraběnka Laura v Chořově). Steckel takto působil do konce 30. let dvacátého století[10]. K výjimečným Stecklovým pracím patří snímky ilustrující práci horníků pod zemí. V roce 1928 Steckel vydal v polské a německé verzi svou nejznámější sbírku fotografií zobrazující práci ve slezských dolech nazvanou *Černé diamanty. Umělecké snímky hornoslezských dolů s popisem*[11]. Kromě typických ateliérových a průmyslových fotografií fotografoval také zvířata. V roce 1927 se ukazuje jeho kniha *Kamera-Weidwer* věnovaná fotografování divokých zvířat. K jedinečným patří také meziválečná série snímků zobrazující tzv. *biedaszyby*, tedy nelegální šachty chudých, v Katovicích.

V Královské Huti (dnešní Chořov) provozoval ateliér mj. Julius Tschentscher, který kromě pořizování typických portrétních fotografií pracoval také na zakázku městských institucí. Fotografoval architekturu, průmyslové závody, zhotovoval portréty místních elit. V roce 1884 pořídil fotografie představující zachráněné horníky z katastrofy na dole *Deutschland* ve Świętochłowicích a místo samotné katastrofy[12].

Na začátku 20. století již existoval v Horním Slezsku dobře rozvinutý obor fotografických služeb. V meziválečném období na daném místě působilo zpravidla několik fotografických pracovišť, které kromě portrétních snímků stále častěji pořizují fotografie ze společenských událostí, které představují památku

9 Recław, Damian. *Zakład fotograficzny Wilhelma von Blandowskiego*. Gliwice: Muzeum, 2013, s. 35.

10 Recław, Damian. *Przemysł Górnego Śląska na dawnej fotografii (do 1945 r.): ze zbiorów Muzeum w Gliwicach. T. 1, Górnictwo*. Gliwice : Muzeum, 2015, s. 20.

11 Hnatyszyn, Piotr; Małusecki, Bogusław. *Karl-Ludwig Max Steckel fotograf górnośląski 1870–194[.]*. Zabrze: Wydawnictwo Muzeum Miejskiego w Zabrzu, 1998.

12 Skoczek-Kulpa, Renata. *Fotografowie dawnego Chorzowa: zakład fotograficzny rodziny Tschentscher 1871–1930*. Chorzów: Muzeum, 2000, s. 17.

na vážné rodinné obřady jako první svaté přijímání nebo svatby. K zajímavým patří archiv ateliéru Bronisława Arciszewského působícího v Będzinu, kde se nacházejí vedle typických ateliérových fotografií také snímky zachycující německé zajatecké tábory z dob první světové války a záběry dokumentující život židovské společnosti žijící v předválečném Będzinu. V Katovicích měli svůj ateliér Foto Holas manželé Karolina a Józef Holasovi, které po nich zdědila jejich dcera Halina Holasová-Idziaková a její muž Leonard Idziak. Jejich podnik se už tehdy řadil k jedněm z největších a nejuznávanějších v zemi. V ateliéru se nechávali fotografovat místní elity, průmyslníci, politici, lidé ze světa kultury. Po druhé světové válce se kolem tohoto ateliéru formovala místní fotografická obec.

Spolu s technologickým pokrokem a zjednodušeným procesem zpracování postupně mizely bariéry omezující všeobecný přístup k fotografii, která se stávala médiem vskutku demokratickým. V meziválečných letech se fotografie stala masovým fenoménem a fotografické ateliéry začaly sloužit jako poskytovatel laboratorních služeb. Rozvíjí se rodinná a soukromá fotografie, ale i amatérská fotografie s uměleckými ambicemi.

1.2. Amatérská fotografie, zrod umělecké fotografie

Amatérská fotografie se stala masovým fenoménem díky pokračujícímu rozvoji techniky, který vedl ke zjednodušování a zdokonalování fotografických procesů, a také díky společenským a kulturním změnám, které vedly ke zformování dostatečně zámožné střední třídy disponující volným časem. Na začátku dvacátého století byla už fotografie nejen maloměšťanskou kratochvílí, ale sloužila také k uspokojování individuálních ambicí a tvůrčích potřeb jednotlivců, v širším společensko-politickém rozměru pak byla stále častěji využívána při procesech konstruování a demonstrování národních nebo třídních ideologií[13].

Prameny polské umělecké fotografie se nacházely v piktoriální estetice založené na touze překonat technologickou povahu média, což byl všeobecně milovníky fotografie akceptováno. Mechanická preciznost, dokonalý obraz a reprodukovatelnost se totiž v kruzích aspirujících na elitářství uměleckých fotografů považovaly za překážku při tvoření snímků, které lze zkoumat v mezích umění. Do vypuknutí druhé světové války dokázali zástupci piktorialismu – hledající ve fotografii umělecké hodnoty přisuzované krásnému umění a distancující se od ateliérové fotografie – nejen vypracovat teoreticky konzistentní model fotografii, ale také vytvořit institucionalizované hnutí, které se stalo vzorem pro činnost fotoamatérů na další dekády. Za první polskou organizaci sdružující amatérské fotografy se považuje Klub milovníků fotografického

13 Sobota, Adam. *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 56.

umění ve Lvově vzniklý v roce 1891, který se roku 1903 přeměnil na Lvovskou fotografickou společnost a toto sdružení se brzy stalo významným centrem umělecké fotografie v Polsku. K významným střediskům v meziválečném období patřila Varšava, Poznaň, Vilno (dnes litevský Vilnius) a Krakov.

K prvním fotografickým organizacím působícím v té části Horního Slezska, která nás zajímá, patřily Fotografická společnost v Katovicích (*Photographische Gesellschaft zu Kattowitz*) vzniklá 18. prosince 1897, Fotografická společnost v Glivicích založená 25. února 1901 (*Photographische Gesellschaft zu Gleiwitz*) a také Klub amatérských fotografů působící v Bytomi (*Amateur-Photographen-Verein zu Beuthen*).

Jak se zdá, v polské části Horního Slezska rostoucí počet majitelů fotografických aparátů nevedl k rozvoji institucionalizovaného amatérského hnutí v měřítku srovnatelném s ostatními středisky v zemi. Tehdejší geopolitické rozdělení Slezska a jeho okrajový charakter ztěžovaly rychlý tok myšlenek a brzdily vývoj amatérské fotografické obce, přinejmenším v jeho institucionálním rozměru. Nebyla žádná jedna silná organizace sdružující a reprezentující místní obec a jak se zdá, fotoamatéři žijící v tomto regionu se spíš nezúčastňovali celostátních událostí. V *Seznamu polských fotografů* zpracovaném Janem Bułhakem na základě katalogů výstav z let 1927 publikovaném v roce 1930 na stránkách *Polskiego Przeglądu Fotograficznego* se nachází jen jméno Jana Misiewicze z Katovic, ačkoliv zcela jistě nebyl jediným aktivním fotografem[14]. V polovině třicátých let psal známý fotograf a publicista Antoni Wieczorek na stránkách *Fotografa Polskiego* o zjevné disproporci mezi počtem uživatelů fotoaparátů žijících ve Slezsku a jejich nedostatečným institucionálním zastoupení. Podle Wieczorka nevelká sdružení fotoamatérů, ať už německá, nebo polská, existující v této době ve Slezsku, neměla příznivé podmínky k rozvoji a ani, jak tvrdí Wieczorek, neměla takové ambice[15]. Hlavní překážkou při utvoření jedné zastřešující organizace byla složitá politická situace, zhoršující se polsko-německé vztahy, ale především dramatická hospodářská situace způsobená velkou ekonomickou krizí, jejíž následky se přímo dotkly místního průmyslu a způsobily vysokou nezaměstnanost místního obyvatelstva. V pořadu vysílaném v katovickém rozhlase v roce 1934 (a pak přetištěném v časopise *Fotograf Polski* Wieczorek hovořil: *„Nežádejme od hladové vyšinuté masy nezaměstnaných, aby se zajímala o umění, když hlavním problémem současnosti je to, zda dnes bude něco k obědu. A už úplně nereálná je myšlenka, aby se za těchto podmínek kupovala umělecká díla.“*[16]. Společenská struktura obyvatelstva, nečetná inteligence a nedostatek kulturních institucí představovaly překážku v rozvoji profesionální kultury. Žebříček hodnot zformovaný ve Slezsku, v němž práce představovala nadřazený statek, a pragmatismus dominantní v každodenním života způsobovaly, že tvůrčí činnost zde byla vnímána jako nepraktická, ba dokonce zbytečná a škodlivá. Postupné změny, které se ve Slezsku v meziválečném období odehrávaly, souvisejí se shora řízenými procesy upevňování polské státnosti, do nichž se snažili zapojit také fotografické hnutí. Vládní politika schválila program integrace polských území realizovaný pod heslem tradičního regionalismu podřízeného polskému státu[17]. V tehdejším Slezském vojvodství realizoval kulturní politiku vládního tábora vojvoda (nikoliv volený, ale jmenovaný vládou) dr. Michał Grażyński, jenž se snažil zvýšit kulturogenní úlohu Slezska, stavěl sebe do role mecenáše umění a na tento účel vyčleňoval značné prostředky.

K viditelnému oživení a rozvoji místních amatérských organizací dochází teprve ve třicátých letech, kdy se fotografové sdružení ve společnostech vznikajících ve Slezsku začali aktivněji podílet na životě celostátního hnutí fotografů. Růst aktivity pravděpodobně souvisel také s postuláty nadnášenými mezi členy Polské fotografické společnosti (PTF) a Svazu polských fotografických sdružení (ZPZF) o aktivním rozvoji fotografie v zemi skrz koordinaci činnosti místních sdružení a klubů[18]. Zájem o fotografii mezi amatéry podněcovali také výrobci techniky a fotografických materiálů. Na rostoucí potřeby místních milovníků fotografie zkoušely odpovídat obchody s fotografickými potřebami. V lednu 1934 otevřela v Katovicích svou podnikovou prodejnu bydhošťská Továrna na fotografické desky „Alfa“. Továrnu založil roku 1925 Marian Dziadkiewicz, po druhé světové válce se transformovala do Bydhošťských fotochemických závodů „Foton“. Katovický obchod, který se nacházel na ulici sv. Jana 15, nabízel svým zákazníkům rozličné skleněné desky, blány citlivé na světlo, fotografické papíry a dokonce i materiál na rentgenovou fotografii[19].

O činnosti místních organizací v meziválečném období se ví nemnoho. Ke zde existujícím sdružením patřily mj. Společnost fotografie v Myslovicích, Kruh přátel fotografie v Chořově. Na Těšínsku pak od roku 1930 působil Amatérský fotografický klub v Těšíně[20]. K významným organizacím patřil Kruh milovníků fotografie „Foton“ působící při Státní továrně na dusíkaté sloučeniny v Chořově, jehož členy byli pracovníci podniku. Jedním ze zakladatelů a hybnou silou tohoto klubu byl dr. Józef Hawliczek. V klubu se aktivně organizovaly výstavy, mj. v roce 1932 se ukázaly práce uznávaného polského fotografa Witolda Romera, v lednu 1934 se zase ukázala výstava Capetown Photographic Society, nebo třeba výstava členů Polské fotografické společnosti.

14 Soupis polských fotografů. *Polski Przegląd Fotograficzny*. 1930, roč. 6, č. 12, s. 260.
15 Wieczorek, Antoni, Pierwsza wystawa fotografiki śląskiej w Katowicach. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 6, s. 129.
16 Wieczorek, Antoni. Nadprodukcja i masowość wrogami pięknej fotografii. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 5, s.101.
17 Błaszczak-Wacławik, Mirosława; Błasiak, Wojciech; Nawrocki, Tomasz. Górny Śląsk: Szczególny przypadek kulturowy. Kielce: Wydawnictwo Naukowe Jan Szumacher, 1990, s. 156.
18 Bobrowski, Tadeusz. Budujmy Polskę Fotograficzną. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 2, s. 32–33
19 „Alfa” fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych, otwiera w Katowicach składnicę fabryczną. *Polonia*. 1934, roč. 11, č. 3320, s. 5.
20 Dubiel, Dominik. *Cieszyńskie Towarzystwo Fotograficzne: 1930–2000*. Cieszyn: CTF, 2000, s. 8.

Na jaře 1934 vznikla v Katovicích z iniciativy dr. ing. Józefa Hawliczka Slezská společnost přátel fotografie. O činnosti společnosti se toho neví mnoho. Před vypuknutím války společnost měla mít nějakých 50 členů. Slezská společnost přátel fotografie uspořádala koncem prvního roku své činnosti 1. *výstavu slezské umělecké fotografie*. Výstava byla zahájena 2. prosince 1934 v sále Společnosti lidových čítáren v katovickém Domě osvěty a její inaugurace byla spojena s výstavou sovětské fotografie, která tehdy putovala zemí. Tato výstava uváděná na různých místech v Polsku vzbuzovala obdiv tuzemských fotografů velkými a krásnými zvětšeninami[21]. Zahájení výstavy uvedla přednáška prof. Władysława Miedniaka, který měl hovořit o sovětské fotografii a úloze, jakou hraje fotografie v každodenním životě. Katovickou výstavu zahájil tehdejší slezský náměstek vojevody dr. Tadeusz Saloni. Jak informovaly noviny, na vernisáži byli přítomní zástupci úřadů, svobodných povolání a také zástupci místního tisku. Výstava sovětské fotografie se nacházela v sále ve druhém patře budovy. Podle recenzentů vystavované fotografie ilustrovaly *„proudy současné fotografie“*, námětem byly práce a dělnická třída. V kuloárech a v síni ve třetím patře byly práce Společnosti. Na výstavu bylo zasláno 400 snímků, z čehož se vybralo přes 200 fotografií od 48 autorů[22]. Vystavované fotografie představovaly témata typická pro amatérskou fotografii – zimní krajiny, zátiší, portréty, snímky zvířat. Pouze Tadeusz Brzozowski žijící v Chořově zaslal snímky s průmyslovou tématikou. Ve zmiňovaném článku noviny *Polska Zachodnia* vyzdvihovaly práce prof. Miedniaka, zhotovené technikou bromolejového tisku nazvané *Cesta (Droga)* a snímky *Talmudista* a *Notre Dame*. O pracích prof. Miedniaka noviny psaly, že *„jsou to věci dozralé, s vysokým stupněm artismu, které se mohou ocitnout na světové výstavě“*. Gazeta ocenila rovněž práce Aleksandra Busche, Stanisława Cząkoně a uznávaného slezského spisovatele Gustawa Morcinka. Wieczorek pak vyzdvihl skupinu fotografů z Bílska: Otto Jaurenika, Franciszka Chałupku, Jana Drozda, Ediho Miklera. Jmenováni byli také Adolf Serog a Feliks Stattler. Většina snímků zaslaných na výstavu byla zhotovená v technice bromostříbrných zvětšenin, z toho některé byly ve velkém zvětšení. Paweł Pietruszka z Wielkých Piekar zaslal práce zhotovené technikou bromolejového tisku. Jan Drozd z Bílska ukázal práce novou technikou izohélie vynalezenou Witoldem Romerem[23].

Nejznámější a nejproslulejší fotografickou výstavou v meziválečném Slezsku byla *Krása slezské země*. Expozice, která představuje jeden z příkladů předválečné materializace myšlenky *fotografie domoviny*[24] měla podle pořadatelů

21 I-wsza Wystawa Fotografiki Śląskiej. *Polska Zachodnia*. 1934, roč. 9, č. 332, s. 7.

22 Wieczorek, Antoni, Pierwsza wystawa fotografiki śląskiej w Katowicach. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 6, s. 130.

23 Z wystawy fotografiki sowieckiej oraz I. Wystawy Fotografiki Śląskiej. *Polska Zachodnia*. 1934, roč. 9, č. 333, s. 2.

24 Koncepce ukazující národní krásy v krajinách a objektech kulturního dědictví. V Polsku ji rozvíjel Jan Bułhak ve 30. letech dvacátého století.

hovořit o *„vlastnostech, charakteru a specifických vlastnostech Slezska“*[25].Výstava uspořádaná *Slezskou společností přátel fotografie* při spoluúčasti *Svazu propagace turistiky Slezského vojvodství* byla zahájená 1. listopadu 1938 v budově Slezského sejmu. Výstava podle původních plánů měla trvat do 15. listopadu, ale jak psal místní tisk, vzhledem k velkému zájmu byla prodloužena do konce měsíce[26]. K návštěvě výstavy lákalo mj. poměrně nízké vstupné. Výstava vzbudila pozornost nejen u obyvatel Slezska. Místní tisk psal o asi 200členné skupině ze Lvova, která na výstavu přijela vlakem[27]. Se stejně velkým zájmem veřejnosti se setkala přednáška *Moderní kinofilmová barevná fotografie* německého fotografa Waltera Bensera, odborníka firmy Leica, která se konala jako doprovodná událost výstavy. Vzhledem k vysoké účasti byla přednáška přesunuta z vestibulu Slezského sejmu, kde se původně měla konat, do velkého přednáškového sálu Společnosti lidových čítáren, kam se mohlo vejít mnohem více lidí. Benserův výklad se týkal aktuálního stavu amatérské fotografie, ilustrovalo jej 150 barevných diapozitivů představujících různá zákoutí Evropy. Další atrakcí bylo předvádění techniky na zvětšování kinofilmové barevné fotografie[28]. Na samotné výstavě se ukázalo 500 fotografií, které byly seskupeny tématicky. Zvláštní sekci představovaly narychlo shromážděné snímky české části Těšínska (polsky tzv. Zaolzie, z polského pohledu za řekou Olší, Záolší) připojeného v té době čerstvě k Polsku. Tato sbírka zahrnovala asi 150 prací zaslaných Polskou turistickou společností Beskyd z Orlové[29]. Skládaly se z fotografií krajiny Beskyd, portrétů lidí v lidových krojích a série snímků ukazujících průmysl karvinské pánve. Přítomnost těchto fotografií na výstavě, i když byly zařazeny až na poslední chvíli, silně zdůrazňoval tisk[30]. Záběry z tzv. Záolší zaslané po stanoveném termínu byly vystaveny ve vestibulu v přízemí a soutěžní práce v prvním a druhém patře budovy. Autoři fotografií většinou pocházeli ze Slezska. Byli to lidé mj. z Katovic, Chořova, Myslovic, Piekar Śląských, Bílska a okolí. Své práce vystavovali mj. Erwin Gross, Ludwik Wilhelm, Piotr Pietruszka, W. Kasperlik, Henryk Nowak, Wiktor Pawlak, Leonard Idziak, Artur Kotisch, Leon Dymek, Karol Machaczek, Łucjan Gwóźdź, Stanisław Gąsiorowski. Kromě nich se výstavy zúčastnili známí fotografové a animátoři polského fotografického hnutí jako Jan Bułhak, Antoni Wieczorek nebo Henryk Poddębski. K výstavě byl vydán katalog, v němž se ocitly 32 vysoce kvalitní reprodukce fotografií a texty Jana Bułhaka *Podstata fotografie domoviny* a od Gustawa Morcinka *Krása slezské země*. První ceny získali

25 Bułhak, Jan. Istota fotografii ojczystej. In: *I wystawa fotografiki śląskiej pod hasłem “Piękno ziemi śląskiej”: pod protektoratem pana Wojewody Śląskiego dra Michała Grażyńskiego : Katowice, 1–15 XI 1938, Sale Recepcyjne Sejmu Śląskiego*. Katowice: Komitet Organizacyjny Wystawy, 1938, s. 3.

26 Wystawa fotografiki. *Polonia*. 1938, roč. 15, č. 5060, s. 1.

27 Otwarcie wystawy „Piękno Ziemi Śląskiej”. *Polska Zachodnia*. 1938, roč. 13, č. 302, s. 11.

28 Odczyt w T.C.L. *Polonia*. 1938, roč. 15, č. 5049, s. 11.

29 Szymon, Piotr. *Józef Dańda i jego fotograficzna pasja*. In: Falęcki, Tomasz, (ed.). *Kronika Katowic*. Katowice: Muzeum Historii Katowic, 1989, s. 113.

30 *Piękno Zaolzia na wystawie fotografiki. Polska Zachodnia*. 1938, roč. 13, č. 307, s. 8.

Wiktor Pawlak za práci nazvanou *Stíny* a Józef Dańda za portrét stařenky ve slezském lidovém kroji *Slezská babička*. Dańda, který byl zosobněním milovníka fotografii, svůj koníček rozvinul mj. v Železniční vlastivědné společnosti. Své snímky zveřejňoval v místním tisku. V meziválečném období vytvořil bohatou sbírku vlastivědných fotografií s etnografickými prvky, k nimž patřily zejména portréty lidových typů a fotografie architektury[31].

Vývoj tuzemského fotografického hnutí přerušilo vypuknutí druhé světové války.

1945–1989

31 Szaraniec, Lech. Józef Dańda i jego zbiory fotograficzne. *Rocznik Katowicki*, 1976, č. IV, s. 50–64.

2. Institucionální kontexty

2.3. Amatéři ve službě umělecké fotografie

Amatérské fotografické hnutí představovalo základ hierarchizovaného institucionálního modelu řízeného shora, který se budoval v Polsku od ukončení druhé světové války a fungoval do začátku devadesátých let dvacátého století, na jehož vrcholu byl Svaz polských uměleckých fotografů (ZAPF). Systém rozvíjený ve druhé polovině čtyřicátých let minulého století představoval pokračování předválečného vzoru složeného z rozmanitých sdružení milovníků fotografie v celé zemi, která se ve své činnosti snažila dát fotografii prestižní úroveň všeobecnou propagací koncepce umělecké fotografie. Vzhledem k měnící se politické situaci v zemi se pokus o obnovu předválečného institucionálního modelu ukázal být obtížně uskutečnitelný. Zpravidla spontánně vznikající organizace byly rychle začleněny do rámců kulturní politiky realizované novou státní mocí.

Kultura, kterou komunistická vláda považovala za jeden z pilířů socialistické společnosti, představovala významný prvek politiky poválečného období. Stát se stavěl do role mecenáše umělecké tvorby a současně se pomocí centrálního řízení snažil převzít úplnou kontrolu na celým společenským životem. Před kulturu byly postaveny určité cíle, jejichž realizaci sloužily příslušné nástroje kulturní politiky. Při postulování úsilí o vytváření příznivých podmínek umožňujících uměleckou činnosti na vysoké úrovni měla tato politika plnit zejména instrumentální funkce, měla být nástrojem utvářejícím různé oblasti společenského života v souladu se směrnicemi strany. Soudilo se, že jelikož má ideologie přímý vliv na hospodářský a společenský rozvoj, tak kultura by měla hrát rozhodující roli při ideologickém procesu formování socialistické společnosti. V tomto procesu hrálo důležitou úlohu společenské kulturní hnutí. V programech rozvoje kultury se předpokládal rozvoj amatérské činnosti, a to i v oblasti fotografie, filmu a výtvarného umění. Stát podporoval rozvoj poradenství a služeb pro amatéry[32].

Všeobecně používaným termínem „umělecké hnutí“ označováno široce chápanou masově realizovanou uměleckou činnost provozovanou v kulturně-osvětových pracovištích, což byly podnikové nebo městské domy kultury a rozličné kluby nebo klubovny závislé na státních penězích, tedy snadno kontrolovatelné. Amatérské umělecké hnutí, v rámci něhož se zvláštní pozornost

32 Bierkowski, Tadeusz. *Polityka kulturalna PRL*. Bydgoszcz: WSP, 1980, s. 99.

zaměřovala na dělníky, měl představovat významný zdroj rozvoje socialistického umění[33]. Stát považoval amatérské hnutí za jeden z prvků podřízených a sloužícím ideologickým předpokladům kulturní politiky, který by měl jako takový uvádět do života postuláty vlády týkající se jak obsahu, tak i formy sdělení šířených prostřednictvím umění. Očekávání státního aparátu vůči amatérům byly v závislosti na období formulovány a vymáhány více či méně kategoricky[34].

Amatérské fotografické hnutí v Polsku se rozvíjelo v různých oblastech. Jednu z těchto oblastí představovala fotografická sdružení vznikající zpravidla ve větších městech. Do roku 1989 v celé zemi vzniklo a působilo asi padesát fotografických a filmových sdružení. Po správní reformě (1975) ve třiceti vojvodstvích působily jedna nebo dvě organizace tohoto typu a v sedmnácti nebyla žádná. Velikost sdružení byla různá. Průměrná fotografická společnost sdružovala asi 95 členů, ty menší měly asi 20 členů[35]. Nutno však poznamenat, že zpravidla jen nevelká část členů dané organizace zůstávala tvořivě aktivní. V roce 1977 se odhadovalo, že celkový počet členů sdružených v padesáti existujících fotografických společnostech činí 4754 osoby. V této skupině většinu představovali muži (3535 mužů v poměru k 1219 ženám). Z hlediska věku největší skupinu představovali mladí lidé z věkového rozpětí 19 až 29 let (2283 osoby), jichž bylo o něco více než osob, kterým bylo přes třicet (2052 osoby), nejméně početnou skupinu představovali lidé do 18 let (419 osob). Společenské a profesní složení bylo rozmanité, avšak rozhodně dominantní skupinou byli duševní pracovníci (3706 osob). Poměrně nevelkou skupinu představovali dělníci (472 osoby) a nejmenší zastoupení měli zemědělci (pouhých 28 osob)[36]. Další institucionální oblastí bylo odborové fotoamatérské hnutí, které se skládalo z fotoamatérských kroužků působících při odborových kulturně-osvětových pracovištích, klubech a podnikových klubovnách. Odbory sdružovaly fotoamatéry pracujících v dané profesi. V roce 1967 se počet fotografických kroužků odhadoval na 4 tisíce, počet amatérů v nich působících se odhadoval na cca 100 tisíc osob[37]. Navrhovalo se funkční propojení fotografických sdružení se závodními kroužky. Společnosti sdružující pokročilejší amatéry měly plnit úlohu animátorů celého roztříštěného fotografického hnutí[38].

Na konferencích v Jaltě a Postupimi se rozhodlo o přesunutí polského státu na západ (západní hranice měla být na Odře a Nise, kdežto východní na řece

33 Jagielski, Zygmunt. Osiągnięcia w zakresie upowszechniania kultury w XXX-leciu PRL. In. Bierkowski, Tadeusz. *Polityka kulturalna PRL*. Bydgoszcz: WSP, 1980, s. 58.

34 Kargul, Józef. *Upowszechnianie, animacja, komercjalizacja kultury : podręcznik akademicki*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 134.

35 Mossakowska-Mazany, Henryka. Regionalne towarzystwa kultury. In: Bierkowski, Tadeusz. *Polityka kulturalna PRL*. Bydgoszcz: WSP, 1980, s. 75.

36 Mossakowska-Mazany, Henryka. *Regionalne towarzystwa kultury*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1977, s. 106.

37 Gosk, Tadeusz. Związkowy ruch fotoamatorski. *Fotografia*. 1967, roč. 15, č. 6, s. II.

38 Łyczywkowa, Krystyna. W sprawie rozwoju amatorskiego ruchu fotograficznego. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 2, s. 27.

Bug). V důsledku toho přestaly existovat silná polská fotografická střediska ve Vilně (dnes litevský Vilnius) a Lvově. Do polské části Horního Slezska byly připojeny mj. města Zabrze, Bytom a Glivice.

Po druhé světové válce se i přes utrpěné ztráty začalo na různých místech v zemi pracovat na rekonstrukci struktury fotografické obce na základě předválečného institucionálního modelu. První fotografická sdružení začala vznikat hned po ukončení válečných operací. O tempu obrozování místních struktur nebo tvoření nových organizací jako kroužky, kluby nebo společnosti rozhodovala především aktivita a odhodlanost samotných fotografů, ale i tradice existující na daném místě. K pracím, které měly obnovit fotografické hnutí, se přistoupilo již v polovině roku 1945 a novým centrem obrozující se fotografické obce se stala Poznaň. V červnu 1945 začala v Poznani působit Společnost milovníků fotografie, která se stala zárodkem poválečného fotografického hnutí. V roce 1946 se ukázalo první číslo časopisu *Świat fotografii*, které se brzy stalo diskusním místem ohledně organizační podoby fotografického hnutí v Polsku. V prvních poválečných letech ke klíčovým záležitostem vedle postulátu uznání umělecké fotografie za jeden z oborů, které stát podporuje jak v právní, tak i finanční oblasti, bylo zorganizování amatérského hnutí představujícího tehdy: *„vážný obor kulturního působení, který je také nejvýznamnější výchovnou bází v oblasti umělecké tvorby a tradičním centrem vědění a pokroku v oboru fotografie“*[39].

Podobně jako na jiných místech v zemi, tak se i v Horním Slezsku přistoupilo ke spontánní obnově existujících organizací sdružujících fotografy nebo k zakládání nových. Zezačátku sdružení vznikala jako nezávislé organizace z vůle zainteresovaných fotografů. Místem neformálních setkání fotoamatérů byly obchody prodávající fotografický materiál, okolní kavárny, restaurace a také soukromé byty. Amatéři využívali rovněž potenciálu zde existujících průmyslových závodů, kde se zakládaly fotografické kluby a kroužky. V prosinci 1945 patrně díky snahám Józefa Dańdy a Mieczysława Cybińského svou činnost zahájila Slezská fotografická společnost. Prvním předsedou společnosti se stal Józef Dańda, místopředsedou Mieczysław Cybiński. Ve vedení společnosti se ocitli Franciszek Stobik, Edward Poloczek, Józef Zając a Anatol Berezowski. Kromě jmenovaných lidí ve společnosti ještě působili mj. Adam Bogusz, Karol Lah, Halina Holasová-Idziaková nebo Stefan Konwiński[40]. Společnost byla oficiálně zaregistrována teprve 15. června 1947, kdy byly také schváleny její stanovy. Plánovaný rozsah činnosti Slezské fotografické společnosti byl neobyčejně ambiciózní a široký. Jak se psalo ve stanovách, společnost si kladla za cíl: *„podporovat a pěstovat fotografii jako vědu, dovednost a umění se zvláštním zohledněním*

39 Sempoliński, Leonard. Z przemówienia Przewodniczącego Rady Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 2, s. 35–36.

40 Gładych, Barbara. *A w Katowicach... Przyczynek do dziejów amatorskiego ruchu fotograficznego*. *Foto*. 1986, č. 6, s. 163.

dokumentární fotografie slezského regionu. Usiluje o tento cíl s dodržováním platných právních předpisů následujícími způsoby: a) pořádá schůze, přednášky, kursy, organizuje výstavy, soutěže a kolektivní výlety; b) vede knihovnu, čítárnu fotografických časopisů a fotografická muzea; c) vydává a podporuje publikace z oboru fotografie; d) provozuje fotografické ateliéry pro potřeby svých členů; e) vyjednává pro své členy výhody usnadňující fotografii domoviny, ať už slevy na železnici, povolení fotografovat atp.; f) tvoří sekce a místní pobočky; g) vede ochranu autorských práv členů zastupováním jejich zájmů před příslušnými orgány a úřady; h) udržuje vztahy s příbuznými organizacemi v zemi a historickými společnostmi, památkáři a vědeckými institucemi; i) provozuje ‚Klub uměleckých fotografů seniorů' jako zvláštní sekci společnosti."[41] Společnost měla své pobočky ve městech Zabrze, Chořov (při muzeu Bytomska měla existovat muzejní sekce) a Knurów (s hornickou sekcí). V článku zveřejněném na stránkách novin *Dziennik Zachodni* Józef Dańda navrhoval vytvořit také zvláštní sekci „církevního umění", která by se měla zabývat dokumentací církevních sbírek[42].

Koncem čtyřicátých let dochází k shora řízené centralizaci amatérských organizací v celé zemi. Na jednu stranu to byl důsledek zvyšující se kontroly státu nad veškerým společenským a spolkovým životem, na stranu druhou tento proces odrážel snahy samotné fotografické obce vytvořit zastřešující orgán sjednocující a koordinující aktivity rozptýlených, tudíž i málo efektivních organizací, a také získat podporu a příslušnou váhu pro uměleckou fotografii. V roce 1947 vznikla v Poznani Polská fotografická společnost (PTF). Podle stanov společnosti schválených v roce 1948 se všechny existující a nově vznikající amatérská fotografická sdružení automaticky stávaly jejími pobočkami. Přelom čtyřicátých a padesátých let byl obdobím vzniku dalších poboček PTF v celé zemi.

V září 1948 vznikla pobočka Polské fotografické společnosti v Čenstochové, jejímiž zakladateli byli Tadeusz Lewandowski, Miron Kołakowski, Stanisław Krakowiak, Jerzy Menc, Stefan Wielochowski, Franciszek Sabelman a Borys Górewicz. Prvním předsedou pobočky se stal ing. Borys Górewicz. V pobočce působila fotografická sekce a filmová sekce[43].

V listopadu 1949 se konala první organizační schůze Katovické pobočky Polské fotografické společnosti (KTF). Zezačátku pobočka čítala 20 členů. Prvním předsedou se stal Franciszek Stobik, místopředsedoui Mieczysław Cybiński a tajemníkem Edward Poloczek. První sídlo KTF se nacházelo na ulici Pocztowa. V roce 1950 se sídlo přestěhovalo do fotografického ateliéru Haliny a Leonarda Idziakových Foto-Holas[44].

41 Dańda, Józef. *Rozwój fotografiki polskiej na Śląsku. Dziennik Zachodni*. 1947, č. 50, s. 384.
42 Tamtéž. s. 384.
43 Mularz, Edmund. *Towarzystwo Fotograficzne w Częstochowie i jego działalność*. In: *Almanach Częstochowy*. Częstochowa: *Towarzystwo Przyjaciół Częstochowy*, 1991, s. 26–31.
44 Gładych, Barbara. *A w Katowicach…Przyczynek do dziejów amatorskiego ruchu fotograficznego. Foto*. 1986, č. 6, s. 163.

V říjnu 1951 vznikla pobočka PTF v Glivicích. Prvním předsedou byl zvolen Władysław Dec. Ve vedení byli Romuald Matwijiszyn, Tamara Thommeová, Emil Szozda, Jan Fricze a Tadeusz Wiktory.

V listopadu 1957 pak vznikla pobočka Polské fotografické společnosti v Těšíně. Prvním předsedou pobočky se stal Józef Korbut. Přes nedostatek financí a přes četné organizační potíže byla 30. listopadu 1958 zahájena 1. výstava amatérské umělecké fotografie[45].

Významný vliv na formování fotografické obce ve Slezsku, především právě ve výše zmiňovaných Glivicích, měli repatrianti z východních zemí. V důsledku stanovení nových státních hranic a s tím spojeným přesidlováním obyvatelstva se v Horním Slezsku objevila četná skupina přistěhovalců z bývalých východních území, včetně zástupců uměleckých a inteligentských kruhů ze Lvova, z města, které před válkou představovalo jedno z nejvýznamnějších polských center fotografie. Kromě činnosti Lvovské fotografické společnosti se lvovské centrum vyznačovalo akademickými pracovišti jako Fotografický ateliér při Lvovské polytechnice (v němž pracovali mj. Henryk Mikolasch, Witold Romer, Jan Neuman) a Fotografická pracovna na Univerzitě Jana Kazimíra. K fotografům usazeným po druhé světové válce v Horním Slezsku patřili mj. Tadeusz Maciejko, člen lvovského Technického fotoamatérského kroužku, pracovník Lvovské polytechniky; Aleksander Balicki, člen Lvovské fotografické společnosti; Bronisław Stapiński, fotograf Podzemního divadla a Polského divadla ve Lvově[46], který pořídil záběry z cesty umělců do Katovic. Ještě před válkou přijela do Slezska rodina již dříve zmiňované Haliny Holasové-Idziakové, která ve Lvově vedla fotografický ateliér Flora. V roce 1922 si Holasovi otevřeli v Katovicích uznávaný ateliér Foto-Holas fungující několik desítek let. Přistěhovalci byli také Zofia Rydetová narozená ve Stanislavu (dnes Ivano-Frankivsk), Jerzy Lewczyński pocházející z Tomaszowa Lubelského a také Kazimierz Seko, Franciszek Hilarowicz, Emil Kugler, Bertold Frey, Małgorzata Apathyová. Jerzy Busza si všiml, že lidé z tzv. *Kresů* (předválečná východní polská území): *„kromě zakoušených válečných hrůz s sebou přivezli věc v podstatě neocenitelnou, totiž paměť inteligentských rituálů kulturní Haliče, kde se vždy smělo nejvíc, takže se tam intelektuální a umělecký život mohl rozvíjet nejbouřlivěji, jelikož skrz Vídeň měli bránu do Evropy."*[47]

Kromě výše uvedených organizací působily fotografické spolky také v Bílsku-Bělé, Bytomi a Zabrze. Zajímavé je, že poslední Zabrzeská fotografická společnost byla založena v roce 1962 skupinou učitelů sdružených ve Svazu

45 Dubiel, Dominik. *Cieszyńskie Towarzystwo Fotograficzne: 1930–2000*. Cieszyn: CTF, 2000, s. 21.
46 Koniakowski, Andrzej. Lwowscy fotografowie w odradzającej się fotografii artystycznej na Śląsku. In: Heska-Kwaśniewicz, Krystyna; Ratuszna, Alicja; Żurawska, Ewa (ed.). *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2012, s. 223–224.
47 Busza, Jerzy. *Jubileuszowa Wystawa Fotografii 1951–1986* (katalog). Gliwice: Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne, 1986.

polských učitelů (ZNP). Prvním předsedou se stal mgr. ing. Zygmunt Sawicki. Sídlo se nacházelo v prostorách, které bezplatně poskytl ZNP. W šedesátých letech tam k aktivním fotoamatérům patřili Mieczysław Jabłonka, Aleksander Kowal, Genadiusz Nikołajuk, Alojzy Rynek, Józef Ryszka, Zygmunt Sawicki a Andrzej Zieliński (který byl také dlouholetým předsedou společnosti)[48].

Kromě spolků byly také aktivní četné fotografické kroužky a kluby, které často působily při domech kultury provozovaných podniky. K významným je třeba zařadit činnost Jastrzębského fotografického klubu Nezávislí, který vznikl v červenci 1972. Klub byl vedený Zofií a Jerzym Lubczyńskými. Činnost klubu se financovala z dobrovolných příspěvků a získávaných dotací. Klub od roku 1974 pořádal pod heslem „Setkání s fotografií" pravidelný přehled tvorby amatérů.

2.4. Profesionální umělci

Zřízení samostatného tvůrčího svazu, který by zaštiťoval fotografy-umělce, představovalo jeden z hlavních postulátů, jenž se po druhé světová válce objevoval v obnovované fotografické obci. V roce 1946 byl založen Polský svaz uměleckých fotografů jehož stanovy byly schváleny v roce 1947. V roce 1952 se organizace přejmenovala na Svaz polských uměleckých fotografů (ZPAF). Základním cílem ZPAF měl být: *„rozvoj umělecké fotografie jako kulturogenní a společensky přínosné umělecké disciplíny a ochrana tvůrčích a profesních zájmů členů."*[49]. Svaz svým členům tedy nabízel nejen prestiž, ale i jistá privilegia a hmatatelné materiální výhody. Fotografové patřící do ZPAF měli právo vykonávat profesi uměleckého fotografa jako svobodného povolání. K definování povolání uměleckého fotografa může posloužit definice Aleksandra Wallise vztahující se k podobné koncepci profese výtvarného umělce. V případě uměleckých fotografů profesionalismus znamenal provozování fotografie pro ekonomické i prestižní účely poskytující patřičně vysokou pozici, když ne ve společnosti, tak alespoň v dané profesi. Tyto dvě motivace se mohly vyskytovat spolu, ale také jedna mohla převažovat nad druhou[50].

Úsilí o profesní elitářství vedlo k rozdělení na skupiny umělců a amatérů, které však fungovala v systému vzájemných závislostí. Činnost ZPAF byla silně spojena s amatérským hnutí, z něhož se rekrutovala naprostá většina členů svazu. Rozdíl mezi amatérem a uměleckým fotografem často spočíval jen v právu toho druhého vydělávat. Amatéři si v zásadě měli na živobytí vydělávat jinak.

48 Zieliński, Andrzej. *Zabrzańskie Towarzystwo Fotograficzne*. In: *Kroniki Miasta Zabrze*. Zabrze: Towarzystwo Miłośników Zabrza i Muzeum w Zabrzu, 1968, s. 204–209.

49 Weselik, Jan. *Związek Polskich Artystów Fotografików*. In: Wojciechowski, Aleksander, (ed.). *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 123.

50 Wallis, Aleksander Wallis. *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964, s. 7.

Jak konstatoval v jednom vystoupení Leonard Sempoliński: *„Těžko najít nějaké jiné podstatné rozdíly mezi profesionálními tvůrci a seriózními amatérskými tvůrci, jelikož obě skupiny pocházejí z amatérského hnutí nebo ve velmi vzácných případech z řemesla."*[51]

Zprostředkovatelskou institucí v rozdělování státních zakázek byly Ateliéry výtvarných umění (Pracownie Sztuk Plastycznych), jejichž úkolem bylo *„přijímání, zajišťování a provádění vlastními silami nebo angažovanými výtvarnými umělci veškerých objednávek, zejména objednávek státních a zespolečenštěných institucí v oblasti výstavnictví, příležitostných dekorací, malířství, sochařství, grafiky a architektury interiérů."*[52] Ateliéry výtvarných umění se také zabývaly hodnocení umělecké hodnoty prací a jejich kalkulací založenou na cenících. Zakázky rozdělovala Komise rozdělovaní prací, která určovala zhotovitele z lidí sdružených v tvůrčích svazech (ve výjimečných případech mohla zadávat práce lidem, kteří nebyli ve svazu).

V březnu 1950 se členem ZPAF stala Halina Holasová-Idziaková a v listopadu 1950 bylo v Katovicích zřízeno zastoupení svazu (delegatura), které na začátku mělo tři členy. Kromě Holasové-Idziakové tam byli Adam Bogusz a Seweryn Błochowicz. Následujícího roku byli do ZPAF přijati Mieczysław Cybiński, Edward Poloczek, Franciszek Stobik, Karol Holeksa, Tadeusz Lewandowski, Karol Lah, Bronisław Stapiński, Stanisław Ziółkiewicz a Kazimierz Gargul[53]. V roce 1952 se delegátem svazu v Katovicích stal Franciszek Stobik.

Početní stav svazu systematicky rostl. Budoucí kandidáti na umělce se rekrutovali nejčastěji z místních fotografických sdružení, přičemž v případě slezské oblasti prim hrála Katovická fotografická společnost, z níž pocházela většina z nich. Noví členové se přijímali z okruhu uchazečů, které před Uměleckou komisí, která představovala náborový orgán, se prokázali významnými uměleckými výsledky, předložili určitý počet samostatně vykonaných prací a znali problematiku související s fotografií[54]. V roce 1964 slezská delegatura čítala 26 členů. V roce 1978 roku patřilo do katovického ZPAF 35 lidí, z toho 19 žilo v Katovicích, 6 v Glivicích, 3 v Čenstochové, 2 v Bytomi, 4 v Bílsku-Bělé a jedna v Sosnovci[55]. V roce 1978 byla zřízena delegatura svazu v Bílsku-Bělé.

Katovická delegatura ZPAF dlouho neměla trvalé sídlo. Do roku 1958 se fotografové často scházeli v soukromých bytech nebo místnosti katovické pobočky PTF v ateliéru Holasových na tehdejší ulici Wieczorka. Později se schůze konaly v Domě tvůrčích svazů. Výstavy se pořádaly hlavně v již zmiňované galerii Ústřední kanceláře uměleckých výstav. Teprve ve druhé polovině

51 Z przemówienia Przewodniczącego Rady Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce – Leonarda Sempolińskiego. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 2, s. 35.

52 Kubaszewska, Hanna. Pracownie Sztuk Plastycznych. In: Wojciechowski, Aleksander, (ed.). *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 263.

53 Ligocki, Alfred. *Formy i ludzie: almanach fotografiki śląskiej ZPAF*. Katowice: „Śląsk", 1988, s. 14.

54 Sumiński, Tadeusz. Walny Zjazd ZPAF. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 5, s. 99.

55 Lewczyński, Jerzy; Tabaka, Ryszard (ed.). *Galeria Katowice* (katalog). Katowice: ZPAF, 1978.

sedmdesátých let díky snahám Edwarda Poloczka obdržel svaz od města prostory na ulici Wita Stwosza a o něco později prostory na ulici Warszawska. V lednu 1979 v nich byla zahájena činnosti Galerie ZPAF Katovice.

Členství v ZPAF se vnímalo jako mimořádně prestižní a přijetí do svazu představovali skutečnou nobilitaci a završení amatérské cesty.

2.5. Charakteristika činnosti fotografických organizací

Činnost rozličných amatérských organizací existujících v regionu vypadala podobně. Na pravidelných schůzkách se probíraly a hodnotily práce fotografů, pořádaly se výstavy, přehlídky a soutěže. Společnosti byly otevřené všem zájemcům. Vedle pokročilých fotografů projevujících umělecké ambice tam byli také začínající hobbisté, kteří dělali hlavně památkové snímky, pro něž byla prvotní motivací rodinná fotografie. Takže se rozmývaly i tak neostré hranice mezi amatérskou, uměleckou a ateliérovou fotografií. Amatérská a umělecká praxe se do značné míry překrývaly.

Činnost společností se organizovala podle jistého schématu. Například na začátku šedesátých let byly prostory katovické pobočky PTF otevřeny třikrát týdně. Dvakrát týdně měli členové společnosti možnost využít temnou komoru. Jednou týdně se konaly tzv. programové schůze, na nichž se diskutovalo o průběžných problémech. Další setkání v každém měsíci byla věnována fotografickým publikacím, odbornému zahraničnímu tisku a soutěžím. Hodně času se věnovalo technickým záležitostem, které se u značné části začínajících amatérů těšily velkému zájmu[56]. Obdobně vypadala činnost glivické pobočky. Sídlo glivické pobočky mělo přednáškový sál, temnou komoru, ateliér a knihovnu.

Spolky hrály roli škol, v nichž se noví adepti učili od starších pokročilejších kolegů i od sebe navzájem. Přímý kontakt se zkušenými fotografy (zpravidla členy ZPAF) měl pro začátečníky obrovský význam. V sebevzdělávacím procesu mimořádně významnou roli hrálo hodnocení snímků zkušenějšími členy společnosti. Během neformální výuky se zdůrazňovala úloha kritiky a vzájemného hodnocení snímků na fóru skupiny. Kritika se týkala jak technických, tak i uměleckých záležitostí. Po amatérech se žádala snaha o správnost, probíraly se chyby a radilo se ohledně zpracování materiálů. Přinášené práce se hodnotily bodově nebo se známkovaly. Mezi amatéry chodícími na setkání se pořádala soutěž o nejlepší snímek měsíce a konaly se také tématické soutěže. Autorům oceněných prací se udělovaly odměny, kterými zpravidla byla alba[57]. Jednou měsíčně se rozvěšovaly tzv. pracovní výstavy. Například v Katovické fotografické

56 Toczyńska, Walentyna. Katowickie Towarzystwo Fotograficzne. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 12, s. II–III.
57 Osobní rozhovor s Waldemarem Jamou, Katovice, 30. září 2014.

společnosti práce na každoměsíční výstavu vybírala kvalifikační komise ze snímků odevzdávaných zpravidla anonymně členy společnosti. Průměrně se odevzdávalo 35 až 50 prací. Během výstavy členové komise probírali jednotlivé práce. Potom se konala diskuse[58]. Pořádaly se také přednášky a besedy se známými fotografy, historiky umění či kritiky, mezi nimiž byli mj. Alfred Ligocki, Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Juliusz Garztecki, Witold Dederko a další.

Během schůzek se vedly bouřlivé diskuse o fotografii, na něž se účastníci připravovali nejednou i celé hodiny v knihovnách. Stávalo se, že rozhovory pokračovaly pozdě do noci v nedalekých restauracích[59]. Soutěže a přehlídky způsobovaly, že se od amatérských fotografů vyžadovala úroveň blízká té profesionální, což vedlo k napodobování uměleckých fotografů. Spolky také provozovaly formalizovanější vzdělávací a organizační činnost. Instruktoři pomáhali při zakládání a vedení fotografických kroužků a klubů v podnicích, závodních klubech nebo domech kultury. Společnosti organizovaly školicí kursy, na nich se vyučovaly mj. technologie, procesy zpracování fotografických materiálů. Například podle zpráv v měsíčníku *Fotografia* trval kurs pořádaný Katovickou fotografickou společností 6 týdnů. Průměrně se jej účastnilo 45 až 60 osob.

K nejvýznamnějším a nejviditelnějším formám činnosti společností (a týká se to též ZPAF) patřilo pořádání výstav, přičemž pro většinu organizací byly problémem výstavní prostory. Pokud daná společnost nedisponovala vlastní galerií, pak zpravidla využívala prostory v podnikových nebo městských domech kultury, knihovnách nebo dalších veřejných institucích. Výstavy se často pořádaly rovněž v salónech Klubu mezinárodního tisku a knihy[60]. Na mapě místních výstavních institucí důležitou roli plnila pobočka Ústřední kanceláře uměleckých výstav (CBWA) v Katovicích. CBWA představovalo instituci, jejímž úkolem bylo koordinovat a pořádat výstavy a šířit tak výtvarné umění na území celé země. Ústřední kancelář výstav byla zřízena 10. února 1949 ministrem kultury a umění. Začátkem roku 1950 došlo k přejmenování na Ústřední kancelář uměleckých výstav. Kancelář zajišťovala administrativní kontrolu nad výstavní činností v zemi, plnila ideologické a kontrolní funkce, starala se – zejména v prvních letech existence, v dobách silné ideologické ofenzívy – o správné vyznění předváděného umění. Katovická pobočka CBWA vznikla 1. srpna 1949. Poměrně nevelká galerie (plocha činila 130 m²) se nacházela v sídle Svazu polských výtvarných umělců, bývalých prostorách kavárny Scala v prvním patře budovy na křižovatce ulic Jana a Dworcowa (Nádražní)[61]. Tento stav trval do 1. ledna 1972, kdy byl zprovozněn nový výstavní pavilón na tehdejší ulici Armii

58 O działalności Katowickiego Towarzystwa Fotograficznego. *Fotografia*. 1961, roč. č. 5, s.169.
59 Osobní rozhovor s Waldemarem Jamou, Katovice, 30. září 2014.
60 elostátní síť domů kultury a knihkupectví byla založena roku 1948 hlavní správou Dělnického vydavatelského družstva Prasa (Tisk).
61 Meschnik, Marek. *Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949–1999*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 2001, s. 8.

Czerwonej (Rudé, armády, dnes Aleja Wojciecha Korfantego). V galerii CBWA se objevovaly hlavně výstavy Svazu polských výtvarných umělců, až do 70. let se tam ukazovaly také přehlídky a kolektivní výstavy pořádané Katovickou fotografickou společností a Svazem polských uměleckých fotografů.

Zezačátku se forma výstav uzavírala ve třech druzích prezentací, kterými byly přehlídky, tématické výstavy a didaktické výstavy organizované především v dělnických klubovnách a školách[62]. Neobyčejně důležitou roli plnily každoroční přehlídky a salóny umělecké fotografie organizované na místní, vojvodské, celopolské a mezinárodní úrovni. Instituce fotografického salónu byla vypracována ještě v meziválečných letech. Tento model se odkazoval na akademickou praxi, v rámci níž pravidelná přehlídka uměleckých výsledků sloužila ochraně hodnot přijímaných v daném okamžiku danými kruhy. Salón měl formu soutěže. Práce na danou výstavu vybírala k tomuto účelu zřízená příslušná kvalifikační komise nebo porota, která také udělovala ceny. Začátkem šedesátých let se koncepce salonu poněkud změnila. Na výstavách se začaly vystavovat soubory fotografií, autorům byla poskytována větší svoboda při výběrů snímků. Podle některých tato svoboda vedla ke snížení kvality[63]. Tehdy se také začalo prosazovat model tématické výstavy, pro niž byla vzorem výstava *Lidská rodina*. V roce 1960 vyjmenovával Zbigniew Łagocki následující formy výstav: celopolské, oblastní, tématické, individuální, retrospektivní. Za nejhodnotnější a nejmodernější považoval výstavy tématické a individuální. Tématická výstava (wystawa problemowa) se skládala se souboru snímků soustředěného na jednu problematiku[64].

Tradicí amatérského a uměleckého hnutí se stalo zasílání prací na co největší počet výstav a salónů. Andrzej Koniakowski z Katovickou fotografickou společností vzpomíná: *„Salóny byly pro nás důležité, to byly dveře do světa. To byl náš umělecký výsledek a o to jsme se prali. Byly teoretické poplatky, nějaké 2 nebo 3 dolary chtěli, abychom zaplatili. My jsme přirozeně žádné dolary neměli, takže jsme ke snímkům přikládali nějakou naši publikaci nebo jsme v knihkupectví kupovali knihy v ruském knihkupectví. Měli jsme napsaný takový text, že naše předpisy nedovolují zasílat peníze. A oni to všichni chápali.“*[65] V rámci vděčnosti začala Katovická fotografická společnost od roku 1960 pořádat Mezinárodní salóny umělecké fotografie, které se staly jednou z větších a známějších přehlídek světové amatérské fotografie v zemi[66].

V 60. letech začalo svého druhu soupeření mezi organizacemi a účast na salónech připomínala sportovní závody. „Sportovní“ charakter měly také udělované ceny, kterými zpravidla byly diplomy, medaile a dokonce i poháry. Jerzy Lewczyński vzpomínal: *„Amatérské hnutí sdružené ve Federaci amatérských fotografických sdružení podporovalo myšlenku ‚závodů‘. Obesílali jsme všechny možné soutěže. Čím dále, tím lépe. A orgány se na tyto ‚závody‘ koukaly se kladně“*[67]. Negativních stránek takovéhoto rivalizování si všímal kritik a publicista Alfred Ligocki, podle nějž soutěžení vedlo k favorizování vybraných lidí, což odporovalo podstatě činnosti amatérských organizací. O tomto soupeření Ligocki psal: *„Zneklidňuje mne jen obecný směr této aktivity. Mám neustále dojem, že se nacházím v nějakém kvalifikačním táboře, kde se objevují a školí kandidáti do národní reprezentace. Zkrátka se PTF bere jako chovatelská stanice hvězd“*[68]. Podle Ligockého úkoly PTF nespočívají ve výrobě a propagaci vybraných umělců, ale má *„šířit mezi běžnými cvakači kulturu fotografování a dobré fotografické způsoby“* čehož se dosahuje *„prohlubováním čistě technických dovedností a vzděláváním výtvarné kultury“*[69]. Umělecké vzdělávání by se mělo odehrávat v příslušných sekcích. Neměly by se stírat rozdíly mezi PTF a ZPAF – tyto organizace by se měly doplňovat. Ligocki byl pro to, aby se členové ZPAF mohli zúčastňovat výstav Polské fotografické společnosti, avšak tato organizace by se především měla zaměřit na své statutární úkoly, tedy *„zvyšování kultury fotografování“* ve společnosti. Zároveň Ligocki poznamenával, že úroveň nejlepších poboček PTF je srovnatelný se ZPAF a nejednou je dokonce i vyšší[70].

Amatérské fotografické organizace plnily rozličné funkce. Vedle základní společenské a integrační role spojující spolu osoby s podobnými zájmy a dovolující vyměňovat si zkušenosti plnily také regulační funkci, skrze niž se uplatňovala snaha vypracovat esteticky konzistentní model umělecké fotografie. Kritik způsobu fungování institucionálního modelu Jerzy Busza podotkl, že regulační funkce plněná amatérskými kluby *„se týkala sladění estetiky, fotografické stylistiky, zkrátka takzvaného ‚uměleckého vyjádření‘ preferovaného klubem ‚in gremio‘, což mohl být jen klasický piktorialismus využívající normativní estetiku.“*[71] Busza soudil, že v situaci, kdy klub vylučuje možnost individuálního růstu: *„ti umělečtěji ambicióznější u fotografové se organizují ani ne tak mimo klub, jako navzdory klubu (…).“*[72] To v důsledku nevyhnutelně vedlo ke zpochybnění smyslu existence institucionálního modelu, v rámci něhož fungovala amatérská a umělecká fotografie. Časem se začal fungující model fotografických spolku vnímat jako anachronický. Po roce 1989 začala postupná desintegrace obce založená na amatérských organizacích. Amatérské organizace se potýkaly s novými administrativními předpisy, absencí financování a potížemi s prostory. V devadesátých letech značná část dosavadních fotografických spolků přestala existovat nebo významně omezila svou činnost.

62 *Słuszna inicjatywa. Nowa organizacja wystaw artystycznych*. *Trybuna Robotnicza*. 1949, č. 218, s. 4.
63 Gadomski, Stanisław. *Jubileusz u fotografików*. *Trybuna Robotnicza*. 1964, č. 289, s. 2.
64 Łagocki, Zbigniew. Nowoczesność – problem stale aktualny. *Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 3, s. 75–76.
65 Osobní rozhovor s Andrzejem Koniakowským, 1. března 2014.
66 Kiciński, Wojciech. Katowice po raz drugi. *Fotografia*. 1961, roč. 9, č. 11, s. 379–383.
67 Lewczyński, *Jerzy. Zosia…*. In: Fuchs, Elżbieta (ed.). *Zofia Rydet (1911–1997)*. Łódź: Muzeum Sztuki, 1999, s. 14.
68 Ligocki, Alfred. *Hodowla gwiazd czy nauka dobrych manier? Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 8, s. 259–262.
69 Tamtéž. s. 259–262.
70 Tamtéž. s. 259–262.
71 Busza, Jerzy. *Na pięć minut przed jubileuszem*. *Foto*. 1986, č. 7, s. 195.
72 Tamtéž. s. 195.

3. Kritické kontexty

V této kapitole se pojednává o publicistické činnosti kritika Alfreda Ligockého, jenž, pomineme-li nečetné texty od fotografů působících ve Slezsku, byl vlastně jediný tam žijící publicista pravidelně píšící o fotografii a umění. Ligocki se vyjadřoval k podstatným fotografickým záležitostem od poloviny 50. let do začátku let 80. dvacátého století. V této době publikoval významné množství článků věnovaných fotografické problematice, recenzí či textů v katalozích. Také přímo značně ovlivnil mnoho místních fotografů. Tato analýza tvorby Alfreda Ligockého založená na zdrojových textech a zasazená do širšího kontextu problémů kritiky v Polsku dovoluje lépe pochopit kritéria hodnocení, pomocí nichž se do roku 1989 podporovaly mezi fotografy určité estetické směry.

Široce chápaná publicistika, která se skládala z recenzí výstav, kritických textů a tématických článků, plnila významnou roli při vymezování teoretických rámců měnícího se modelu umělecké fotografie. Místem, kde se do roku 1989 vedly diskuse, byly především stránky odborných časopisů jako *Świat fotografii* (1946–1952) nebo *Fotografia* (1953–1972). Tyto časopisy byly primárně adresovány amatérům, avšak kromě technických rad určených začátečníkům obsahovaly také náročnější články s problematikou teorie fotografie a umění. V následujících letech se ukazovaly stejně zajímavé časopisy jako *Foto*, *Kwartalnik Fotografia* a *Obscura*. Podobně jako veškerý společenský život i kritické texty byly pod kontrolou státu a jejich obsah byl utvářen více či méně aktivními mechanismy cenzury a autocenzury. Kulturní politika socialistického státu určovala kritice určité funkce. Kritika měla být zprostředkovatelem mezi tvůrcem a veřejností, které měla pomáhat při provádění těch správných výběrů. V případě fotografie měli četní recenzenti za úkol pomáhat autorům při neustálém a ustavičném zdokonalování řemesla. Cílem amatéra bylo přiblížit se k hranicím umělecké fotografie a v nejlepším případě tyto bariéry překročit[73]. Současně postulátní charakter kritiky stanovoval směry rozvoje akceptované obcí (a tolerované státem). Zezačátku byly snahy vypracovat jeden dominantní model, časem se akceptoval zvětšující se pluralismus. Pro umělecké fotografy výzvu představoval pokus o skloubení shora diktovaných ideologických požadavků s autonomií

73 Łyczywek, Krystyna. Kryzys działalności towarzystw fotograficznych? *Fotografia*. 1967, roč. 15, č. 10, s. 231.

uměleckých autorských výpovědi utvářených v mezích určených širokými kontrolními mechanismy. V diskutovaném období (1945–1989) byla jedním z klíčových témat debaty vedené mezi fotografy a kritiky záležitost definování fotografie jako umění a problém jejích vztahů k ostatním vizuálním uměním. Také se vedly spory o její sociální funkce, uvažovalo se o otázkách jejího společenského angažování, diskutovalo se o místě a roli fotografii v masové kultuře. K předním kritikům a publicistům tohoto období patřili mj. Zbigniew Dłubak, Janusz Bogucki, Urszula Czartoryska, Juliusz Garztecki, Jerzy Busza a také Alfred Ligocki.

Ligocki pocházel z Poznaně, kde roku 1935 ukončil právnická studia na tamější univerzitě. Jeho otec Jan Ligocki byl zakladatelem a ředitelem obchodního gymnázia (gimnazjum kupieckie) v Poznani. Matka Pelagia rozená Markowska se věnovala charitativní činnosti. Až do vypuknutí druhé světové války pracoval Ligocki v poznaňském odvolacím soudu. V roce 1938 složil soudcovské zkoušky. Psal a publikoval články věnované právnickým otázkám. Po vypuknutí války v roce 1939 byla rodina Ligockého z Poznaně vystěhována. Od roku 1941 až do konce války Ligocki pobýval v Čenstochové, kde začal sbírat publikace a reprodukce spojené s uměním, organizoval také soukromé komorní výstavy. Po válce se přestěhoval do Katovic, kde nejprve našel práci na pozici právního poradce v podniku *Centrostal* a v roce 1950 začal pracovat jako redaktor v literární redakci nakladatelství *Śląsk*. Pracoval tam až do odchodu do důchodu v roce 1979. V letech 1951–1957 přednášel dějiny umění a estetiku na katovické Fakultě grafiky Akademie výtvarných umění v Krakově. V roce 1960 se ukázala jeho první kniha *Cezanne – u źródeł rewolucji w plastyce (Cézanne – u pramenů revoluce ve výtvarném umění)*. Celkem napsal přes deset knih věnovaných umění. Ligocki byl také autorem četných kritických textů věnovaných problematikám umění, které zveřejňoval ve společenských a kulturních časopisech, mj. v *Życie Literackie*, *Przegląd Artystyczny*, *Przegląd Kulturalny*, *Nowa Kultura*, *Odra*, *Poglądy*. kromě umění se zajímal také o fotografii, které věnoval tři knihy: *Fotografia i sztuka*, *Fotograficzne penetracje*, *Fotografia socjologiczna (Fotografie a umění, Fotografické penetrace, Sociologická fotografie)*. V Katovicích Ligocki navázal blízké vztahy s místní fotografickou obcí. Místní fotografové ho brali jako autoritu. Oceňovali jeho erudici, osobní kulturu, dovednost vést diskuse. Ligockého považovali za *„pozorného a vstřícného, byť vůbec ne mírného komentátora.“*[74] Katovický fotograf Józef Ligęza o něm psal: *„V jeho osobnosti se snoubily a nacházely úžasnou rovnováhu zdánlivě protichůdné vlastnosti – vysoké nároky, dokonce jistá přísnost se vstřícnosti a srdečností.“*[75] Místní fotografové většinou dali na jeho názory na téma fotografie, i když jeho názory vzbuzovaly rovněž kontroverze. Velký rozruch v obci a četné polemiky vyvolala kniha *Fotografie a umění* vydaná v roce 1962, v níž Ligocki otevřeně kritizoval podle jeho názoru anachronický model fotografie

74 Czeczot, Andrzej. Krytyk i popularyzator. *Poglądy*. 1968, č. 22, s. 13.
75 Ligęza, Józef. Było mu bliskie wszystko, co piękne. *Trybuna Robotnicza*. 1987, č. 79, s. 5.

reprezentovaný svazem ZPAF, piktoriální tendence v polské fotografii a pro fotografické hnutí v Polsku pomníkovou postavu Jana Bułhaka. O Bułhakovi psal mj.: *„Postava Bułhaka byla v Polsku zcela zmytologizovaná a pokryta tak tlustou vrstvou bronzu, že je vlastně těžké rozeznat její rysy.“*[76] Ligocki sice viděl a oceňoval Bułhakovu roli jako organizátora fotografického hnutí, avšak podroboval nemilosrdné kritice jeho tvorbu, které vyčítal *„negaci podstatných vlastností procesu fotografování“*. Kritizoval také jeho nechuť ke směrům, které využívaly vlastností samotného média. Ligocki oblibu piktoriální estetiky spojuje se snadností vytváření malířských obrazů lidmi bez talentu a výtvarného vzdělání. Soudí, že fotografie tohoto typu byla *„nejen ‚výtvarným uměním usnadněným‘ pro tvůrce, ale i příjemce“* a její stoupence označuje jako lidi *„se zaostalými názory na umění“*[77]. Ligockého kniha narazila na prudkou reakci konzervativní části obce. Stoupenci piktorialismu s Janem Sunderlandem v čele trochu dramaticky vyčítali Ligockého knize škodlivost pro rozvoj fotografie a národní kultury[78]. Kniha vzbudila rozporuplné reakce také v místní obci. Na stránkách *Trybuny Robotniczej* se vyslovili fotoreportér Ústřední fotografické agentury Kazimierz Seko a Seweryn Błochowicz. Prvně jmenovaný bránil osobnost Jana Bułhaka a upozorňoval na podstatnou roli řemesla ve fotografii. Seweryn Błochowicz pak nepříliš přesvědčivě obhajoval místo fotografie mezi výtvarným uměním a roli ušlechtilých technik. Vytýkal Ligockému příliš těžký jazyk a fotoamatéry od knihy odrazoval[79].

3.1. Socialistický realismus

První Ligockého texty zabývající se fotografií se ukázaly na stránkách měsíčníku *Fotografie* na sklonku doktríny socialistického realismu. V této době se na stránkách tohoto časopisu objevovaly poslední pokusy o obhajobu a redefinování pravidel socrealismu v umělecké fotografii. Problematikou socialistického realismu se polská fotografická publicistika začala zabývat začátkem padesátých let a s různou intenzitou se v tom pokračovalo v následujících letech mj. v textech Mariana Schulze, Edmunda Zdanowského, Adama Johanna, Eugeniusze Szmidtgala a také v článcích sovětských teoretiků M. Mikulina a Jurije Jekelčika[80]. Jestliže v ostatních oblastech tvorby, např. v literatuře nebo výtvarných uměních, byly docela srozumitelné a jednoznačné, tak to, jak by měl vypadat socialistický realismus v umělecké fotografii, zůstávalo v podstatě nejasné.

76 Ligocki, Alfred. *Fotografia i sztuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962, s. 58.
77 Tamtéž. s. 67.
78 Ligocki, Alfred. *Fotograficzne penetracje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979, s. 43.
79 Seko, Kazimierz. *Czy fotografia jest sztuką? Trybuna Robotnicza*. 1962, č. 274, s. 6.; Błochowicz, Seweryn. O tym warto podyskutować. *Trybuna Robotnicza*. 1962, č. 274, s. 6.
80 Ziębińska-Lewandowska, Karolina. *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.

V této situaci kritika stála před úkolem zpracovat zásady a formulovat jasné pokyny pro tvorbu, která by splňovala požadavky doktríny. Od fotografie se očekávala jednoznačnost sdělení podřízeného tématu, čehož se mělo dosáhnout kodifikací formálních řešení. Nutno podotknout, že se v publicistice tehdejšího období vedle textů jednoznačně ideologických, se schematickými slogany politické doktríny a celkem vzato pramálo užitečnými, objevovala témata týkající se záležitostí pro problematiku podstatných, o nichž se urputně debatovalo také v následujících letech.

Problém redefinování pojmů charakteristických pro socialistický realismus se objevuje v textech Ligockého publikovaných od dubna 1955 do února 1956. K nejdůležitějším vyjádřením autora z tohoto období patří text *O svéráznosti formálních fotografických prostředků* a série tří článků zveřejněných pod společným titulem *O socialistickém realismu v umělecké fotografii*, v nichž autor zkritizoval socialistický realismus z pozice dialektického marxismu a které představovaly svého druhu shrnutí diskuse o socrealismu ve fotografii. Ve svých článcích Ligocki navrhoval utřídit a upřesnit předmět diskuse vedené tehdy mezi kritiky, která podle něj vedla k otázkám jako formulování úkolů kladených kritice, vymezit specifika média a definovat předpoklady realismu v umělecké fotografii[81]. Ve vztahu k úloze a povaze kritiky Ligocki, když zohlednil estetiku marxismu, tak se podobně jako Dłubak a Sempoliński přikláněl k postulátnímu modelu, který považoval za nezpochybnitelný. Odmítal přitom represivní metody vymáhání směrnic státní mocí. Tvrdil, že by se neměla omezovat postulativnost kritiky, avšak poznamenával, že *„její postuláty jenom tehdy pozitivně ovlivňují rozvoj tvorby, pokud jsou návrhem k diskusi, kdežto když jsou podepřeny oficiální exekutivou, tak jsou brzdou nebo dokonce mají destrukční vliv.“*[82] Sugeroval oddělit obecnou teorii fotografie od úzce chápané kritiky. Podle něj by teorie měla obsahovat *„nauku o problémech tvorby, estetických zážitků, specifických vlastností a funkcí fotografických děl a o kritériích jejich hodnocení“*. K úlohám kritiky by pak patřila *„analýza a hodnocení jednotlivých děl umělecké fotografie“*[83].

Druhou důležitou věcí diskutovanou Ligockim v této době bylo určení místa fotografie ve vztahu k dalším vizuálním uměním. K tomuto problému se Ligocki vyjádřil již v dubnu 1955 ve své první recenzi *Poznámky k II. oblastní výstavě slezských uměleckých fotografů* zveřejněné na stránkách *Fotografie*. Výstava slezské oblasti ZPAF probíraná v článku se pro kritika stala jen záminkou k nadnesení obecnějších úvah a ukázání problémů, s nimiž se podle něj fotografie v Polsku potýká. Podle Ligockého příčinou obecně slabé úrovně prací na výstavách byla *„neschopnost překonat naturalismus“* a *„nedostatečné uvědomění si specifičnosti umělecké fotografie jako jednoho z odvětví výtvarného umění, zejména pak specifičnosti jejích formálních prostředků“*[84]. Obě záležitosti byly v oblasti tehdejší kritikou diskutované tzv. problematiky specifiky média. Určení specifických vlastností média dovolovalo najít fotografii místo a definovat ji v protikladu k malířství a v důsledku zaujmout pozici vedoucí k odmítnutí dosud dominantní piktoriální estetiky. Problém specifik média se objevuje v diskursu na stránkách časopisů koncem 40. let. Diskuse na toto téma se rozvíjela v letech reálného socialismu a pak pokračovala v období poststalinistického tání – v okamžiku, kdy – jak si všimla Karolina Lewandowska – se problém specifik média začal spojovat s pojmem modernosti[85]. Tento problém se objevil v textech autorů jako mj. Janina Mokrzycka, Zbigniew Dłubak, Leonard Sempoliński či Marian Schulz.

Podle Ligockého vlastností, kterou má pouze fotografie a která ji odlišuje od ostatních oborů výtvarného umění, je automatizovaný způsob vytváření obrazu, záznam vzhledu věcí prováděný pomocí mechanického přístroje[86]. Mechanická povaha fotografie zaručuje na snímku věrnou a přesnou reprodukci vzhledu předmětů existujících ve skutečnosti a jejich vzájemné vztahy. Podobně jako řada dalších autorů Ligocki za podstatu fotografie považuje ontologickou autentičnost, která se jí přisuzuje, sdílí rozšířený názor o přímém vztahu vznikajícím mezi tím, co je fotografované, a tím, co je na obraze představené. Pro Ligockého má vztah předmět-obraz charakter zrcadlového odrazu a fotografie je garantem existence fotografovaného předmětu. Jako taková má charakter autentičnosti, takže je především dokumentem: *„Poskytuje nám tedy dvě záruky ve vztahu k předmětu snímku – záruku jeho konkrétní existence v okamžiku pořizování snímku a záruku toho, že reprodukovaný vzhled předmětu je jednou z nepochybně existujících vzhledových možností právě tohoto a ne jiného předmětu, což samozřejmě vůbec nemusí znamenat, že tento vzhled charakterizuje předmět správně.“*[87]

Výše uvedené vlastnosti svazují fotografii s realismem. Realismus představoval klíčovou kategorii široce chápané marxistické estetiky. Předmětem realistického umění měl být věrně ukázaný typický člověk existující v souladu s vnějším světem. Pro Ligockého znamenal realismus snahu umělce vnímat a zaznamenávat v uměleckém díle významné a podstatné vlastnosti objektivně existující skutečnosti. Podle Ligockého je realismus *„taková tvůrčí pozice, která při akceptování existence na nás nezávislého vědomí a námi poznatelné objektivní skutečnosti, směřuje k rozumovému nalezení a odrážení jejích podstatných vlastností v uměleckém díle.“*[88] Socialistický realismus je současná forma realismu daná

81 Ligocki, Alfred. O swoistości fotograficznych środków formalnych. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 5, s. 2–3.
82 Tamtéž. s. 2–3.
83 Tamtéž. s. 2–3.
84 Ligocki, Alfred. Uwagi o II okręgowej wystawie fotografików śląskich. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 4, s. 6–7.
85 Ziębińska-Lewandowska, Karolina. *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, 2014, s. 242.
86 Ligocki, Alfred. O swoistości fotograficznych środków formalnych. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 5, s. 2–3.
87 Ligocki, Alfred. *Fotografia i sztuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962, s. 10.
88 Ligocki, Alfred. O realizmie socjalistycznym w fotografice. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 9, s. 2–3.

momentálně panujícími společensko-ekonomickými poměry. Podle Ligockého by dílo socialistického realismu mělo: *„(…) odrážet všechny ty proměny, které socialismus vyvolává ve světě, který nás obklopuje, zejména pak v psychice lidí a mezilidských vztazích a mělo by ukazovat další směr vývoje, tedy mít socialistický obsah. Jelikož kognitivní obsah, který s sebou socialismus nese, jsou objevné a nové, forma těchto děl by měla také být objevná a novátorská.“*[89] V další části dodává, že tato forma by měla být rovněž národní.

Ohledně dřívějších pokusů stanovit pravidla socrealismu ve fotografii Ligocki, který stále zůstává na půdě marxismu a brání některé principy reálného socialismu, však zaujímal kritický postoj. Spolu s pokračujícím politickým uvolněním se Ligockého text stávaly otevřeně kritické a jeho postuláty vedly k postupné, i když v důsledku radikální reformulaci zásad a později k odmítnutí samotné doktríny. Podle Ligockého došlo v dosavadních úvahách o reálném socialismu ke *„zmatení pojmu tématu s pojmem obsahu díla“*, následkem čehož došlo ke škodlivé hierarchizaci témat omezující umělce. Za nejhodnotnější se považovaly ty, které znázorňovaly třídní boj, portréty úderníků, dělníků a rolníků. Témata jako zátiší, krajina nebo akt byla zcela zavrhnuta nebo odstavena na vedlejší kolej. Podle Ligockého se mylně předpokládalo, že fotografie je socialistická, když je socialistický její obsah. Důležité není téma, ale to, jak bylo nafotografováno, tvar dílu totiž dává umělec, takže důležitý je jeho tvůrčí přínos.

Pro uměleckého fotografa je výzvou naturalismus. Naturalismus je výsledkem přirozených vlastností fotografie – mechaničnosti zápisu a její schopnosti věrně reprodukovat skutečnost – ale také pasivního chování fotografa. Události nehovoří samy o sobě, takže pokusů o tvůrčí a kognitivní interpretaci skutečnosti by se měl ujímat umělec. Pouze takový přístup chrání před schematismem neboli činnostmi zbavenými tvůrčích hodnot (kritik současně přiznává, že v tomto případě existuje hrozba estetismu a formalismu)[90]. Ligocki dělí fotografovu tvůrčí roli v tvůrčím procesu na dvě fáze: první je okamžik pořízení záběru a druhá je pozdější formální zpracování v temné komoře při zvětšování. Druhá fáze je nezbytná, umožňuje mu totiž dát fotografii atributy uměleckého díla. Přístup fotografa omezující se pouze na volbu výřezu a pak zpracování fotogramu Ligocki nazývá „tvůrčím minimalismem“ a považuje jej za omezený – není to správné ani úplné využití možnosti „specifik fotografie“[91]. Podle Ligockého by se tvůrčí role fotografa v okamžiku pořizování zvětšeniny neměla omezovat jen na výběr výřezu. Soudí, že pokud v první fázi je pro tvůrce nebezpečná mechanická dokumentárnost, tak v druhé fázi je nebezpečné *„setření hranic dělících uměleckou fotografii od malířství a grafiky“*[92]. Podle jeho názoru ve srovnání s malířstvím je soubor prostředků, kterými fotografie

89 Tamtéž. s. 2.
90 Ligocki, Alfred. O realizmie socjalistycznym w fotografice. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 9, s. 3.
91 Ligocki, Alfred. O swoistości fotograficznych środków formalnych. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 5, s. 2–3.
92 Tamtéž. s. 3.

disponuje, příliš chudá, než aby mělo napodobování malířské estetiky vůbec nějaký smysl. Souhlasí s Dłubakem a Sempolińským, že množina formálních řešení používaných piktorialismem dnes už vyčerpala své možnosti a je to pouze *„mrtvá antirealistická šablona“*. Avšak na rozdíl od Dłubaka připouští používání volných technik – ale i ty by se měly aplikovat dovedně, aby zdůrazňovaly, nikoliv smývaly specifické vlastnosti média[93].

Ligocki zavádí termín *tvůrčí umělecké fotografie*, jejíž podstata spočívá v osvobozování se „z pout protokolárnosti“, doslovnosti a povrchnosti. Tvůrčí koncepce umělce a jeho individuální interpretace reality by se měly objevit již v etapě pořizování snímku pomocí přístroje. Formální prostředky jako perspektiva, změna úhlu pohledu, ostrost obrazu, tonální škála zvětšeniny poskytují obrovské možnosti výtvarné interpretace předmětu snímku. Katovický kritik soudil, že realismus nemůže rezignovat na formální procedury tohoto druhu, které se podle něj chybě ztotožňují s formalismem chápaným jako *„(…) takový tvůrčí přístup, který odtrhuje umění od skutečnosti koncentrováním veškerého úsilí na samotný proces utváření látky, nikoliv na správné znázornění skutečnosti.“*[94] Obvinění z formalismu tedy souviselo s obavou o absenci komunikativnosti. Ligocki rozlišil dva druhy formalismu. První typ spojoval s avantgardou, která se podle něj snaží o originalitu za veškerou cenu. Druhý typ spojuje s akademismem, manýrismem a eklektismem. Nakonec Ligocki dochází k závěru, že realismus v umění není možný bez *„(…) objevné analýzy struktury vizuální skutečnosti. Tato analýza potřebuje svobodu formálního hledání.“*[95] V posledním třetím článku ze série *O socialistickém realismu v umělecké fotografii*, který se ukázal ve druhém čísle *Fotografie* v roce 1956, Ligocki své stanovisko vůči avantgardě zmírnil. Tato část měla podnadpis *Hledání nové umělecké konvence* a v podstatě představovala otevřenou kritiku dosavadního chápání reálného socialismu. Ligocki soudil, že fotografie v Polsku by měla modernizovat jazyk zobrazování snahami o formální objevnost. Kritik se odkazoval na výsledky „nové věcnosti“, západní a japonské umělecké fotografie. Budoucnost fotografii viděl ve svobodné interpretaci formální skutečnosti a ve využití metafory. Ligocki sdílel názory Janusze Boguckého obsažené v článku *Neodborné poznámky*, který za základ současné fotografie považoval její technické vlastnosti jako preciznost zobrazování a možnost změnit úhel pohledu. Odmítá zvláštní techniky, všechno to, co je charakteristické pro piktorialismus. Myslí si, že přijatý model malířské estetiky 19. století brzdí rozvoj fotografie. Proměny – fotografie v médiích a vědě – z těchto zdrojů by měla čerpat umělecká fotografie[96]. Za zmínku stojí, že Ligockým navrhované chápání funkcí socrealistické umělecké fotografie se kryje

93 Tamtéž. s. 3.
94 Ligocki, Alfred. O realizmie socjalistycznym w fotografice II. Zagadnienia naturalizmu i formalizmu. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 12, s. 2–3.
95 Tamtéž. s. 2–3.
96 Bogucki, Janusz. Uwagi niefachowe. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 7, s. 6.

s jeho argumenty ve prospěch *life* fotografie (v polské fotografické publicistice to je termín označující směr humanistické reportážní fotografie podle vzoru fotografií publikovaných v americkém týdeníku *Life, viz též* část 2.2.3 níže), pouze zbavenými tak jednoznačného ideologického aspektu. Ligocki tehdy tvrdil, že: *„Dílo umělecké fotografie socialistického realismu by mělo příjemcem otřást, vrhnout na jím pasivně vnímané jevy paprsek světla, který mu je osvětlí nově a odhalí v nich zdroje nových silných dojmů, měla by se v něm prolomit skořápka estetických návyků a donutit ho spoluvytvářet spolu s umělcem novou vizi výtvarné vize světa – zkrátka by ho to mělo dovést k tomu, aby věci tisíckrát zhlédnuté uviděl jakoby poprvé a viděl tyto hluboké změny, které ve světě i v člověku vyvolává socialismus.“*[97]

3.2. Proti abstrakci

Po odmítnutí doktríny socialistického realismu jak umělci, tak i kritici stáli před šancí vypracovat nový model umělecké fotografie. Uvolnění se ze svazujících pout shora nařízené estetiky tvořilo potenciál tvůrčí reinterpretace platného socrealistického programu umělecké fotografie. V diskursu o fotografii se paralelně začaly vyvíjet dva myšlenkové proudy. První sahal do tradic avantgardy meziválečného dvacetiletí a jevů druhé poloviny 40. let přímo předcházejících reálnému socialismu. Druhý spojoval budoucnost fotografie s reportáží a představoval pokračování některých témat přítomných již v socrealismu. V obci se stále diskutovalo o místu a roli fotografie mezi ostatními výtvarnými uměními, kladly se otázky na meze fotografického média a zároveň se zkoušelo rozšířit význam realismu.

Ligocki, který, jak jsme viděli, ve snaze redefinovat socrealismus navrhoval svobodu autorského vyjadřování a nabádal fotografy k hledání v oblasti formy, nadál ještě považoval fotografii za jednu z forem výtvarného umění – sice odlišnou od malířství, která používá vlastní formální prostředky, ale stále zůstávající na poli výtvarného umění, takže může čerpat z estetiky současného umění včetně oblasti nefigurativního malířství. Zezačátku se mu tvorba zůstávající v souladu s aktuálními trendy v umění, inspirující se abstrakcí a dalšími příbuznými směry, zdá logickým a správným směrem rozvoje fotografie, který dovoluje zkoumat vlastnosti specifik média a který zároveň poskytuje šanci na modernizaci fotografického jazyka[98].

Ligocki názor brzy změnil a konec padesátých let můžeme považovat za okamžik, kdy se u něj vykrystalizovala koncepce tvůrčí fotografie, která byla v roce 1962 formulována v knize *Fotografie a umění*[99] a kterou autor důsledně

97 Ligocki, Alfred. *O realizmie socjalistycznym w fotografice. W poszukiwaniu nowej konwencji artystycznej. Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 2, s. 4.
98 Ligocki, Alfred. *Fotograficzne penetracje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979, s. 10.
99 Ligocki, Alfred. *Fotografia i sztuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.

rozvíjel v následujících letech. Záminkou ke změně názorů se stal tzv. spor o abstrakci, který se vedl mezi polskými kritiky v druhé polovině padesátých let. Jak tvrdil sám Ligocki, „zvratem“ v jeho myšlení o abstrakci v umělecké fotografie se stala *I. mezinárodní výstava umělecké fotografie* ve Varšavě v roce 1957, první zprávy o *life* fotografii přicházející do Polska, ale také činnost Jerzyho Lewczyńského a Zdzisława Beksińského[100]. Kritik, který se důsledně hlásil k realismu, vnímal konflikt mezi protokolární povahou fotografie a nefigurativním uměním. Své stanovisko vůči abstrakci ve fotografii obsáhl v článku *Rozvést uměleckou fotografii s uměleckou fotografií (fotografikou)* publikovaném v roce 1958 a v textu *Nová cesta na kraj fotografie* z roku 1960. V obou textech se vrací problematika specifik média, umělecké fotografie jako samostatného oboru umění v kontextu jejího vztahu k malířství a grafiky. Předmětem analýzy provedené kritikem se stávají abstraktní práce Zdzisława Beksińského a Bronisława Schlabse. Abstraktní fotografie pořízené pomocí přístroje, jako jsou např. fragmenty předmětů vyfotografované ve velkém zvětšení v případě prací Beksińského, představují běžně neznámé vzhledy předmětů. Snímky tohoto typu by se tedy zdánlivě vešly do pole umělecké fotografie. Avšak podle Ligockého již samotný odkaz na abstraktní estetiku nezávisle na tom, zda předmět ve skutečnosti existoval a fotografie byla pořízena přístrojem, nebo zda byl obraz zcela uměle vytvořen, odsouvá úvahy na pole výtvarného umění a to zase, jak píše Ligocki: *„Je protikladem veškerého znázorňování přírody a zachycení vzhledů, tedy podstatných vlastností procesu fotografování.“*[101] Abstrakce, která ve své podstatě kreuje, stojí v opozici k základní funkci fotografie, kterou je zachycování skutečnosti. Fotografie, která nemůže popřít svou znázorňovací funkci, bude podobně, jako tomu bylo u piktorialismu, pouze chabě napodobovat malířství. Fotografie napodobující malířství se nikdy nestane pravým uměleckým dílem, bude jen náhražkou něčeho, čím ve skutečnosti není. Když Ligocki v roce 1960 psal o výstavě Tadeusze Todorowského, tak se již jednoznačně vypovídal proti abstrakci: *„(…) abstraktní fotografie je nejen cesta na konec fotografie, nejen emigrace do země, kde platí pravidla utváření formy a hodnocení vhodné pro grafiku a malířství. Je také druhem úniku a dokonce i kapitulace. Na tomto novém území budou fotografové jen chudými příbuznými (…).“*[102] Abstrakce je tudíž slepou uličkou, konvencí, která po pouhých několika letech vyčerpala své možnosti. Uvádí příklad Schlabse a Beksińského – kteří se začali zcela realizovat teprve v malířství.

V této době Ligocki poprvé tak jasně postuluje oddělení umělecké fotografie od ostatních oborů tradičního výtvarného umění. Navrhuje zavést do terminologie pořádek a oddělit uměleckou fotografii [fotografia artystyczna] od výtvarné fotografie [fotografika]: *„Umělecká fotografie* [fotografia artystyczna],

100 Tamtéž. s. 12.
101 Ligocki, Alfred. Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką. *Fotografia*. 1958, roč. 6, č. 11, s. 523–527.
102 Ligocki, Alfred. Nowa podróż do kresu fotografii. *Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 4, s. 132–133.

chápaná jako nejvíc předmětný způsob interpretace skutečnosti, a výtvarná fotografie [fotografika] *jako teprve se líhnoucí prostředek vytváření nových vizuálních forem skutečnosti, který sdílí rozsah svých zájmů a hodnotící kritéria s grafikou a malířstvím.“*[103] Zároveň považuje rozvoj výtvarné fotografie za méně slibný (Ligocki jej nazývat dokonce parchantem výtvarného umění). To znamenalo vyloučení výtvarné fotografie [fotografika] – termínu, který od okamžiku, kdy jej Bułhak zavedl, byl ztotožňován s uměleckou fotografií [fotografia artystyczna] – z pole umělecké fotografie. Jestliže napodobování malířství byl v prvním období vývoje fotografie opodstatněné, tak odchod malířství od figurativnosti vedlo k tomu, že fotografie by se měla zaměřit na hledání vlastních vyjadřovacích prostředků daných jejími vlastnostmi (ve vztahu k fotografii používá obrat *mechanizované výtvarné umění* [plastyka zmechanizowana]). Ligocki se ve fotografické estetice vyslovuje pro omezení veškerých formálních řešení, která by fotografii příliš spojovala s malířstvím. Vyslovuje se pro čistou fotografii operující vlastním nezávislým jazykem[104].

3.3. Life fotografie

V této době se směrem, který nejvíc vyhovuje postulátům stoupenců čisté fotografie, stala reportáž, která byla často ještě upřesňována přídavným jménem *umělecká*. Pro polské fotografy a kritiky byla modelovým příkladem této konvence výstava *Lidská rodina*, jejímž kurátorem byl Edward Steichen, činnost fotografů soustředěných kolem proslulé agentury Magnum a trochu pozdější výstavy německého kurátora a teoretika Karla Pawka, jehož texty se Ligocki zvlášť inspiroval. Když Ligocki psal o reportážní fotografii, používal Pawkem zavedený pojem *life photography*, jenž navazoval na charakteristickou konvenci fotografií publikovaných v americkém týdeníku *Life*. Inspirovaly ho také Pawkem v 60. letech pořádané velké výstavy fotografií a knihy *Totale Photographie* a *Das Bild aus der Maschine* napsané tímto německým autorem. Ligocki měl také přístup k magazínu *Magnum*, který německý autor založil a který vycházel v letech 1953–1966 v Rakousku a Německu.

Prvním textem Ligockého věnovaným *life* fotografii byl jeho komentář k pařížské Steichenově výstavě zveřejněný v roce 1956 v textu *Ještě jednou o výstavě „Velká rodina lidí“* (takto původně přeložili originální název výstavy). Jelikož nemohl výstavu zhlédnout osobně, tak Ligocki své poznámky založil na katalogu, který měl k dispozici. Ligocki zdůrazňoval působení výstavy jako konzistentního celku, kde vhodně vybrané a sestavené fotografie tvoří nové významy. Expozici vnímal jako pokus dát fotografii ve veřejné sféře společenské funkce.

103 Ligocki, Alfred. Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką. *Fotografia*. 1958, roč. 6, č. 11, s. 523–527.
104 Ligocki, Alfred. Dokąd zmierza fotografia artystyczna? *Fotografia*. 1957, roč. 5, č. 9, 213–215.

Podle něj výstava ukazuje nové možnosti využití vlastností fotografie, mimo jiné její možnosti momentkového záznamu událostí[105]. Jak již bylo zmíněno, Ligocki sdílel názory Janusze Boguckého, který soudil, že fotograf je druh lovce, který se pokouší chytit při činu (v akci) projevy každodenní života. Podle Boguckého je fotograf někdo, kdo: *„Pronásleduje, objevuje a zkoumá jevy života v jejich přirozené proměnlivosti. Proto právě lovecké zaskočení, ostrost a přesnost záběru jsou principiální vlastnosti jeho práce.“*[106] Bogucki soudil, že fotografie *„se dnes stala stejně jako písmo nezbytným prostředkem sdělování znalostí a lidských pocitů.“*[107] Bogucki o reportérsko-výzkumné fotografii, poznání skutečnosti člověkem píše: *„Z momentkové zkratky, z náhlého přerušení proudu jevů vytěžit jejich dramaticky narůstající smysl, kondensovaný obsah pojmů a citů trápících naše časy – to je úkol, kterému může nepochybně dostát ‚lovecký‘ snímek pořizovaný za tepla, v životě, který se právě děje.“*[108] K Boguckého výroku se vyjádřila také Janina Mierzecka, která se také vyslovovala pro nový typ znázorňování, který hledal nové úhly pohledy a využíval technické možnosti fotografického přístroje jako např. mobilnost. Mierzecka však upozorňuje na potíže a nevelký počet reportážních snímků na výstavách, navrhuje širší uchopení reportáže, podle ní: *„umění musí vyvěrat z nitra našeho já, ale musí být propojeno s životem a využívat svých možností.“*[109]

Ligocki dospěl k závěru, že tento typ znázorňování založený na pečlivém a objevném pozorování skutečnosti je v daném okamžiku historického vývoje fotografie ten nejslibnější směr. Ligocki soudil, že *life* fotografie dovolila vypracovat si zvláštní estetický jazyk charakteristický pouze pro fotografické médium. Podle něj *life* fotografie spočívá *„ve specifickém a pouze ve fotografii dostupném způsobu názorně ukazovat jevy skutečnosti silně nabité informačními a kognitivními obsahy a osvěžujícími vizuální kontakt příjemce s těmito jevy.“*[110] Ligocki bude po Pawkovi opakovat, že fotografie by měla v příjemci vyvolávat jistý druh otřesu, který mu dovolí uvidět to, co mu předtím bylo skryto, co bylo pro něj neviditelné a neznámé. Opírá se o přesvědčení, že prostřednictvím fotografie je možné fotografovaný předmět poznat, dojít k podstatě věci.

3.4. Fotografie v masové kultuře

V šedesátých letech se předmětem zájmu polských kritiků čerpajících také z výsledků společenských věd stala masová kultura. Začali se zamýšlet nad široce chápanou „obrázkovou“ kulturou, a obrazy šířené pomocí hromadných

105 Ligocki, Alfred. Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi”. *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 6, s. 9–11.
106 Bogucki, Janusz. Uwagi niefachowe. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 7, s. 6.
107 Tamtéž. s. 7.
108 Tamtéž. s. 7.
109 Mierzecka, Janina. O nowy typ obrazu. *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 1, s. 2–3.
110 Ligocki, Alfred. W poszukiwaniu gramatyki języka fotograficznego. In. Ligocki Alfred. *Fotograficzne penetracje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 183.

sdělovacích prostředků včetně fotografie se začaly brát jako jedna z forem komunikace. Důležitou kategorií, skrz kterou se hledělo na fotografii, se stal společenský kontext, který zpochybňoval objektivní charakter fotografického obrazu.

V této době se také úvahy Ligockého ubírají směrem k sociologii a psychologii umění. Tento kritik považoval fotografii za jeden z nejdůležitějších integrálních prvků, které spoluvytvářejí masovou kulturu. Podobně jako jiní tehdejší autoři i Ligocki soudí, že vizuální sféra začíná dominovat nad přímým prožíváním reality. Zvětšující se množství vizuálních informací, které má člověk k dispozici, vede ke vzniku nových forem prožívání světa zprostředkované obrazy. Obrovské množství přijímaných vizuálních informací vede k otupení příjemce a v důsledku toho k pasivnímu a stereotypnímu vnímání skutečnosti. Mediální obrazy falšují obraz reality. Během procesu mytizace skutečnosti podstatnou roli hrají disponenti hromadných sdělovacích prostředků. Podle Ligockého je toto nebezpečí zvlášť vidět v kapitalistickém modelu společnosti, kde velké koncerny *„vnucují nejširším kruhům společnosti standardní formy zábavy a morálky, cpou do nich náhražky kulturní statků a otupují veškerými hromadnými sdělovacími prostředky. (...) Vzniká problém takzvané masové kultury chápané jako kultura náhražková, kultura nižšího řádu. Rodí se typ barbara vybaveného těmi nejdůmyslnějšími vymoženostmi civilizace.“*[111] Vzdálenost vytvářenou obrazy vůči tomu, co je reálné, vytváří pro člověka nebezpečí vyobcování ze společnosti. Odcizení omezuje rozvoj jednotlivce, ničí jeho tvůrčí možnosti. Proto by podle Ligockého základní funkcí umělecké fotografie ve společenském systému měl být boj s vyobcováním jednotlivce. Fotografie, která má schopnost odhalovat skryté oblasti toho, co je reálné, obnovuje citlivost a otupělou ostrost vidění, díky čemuž dovoluje zvítězit nad společenskou apatií. Takto chápaná umělecká fotografie *„nás nutí k neustálé aktivitě vůči světu, ukazuje jeho stále novější hlediska. Vrací nám čerstvost reagování na jeho jevy, zejména schopnost žasnout.“*[112] Prožívání umělecké fotografie se nemůže omezovat jen na estetickou kontemplaci obrazu, ale mělo by odrážet autentické zážitky. Fotografie má sílu působit ideologicky – má schopnost utvářet morální postoje, *„mobilizuje náš pocit morálky.“*[113] Může být nástrojem, který v příjemci rozvíjí potřebu kontaktu s vyšší kulturou. Ligocki soudí, že umělecká fotografie má schopnost utvářet psychiku příjemce: *„(...) vytváří v ní dispozice a umocňuje schopnost přijímat obsah vyšších forem kultury a navázat s těmito formami těsné vztahy. Týká se to zvláště poměru k umění. Umělecká fotografie v podstatě neposkytuje zážitky stejného druhu jako umění, ale razí cestu k jejich vznikání.“*[114]

111 Ligocki, Alfred. *Plastyka współczesna: na tropach jej przemian*. Warszawa: Arkady, 1968, s. 51.
112 Ligocki, Alfred. Fotografia artystyczna a kultura masowa. *Odra*. 1967, roč. 7, č. 9, s. 57.
113 Tamtéž. s. 57.
114 Ligocki, Alfred. Fotografia artystyczna a kultura masowa. *Odra*. 1967, roč. 7, č. 9, s. 57.

3.5. Sociologická fotografie

Ve svých textech Ligocki mnohokrát upozorňoval na rozmanitost možných funkcí, které fotografie plní, vyjmenovával mj. funkce: reprezentační, emoční, kompenzační, společenská, mobilizační a moralizátorská. K nejdůležitějším řadil poznávací funkci. Fotografie ukazuje to, co je neznámé a vzdálené, ale také to, čeho si nevšímáme v naší blízkosti.

Poznávací role fotografie se projevila v proudu tzv. sociologické fotografie, směru, který se v Polsku objevil ve druhé polovině 70. let a který se zhmotnil v *I. přehlídce sociologické fotografie*, jež se konala v listopadu 1980 v Bílsku-Bělé. Hlasem v diskusi na toto téma měla být také Ligockého kniha nazvaná *Existuje sociologická fotografie? (Czy istnieje fotografia socjologiczna?)*. Avšak z důvodu politické krize v Polsku byla Ligockého kniha vydána teprve v roce 1987 a autor sám se jejího vydání nedočkal (Ligocki zemřel v roce 1984). Na zpoždění vydání si Ligocki stěžoval v roce 1982 v dopisech Ministerstvu kultury a umění, v nichž psal, že sociologická fotografie už 1,5 roku leží u nakladatele[115].

Ve své knize se Ligocki vyjadřuje k problémům spojeným s fungováním fotografie ve společnosti, zamýšlí se nad dějinami a možnostmi vývoje sociální fotografie v Polsku. Znovu analyzuje roli, kterou plní nebo může plnit fotografie při poznávacím procesu v kontextu společenských věd včetně sociologie. Pro Ligockého může být fotografie vzhledem ke svému ontologickému statusu užitečným nástroje ve vědě – rozšiřuje hranice toho, co je vidět, může plnit užitné funkce, např. sloužit k dokumentování nebo ilustrování. Podle něj umožňuje tvůrčí fotografie uvidět jisté jevy a společenské procesy, má také schopnost utvářet morální postoje. Ligocki však odmítá termín sociologické fotografie [fotografia socjologiczna], považuje jej za zavádějící nebo dokonce povýšený, místo toho navrhuje používat pojem *sociální fotografie* [fotografia społeczna]. Podle něj není fotograf schopen aplikovat vědecké metody a možnosti využití fotografie v sociologii jsou omezené. Termín sociologické fotografie se spojuje s tvůrčím poznávacím procesem založeným na objevném pozorování jevů v realitě. Tento proces není vědecký, ale může být vůči němu komplementární. Ligocki sdílí názor Andrzeje Ziemilského formulovaný v článku *Fotografie a řemeslo sociologa* týkající se vztahu mezi fotografií a sociologií, nebo obecněji mezi uměním a vědou. Ziemilski tvrdí, že se fotografie jako svého druhu pozorování skutečnosti může stát inspirací pro formulování vědeckých hypotéz a plnit tak doplňkové funkce k výzkumům založeným na teorii a realizovaným podle určité metodologie[116]. Fotografie jako taková může být pro badatele cenným zdrojem informací. Tématem sociologické fotografie může být člověk, krajina nebo předmět.

115 Ligocki, Alfred. *List do Ministerstwa Kultury i Sztuki*. (Rukopis ve sbírkách Slezské knihovny v Katovicích, zs R 3286 III).
116 Ziemilski, Andrzej. *Fotografia a warsztat socjologa*. *Fotografia*. *Kwartalnik*. 1981, č. 2, s. 31–33.

Taktéž jevy vytvářené faktem používání fotografie ve všedním životě (např. rodinná fotografie) nebo jevy spojené se šířením fotografií se mohou stát předmětem zkoumání sociology. Ligocki rozvoj sociální fotografie spojuje s úrovní demokratizace. Podmínky k rozvoji takovéto fotografii v PLR hodnotí jako nepříznivé. Podle něj byla hlavní překážkou politická situace v zemi a nedostatek společenské poptávky na fotografie tohoto typu[117].

Ligocki se pokoušel pochopit význam fotografie, chtěl pochopit, jak funguje a působí ve společnosti. Ligockým navrhované oddělení fotografie od veškerých forem výtvarného umění, v jistém okamžiku progresivní, ho zároveň donutilo vytyčit fotografii jisté určité úkoly. Ligocki negoval vlastně všechny směry, které by se jakkoliv odkazovaly na malířství. Důsledně se vyslovoval pro reportážní fotografii jako formu umělecké fotografie, určoval jí aktivní společenskou a politickou roli. Všiml si nových možností spojených s rozvojem audio-vizuálních prostředků. Krystyna Łyczywková vyčetla Ligockému omezení fotografie pouze na plnění užitných funkcí, avšak chválila jej za hledání zvláštní cesty pro rozvoj fotografie[118].

Ligocki s rezervou přistupoval k působení neoavantgardy. I když se kriticky vyjadřoval k výstavám *Subjektivní fotografie* a *Fotografové hledající*, tak některé práce považoval za zajímavé, oceňoval např. činnost Zbigniewa Dłubaka jako *Ikonosfera*, práce Józefa Robakowského, Andrzeje Pawłowského, Elżbiety Tejchmanové nebo Jerzyho Olka. Jisté možnosti viděl v prostorovém aranžování fotografií, happeningu nebo odkazech na konceptuální umění. Podle něj by avantgarda měla plnit roli laboratoře, v níž by se hledaly nové čistě fotografické vyjadřovací prostředky a také by se zkoumala stavba a percepce fotografického obrazu.

117 Zwierciadło życia społecznego. *Fotografia. Kwartalnik*. 1981, č. 2, s. 19–20.

118 Łyczywkowa, Krystyna. Czy Ligocki otwiera okna, czy zamyka drzwi? *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 4, s. 75–76.

4. Oficiální obrazy

Zahrnutí fotografického hnutí péčí socialistického státu, o což ostatně usilovali sami fotografové, kteří zezačátku v takovémto přiblížení viděli příležitost ke společenskému vzestupu, nevyhnutelně vedlo k zapojení jistého rozsahu jejich práce do oblasti politiky. Socialistická moc si přivlastňovala každou oblast společenského života a více či méně vědomému zapletení uměleckých i amatérských obcí fungujících do státem kontrolovaném systému reglementace zakázek se v podstatě nedalo vyhnout.

Mecenášství státu na jednu stranu bránilo komercionalizaci kultury, vytvářelo oběh uměleckých děl a poskytovalo umělcům materiální zázemí, na druhou stranu však realizovalo úkoly zavádění oficiální ideologie[119]. Zvlášť to bylo vidět v průmyslovém Slezsku, místě, kde se kultura vnímala do značné míry jako *„sféra služeb sloužící aktivizaci procesu průmyslové výroby“*[120]. Jak si všimla Barbara Szczypka-Gwiazda, činnosti umělců, které zde byly zapojeny do úředních programů, se spojovaly s *„pojmem regionální totožnosti určené národní, společenskou a politickou příslušností“* kdežto umělecká díla *„se nebraly jako autonomní struktura podléhající především estetickému hodnocení, nýbrž jako významný nástroj formující nacionalistické postoje, sociální procesy a legitimizující rozličně mechanismy vlády zapsané do historie této země.“*[121]

Níže uvedená kapitola se vztahuje ke specifickému a obyčejně opomíjenému tématu využití umělecké fotografie, profesionální i amatérské, pro propagandistické účely a při subtilnějších procesech konstruování s jejich pomocí určité vize daného místa.

119 Mecenášství plnilo dvě základní funkce. Na jednu stranu bránilo komercionalizaci kultury. Na stranu druhou realizovalo úkoly spojené se zaváděním stranických ideologických postulátů do života. Wnuk-Lipiński, Edmund. Elementy polityki kulturalnej. In: Bierkowski, Tadeusz. *Polityka kulturalna PRL*. Bydgoszcz: WSP, 1980, s. 42.

120 Błaszczak-Wacławik, Mirosława; Błasiak, Wojciech; Nawrocki, Tomasz. Górny Śląsk: Szczególny przypadek kulturowy. Kielce: Wydawnictwo Naukowe Jan Szumacher, 1990, s. 197.

121 Szczypka-Gwiazda, Barbara. Spór o tożsamość sztuki Górnego Śląska w kontekście przemian środowiska artystycznego Katowic w XX wieku. In: Antoni Barciak (ed.). *Katowice w 139 rocznicę uzyskania praw miejskich. Wielokulturowość Katowic*. Katowice: Instytut Górnośląski, 2005, s. 162.

4.1. Angažovaná fotografie

V první polovině dvacátého století se fotografie stala neodlučným prvkem sdělení, jejichž cílem měla být změna způsobu myšlení a chování příjemce. V této době již byla vyvinuta většina technik manipulace fotografickým obrazem, které se používaly i později. V meziválečném období souvisela všeobecná fascinace možnostmi ovlivňování sociálních skupin s rozvojem hromadných sdělovacích prostředků, jako byl rozhlas a ilustrovaný tisk a ovlivňování společnosti se považovalo za věc přímo nezbytnou při vládnutí. Samotné slovo *propaganda* mělo původně širší význam a znamenalo šíření, popularizaci nějakého jevu, například popularizaci čtenářství nebo hygieny. V takovémto smyslu mělo pozitivní vyznění a spojovalo se s utvářením společenského vědomí.

Od začátku 20. století využívaly levicové společenské a politické organizace často fotografii a zakládaly instituce angažující fotografy a fotoamatéry do projektů a úkolů, které měly za cíl budovat třídní uvědomělost[122]. Fotografující dělník měl být „okem dělnické třídy“[123]. Ve dvacátých letech se ve Výmarské republice politicky angažovaná dělnická fotografie rozvíjela kolem časopisu *Arbeiter-Fotograf* a ve *Sdružení fotografujících dělníků* založeném v roce 1927. Ve Spojených státech svou činnost rozvíjela *Fotografická a filmová liga* v rámci kulturní sekce *Workers International Relief*[124] a z ní pocházející *Foto-Liga* (Photo League)[125] založená v roce 1936 v New Yorku, což byla organizace amatérů a profesionálů snažící se o sociální změny pomocí fotografie. V Praze byly v první polovině 30. let uspořádány dvě velké mezinárodní výstavy sociální fotografie a v roce 1934 tam marxistický fotografický a filmový kritik a teoretik Lubomír Linhart vydal knihu *Sociální fotografie*. Velkou roli měla sociální fotografie i na Slovensku (například skupina Sociofoto).

V Polsku byla *První výstava dělnické fotografie* zahájena v prosinci 1936 ve Lvově. Výstava měla podle záměru pořadatelů ukazovat výsledky dělnických fotografů. Zúčastnilo se jí 22 autorů a na výstavě se ocitly mj. snímky ukazující tzv. *biedaszyby* (nelegální šachty chudých) od J. Środuly z Dąbrowské pánve[126]. Mezi fotografy tohoto typu v Polsku však angažovaná fotografie nenašla mnoho stoupenců. Rozhodovaly o tom historické podmínky, ale především specifika fungování fotografických kruhů v Polsku založených na měšťanství a inteligenci, skupinách podporujících určité hodnoty, takže umělce a jimi inspirované amatéry zajímala spíše krása rodné země a starost o národní totožnost než bezdomovci živořící na haldách.

122 Sobota, Adam. *Szlachetność techniki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001. s. 56.
123 Bojko, Szymon. Robotnicy fotografujący. *Fotografia*. 1982, č. 2, s. 11.
124 Workers International Relief organizace dělnického Červeného kříže se sídlem v Berlíně, jejímž cílem bylo pomáhat stávkujícím dělníkům a jejich rodinám.
125 Kosińska, Barbara. Z dziejów amerykańskiej Foto Ligi. *Fotografia*. 1983, č. 1, s. 18.
126 Garlicka, Aleksandra. Druga robotnicza. *Fotografia*. 1987, č. 3, s. 2.

Přístupy přítomné v polské kultuře meziválečného dvacetiletí mající kořeny v romantických národně-osvobozeneckých tradicích dávaly umění, včetně fotografie, určité funkce spojené s inventarizací a ochranou národních statků a vzbuzováním vlasteneckých emocí. Takovéto úkoly ukládala fotografii mj. koncepce vlastenecké fotografie [fotografia patriotyczna] utvářená v rámci Polské vlastivědné společnosti (PTK) založené z iniciativy Aleksandra Janowského v roce 1906 roku ve Varšavě. Obnovení polské státnosti v roce 1918 po dlouholetém rozdělení země mezi tři mocnosti a opětovné přesunutí hranic po skončení druhé světové války kladlo před státní orgány výzvy scelování zemí, které byly dosud rozdělené nejen z hlediska územního, ale také kulturního. Týkalo se to zvlášť regionů jako Pomořany, Polesí nebo Slezsko. Elżbieta Rybicka podotýká, že krajinná znázorňování těchto území ve fotografii, plakátu a filmu tvořily projekt pomyslné vlasti, avšak *„tak silná přítomnost národní krajiny v polské imaginativní geografii by nebyla (...) možná bez moderních mechanismů a reprodukčních prostředků, rozšířením tiskové i amatérské fotografie, ale také bez státotvorných kroků v tzv. druhé republice“* [druhá republika je meziválečná Polská republika][127].

Myšlenka propojit národní otázky a uměleckou fotografii se nejsilněji rozvíjela v koncepci *fotografie domoviny* [fotografia ojczysta] formulované Janem Bułhakem. Bułhakův projekt prosazovaný ve druhé polovině třicátých let dvacátého století se přímo odkazoval na německý koncept *Heimatphotographie*, což byl program známý a popisovaný na stránkách tehdejšího fotografického tisku a pocházející z evropských myšlenek ochrany „národních“ krajin[128]. Fotografie domoviny čerpala z tradice vlastivědné fotografie [fotografia krajoznawcza] populární v Polsku, byl to však pojem zahrnující širší katalog témat zaměřujících se kolem záležitostí „státo-vlasteneckých“. Velká pozornost se věnovala také estetické vrstvě. Podle Bułhaka zvyšují estetické přednosti fotografie informační působení, neboť: *„(...) estetický obraz působí nejen na intelekt, který váží a počítá, ale i na city hledícího člověka, který je upoután zrakovým zaujetím.“*[129] Fotografie domoviny zdůrazňovala váhu děl hmotné kultury a místní přírody jako prvků budujících národní uvědomění. Tehdy manifestovaná potřeba rozvoje národního uvědomění byla dána geopolitickými okolnostmi a dějinnými událostmi. Jedním z uváděných faktorů byla záležitost sjednocení polských zemí a jejich kulturní reintegraci, která se odehrávala za stále nepříznivějších vnějších činitelů. Nálady vládnoucí v mezinárodní politice a všeobecný pocit vzrůstajícího ohrožení přály rozvíjení nacionalistických postojů jak na německé, tak i polské straně. Horní Slezsko jako příhraniční oblast

127 Rybicka, Elżbieta. *Krajobraz. Krótkie wprowadzenie*. *Herito*. 2015, č. 19, s. 18–19.
128 Szymanowicz, Maciej. *W służbie idei. Uwagi o fotografii ojczystej*. In: Lisiecki, Marcin (ed.). *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009, s. 59.
129 Bułhak, Jan. Rozdział VII. *Wiadomości z zakresu fotografii ojczystej*. *Świat fotografii*. 1950, č. 15 roč. 5, s. 4.

zůstávalo pod vlivem činností budujících pocit národní identifikace. Do těchto činností se angažovalo i umění a jak poznamenala Barbara Szczypka-Gwiazda, *„hlavním problémem, který před umělci vyvstal, bylo vytvoření pocitu identifikace a emočního pouta Slezanů jako celku se zeměmi, které tvořily znovuzrozený polský stát nebo Výmarskou republiku.“*[130] Potvrzují to slova Jana Bułhaka, který v katalogu výstavy *Krása slezské země* (1938) psal o potřebě integrace fotografie domoviny s myšlenkou národního státu: *„Dnešní fotografie domoviny se rodí nepochybně z proudů zdravého nacionalismu pronikajících celou Evropou, z touhy, aby všechno, co je vlastní, národní, poznat a pak rozmnožit, pozvednout, rozvinout, obohatit. Dnešní fotografie se dobrovolně zapřahá do služby velmocenské myšlenky, do služby ideje státu sjednoceného pevně s národem a vlastí.“*[131] Nutno podotknout, že výstavě zahájené v Katovicích předcházela fotografická soutěž uspořádaná *Svazem propagandy turistiky Slezského vojvodství*, jejímž nadřazeným účelem bylo shromáždit fotografický materiál ze Slezska, který by byl určený pro propagandistické (ve smyslu popularizační) publikace. Pořadatelé uvedli, že práce zaslané do soutěže mohou být následovně zaslané na „velkou výstavu slezské umělecké fotografie“. Podstatné je to, že organizátoři soutěže v poznámce publikované v místních novinách přesně vysvětlili, jaké snímky očekávají. Podle těchto pokynů pořadatelů by fotografie *„měly vystihovat krásu slezské krajiny, zvláštnosti Slezska, historické památky, architekturu, pracoviště a žánrové výjevy ze života na pozadí vybraných motivů Slezska.“*[132]

Maciej Szymanowicz podotkl, že na snímcích přetištěných v katalogu výstavy je vidět rozpor mezi od přírody antimodernistickým programem piktorialismu preferujícím romantické obrázky polského venkova a industriálním charakterem regionu. Szymanowicz tvrdí, že: *„Bułhakem vytvořená vize průmyslu byla dána záměrem propojit dva protikladné prvky – státní autoritu s agrárními tradicemi ‚šlechtického' národa.“*[133]

Problém společenské angažovanosti fotografie se vrátil po druhé světové válce a jedním z neustále se opakujících témat v tehdejší diskusi vedené uvnitř obce uměleckých fotografů se stala společenská užitečnost fotografie daná také místem, které již brzy měla umění ukázat doktrína reálného socialismu. Fotografii, ať už umělecké, nebo amatérské, byly stanoveny společenské úkoly.

Jan Bułhak, který, jak jsme viděli, vnímal práci fotografa jako státní službu, navrhoval zahrnout fotografii státní péčí. Po válce, v roce 1946 v prvním

130 Szczypka-Gwiazda, Barbara. *Spór o tożsamość sztuki Górnego Śląska w kontekście przemian środowiska artystycznego Katowic w XX wieku*. In: Antoni Barciak (ed.). *Katowice w 139 rocznicę uzyskania praw miejskich. Wielokulturowość Katowic*. Katowice: Instytut Górnośląski, 2005, s. 164.

131 Bułhak, Jan. In: *I wystawa fotografiki śląskiej pod hasłem "Piękno ziemi śląskiej": pod protektoratem pana Wojewody Śląskiego dra Michała Grażyńskiego : Katowice, 1-15 XI 1938, Sale Recepcyjne Sejmu Śląskiego*. Katowice: Komitet Organizacyjny Wystawy, 1938.

132 Przed zamknięciem konkursu fotograficznego. *Polonia*. 1938, roč. 15, č. 5021, s. 11.

133 Szymanowicz, Maciej. Śląska idylla. *O przemyśle, folklorze i fotografii lat 30. Kwartalnik Fotografia*. 2004, č. 14, s. 96–103.

čísle *Světa fotografie* Bułhak psal: *„Polští fotografové domoviny a polští umělečtí fotografové hlásí nástup a čekají, aby je stát zavolal do organizované práce při obnovování vlasti pod vedením odboru fotografie na Ministerstvu kultury a umění.“*[134]

V článku publikovaném v roce 1946 nazvaném *Vlastivědná fotografie jako povolání i jako společenská služba* se Bułhak znovu odkazuje jako na vzor na německou *Heimatphotographie*. Zajímavé je, že Bułhak ustupuje od názvu *„fotografie domoviny* [fotografia ojczysta]“ a navrhuje používat jako srozumitelnější název *„vlastivědná fotografie* [fotografia krajoznawcza]“. Opakuje, že fotograf věnující se vlastivědné fotografii by měl v sobě spojovat vlastnosti výtvarného umělce, vědce, turisty a technického odborníka. Poznamenává přitom, že: *„Každá užitečná výroba nebo práce je zahrnuta starostlivou péčí nebo kontrolou státu s výjimkou fotografie, zájem státu o fotografii je v nepřímé úměře k její stále rostoucí oblibě.“*[135]

Podobný přístup prezentoval Marian Schulz, který na stránkách prvního čísla *Světa fotografie* vznešeným tónem psal o narození „zespołečenštěné umělecké fotografie (fotografika uspołeczniona)“. Schulz upozorňoval na užitečnost umělecké fotografie, která podle něj má větší moc působení, posiluje soustředění a pozornost příjemce a stimuluje schopnost pamatovat si[136].

V článku *Krajinná fotografie ve službách turistické propagandy* pak Mieczysław Orłowicz v návaznosti na vlastivědnou fotografickou soutěž uspořádanou odborem turistiky Ministerstva spojů vyjmenovává seznam témat, která požadují turistické a propagandistické (ve smyslu popularizační) publikace a pokyny, jak je fotografovat. Podle Orłowicze by například krajiny měly být oživené, tzn. obsahovat skupiny lidí a průmyslové snímky: *„By měly být dělány s pohybem během práce. Samotné interiéry rozličných továren nebo dolů se do turistických publikací nehodí, to už spíš do technických děl; stejně tak stroje s jedním dělníkem stojícím v pozoru a s upřeným pohledem do fotografického přístroje.“*[137] Soudilo se, že vyšším cílem vlastivědné fotografie je vytvářet pozitivní obraz země, proto by se také neměly fotografovat a ukazovat negativní jevy.

V dalších letech se od fotografických spolků očekávala společenská angažovanost, o čemž svědčily výroky představitelů odboru kultury Ústředního výboru PSDS (*Polská sjednocená dělnická strana*, polsky PZPR) a *Ministerstva kultury a umění*. Tvrdilo se, že činnost fotografických spolků: *„by se neměla omezovat jen na uměleckou fotografii, nýbrž vzbuzovat zájem nejširších mas společnosti pro všechny obory fotografie. Fotografie by se měla stát vážným výchovným a kulturněsociálním faktorem (...)“*[138]. Fotografické spolky byly do značné míry závislé na

134 Bułhak, Jan. *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej. Świat fotografii*. 1946, roč. 1, č. 1, s. 7.

135 Bułhak, Jan. *Fotografia krajoznawcza jako zawód i jako służba społeczna. Świat fotografii*. 1946, roč. 1, č. 2, s. 2.

136 Schulz, Marian. *Świt czy zmierzch fotografiki? Świat Fotografii*. 1946 roč. 1, č. 1, s. 3.

137 Orłowicz, Mieczysław. *Fotografia krajobrazu na usługach propagandy turystycznej. Świat fotografii*. 1948 roč. 3, č. 8, s. 11.

138 Sommer, Stanisław. *Wielki sejm fotografii polskiej. Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 7, s. 220.

místních orgánech. Podpora vojvodských, městských úřadů, místních odborů kultury nejednou rozhodovala o možnostech rozvoje daného spolku. Získání zájmu úřadů nebylo jednoduché, pomoc byla omezená a nebyla nezištná. Dobré vztahy dovolovaly vyhýbat se konfliktům s cenzurou. Soudilo se, že spolky *„by měly představoval chloubu místní kulturní administrativy, měly by se stát jejím bezproblémovým partnerem, dodávat jí zajímavé iniciativy a být zároveň, díky nezištné práci členů, zdrojem významných úspor při pořádání akcí.“*[139]

4.2. Fotografie jako nástroj propagandy

V novém systému se vytvářením žádoucího obrazu skutečnosti zabýval aparát propagandy. Propaganda se chápala jako činnost „mající za cíl vysvětlovat, sdělovat a šířit určité myšlenky,“[140], jako taková se brala jako masová forma výchovy. Propagandistická činnost byla všeobecná a přesvědčovací sdělení měla více či méně přímý charakter. Cílem moci bylo nejen podřídit si a kontrolovat společnost, ale především vytvořit jedince, jehož způsob nazírání na skutečnost by byl shodný s ideologií vyznávanou vládou. Úkolem kulturní politiky bylo propagovat určité kulturní vzory na místní nebo masové úrovni. K nástrojům kulturní politiky se řadily hromadné sdělovací prostředky plnící hlavně přesvědčovací funkce.

Masmédia, a mezi nimi tisk, se vnímala jako jeden ze strategických nástrojů vládnutí. V letech 1945–1989 tisk v Polsku představoval klíčový prvek státního systému propagandy a jako takový byl základní formou přesvědčovací (persvazivní) distribuce fotografie. Vlastnosti tisku jako periodičnost, nízké výrobní náklady či všeobecná dostupnost z něj činily účinný nástroj šíření vládou požadovaného obsahu. Nový model systému tisku zaváděný od roku 1944 byl založen na sovětském vzoru a jeho rámce určoval rozsáhlý systém dohledu. Základním úkolem cenzury byla kontrola obsahu a distribučního systému. Tisk, který plnil kontrolní a mobilizační funkce, a na tzv. *Znovuzískaných územích* (tedy územích, které Polsko po válce získalo od Německa a kde se polská vláda snažila dokázat, že tato území historicky patří Polsku) především funkce repolonizační a integrační, měl představovat jeden z hlavních pilířů procesu politických změn. V tisku se využívaly různé metody manipulace obrazem, od manipulace ve fázi pořizování fotografie pomocí aranžování a režírování, až po mechanismy typu retuš a fotomontáž. Často se manipuloval obsah obrazu použitím vhodné popisky, změnou kontextu fotografie nebo vhodnou kombinací snímků vedoucí ke změně jejich vyznění.

139 Rzeźniacki, Zbyszko. *Funkcje regionalnych towarzystw fotograficznych*. *Fotografia*. 1965, roč. 13, č. 3, s. 51–52.

140 Socha, Lucjan. *Propaganda wizualna. Uwagi i propozycje*. Wrocław : Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, 1969, s. 5.

Dalším významným nástrojem socialistického aparátu propagandy mělo být široce chápané umění. Umělecká tvorba měla představovat doplněk k mediálním sdělením a umělci měli zvěrohodňovat to, co bylo v tisku. Soudilo se, že také obsah literárního nebo výtvarného díla by měla být v souladu s linií propagandy[141]. Úloha umělce, včetně amatéra, měla spočívat v materializaci ideologického obsahu kultury do rozmanitých symbolických forem působících na společenské vědomí. Šíření ideologického obsahu formou vizuálně atraktivních sdělení mělo zvětšovat možnosti efektivního působení na příjemce. Navrhovalo se využívat film, sport, literaturu a další druhy kulturní činnosti jako nepřímé formy propagující určité myšlenky pomocí reprodukce žádoucího vzoru společenského života. Jak se tvrdilo, takto chápaná propaganda *„z hlediska obsahu je ideologická a politická, ale z hlediska formy je ‚odideologizovaná‘ a zbavená přímého politického vyznění, (...) představuje manipulování vědomím a chováním lidí určitým způsobem organizované činnosti těchto lidí, jejich předmětného okolí a kulturního sdělení.“*[142]

Za důležitý prvek systému propagandy se považovala vizuální propaganda, kterou teoretici definovali jako: *„soubor prostředků a forem působení s velkým emočním nábojem realizovaným cestou zasílání výhradně zrakových podnětů, používaných za účelem utváření ideových a společensko-politických postojů příjemců.“*[143] K základním nástrojům vizuální propagandy se počítala fotografie, jejímiž autory mohli být jak profesionální fotografové, tak i amatéři.

Při hodnocení užitečnosti využití fotografie v propagandě se uváděly její funkce jmenované Alfredem Ligockým – dokumentární, emoční, reprezentační a kompenzační. Zvlášť významná váha se přikládala funkci dokumentární a emoční. Dokumentární funkce se vztahovala k autentičnosti a mechanické objektivitě fotografického záznamu, odkazovala se na víru příjemce v pravdomluvnost sdělení. Emoční funkce zase v příjemcích vyvolávala žádoucí emoční stavy. Říkalo se, že: *„Vhodně použitý fotografický materiál může stimulovat různé emoční stavy různé intenzity.“*[144] Navíc se soudilo, že fotografie používá symboly srozumitelné pro široký okruh příjemců. Fotografie je díky univerzálnosti všudypřítomná. Také si všimli, že příjem obrazu se stal všeobecným a návykovým jevem: *„dnešní příjemce snadno odhaduje záměr komplexu nebo série snímků, umí spojovat zdánlivě spolu nesouvisející sekvence filmu.“*[145] Tři prvky – věrohodnost, schopnost vzbuzovat emoce a univerzálnost – činily z fotografie užitečný nástroj propagandy.

141 Czyżniewski, Marcin. *Propaganda polityczna władzy ludowej w Polsce 1944-1956*. Toruń: Grado, 2006. s. 143.

142 Wojtasik, Lesław. *Propagandowe funkcje niektórych form kultury*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1982, s. 13.

143 Wojtasik, Lesław. *Teoria i praktyka politycznej propagandy wizualnej*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1977, s. 35.

144 Wojtasik, Lesław. *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1987, s. 145.

145 Tamtéž. s. 145.

V propagandistické praxi se doporučovalo používat fotografii ve formě jednotlivého snímku, fotomontáže, časopisy s velkým počtem fotografií nebo výstavy. Doporučovalo se využívat snímky pořízené v přirozeném prostředí člověka. Preferovala se autentičnost, člověk na fotografii by měl být přirozený a obraz by měl sdělovat jeho individuální vlastnosti. Autoři příruček vizuální propagandy upozorňovali na absenci: *„(...) živých lidí, opravdových při své tvůrčí činnosti. Jsou to spíš „portrétní" snímky, nezajímavé, zbavené toho neobyčejného dojmu, kterým působí obraz lidské tváře. S jakým potěšením se díváme na fotogramy ukazující krásu práce, lidské zaujetí, radost a angažovanost – autentický život člověka."*[146]

Upozorňovalo se na nutnost vybírat snímky s patřičnou tématikou a formou, která by měla být estetický zajímavá, ale natolik čitelná, aby byla srozumitelná pro běžného příjemce. Portrétní fotografie by se měla vyhýbat příliš oficiálním portrétům, umělým a zbaveným emocí. Za zvlášť užitečné se považovaly snímky dynamické, ukazující lidi v akci. *„Portrétní fotografie by měla představovat lidi v jejich přirozeném prostředí a každodenní práci, představovat jejich práci, odpočinek, hořkost porážky. Jinak řečeno – portrétní fotografie by měla ukazovat nejen fyzické vlastnosti, lidské tváře, ale především jejich emocionální zaujetí činností. Jde o to, aby člověk zobrazený na portrétu představoval přirozený vzor k následování a tedy aby se svým vzhledem a způsobem bytí moc neodlišoval do základní masy příjemců."*[147]

Postuláty nastolované odborníky na propagandu se zjevně odkazovaly na populární koncepci umělecké reportáže, jejíž možnosti uplatnění v propagandě (chápané však jako rozšiřování jistých univerzálních myšlenek) viděli také kritici fotografie. Tento žánr se prosazoval také v amatérských kruzích. Amatérská fotografie se mohla využívat k záznamu obrazu dané sociální skupiny, dovolovala dokumentovat dané prostředí nebo subkulturu a její estetika umožňovala zvětšit atraktivitu sdělení a tím i zvýšit zájem příjemců. Umění amatérů, zejména dělníků, mělo pro státní moc značný význam. Marcin Czyżniewski poznamenal, že amatéři-dělníci: *„se nezabředávali do akademických diskusí a ochotně plnili úkoly, které umění kladla propaganda. Výstavy děl například slezských horníků se braly stejně vážně jako expozice uznávaných umělců."*[148]

146 Socha, Lucjan. *Propaganda wizualna. Uwagi i propozycje*. Wrocław : Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, 1969, s. 28.
147 Wojtasik, Lesław. *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1987, s. 148.
148 Czyżniewski, Marcin. *Propaganda polityczna władzy ludowej w Polsce 1944–1956*. Toruń: Grado, 2006. s. 168.

4.3. Výstavy

Výstavy představovaly jednu z oblíbenějších forem šíření přesvědčovacích sdělení. Mezinárodní fotografické salóny uznávané ve fotografické obci odrážely myšlenku internacionalismu a bratrství národů. Fotografie se vnímala jako demokratické médium vyrovnávající společenské rozdíly, spojující lidi pocházející z různých vrstev a prostředí. Výstavy se uskutečňovaly také v podobě monotématických expozic spojených např. s oslavami státních svátků, výročí a slavností. Z projektového hlediska se za modelové považovaly Steichenovy a Pawkovy výstavy. Upozorňovalo se zvláště na způsob aranžování a rozdělení obsahu na menší části vyčleněné z celku. Soudilo se, že výstavní prostory by měly být vhodně esteticky upraveny a prostorové rozmístění snímků by mělo být patřičně navrženo, aby jednotlivé fotografie vzájemně zesilovaly své vyznění. Nejlepší by bylo, aby expozice byla realizovaná podle určitého scénáře, jehož podoba se měla konzultovat s výtvarným umělcem[149]. Upozorňovalo se na velikost a způsob prezentace fotografií na výstavách. Navrhovalo se, aby vystavované snímky byly vhodné velikosti. Nevelké formáty snímků se považovaly za málo efektivní. Doporučovaly se velké zvětšeniny ve formátech 50×60 cm nebo větší, na nichž bylo možné vidět odpovídající množství detailů a které již svými rozměry přitahovaly pozornost příjemců. Navrhovalo se, aby se snímky vystavovaly patřičně připravené, například za sklem nebo podlepené na tuhých podkladech, plstěných deskách nebo překližce[150].

Vlastně většině výstav se snažili dát patřičně výrazné ideologické vyznění. Bylo nutno získat přízeň úřadů, o což se snažili pomocí vhodného názvu nebo politicky deklarovanými formulacemi v textech katalogu. Záminkou k získávání prostředků na výstavu často byly rozličné svátky a výročí. Krajním příkladem strategií tohoto typu představují výstavy z okresu socrealismu, na nichž se vystavovaly státní mocí žádané obrazy ukazující patřičný obsah v podobě, která byla v souladu s tehdejšími estetickými požadavky. Práce doplňovaly patřičně politicky angažované invokace (úlitby) v katalozích, kterým se nedalo vyhnout ani v pozdějších letech. Je nutné mít na paměti, že celé výstavnické hnutí, stejně jako ostatní oblasti společenského života, bylo podrobeno kontrole státu, které sloužil rozsáhlý mechanismus selekce fotografií vybíraných speciálními komisemi.

Příkladem výstavy, která se odkazovala na vzory fotografie domoviny inspirovaných výše zmiňovanou výstavou *Krása slezské země,* byla *Celopolská výstava vlastivědné fotografie Píseň o naší zemi* zahájená v roce 1962 při příležitosti tisíciletí polského státu. Výstavu organizovanou společně *Polskou turisticko-vlastivědnou*

149 Wojtasik, Lesław. *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1987, s. 153.
150 Socha, Lucjan. *Propaganda wizualna. Uwagi i propozycje*. Wrocław: Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, 1969, s. 29.

společností (PTTK, ekvivalent Českého klubu turistů) v Bytomi, Glivickou fotografickou společností a *Katovickou fotografickou společností* zaštítil tehdejší první místopředseda prezídia Vojvodské národní rady (v PLR představovaly vojvodské národní rady územní orgán státní správy) v Katovicích Jerzy Ziętek. Podle deklarací pořadatelů obsažených ve výstavním řádu měla výstava za cíl „propagovat lásku k rodné zemi a ukazovat její krásy a bohatství", „posilovat pocit národní hrdosti" a zobrazovat práci a život člověka. Výběr prací na výstavy měl soutěžní charakter. Preferovaná tématika prací se omezovala na následující kategorie: krajina a architektura, fauna a flóra, člověk a etnografie, dějiny a současný život polského národa, práce a odpočinek. Na výstavu bylo celkem zasláno 3702 práce ze všech vojvodství. Nakonec bylo přijato 537 prací od 164 autorů. Tyto počty svědčí o velké popularitě výstavy, ale též o její monumentální velikosti. Oceněným autorům byly uděleny medaile, peněžní a věcné ceny. Zlatou medaili získala Zofia Rydetová. V katalogu se odkazovalo na myšlenku piastovského Slezska a výstava samotná měla zdůraznit „nerozlučné pouto slezské země s vlastí". Expozice samotná byla rozdělena na následující tématické kapitoly: *Lesy a rostliny*, *Krajiny*, *Venkov*, *Hory a výšiny*, *Turistika a sport*, *Moře*, *Průmysl*, *Města*, *Historické památky*, *Lidé*. Vyčleněnou skupinu představovaly fotografie ze Slezského parku kultury a odpočinku v Chořově. Barevné fotografie byly vystaveny zvlášť. Shromážděné práce se lišily tématicky i formálně. Na výstavě se ocitly krajinky, portréty, reportážní snímky, abstraktní fotografie, snímky ukazující těžký průmysl a vesnické idylky. Výstava měla být pokusem o syntetický popis krajiny Polska nacházejícího se v procesu rozvoje socialistického hospodářství. Měl to být totální popis, avšak založený na pozitivních (ve smyslu socialistického humanismu) hodnotách a ve středu pozornosti se měl nacházet pracující člověk. Podle Alfreda Ligockého měla výstava potenciál být nejen zdrojem zážitků estetické povahy, ale mohla se stát *„významným podnikem ideové výchovy společnosti"*[151].

V umělecké fotografii v praxi se současně s pravidelnými přehlídkami a salóny pořádaly – často inspirované veřejnými institucemi – tématické výstavy (wystawy problemowe). Příkladem realizace tohoto typu na celostátní úrovni může být výstava *Lidové Polsko v umělecké fotografii* připravená Muzeem dějin polského revolučního hnutí ve Varšavě a v roce 1964 ukázaná také v katovickém Paláci mládeže. Výstava, na které bylo celkem 200 velkoplošných fotografií, byla rozdělena na části: *Ztráty* (ukazující obraz válečných ztrát), *Začátky obnovy*, *Nová výstavba*, *Průmysl*, *Venkov*, *Zdraví*, *Věda a kultura*, *Sport a turistika*. Na výstavě byly vystaveny také snímky maket neexistujících „velkolepých objektů Polska zítřka". V recenzích tištěných na první stránce novin *Trybuna Robotnicza* se zdůrazňovala účast nejlepších polských uměleckých fotografů a skutečnost, že část vystavovaných fotografií získala ceny v soutěžích a na výstavách. Podle recenzentů výstava při zachování vysoké umělecké úrovně *„současně nenápadně – a to je její velká výhoda – učí o obtížích obnovy, o každodenních proměnách, o rozmachu budovaného průmyslu, o nových slunných sídlištích a školách, o radostném mládí a kráse rodné krajiny."*[152]

Podobná výstava, nazvaná *Naše vojvodství*, uspořádaná na vojvodské úrovni byla v Katovicích v budově výboru odborových svazů v únoru 1967. Na této výstavě se ukázalo přes 160 snímků od 42 autorů patřících do tří místních organizací: Svazu polských uměleckých fotografů, Katovické fotografické společnosti a Slezského klubu tiskové fotografie. Vystavované fotografie měly ilustrovat každodenní život vojvodství, měly *„vyprávět o lidech a jejich problémech"*[153]. Dominovala témata spojená s průmyslem a prací v hutích a na dolech či výstavbou nových továren. Ukázáno také zelenou část Slezska, folklór, proměny Katovic, vysoké školy a rekreaci[154].

Ještě jiným příkladem může být výstava *Vznikla v polské krajině* zahájená v lednu 1979 věnovaná stavbě Huti Katovice, která také zahájila provoz nových prostor galerie Svazu polských uměleckých fotografů. Členové ZPAF psali v katalogu o nové huti s patřičným nadšením: *„Chceme ukázat, že průmysl a krajina jsou v naší éře trvale spjaty, že moudrost našich stavbařů ochrání krajinu před zničením, že vznikající huť v polské krajině bude důsledkem již mnoha uskutečněných změn. Ať barevné fotografie představují jakoby květiny naší průmyslové krajiny."*[155]

4.4. Fotografické publikace

Zajímavý příklad využití fotografie pro přesvědčovací účely představují publikace albového charakteru vydávané v tomto období. Pod pojmem album chápu knihu, v níž jsou fotografie rovnocenné s textem nebo nad ním převažují. Mezi takovýmito publikacemi jsou alba věnovaná hornictví, regionu Horního Slezska, jednotlivým městům aglomerace (či přesněji konurbace), podnikům nebo institucím. Nezávisle na hlavním tématu dané publikace se v nich vždy zdůrazňoval průmyslový charakter regionu. Publikace tohoto typu v sobě spojovaly estetické přednosti známé z výstav umělecké fotografie s textovou vrstvou plnící přesvědčovací funkce. Knihy zpravidla vznikaly z inspirace, na objednávku nebo při spolupráci místních úřadů a ve svém obsahu reprodukovaly tehdy platné propagandistické cíle strany. Náklady oscilovaly v závislosti na tématu a charakteru publikace mezi 5000 a 20 000 kusy. Vzhledem k nedostatku materiálu a technologickým omezením lze říci, že na onu doby to byly publikace takřka

151 *Pieśń o ziemi naszej. Ogólnopolska Wystawa Fotografii Krajoznawczej.* Bytom: Komitet Organizacyjny OWFK, 1962.

152 Gadomski, Stanisław. *Polska w obiektywach fotografików. Trybuna Robotnicza*. 1964, č. 64, s. 1.

153 Nasze województwo. *Trybuna Robotnicza*. 1967, č. 39, s. 1.

154 Województwo katowickie w obiektywie. *Trybuna Robotnicza*. 1967, č. 31, s. 2.

155 Lewczyński, Jerzy; Tabaka, Ryszard (ed.). *Galeria Katowice* (katalog). Katowice: ZPAF, 1978.

exkluzivní, v nichž je vidět promyšlená a někdy dokonce i inovativní projektová forma a péče o grafickou úpravu, jejímiž autory byli nezřídka známí návrháři. Většinou to byla kolektivní díla značného objemu, která obsahovala několik desítek (někdy i přes 200) snímků. Autory fotografií byli nejčastěji členové slezského ZPAF, fotoreportéři místních novin, méně často členové amatérských fotografických společností. V případě potřeby se využívaly také snímky poskytované Ústřední fotografickou agenturou a fotografie shromážděné v archivech jednotlivých nakladatelství. Podobně jako v případě výstav získání prací známých autorů legitimizovalo obsah, proto se často publikovaly oceňované a často vystavované fotografie, které se braly jako forma autorské výpovědi.

Snímky použité v publikacích tohoto typu byly zpravidla výmluvné a pro příjemce srozumitelné. V případě možných pochybností správnou interpretaci sdělovaly popisky, které vysvětlovaly, co daný snímek znázorňuje nebo jak je třeba jej chápat. Struktura většiny knih byla podobná. Knihy byly rozděleny na kapitoly, jejichž obsah se soustřeďoval na vybrané náměty ilustrující oblasti strategické pro socialistický stát. Ve většině analyzovaných případů hlavní osu vyprávění představovalo hospodářství a jemu podřízené školství, zdravotnictví, kultura a sport. Každé části bylo dáno patřičně srozumitelné ideologické vyznění.

Obraz společenského života propagovaný vládou byl vykreslen zřetelným rozdělením společenských rolí. Při vyprávění o Horním Slezsku byl hlavní postavou muž v produktivním věku, zpravidla mladší než starší, pracující jako horník nebo hutník. Ve srovnání s muži byly ženy zobrazovány mnohem méně, obyčejně hrají vedlejší úlohy (např. zdravotní sestra vedle lékaře) nebo jsou jejich postavy ukazovány v širším záběru. Obraz ženy pracující v „typicky“ mužské profesi známý z propagandistických plakátů rozšířených v období socrealismu se na fotografiích v analyzovaných publikacích objevuje jen zřídkakdy. Dominuje role opatrovnice přisuzovaná ženám, které se realizují jako učitelky ve školce nebo ve škole, ženy v domácnosti nebo ošetřovatelky. Často se reprodukuje obraz ženy s dítětem nebo s kočárkem. Ženy také vystupují v rolích spotřebitelky, prodavačky nebo – v pozdějším období – modelky. Rozhodně však hlavní roli hrají horníci nebo představitelé povolání spojených s průmyslem.

Ukazování postavy horníka bylo založeno podle vzoru sovětské propagandy a v estetice typické pro období reálného socialismu, na které se v různé míře navazovalo také v následujících letech. V publikacích z padesátých let se fotografie horníků odkazují na obraz dělníka-hrdiny šířeného na propagandistických plakátech. Na fotografiích jsou dělníci nezřídka zachycováni v heroizujících pózách, které doprovázejí slogany připodobňující těžbu uhlí k boji. Těžká práce horníka byla vzorem obětavosti, a obětavost se spojovala s vlastenectvím. V období reálného socialismu se vzorovým modelem stal úderník. Postava úderníka zosobňovala vládou propagované hodnoty, jejichž akceptace se očekávala od dělníků (symbolem propagandy se stala postava horník Wincenta Pstrowského, úderníka z dolu *Jadwiga* [Hedvika] v Zabrze). Heroizace společenské role horníka měla za účel tvořit vládou požadovaný vzor dělníka, který se měl vyznačovat pracovitostí.

Na fotografiích založená přesvědčovací sdělení plnila výchovné, mobilizační a disciplinující funkce. Moc je v nich přítomná přímo nebo nepřímo – je vidět ve struktuře publikací, typografické sazbě a sekvenci snímků. Odhaluje svou přítomnost doslovným způsobem ve zobrazovaných postavách stranických vůdců a představitelů místních orgánů, ředitelů dolů, štajgrů (důlních), kteří hlídají bezpečnost pracovníků a jsou připraveni obklopit je starostlivou péčí. Metaforou vševidoucí moci je postava dispečera-dozorce a samotný dispečink (velín) podniku plní roli Benthamova panoptikonu.

Práce a výrobní proces se situovaly do rétoriky boje a na fotografiích ukazovaní byli vybaveni atributy vyvolávajícími militaristické asociace (typické znázornění z dob socrealismu znázorňuje horníka se sbíječkou zachyceného v dynamické pozici). Pro řadu propagandistických sdělení charakteristické záběry mladých dělníků vyjadřovaly úctu ke zdatnému tělu. Podle Zygmunta Baumana byl člověk v moderních systémech v první řadě nositelem kinetické energie vhodné k přeměnění na tvůrčí nebo ničitelskou práci dělníka či vojáka. Muž by měl mít silné a zdatné tělo, které jej kvalifikovalo ke společensky žádoucím rolím. Zdraví *„znamenalo mít silné tělo, překypovat energií, mít schopnost rytmicky pracovat v harmonické součinnosti s ostatními lidmi“*[156]. Stát pečoval o kondici dělníků vhodnou zdravotní péčí, kterou v analyzovaných publikacích ilustrovaly fotografie ukazující rozličné lékařské a ošetřovatelské zákroky na tělech horníků. Významnou úlohu hrál také sport, který představoval vyjádření starosti o dělníkovo tělo, ale také sám o sobě plnil propagandistické funkce. Ve sportu viděli prostředek popularizace žádoucích prvků osobnosti a integraci dělnického prostředí. Při popularizaci ideologie se v tisku a masmédiích využívaly podobizny sportovců, ať už profesionálů, tak i amatérů. Tvrdilo se, že vhodně zkonstruované sdělení vede k tomu, že *„každý, zejména vynikající sportovec se stává skutečným živým příkladem správnosti směrů rozvoje socialistické fyzické kultury“*[157].

Definování a zavádění systémem preferovaných společenských rolí začínalo ve škole a zvláštních výchovných zařízeních, jako byl katovický Palác mládeže. Palác nabízel dětem a mládeži mimoškolní aktivity v technických, vědeckých, divadelních a sportovních pracovnách. Jak se prohlašovalo v jedné knížce věnované paláci, úkolem tohoto zařízení bylo pomáhat s *„pokud možno všestrannou výchovou mládeže, zejména při přípravě na život a práci, aby v budoucnu mohla nejen využívat podmínek vytvořených sociálně spravedlivým zřízením, ale*

156 Bauman, Zygmunt. *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń : Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1995, s. 54.

157 Wojtasik, Lesław. *Propagandowe funkcje niektórych form kultury*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1982, s. 56.

aby zároveň dokázala tyto podmínky rozvíjet a zdokonalovat a také vytvářet nové hodnoty potřebné pro další pokrok k úplnému socialismu."[158] Výukový proces měl zajistit vytvoření jedince, jehož způsob vnímání světa by byl v souladu s vládnoucí ideologií a v další perspektivě by zaručoval obnovování a reprodukci žádoucích společenských rolí. Na snímcích vystavované práce prováděné chlapci jsou spojeny s manuálními činnostmi, konstruováním, stavěním. Děvčata se učí psát na stroji, vázat knihy, tráví čas v krejčovských a švadlenských dílnách, v pracovně domácnosti nebo pracovně výtvarné výchovy. Popisky pod snímky jasně určují budoucí profese: konstruktéři, astronomové a inženýři.

V sedmdesátých letech se symbolem propagandy úspěchu tehdejšího předsedy Ústředního výboru Polské sjednocené dělnické strany Edwarda Gierka, stala výstavba Hutě Katovice, jejíž příběh ilustruje velkoformátové a exkluzivně vydané fotografická publikace nazvané *Narození huti* (1976). Autory většinou barevných snímků byli Stanisław Gadomski a Edward Poloczek. Některé fotografie pořídili Antoni Labryga, Jerzy Łakomski, Józef Makal a Józef Wróbel. Vedle typických záběrů dokumentujících stavbu obsahuje kniha četné fotografie dokumentující návštěvy polských a zahraničních prominentních politiků. Ve stejné době se také propagovalo nové centrum Katovic. V sedmdesátých letech bylo vydáno několik publikací, které se věnovaly architektuře a pohledu na město. Katovice byly ukazovány jako centrum aglomerace. Nová architektura měla být symbolem modernosti a stabilizace. Obchodní domy měly představovat důkaz o ekonomickém rozvoji a prosperitě celé země. Ikonou Katovic se stala multifunkční hala Spodek (budova ve tvaru létajícího talíře), která byla předána do provozu v roce 1971.

Do roku 1989 mechanismy mecenášství podřízené cílům socialistické ideologie podporovaly pouze vybrané, z hlediska státní moci užitečné obsahy, a ostatní byly vnímány jen jako okrajové nebo byly zcela opomíjeny. Nástrojem selekce a tlaku byl aparát cenzury a také jím podmíněné mechanismy autocenzury.

158 Jedliński, Ryszard. *Pałac Młodzieży w Katowicach*. Katowice: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, 1967, s. 11.

5. Jevy v letech 1945–1989

První léta po druhé světové válce jsou období obnovy fotografické obce probíhající v novém právním a politickém systému. Tehdejší aktivita fotografů, která představovala odpověď na poválečnou situaci, byla začleněna do vládou inspirovaných integračních procesů tzv. znovuzískaných území (Ziemie Odzyskane). V letech 1947–1949 se fotografických výprav organizovaných odborem turistiky Ministerstva spojů, jejichž cílem byla dokumentace území připojených k Polsku, účastnili přední fotografové s Janem Bułhakem v čele (tyto výpravy dvakrát navštívily Horní Slezsko v roce 1948 a v roce 1949)[159]. V letech 1945–1948 dokumentoval válečné a okupační ztráty a také obnovu země Józef Dańda žijící v Katovicích. Kromě Horního Slezska Dańda fotografoval také Varšavu a jako spolupracovník Komise pro dokumentaci západních zemí pracoval mj. ve Vratislavi a Poznani. Fotografoval také Pomořany s městy jako Gdaňsk, Słupsk nebo Štětín.

V únoru 1947 roku zahájil Dańda v prostorách Svazu polských spisovatelů v Katovicích svou výstavu, na níž ukázal 130 vlastivědných a etnografických snímků[160]. V roce 1948 se ukázala nákladem Vědecké a vydavatelské sekce Slezské fotografické společnosti Dańdova skromně vydaná knížečka *Základy dobré fotografie*. Příručka určená začínajícím fotoamatérům obsahovala tipy týkající se základů práce se světlem. Na řadě míst se Dańda v knížce odkazoval na *Estetiku fotografie* od Bułhaka a jeho myšlenku fotografie domoviny. Podle Dańdy má fotografie plnit především funkce společenské a amatér by se měl angažovat ve věcech veřejných. Fotograf viděl možnosti využít fotografii a film v různých oblastech života, podle něj: *„fotografie i film jsou bezesporu nejlepší učební pomůcka pro všechny, nejlepší reklamní a propagandistický prostředek a nenahraditelný dokument."*[161] Vydání Dańdovy knížky zaznamenala *Trybuna Robotnicza*, která psala: *„Když pomineme příliš osobní výpovědi, stylistická škobrtnutí a zbytečnou ‚literárnost', tak brožurka Józefa Dańdy obsahuje řadu trefných postřehů a užitečných poučení, takže může nejednomu fotoamatérovi prokázat cenné služby."*[162]

159 Orłowicz, Mieczysław. *Bułhak nie żyje*. *Świat Fotografii*. 1950, roč. 5, č. 15, s. 13.
160 *Wystawa fotografii krajoznawczej i dokumentarnej*. *Świat Fotografii*. 1947, roč. 2, č. 1–2, s. 43.
161 Dańda, Józef. *Podstawa dobrej fotografii*. Katowice: Śląskie Towarzystwo Fotograficzne, 1948, s. 22.
162 Dańda, Józef. *Podstawa dobrej fotografii*. *Trybuna Robotnicza*. 1948, č. 159, s. 6.

I když již v prvních letech po válce byly pokusy pořádat jednotlivé výstavy fotografií, tak skutečný začátek fotografického hnutí ve Slezsku je spojen s utvářením a rozvojem místních fotografických organizací a připadá na začátek padesátých let, když se první projevy místních fotografů sešly s obdobím reálného socialismu.

5.1. Metoda reálného socialismu

Proměny v politické sféře, ke kterým došlo v Polsku ve druhé polovině čtyřicátých let a ideologická ofenziva nové vlády na poli kultury, vedly k situaci, v níž stát začal zasahovat nejen do organizační sféry tvůrčích obcí, ale také do obsahu tvorby a umění. Od začátku roku 1949 se zavedení předpokladů reálného socialismu do umělecké praxe postulovalo na různých schůzích, sjezdech a konferencích umělců reprezentovaných organizacemi tvůrčích obcí. V posledních dnech června 1949 byl během IV. valného sjezdu Svazu výtvarných umělců v Katovicích socialistický realismus oficiálně prohlášen za platný směr v polských výtvarných uměních. Od tohoto okamžiku otevřený nesouhlas s nařízenou doktrínou nebo tvůrčí individualismus znamenal hrozbu citelných sankcí a profesním vyloučením.

Podobně jako ostatní formy tvorby, tak i fotografie byla podrobena ideově-uměleckému hodnocení a důkladným rozborům, i když v jejím případě nebyly směrnice státní moci tak jednoznačné. Teoretici postulovali zavést do umění předpoklady socialistického humanismu a postavit do středu zájmů umělců pracující lid a jeho boj s každodenností. Jak se v tisku psalo v referátu z výše zmiňovaného katovického Valného sjezdu Svazu výtvarných umělců, umělec *„musí vstoupit do houfu pracujícího lidu, musí se vzrušit jejich životem, musí uvidět velikost, sílu a hrdinství v jejich každodenní námaze.“*[163] V praxi měli umělci následovat shora nadiktovanou vizi společenské skutečnosti, jejíž popis se omezil na vybraná témata a která se realizovala pomocí stanoveného katalogu formálních prostředků, které byly odpovědí na postulát tvoření umění srozumitelného masám.

V prosinci 1949 byly práce několika fotografů žijících ve Slezsku vystaveny na výstavě *Mír vítězí* v Národním muzeu ve Varšavě. Fotografie na výstavě představovaly výběr z prací zaslaných do soutěže *Práce dělníka a rolníka* (1948) organizované Polskou fotografickou společností a na výstavu *Ve službě míru* (1949). Leonard Idziak vystavoval snímek nazvaný *Rychleji, rychleji* představující dělníka podávajícího cihly vyfotografovaného zdola a snímky *Palác dítěte v Katovicích stoupá vzhůru* a *Společným úsilím*. Halina Holas-Idziaková ukázala fotografii představující skupinu dětí nazvanou *Sluncem pozlacené hlavičky*. Henryk

163 Krajewski, Juliusz. *O związanie artysty z życiem ludzi pracy. Trybuna Robotnicza*. 1949, č. 170, s. 6.

Makarewicz byl oceněn za fotografii *Horník při práci* představující slavného úderníka Wincentyho Pstrowského. Halina Makarewiczová vystavovala snímek nazvaný *Na cestě velké obnovy* a *U otočné pece*.

Ve slezské fotografické obci se přítomnost nových pravidel reálného socialismu projevila v říjnu 1950 na první výstavě upořádané katovickou pobočkou Polské fotografické společnosti nazvané *Slezsko v lidovém Polsku*. O významu výstavy svědčili pozvaní hosté. Na vernisáži se objevili představitelé Vojvodské národní rady a Městské národní rady, Vojvodského výboru PSDS, Ministerstva kultury a umění, Oblastní rady odborů. Výstavu oficiálně zahájil předseda Městské národní rady v Katovicích Stefan Krużel. Podle očekávání vlády pořadatelé deklarovali, že cílem výstavy je: *„Popularizace fotografického umění mezi nejširšími masami pracujícího lidu a zdůraznění nových směrnic rozvoje umělecké fotografie v lidovém Polsku.“*[164] Během dvou týdnů mělo expozici zhlédnout osm tisíc návštěvníků. Na výstavě se ukázaly 132 práce od 66 autorů. Výstavy se zúčastnili mj. Seweryn Błochowicz, Czesław Datka, Karol Holeksa, Henryk Makarewicz, Edward Poloczek, Adam Bogusz, Franciszek Stobik, Halina a Leonard Idziakovi, Bronisław Stapiński či Mieczysław Cybiński. Každý autor vystavoval jednu až čtyři fotografie. Cílem výstavy bylo: *„zastihnou v akci co nejvíce skic práce polského dělníka a rolníka při obnově a plánovaném rozšíření polského průmyslu a zemědělství.“*[165] Na výstavě byly práce *„malující Slezsko jako zemi namáhavé práce a krajinu svérázné krajinné krásy“*. Jak psal recenzent, fotografie zahrnovaly široké spektrum témat: *„od aktuálních problémů práce a po rentgenologické snímky živých ryb v akváriu.“* Vedle fotografií horníků či hutníků byly vystaveny snímky rolníků pracujících na poli, odpočinek na dovolené a děti na táborech. Značnou část expozice tvořilo téma práce, krajinných a sportovních fotografií mělo být málo. Od autorů se požadovalo větší množství snímků ukazujících Slezsko a život jeho obyvatel[166]. Kromě prací amatérů patřících do PTF se na výstavě ukázaly také práce studentů fototechnického lycea z Katovic. Úroveň vystavených prací se hodnotila jako dobrá, leč nevyrovnaná, slabým pracím se vyčítala nepečlivá technika a kompozice. Většina prací byla provedena v bromové technice, objevovaly se také fotografie zpracované v ušlechtilých technikách. V katalogu výstavy se psalo, že jedním z cílů Katovické fotografické společnosti je *„v řadách svých členů kultivovat novou socialistickou fotografickou tématiku, jejíž hlavní osu představuje úcta k lidské práci a láska ke krásám vlasti.“*[167] Propojení dobře známé

164 *Ogólnopolska Wystawa Fotografiki otwarta w Katowicach. Dziennik Zachodni*. 1950, č. 298, s. 3.

165 *I. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Katowicach : 28.10–10.11.1950 r. / Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Katowicach.* (katalog) Katowice: Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Katowicach, 1950, s. 7.

166 Grosser, Zbigniew. *Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Katowicach. Pierwsza po wojnie. Dziennik Zachodni*. 1950, č. 304, s. 6.

167 *I. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Katowicach : 28.10–10.11.1950 r. / Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Katowicach.* (katalog) Katowice: Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Katowicach, 1950, s. 7.

piktoriální estetiky s vhodným tématem dovolovalo spojovat umělecké ambice tvůrce s politickou angažovaností díla. Ve Slezsku přítomná zvlášť velká úcta k práci způsobovala, že se konvence navrhovaná socrealistickou doktrínou mohla svým způsobem zdejším fotografům zdát atraktivní. Pro značnou část místních fotografů profesně spojených s hutnictvím a hornictvím představovala tématika práce část každodenní praxe a socialistický realismu i zájem, který vzbuzovalo dělnické Slezsko, jim poskytovalo příležitost prosadit se v celostátním měřítku.

Oficiálně měla dominanci doktríny reálného socialismu v umělecké fotografii ve Slezsku potvrdit *II. celostátní výstava umělecké fotografie Polské fotografické společnosti* zahájená v listopadu 1951 v galerii Ústřední kanceláře uměleckých výstav v Katovicích. Výstava se skládala ze 144 tématicky rozdělených prací. Zúčastnili se jí fotografové z celé země. V místním tisku se psalo, že umělecké fotografii po dvouleté krizi, která se měla týkat jak obsahu děl, tak i použitých formálních prostředků, se podařilo odvrhnout „balast formalismu" a výstava měla představovat důkaz důsledné změny orientace stylu práce fotografů na nové „tvůrčí koleje socialistického realismu". Úspěch měl spočívat v odmítnutí těch formálních prostředků, které měly zastírat čitelnost sdělení, které činily umění nesrozumitelným pro masové obecenstvo, a také ve spojení tvorby s problémy všedního dne[168].

Díky slezské delegatuře Svazu polských uměleckých fotografů vzniklé o rok dříve se mohli zdejší fotografové již oficiálně zúčastňovat celostátních výstav organizovaných svazem. V roce 1952 se četná skupina fotografů ze Slezska zúčastnila *II. celostátní výstavy umělecké fotografie* (byli to Seweryn Błochowicz, Adam Bogusz, Mieczysław Cybiński, Kazimierz Gargul, Halina Holas-Idziaková, Stanisław Krakowiak, Henryk Makarewicz, Bronisław Stapiński, Franciszek Stobik a Stanisław Ziółkiewicz). Na této výstavě se objevily také snímky zaslané na soutěž *Umělecká fotografie ve službách socialistického realismu*.

V březnu 1953 se Katovice ve shora přikázaném gestu uctění památky zemřelého Josifa Stalina přejmenovaly na Stalinogród[169]. V srpnu téhož roku byla v již stalinogrodzké galerii Ústřední kanceláře uměleckých výstav zahájena *I. oblastní výstava umělecké fotografie Slezské delegatury ZPAF*. Na výstavě bylo představeno 81 fotografií vybraných kvalifikační komisí ve Varšavě. Snímky byly zavěšeny abecedně podle jmen autorů. Na výstavě byly kromě fotografií se slezskou tématikou vystaveny i snímky vlastivědné, krajinné a také záběry s tématikou všedního dne[170]. Podle předpokladů pořadatelů výstava měla být přehlídkou „snah a úsilí" uměleckých fotografů, jejichž cílem, jak se deklarovalo, bylo zvyšovat úroveň umělecké fotografie v konvenci socialistického realismu,

168 *Na marginesie II katowickiej wystawy fotografiki*. *Trybuna Śląska*. 1951, č. 315, s. 4.
169 Město se zpátky přejmenovalo na Katovice rozhodnutím Státní rady v říjnu 1956. Státní rada byla tehdy kolektivním orgánem, který plnil funkci hlavy státu (Polsko nemělo prezidenta).
170 Rakoczy, Jan. *U stalinogrodzkich fotografików. Dziennik Zachodni*. 1953, č. 207, s. 3.

a také popularizace a vzdělávání příjemců umění[171]. Výstavu ve Stalinogrodu pozitivně hodnotil Stanisław Sommer, který s uspokojením konstatoval: *„Slezští fotografové se rozešli s formalismem a bezobsažností, snažili se ukázat práci dělníka, horníka nebo hutníka a krásu slezské země, krásu průmyslové krajiny. Do značné míry se jim to povedlo."*[172] Recenzenti shodně ocenili realistické práce Seweryna Błochowicze s hutnickou tématikou a také fotografii Haliny Holas-Idziakové nazvanou *Zednická snídaně*.

Práce fotografů z delegatury Stalinogrodu se vyjímaly také na *III. celostátní výstavě umělecké fotografie ZPAF* (vedle Bydhoště a Poznaně). Obsah byl pozitivně hodnocen, i když se upozorňovalo na příliš virtuózní používání speciálních technik[173]. Místní fotografové často používali techniku izohélie (sahali po ní mj. Bronisław Stapiński, Adam Bogusz a Seweryn Błochowicz, který byl ve Slezsku považován za mistra této techniky).

V této době se oceňovaly práce, jejichž obsah vyhovoval tématům akceptovaným ideology socialistického realismu. V případě výstav o místní působnosti tato témata fungovala vedle námětů typických a preferovaných místními fotografy. Pozornost poutají názvy prací charakteristické pro toto období, často nezávisle na obsahu dávající fotografii patřičně silné ideologické v znění (např. *200 % normy* od Tadeusze Lewandowského nebo *Kovárna socialismu* [polské slovo *kuźnia* znamená *kovárna*, ale přeneseně může znamenat i *líheň*] od Stanisława Krakowiaka). Několikaleté období zavádění metod reálného socialismu bylo přerušeno v polovině padesátých let. I když předpoklady doktríny a výsledky fotografů byly podrobeny negativnímu hodnocení, tak přece jen tehdy vedená debata přispěla k přeformulování teoretických předpokladů a modernizaci fotografie v následujících letech. Nutno též přiznat, že fotografům žijícím ve Slezsku socrealismus vytvářel příležitost prosadit se na celostátní úrovni.

5.2. Tvůrčí kvas

Politický zlom, ke kterému došlo v Polsku v říjnu 1956, způsobil viditelné oživení ve všech oblastech společenského života. Kritiky postulované změny znamenaly v praxi postupnou demontáž doktríny socrealismu a nově schválená linie strany kázala jednoznačně odsoudit dosud platné směrnice. Ve druhé polovině padesátých let díky měnící se strategii kontroly státu v oblasti kulturní politiky získali umělci značnou oblast svobody, která se rychle stala polem pro výměnu rozličných názorů a přístupů k četným experimentům a směrům, kudy se začala fotografie ubírat.

171 *I Okręgowa wystawa fotografiki*. (katalog). Stalinogród: Związek Polskich Artystów Fotografików, 1953.
172 Sommer, Stanisław. *Wystawa fotografików śląskich*. *Fotografia*. 1953, roč. 1, č. 6, s. 18.
173 Johann, Adam. Bilansujemy rok wystawienniczy ZPAF. *Fotografia*. 1953, roč. 1, č. 6, s. 2.

V roce 1957 rozlišila Urszula Czartoryska v recenzi *VIII. celostátní výstavy amatérské umělecké fotografie* v Glivicích tři tehdy viditelné cesty vývoje fotografie: *„(…) směr analyzující formy předmětů, komponující rovinu z formálních prvků, ze škály černé a bílé, a směr zachycující na fotografii fakta, situace, záležitosti bohaté obsahem. Třetím směrem by byl tradiční ‚náladový" styl používající otřelé prostředky."*[174] První Czartoryskou uvedený směr se odkazoval na formální hledání spojené s avantgardou, které přerušil reálný socialismus. Druhý směr, který měl nahradit reálný socialismus a brzy se stal dominantní, prosazoval reportáž jako formu umělecké fotografie. A třetí směr se vztahoval ke stále ještě živé piktoriální estetice.

Ve Slezsku se první viditelné známky nových tendencí objevily v roce 1956 na místních výstavách amatérských fotografií uspořádaných v Glivicích a Katovicích, přičemž obec katovických fotografů se zdá být poněkud konzervativnější[175]. V dubnu 1956 byla v Glivicích zahájena *IV. výstava amatérské umělecké fotografie*. Na glivické výstavě bylo vystaveno celkem 140 prací od 77 autorů pocházejících z různých měst Polska. V recenzi z výstavy publikované v měsíčníku *Fotografie* vyzdvihl Alfred Ligocki fotografie z glivického, krakovského a poznaňského střediska. Snímky ze Stalinogrodu (Katovic) hodnotil jako korektní průměrnost. Ligocki vyzdvihl mj. fotografie Piotra Janika a Jerzyho Lewczyńského[176]. Lewczyńského snímek na této výstavě, který představoval muže šplhajícího na komín, zůstával v atmosféře reálného socialismu, dříve jej autor nazval prostě *Na komínu*, nyní se jmenoval *Homo Sapiens*, což naznačuje přesun důrazu z doslovného na metaforičtější, navozující jiné možnosti interpretace této fotografie.

O několik měsíců později se na *III. vojvodské výstavě amatérské umělecké fotografie ve Stalinogrodu* zahájené v červenci 1956 vedle tradičních prací v socrealistické nebo piktoriální estetice, jako *V ranní mlze* od Adama Śmietańského nebo *Ve válcovně* od Edwarda Poloczka, ocitly také práce, které, jak se psalo v katalogu: *„Hledají nové cesty a nový styl pro naši uměleckou fotografii v geometrizaci tvarů včetně linearismu a dezénovostí v neobvyklém úhlu pohledu s nejmódnějším ‚z ptačího pohledu', v plakátové syntetičnosti, v přiblížení a výřezu předmětu, ve vlastnostech italského neorealismu až po uměleckou reportáž, v ještě starší ozvěně ‚nové věcnosti' a v zahraničních měsíčnících."*[177]

Ještě ve stejném roce na výstavě nazvané *100 prací členů pobočky PTF v Glivicích* uspořádané při příležitosti pátého výročí existence glivické pobočky představilo své práce 23 autorů, z nichž Alfred Ligocki ocenil fotografie Adama

174 Czartoryska, Urszula. *VIII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Gliwicach. Fotografia*. 1957, roč. 5, č. 9, s. 210.
175 Ligocki, Alfred. *Wśród katowickich fotografików. Fotografia*. 1959, roč. 7, č. 12, s. 33.
176 Ligocki, Alfred. *IV Wystawa Fotografiki Amatorskiej w Gliwicach. Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 7, s. 14.
177 *III Wojewódzka Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Stalinogrodzie*, (katalog), Stalinogród: Polskie Towarzystwo Fotograficzne Oddział Wojewódzki w Stalinogrodzie, 1956.

Sheybala a Jerzyho Lewczyńského. K významnějším autorům byli zařazeni také Piotr Janik a Zofia Rydetová. Hlavním námětem prací těchto autorů se staly banální motivy z každodenní reality. Přístup umělců byl dáván do souvislosti s vlivem italského neorealismu. V této době se italská kinematografie s mj. kultovním filmem *Zloději kol* Vittoria De Sicy stala významným zdrojem inspirace pro fotografy, kteří začali po období reálného socialismu znovu pozorovat skličující skutečnost. Na estetiku asociující se s neorealismem se v Polsku odkazovali mj. Zbigniew Dłubak, Zdzisław Beksiński, Marek Piasecki či Tadeusz Rolke. Karolina Lewandowska tento úkaz v polské fotografii nazývá *„nová gramatika realismu"* a vnímá jej jako *„nástroj přechodu praxe a teorie fotografie od socrealismu k modernismu"*[178]. Snímky připomínající neorealismus charakterizovala nálada poetického smutku. Ponuré dvorky, oprýskané zdi, místa lišící se od vládou prosazované propagandy úspěchu vyjadřovaly lidskou bezradnost vůči realitě. Zabírání skutečnosti podobné filmovému odhalovalo krušnou poválečnou skutečnost, kterou socrealismus dosud pečlivě retušoval. Současně neorealismus ukazoval skutečnost jako dvojznačnou, nejistou a kusou[179]. Jerzy Lewczyński vzpomínal: *„(…) Fotografie bez slunce, fragmenty oprýskaných zdí a zákoutí s postavami uříznutými výřezem – znamenitě vystihovaly smysl šedé každodennosti."*[180] K nejznámějším fotografiím Jerzyho Lewczyńského z tohoto období patří mnohoznačné a metaforické práce *Ukřižování* znázorňující roh domu, u něhož lze ve tvaru odpadající omítky modelované světlostínem vidět titulní výjev nebo fotografii *Kůže* (1957) představující košili sušící se na slunci, tato fotografie pochází z cyklu *Wawelské hlavy*. Do estetiky tohoto typu zapadají také fotografie městských zákoutí Zofie Rydetové a Adama Sheybala i formální a poetické fotografie Piotra Janika odehrávající se v městském prostředí[181]. K Janikovým pracím oceněným tehdejší kritikou patřil cyklus *Trojúhelníky*, v němž autor hledal geometrické formy v architektuře.

Oficiální a definitivní odstřižení se místních fotografů od doktríny socialistického realismu představovala *III. oblastní výstava umělecké fotografie* uspořádaná po dvouleté přestávce a zahájená v únoru 1957. V katalogu k výstavě se Alfred Ligocki distancoval od tvorby uplynulého období, kterou považoval za plnou falší a deformující vnímání skutečnosti. Ligocki psal o všudypřítomném tvůrčím kvasu a hledání nových vyjadřovacích prostředků tvořících slibné nové možnosti autorské interpretace skutečnosti[182].

178 Lewandowska, Karolina. *Piotr Janik wobec fotograficznego neorealizmu*. In: Kalina, Karolina; Gołaszewski, Marcin. *Piotr Janik: fotografie*. Gliwice: Muzeum, 2008, s. 20.
179 *Neorealizm w fotografii polskiej 1950–1970*. Warszawa: Fundacja Asymetria, 2015.
180 Lewczyński, Jerzy. *Moje rozmowy z Zdzisławem Beksińskim*. In: *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*. Kutno: Muzeum Regionale, 1993, s. 32.
181 Lewandowska, Karolina. *Piotr Janik wobec fotograficznego neorealizmu*. In: Kalina, Karolina; Gołaszewski, Marcin. *Piotr Janik: fotografie*. Gliwice: Muzeum, 2008, s. 17–21.
182 *III Okręgowa Wystawa Fotografiki Delegatury Katowickiej ZPAF*, katalog, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1957.

V této době se v glivické obci nakrátko zformovala skupina *Glivice*, kterou tvořili Piotr Janik, Andrzej Górski, Zofia Rydetová, Adam Sheybal, Stanisław Skoczeń a R. Wichrowski. Neformálním lídrem skupiny byl Jerzy Lewczyński, který se už tehdy vyznačoval originálním přístupem. Lewczyński soudil, že *„fotografie má specifické vlastnosti jako oblast umění“* a *„dominantou tvůrčích koncepcí by měla být exprese založená na intelektu – rozhodujícím prvkem by měl být člověk: člověk živý, takový, jak ho mimo jiné vidí neorealismus – všechno o člověku, leč s pomocí jeho díla – člověk ukrytý ve svých starých botách, v prostředí sebou vytvořeném.“*[183] Velký vliv na zformování tvůrčích představ Lewczyńského měl Tadeusz Maciejko. Maciejko, který se v Glivicích usadil v roce 1945, pocházel ze Lvova, kde byl členem Technického kroužku fotografů a Lvovské fotografické společnosti. V roce 1936 se během svého školicího pobytu v Berlíně setkal s cíli Bauhausu[184]. Na Lvovské polytechnice plnil funkci asistenta Jana Neumana – fotografa otevřeného novým směrům ve fotografii – a po jeho smrti v roce 1941 až do roku 1945 vedl samostatně přednášky. Maciejko byl také jedním ze zakladatelů Fotografické fakulty na lvovské Uměleckoprůmyslové škole. O názorech a pracích Maciejka Lewczyński psal: *„Názory T. Maciejka se nám zdály obrazoborecké vůči tehdejší postbuřhakovské estetice a fotografie byly založeny na smělých a dynamických kompozičních konstrukcích se stejně odvážným tonálním vyvážením. Práce T. Maciejka představovaly (přinejmenším pro mne) zásadní otřes nutící k revizi dosavadních zásad fotografování.“*[185] Díky němu se Lewczyński, jehož zpočátku inspiroval piktorialismus, seznámil s myšlenkou modernistické fotografie a cíly školy Bauhausu. Lewczyński experimentoval s formou a tématikou snímků. Na jednu stranu se nechal vést přesvědčením o potřebě hledat vlastní vyjadřovací prostředky, čerpat z moderních proudů v umění jako byly zmiňovaný neorealismus nebo surrealismus. Na druhou stranu jej motivoval nesouhlas s konvencemi zobrazování dominujícími v umělecké obci, které se stále ještě často odkazovaly na postbuřhakovskou estetiku nebo které byly pouze napodobováním malířství zbaveném hlubší reflexe. Pro Lewczyńského fotografie založené na konvenci malířské krásy představovaly: *„zpronevěření se zkušenostem z války a z dob prolhanosti“*[186].

V roce 1957 po poznaňské výstavě *Krok do modernosti* navázal Jerzy Lewczyński kontakt s Bronisławem Schlabsem a Zdzisławem Beksińským. Jejich prvním společných vystoupením byla *Výstava tří tvůrců* zahájená 14. července 1958 v Galerii moderního umění při Staroměstském domě kultury ve Varšavě.

183 Lewczyński, Jerzy. *Fotografia w Gliwicach 1951-2000*. In: *Fenomeny i fantomy: gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2006, s. 30.
184 Lewczyński, Jerzy. Tadeusz Maciejko. In: *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945-1985*. Szczecin: ZPAF, 1985, s. 48.
185 Lewczyński, Jerzy. *Gliwickie środowisko fotograficzne i jego osiągnięcia w latach 1945-1985*. In: *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945-1985*. Szczecin: ZPAF, 1985. s. 44.
186 Lewczyński, Jerzy. *Między Bogiem a prawdą*. In: Jurecki, Krzysztof; Zjeżdżałka, Ireneusz (ed.). *Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005. Jerzy Lewczyński*. Września: Wydawnictwo Kropka, 2005, s. 9.

Avšak za nejvýznamnější společnou výstavu trojice umělců se považuje *Uzavřené představení* (Pokaz zamknięty), jak se jmenovalo setkání konané 20. června 1959 v prostorách glivické pobočky Polské fotografické společnosti, kde v obavě před cenzurou bylo obecenstvo omezeno na asi patnáct pozvaných osob[187]. Ve svých pracích umělci různě zpochybňovali tehdejší paradigma umělecké fotografie fetišizující „autorskost“ spojenou s originalitou a neopakovatelností jednotlivého snímku. Beksiński a Lewczyński skládali k sobě různé vizuální prvky a dávali jim nové významy. Umělci využívali ve vytvářených kompletech vedle vlastních fotografií reprodukce, nalezené fotografie nebo typografické prvky. Nápad spojovat obrazy do souborů tehdy představoval významnou inovaci.

Beksiński v červnu 1958 psal v dopise Lewczyńskému: *„Teď ve mně uzrávají dvě fotografické myšlenky: fotomontáž a soubory. Těmi soubory chápu společné kartony, na nichž bude připevněno několik rozličných snímků, které se jako obsah budou číst teprve dohromady. Něco jako „Family of Man“ s tím, že to bude úplně jiná forma i tématika.“*[188] Beksiński své úvahy na téma formuloval v listopadu 1958 v článku *Krize v umělecké fotografii a vyhlídky na její překonání* zveřejněném na stránkách časopisu *Fotografie*. Podle Beksińského nemohou jednotlivé snímky sdělit více než jen vzhled dané věci. Teprve když je složíme k sobě, tak mohou říci něco více, mohou zesilovat význam jednotlivého obrazu nebo ho mohou popírat: *„Když tyto prvky jsou vedle sebe, tak mohou vzájemně umocňovat své vyznění, mohou také vzájemným působením na sebe hovořit něco zcela jiného, než samy obsahují, něco širšího a hlubšího.“*[189] *Představení* vyvolalo smíšené reakce. Ligocki, kterému přístup fotografů připomínal francouzský „antiromán“, je ve své recenzi nazval „antifotografií“ (tímto jménem se potom označovala část tvorby Lewczyńského). Zejména se to vztahovalo na práce Beksińského a Lewczyńského, které podle něj útočily na již zkostnatělou konvenci tehdejší umělecké fotografie, kterou na jiném místě Ligocki označil jako „moderní akademismus“[190]. *Uzavřené představení* se dnes považuje za jednu z nejdůležitějších událostí, které se odehrály v polské fotografii oné doby. Podle kritiků představoval na polské půdě předzvěst pozdějších směrů jako konceptualismus, inscenovaná fotografie nebo intermedialismus.

Jak se zdá, koncem padesátých let dokázala přinejmenším část místních fotografů do značné míry modernizovat svůj přístup a zařadit vlastní aktivity do nové konvence znázorňování prosazované kritiky.

187 Sobota, Adam. *Fotografie i antyfotografie Zbigniewa Beksińskiego. Fotografia*. 2003, č. 11, s. 91–95.
188 Beksiński, Zbigniew. *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2014. s. 63.
189 Beksiński, Zbigniew. *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*. *Fotografia*. 1958, roč. 6 č. 11, s. 541–543.
190 Ligocki, Alfred. Wśród katowickich fotografików. *Fotografia*. 1959, roč. 7, č. 12, s. 33.

5.3. Objevná pozorování / Umění reportáže

Jiným směrem, který se vyvíjel od druhé poloviny padesátých let, byla umělecká reportáž představující adaptaci těchto konvencí znázorňování potřebám umělecké fotografie, pro něž východiskem mělo být pečlivé pozorování skutečnosti. Dlouhou dobu se dokumentární fotografie považovala za zbavenou hodnot, které se od umělecké fotografie požadovaly. Dokumentárnost ztotožňovaná s mechaničností zbavenou individualismu se považovala ze překážku při tvůrčí a objevné interpretaci skutečnosti. Problematika fotoreportáže, na niž se odkazovalo již za reálného socialismu, byla už natrvalo zahrnuta do diskursu o umělecké fotografii během politického tání (1956) a zůstala v centru pozornosti až do konce šedesátých let[191]. Pro fotografy v celém Polsku se vzorem a tvůrčí inspirací stala výstava Edwarda Steichena *Lidská rodina*, která, jak se tehdy psalo, *„nezvratně dokazuje, že fotografie je opravdu umění, když rezignuje na špatně chápaný artismus: tvoření abstraktních obrazů nebo obrazů napodobujících surrealistické malířství(...)"*[192]. V podobném tónu se vyjadřovala Urszula Czartoryska, navrhovala, aby se umělecká fotografie přiblížila směrem k reportážním *„(...) k pozorování života v jeho skutečně zajímavých projevech, které podsunou příjemci autorem zamýšlené reflexe. Jde o takové zachycování skutečnosti, v němž by události z lidského života – soukromé, intimní, nebo i zásadní – byly odpozorovány v té nejexpresivnější formě."*[193] Konvence humanistické fotografie, z různých důvody akceptovaná mocí, se stala alternativou jak pro estetiky socrealismu, tak i napodobující malířství umělecké fotografie. Jedním z nejangažovanějších propagátorů této konvence mezi fotografy byl Alfred Ligocki, který na ni založil svou koncepci tvůrčí fotografie. Zezačátku Ligocki navrhoval zachovat rovnováhu mezi experimentálním proudem, který se v Polsku projevil po opuštění socrealismu, a proudem spojeným s rozvojem umělecké reportáže[194]. Později se však důsledně vyslovoval pro *life* fotografii.

Ve Slezsku byl reportážní směr dost zřetelně načrtnut v roce 1959 na *Výstavě umělecké fotografie Katovické delegatury* ZPAF, avšak jak psal v recenzi Alfred Ligocki, kvantita se neproměnila v kvalitu, podle názoru katovického kritika byly vystavené práce odkazující se na tuto konvenci celkově slabé[195]. V dalších letech se na výstavách a salónech fotografie pořádaných spolky a ZPAF mísily různé estetiky a formální strategie. V této době se mezi místními fotografy objevil postulát tvořit tématické výstavy (wystawa problemowa) věnované jednomu tématu. Do této doby se na výstavách vystavovaly hlavně jednotlivé práce

191 Ziębinska-Lewandowska, Karolina. *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, s. 118.
192 Wojtkiewicz, Stefania. *Sztuka która głosi prawdę. Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 4, s. 8–11.
193 Czartoryska, Urszula. *Jeszcze o wystawie. Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 9 s. 4.
194 Ligocki, Alfred. *O VI Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki. Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 9, s. 3.
195 Ligocki, Alfred. *Wśród katowickich fotografików. Fotografia*. 1959, roč. 7, č. 12, s. 35.

nebo soubory složené ze zvláštních prací jednotlivých autorů. První výstava tohoto typu ve slezské obci byla *IV. oblastní výstava umělecké fotografie* s tématem *Slezsko* zahájená roku 1960. Výstava byla oficiálně uspořádána ke Dni horníků. Na výstavě se ukázalo 315 fotografií různých formátů[196]. Pořadatelé rezignovali na představení výsledků jednotlivých fotografů ve prospěch kolektivní práce, brali výstavu jako jeden celek. Dominantními tématy, které představovaly samozřejmou odpověď na vůdčí heslo výstavy, byly hornictví a hutnictví. V roce 1961 se pak na *VII. výstavě delegatury* ZPAF vynořily dvě různé koncepce. První piktorální, která brala fotografii jako výtvarné dílo, druhá naračním odkazující se na různé reportážní formy. K novým patřily práce Anny Chojnacké, Adama Bogusze a Piotra Janika. U části autorů např. Leonarada Idziaka a Haliny Holas-Idziakowé se tyto styly střídaly[197]. Anna Chojnacka ukázala fotografie ze šrotu v surrealistickém klimatu s nostalgicky znějícími názvy (*Poslední cestující, Čas uplynul)*. Chojnacka pracovala v nakladatelství Śląsk (Slezsko) jako vedoucí reklamního a propagačního oddělení. V nakladatelství se seznámila s Adamem Boguszem a Alfredem Ligockým, pod jejichž vlivem se začala zabývat fotografií. V roce 1962 dostala Chojnacka za své makety knih *Slezští výtvarní umělci* a *Ociepko* první cenu v soutěži vydavatelských fotografií uspořádané Sdružením autorů ZAIKS (Svaz autorů a scénických skladatelů). Soutěžní práce Chojnacké představovaly odpověď na témat *Současní polští výtvarní umělci*. Fotografie z výše uvedených cyklů si našly uznání u fotografů a byly později vystaveny na řadě výstav, mj. v katovickém BWA (Kancelář uměleckých výstav) v lednu 1963, kde se ukázalo celkem 88 fotografií. V cyklu *Mezi slezskými výtvarnými umělci* Chojnacka portrétovala místní výtvarné umělce. Chojnacka fotografovala v ateliérech umělců, stylizace snímků napodobuje styl práce daného umělce. V sérii *Teofil Ociepka* fotografka vypráví o člením představiteli slezské skupiny naivních malířů Teofilu Ociepkovi. Také zde Chojnacka využívá přirozené světlo při fotografování slezského umělce v jeho ateliéru a soukromých prostorách domu, portrétuje malíře při práci, na pozadí jeho obrazů. Portréty střídá s fragmenty obrazů a také postavou Ociepky zanořeného do surrealistické průmyslové krajiny hald.

I když na začátku šedesátých let reportážní konvence v praxi stále nedominovala, tak zásadně ovlivnila práci fotografů, kteří se teď stále častěji soustřeďovali na jeden cyklus snímků. Nadál se též rozšiřovala koncepce tématických výstav. Takovouto tendenci potvrzovala vícetématická *VIII. oblastní výstava umělecké fotografie* z roku 1962, na níž každý ze 23 kvalifikovaných autorů představoval jeden soubor týkající se jednoho tématu. Nadále bylo zřetelně vidět rozdělení na dvě tendence. První se odkazovala na formálnější přístup s častým používáním zvláštních technik typu izohélie (Stefan Konwiński, Seweryn

196 Gadomski, Stanisław. *Piękno Śląska. Trybuna Robotnicza*. 1960, č. 288, s. 7.
197 Ligocki, Alfred. *Nowa fala w fotografice? Trybuna Robotnicza*. 1961, č. 280, s. 6.

Błochowicz, Adam Bogusz, Kazimierz Gargul, Leonard Idziak, Halina Holasová-Idziaková, Tadeusz Lewandowski)[198]. Druhá reportérská tendence vycházela z přímého pozorování skutečnosti. K oceněným autorům zde patřili Anna Chojnacka, která vystavovala cyklus o haldách nazvaný *Slezská země*, Franciszek Stobik, který ukázal cyklus o starém dole a především Zofia Rydetová, jejíž cyklus nazvaný *Osamělost stáří* představoval předzvěst jejího pozdějšího slavného projektu *Čas pomíjivosti*.

Na začátku šedesátých let si Zofia Rydetová získala uznání fotografů tématickým cyklem *Malý člověk* (1961) prezentovaném mnohokrát na různých místech v zemi, v němž se odkazuje na konvenci humanistické fotografie inspirované výstavou *Lidská rodina*, s úspěchem se pokoušela prolomit stereotypní představy týkající se světa dětí[199]. V pracích Rydetové se konvence fotoreportáže snoubila nejen s pečlivým pozorováním skutečnosti a zachycováním rozhodujících momentů, ale také – což kritici podtrhávali – s psychologickým portrétem[200]. V roce 1965 se ukázala kniha *Malý člověk*. Publikace v grafickém zpracování Wojciecha Zamecznika, s úvodem napsaným Alfredem Ligockým a texty od Janusze Korczaka byla s nadšením přijata kritikou a vedle o několik let dřívější knihy *Fotografika* od Edwarda Hartwiga se stala vzorem pro řadu aspirujících fotografů. Knížka byla podobně jako výstavy rozdělena na patnáct tématických kapitol (mj. *Malé ženušky*, *Mezi námi muži*, *Dívčí pohledy*, *Tak přece jen osamělí*, *Dramata*, *Radost existence*). Každá část vypráví o jiném aspektu dětského světa. V knize dominují nepózované, „odkoukané“, „těsně“ vyříznuté portréty a snímky, kde lze najít prvky napodobující stylistiku tehdy módního neorealismu. Podle Jerzyho Busze sentimentalismus přítomný na fotkách představoval „remedium tvůrce na rétoriku vznešeného patosu oficiální propagandistické fotografie“.

Dalším projektem Rydetové uskutečněném v tomto období byl cyklus *Čas pomíjivosti*. Poprvé byl vystaven v lednu 1964 na výstavě ve varšavské galerii Zachęta, na přelomu listopadu a prosince 1965 byl v galerii BWA v Katovicích. Podobně jako *Malý člověk* byl i tento cyklus rozdělen na několik menších tématických souborů jako *Meditace*, *Kontrasty*, *Klidné dny*, *Očekávání*, *Nesnadná cesta*, *Osamělost stáří*, *Faktury*, *Má galerie*. Rydetová sestavovala portréty starších lidí, zdůrazňující fyzické atributy stáří, s fotografiemi uschlých stromů, vadnoucích květin a bořících se domů.

Termín reportáž se používal dost široce, což dovolovalo do reportáže zahrnout jak fotografie odkazující se na koncepci rozhodujícího okamžiku, tak i práce situující se na pohraničí této konvence, nebo dokonce i režírované fotografie. Umělecká reportáž však vylučovala prosté dokumentace a tiskové

198 Gadomski, Stanisław. *Z wizytą u fotografików*. *Trybuna Robotnicza*. 1962, č. 303, s. 4.

199 Poprvé se výstava ukázala v květnu 1961 v závodním klubu Energetických závodů v Glivicích. Další rok byly fotografie vystavovány mj. ve varšavské galerii Křivé kolo, bytomském Oblastním muzeum a dvakrát v Katovicích: v červnu v síních Paláce mládeže a na přelomu října a listopadu v galerii CBWA.

200 Czartoryska, Urszula. *„Mały Człowiek" Zofii Rydet*. *Fotografia*. 1961, roč. 9, č. 7, s. 232.

fotografie. Při pozorování skutečnosti se hledaly metafory a symboly. Fotografie měly vyjadřovat hlubší pravdy o životě a lidské povaze. Taková kritéria splňovaly výše uvedené cykly fotografií Zofie Rydetové a Anny Chojnacké. K tehdejšími kritiky oceňovaným patřil také cyklus Piotra Janika věnovaný holokaustu nazvaný *Ne* (1965), v němž autor sugestivně fotografoval předměty pozůstalé po věžních koncentračních táborů a sestavil je s obrazy táborové architektury a portréty bývalých vězňů[201]. K doslovnějším patří fotografie Michała Sowińského z cyklu *Milenci noci a Baccha* představující noční život města. Sowiński fotografoval noční bary, opilé lidi a zásahy milice, přičemž používal kontrastující světlo blesku.

Na konvenci umělecké reportážní fotografie navazovala řada fotografů v rozličných dokumentacích, zakázkách nebo v tématech, kterým se věnovali z vlastní iniciativy. K takovým patří dokumentace Zofie Rydetové a také fotografie Anny Chojnacké a Adama Bogusze v propagační knize *Barvy a rytmy Slezska* (1969) zachycující život regionu a shromážděné. Od šedesátých let život Katovic dokumentoval Józef Ligęza, jehož tvůrčí přístup se utvářel pod vlivem osobností Edwarda Poloczka a Alfreda Ligockého. Ligęza fotografoval městskou krajinu měnící se v průběhu let, dokumentoval centrum Katovic, mimo jiné stavbu architektonických symbolů Katovic jako Pomník slezských povstalců nebo víceúčelovou halu Spodek. Své snímky publikoval mj. v kulturním týdeníku *Widnokręgi* (Obzory). Zachycoval významné momenty, ale také každodenní scény ze života ulice. Je autorem řady expresivních portrétů anonymních lidí. V osmdesátých letech Ligęza fotografoval uliční scény z okna svého bytu.

Konvence *life* fotografie propagovaná v umělecké obci pochopitelně inspirovala také fotoreportéry. Fotografům pracujícím pro tisk poskytovala koncepce umělecké fotoreportáže možnost vyjít mimo stránky novin. Redakce, které sice zaručovaly přístup k zajímavým tématům i moderní technice a materiálu, byly v první řadě podřízeny přesvědčovacím funkcím, které plnily a jako takové nevytvářely možnosti tvůrčího rozvoje. Konvence reportáže poskytovala také příležitost integrovat uměleckou a fotoreportérskou obec, které si držely od sebe trochu odstup. K integraci však nedošlo, jelikož umělci si nadále střežili své elitářství a fotoreportéři hleděli na jejich činnosti s nedůvěrou.

Mediální systém ve Slezsku patřil největším a nejrozmanitějším v zemi. Začátek šedesátých let byl moment, kdy se vykrystalizovala obec fotoreportérů kolem několika desítek rozličných tiskových titulů vydávaných v regionu. V oněch dobách pro tisk pracovali mj. Kazimierz Seko (CAF), Jerzy Mirski (*Wieczór*), Jerzy Bydliński (*Sport*), Stanisław Gadomski (*Trybuna Robotnicza*), Zygmunt Wieczorek (*Trybuna Robotnicza*), Stanisław Jakubowski (*Nowiny Gliwickie*, CAF), Bogdan Krasicki (*Panorama*), Józef Makal (*Dziennik Zachodni*), Gerard Kulpok (*Goniec Górnośląski*), Wojciech Kondracki (CAF), Karol Harędziński (*Panorama*),

201 Ligocki, Alfred. Wystawa fotografii zaangażowanej. *Fotografia*. 1965, roč. 13, č. 9, s. 205.

Marian Wesołowski (*Dziennik Zachodni*), Włodzimierz Wawrzynkiewicz (*Trybuna Robotnicza*), Władysław Morawski (*Dziennik Zachodni*).

V roce 1960 byl při Sdružení polských novinářů v Katovicích založen Slezský klub tiskové fotografie, jehož předsedou byl v místní obci uznávaný fotoreportér Kazimierz Seko. Klub představoval místo setkání a výměny profesních zkušeností. V dubnu 1960 byla v Klubu svazu tvůrčí práce v Katovicích uspořádána první *Výstava slezské tiskové fotografie*, na níž se ukázalo přes 300 prací od 20 autorů. Dalších výstav se účastnilo v průměru 16 až 22 autorů. V porotách soutěží často zasedali uznávaní fotoreportéři jako mj. Wiesław Prażuch nebo Jan Kosidowski.

Fotoreportéři místních novin si za vzor brali materiály publikované v západních ilustrovaných časopisech a práce fotografů agentury *Magnum*, jejichž snímky od roku 1956 zveřejňoval mj. měsíčník *Fotografie*. Fotoreportér Bogdan Kułakowski vzpomíná: *„Všichni jsme si tehdy prohlíželi, pokud se nám dostaly do ruky, západní časopisy. Tehdy vycházel Life, tehdy se ukazoval Paris Match. Na začátku šedesátých let byl ještě takový moment, kdy je bylo možné sehnat. Samozřejmě nebyla technika, nebyly filmy, a ty, které byly, byly hrozné kvality, scházely jim fragmenty emulse.“*[202]

Polským protějškem západních časopisů byl týdeník *Świat* vycházející v letech 1951–1969, jehož slezským ekvivalentem byl v jistém smyslu *Tygodnik Ilustrowany Panorama*. První číslo týdeníku, jehož redakce měla své sídlo v Katovicích, se ukázalo v květnu 1954, tedy ještě v dobách ideologické ofenzivy strany. *Panorama* měla být při zachování místní tématiky zároveň celostátním časopisem adresovaným širokému spektru čtenářů. Kazimierz Seko vzpomínal, že podle předpokladů: *„to měl být časopis pro Slezsko (…), pronikající také ke čtenářům, kteří v důsledku slabé znalosti polštiny obléhali kiosky prodávající tiskoviny z NDR. Nápad využít fotografie jako univerzální jazyk hromadného sdělení byl u nás v tehdejší době nejen novátorský, ale i smělý.“*[203] Mezi čtenáři se časopis těšil velké oblibě. Magazín vydávaný vydavatelstvím RSW Prasa (Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza – Dělnické vydavatelské družstvo) dosahoval nákladu půl miliónu výtisků. Panorama publikovala vesměs materiály psané lehkým perem, zajímavosti ze světa, sportovní reportáže, ilustrované relace z divadelních a operních představení. Tiskl se také román na pokračování a rady pro hospodyňky. Prvním vedoucím fotografického oddělení *Panoramy* se stal Seweryn Błochowicz. V letech 1955–56 tuto funkci zastával Kazimierz Seko. V prvních letech s časopisem spolupracovali mj. Marian Kornicki, Otton Kałus, Karol Harędziński, Bogdan Krasicki či Jan Norbert Boronowski.

202 Osobní rozhovor s Bogdanem Kułakowským, Katovice, 23. ledna 2014.

203 Seko, Kazimierz: *O fotografii dziennikarskiej na Śląsku*. In: *XVII Konfrontacje fotograficzne. Fotografia prasowa jako sztuka faktu*. Gorzów Wielkopolski: GTF, 1987, s. 111.

Fotoreportéři při výkonu svých pracovních povinností – spočívajících v ilustrování více či méně propagandistických článků – zároveň pečlivě pozorovali každodenní život. V místním tisku se začínaly zveřejňovat jednotlivé fotografie představující žánrové výjevy viděné na ulicích. V šedesátých letech takovéto nezřídka humorné pouliční scény napodobující stylistikou koncepci rozhodujícího okamžiku fotografoval Józef Makal. Makal začínal spoluprací s Ústřední fotografickou agenturou, pak krátce pracoval pro týdeník pro mládež *Co dalej (Co dál)* vydávaný v Katovicích. V roce 1974 začal pracovat novinách *Dziennik Zachodni*. Konvence rozhodujícího okamžiku inspirovala také Stanisława Gadomského, jehož fotografie z Paříže byly vystaveny v červnu 1965 na výstavě *Dostaveníčko s Paříží*. V květnu 1969 v BWA na samostatné výstavě nazvané *Lidé a události* svá díla představoval již zmíněný Kazimierz Seko. Seko pocházel z Haliče. Jeho otec pracoval jako vesnický učitel, amatérsky se věnoval fotografii. V rozhovoru s kritikem Juliuszem Garzteckým Seko vzpomínal: *„Nikdy jsem si nemyslel, že by fotografie byla mým povoláním. Skončil jsem gymnázium ve Stanislavu (Ivano-Frankivsk), samozřejmě jsem trochu fotografoval na přístroji 9×12 zděděném po otci, na skleněné desky, kopie na aristových papírech, prostě takové ty amatérské památky z cest. Potom jsem studoval ve Lvově na Akademii zahraničního obchodu, válka studia přerušila. Od roku 1945 žiji ve Slezsku. V prvních třech letech jsem spolupracoval se „Sportem“. Nenutily mne k tomu materiální podmínky, ale sportovní fotografie se mi zalíbila, toulal jsem se po celém Polsku za různými tématy ze závodů.“*[204] V roce 1947 začal Seko pracovat jako fotoreportér na úvazek v týdeníku *Sport i Wczasy* (*Sport a rekreace*). O rok později byl zaměstnán ve Vojenské fotografické agentuře, následně v roce 1952 přešel do Ústřední fotografické agentury RSW „Prasa“. V letech 1955–56 pracoval souběžně jako vedoucí fotografického oddělení týdeníku *Panorama*. Pro Ústřední fotografickou agenturu fotografoval typická agenturní témata: oficiální slavnosti, návštěvy politiků a stranických hodnostářů, pro region typické snímky průmyslu, horníků a hutníků. Ale také dramatické události jako požár rafinérie v Čechovicích-Dědicích nebo následky zemětřesení ve Skopje.

K významným výsledkům Stanisława Jakubowskiego, který v letech 1966–1994 pracoval pro Ústřední fotografickou agenturu – patří jeho snímky ze zdánlivě banálních událostí a obyčejných míst, jsou zajímavým dokumentem o minulosti. Pečlivými pozorovateli byli také Jan Suchan, Bogdan Krasicki, Zygmunt Wieczorek a Piotr Janik pracující pro denní tisk. V šedesátých letech život průmyslového Slezska dokumentovala Małgorzata Apathy, která v letech 1960–1970 pracovala jako fotoreportérka *Sztandaru Młodych* (Standarta mladých) a pobočky televize v Katovicích.

Podobně jako umělci se zúčastňovali salónů, tak i fotoreportéři posílali své snímky na tuzemské i zahraničních soutěže tiskové fotografie, pořádali společné

204 Garztecki, Juliusz. Kazimierz Seko. *Fotografia*. 1970, roč. 18, č. 2, s. 29.

i individuální výstavy. V 60. letech byli v prestižní soutěži World Press Photo oceněni Stanisław Gadomski, Józef Makal, Włodzimierz Wawrzynkiewicz a Kazimierz Seko, který také zasedal v porotě této soutěže. Ve stejné soutěži v roce 1970 výše zmíněný Stanisław Jakubowski dostal za snímky ze záchranné akce v dole Generał Zawadzki první cenu v kategorii fotoreportáže. V roce 1979 v kategorii *Všední život* za symbolický snímek představující padlého koně táhnoucího pohřební vůz nazvaný *Jejich poslední cesta* dostal Bogdan Kułakowski první cenu.

Omezení daná cenzurou a hranice stanovené redakcemi vedly ke zpochybnění smyslu práce fotoreportéra. Postulát tvorby založené na soustředěném a tvůrčím pozorování, i když otevíral fotografii nová témata, nebyl s to vyjít mimo mantinely politického systému, v němž kritický a upřímný pohled nebyl možný. Fotografování do šuplíku nemělo pro řadu fotografů žádný smysl. Absence víry ve smysl vlastní práce časem vedla k tvůrčímu otupění a profesnímu vyhoření. V obci rostla atmosféra otrávenosti. Zdá se, že to potvrzují slova Kazimierza Seka, který v rozhovoru zveřejněném v únoru 1970 v časopise *Foto* říkal: *„Čím déle člověk fotografuje, tím hůř, vytrácí se citlivost. Zvlášť akutní to je v agenturní práci. My musíme být korektní a korektnost je nepřítel fotografie. Na individuální počin není žádný prostor.* CAF *(Ústřední fotografická agentura) využívá v průměru 3 políčka z filmu, proto se dělá „najisto“, v průměru čtyři záběry z tématu. Někteří lidé z vedení se snaží nás mobilizovat, ale to je hlas volajícího na poušti. Fotoreportér si musí svoje odpracovat, musí udělat „nepochybná“ témata a když už je udělá, tak je příliš utrmácen, než aby měl nějakou iniciativu.“*[205] Přes tyto nesnáze si konvence široce chápané reportážní fotografie – umělecké i tiskové – našla mnoho stoupenců mezi fotografy působícími ve Slezsku, kteří také v následujících letech obhajovali její pozice.

5.4. Fotografové hledající

Sedmdesátá léta představují snad nejzajímavější a určitě nejrozmanitější období v poválečných dějinách polské fotografie. Na jednu stranu se rozvíjejí tehdy široce chápané konceptuální tendence, jejichž počátek určuje výstava *Fotografové hledající* z roku 1971, na stranu druhou se objevují směry související s rozvojem kritické reportáže a sociologické fotografie.

K nejoriginálnějším patří tvorba Jerzyho Lewczyńskiego, jehož práce s nalezenou fotografií se v tomto období přerodila do autorského programu *fotografické archeologie* (polsky archeologia fotografii). Lewczyński využíval nalezené fotografie a negativy, snímky pocházející z rodinných i soukromých archivů a obrazy vytržené z kontextu knih, novin a časopisů. Ve svém archivu umělec shromažďoval nejen fotografie, sbíral a využíval také staré dopisy, veškeré zápisky a poznámky, výstřižky z novin, časopisů a knih. O sbírce-archivu Lewczyńského napsal Krzysztof Pijarski, že je to *„archiv (potenciálních) gest, významů a souvislostí, organicky spojený s tělem (tělem umělce i tělem archivu) a zároveň jako jistá potenciálnost zcela autonomní.“*[206]

Na výše zmiňované výstavě *Fotografové hledající* Jerzy Lewczyński ukázal dvě práce: *Naše zvětšení – Nisa 1945* a *Triptych nalezený na půdě*. První práce je velkoformátová zvětšenina fotografie představující vagón s repatrianty na nádraží v Nise (která před válkou byla v Německu), na níž se nacházejí dolepené a zvětšené fragmenty představující postavy cestujících. Mezi nimi jsou lidé různého věku, vojáci, ženy s malými dětmi. Druhou prací byl *Triptych nalezený na půdě*, který se skládal z fotografií ze značně poškozených nalezených negativů. Tyto dvě práce určují hlavní směr hledání Lewczyńského v oblasti *fotografické archeologie*[207]. Lewczyński pod pojmem *fotografické archeologie* chápal takové činnosti, *„jejichž cílem je objevovat, zkoumat a komentovat události, fakta, situace dějící se dříve v tzv. fotografické minulosti. Díky fotografii kontinuita vizuálního kontaktu s minulostí skýtá možnosti rozšířit působení kulturně-tvůrčích vrstev na dnešní. Tento přenos v čase představuje hlavní námět různých fotografických objevů.“*[208] V doslovném významu se *fotografická archeologie* vztahovala na zkoumání historie a osudů osob, objektů a předmětů na fotografiích. Znamená nejen práci se samotnými fotografiemi, také pokus o reprodukování jejich historie. V metafyzickém významu se vztahuje k tajemství obsaženém v samotném médiu. V textu nadepsaném *Tělo fotografie* Lewczyński analyzuje různé způsoby fungování fotografie – od památky fungující v kontextu rodinného alba a obálky časopisu po snímky lidí zavražděných v Osvětimi a Katyni – snímky plnící funkci varování, ale i relikvie a objektu vlasteneckého kultu. Pro Lewczyńského znamená historie snímku také příběh samotného předmětu a jeho povrchu poškozeného časem. To jsou skvrnky a škrábance, stopy minulosti obsažené v materiálnosti předmětu-fotografie. Tento autor zvláštní význam přikládal negativům. Podle něj se negativ, který je nejen nosičem obrazu, ale který především existuje jako objekt, *„stává svědkem (pamětníkem) naší existence a je schopen na dlouhou dobu zastavit zadržet stopy oněch uplynulých let.“*[209] Negativ je brán jako předmět zvláštního druhu, který má přímý kontakt s daným okamžikem v minulosti.

205 Tamtéž. s. 31.

206 Pijarski, Krzysztof. *Jerzy Lewczyński – archiwum jako gest*. *Opcje*. 2011, č. 3, s. 24–27.

207 Mazur, Adam. *Jerzy Lewczyński: album życia: wybór z dwóch kolekcji prywatnych*. Sopot : Państwowa Galeria Sztuki, 2015, s. 15.

208 Lewczyński, Jerzy: *Archeologia fotografii*. In: Jurecki, Krzysztof; Zjeżdżałka, Ireneusz, (ed.). *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii prace z lat 1941-2005*. Wydawnictwo Kropka: Września, 2005, s. 7.

209 Lewczyński, Jerzy. *Ciało fotografii*. In: *XV Konfrontacje fotograficzne 1985. Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska 1945-1985*. Gorzów Wielkopolski: Gorzowskie Towarzystwo Fotograficzne, 1985, s. 99–107.

5.5. Expanzivní činnosti

V sedmdesátých letech se na scéně objevili tvůrci nové generace, pro niž byly rámce umění posuzované v kontextu měnící se podoby hromadných sdělovacích prostředků včetně hranic tzv. salónové umělecké fotografie příliš svazující. Kritika společnosti, v níž se vzájemné vztahy utvářejí všudypřítomnými mediálními obrazy, vedla ke zpochybnění statusu umělecké fotografie jako autonomní oblasti umění. Fotografie byla stále častěji brána jako prostředek sdělení informací, jejichž sémantický význam je do značné míry utvářen kontextem příjmu[210]. Jednou z těchto charakteristických tvoreb spojených s novými tendencemi se stalo odmítnutí tradičních výtvarných forem ve prospěch široce chápaných činností, v nichž tzv. se nová media jako fotografie a video využívala jak k dokumentaci efemérních událostí, tak i k tvorbě autonomních objektů. Podle umělce a teoretika Jerzyho Olka takovéto využití fotografie souviselo s postupující spektakularizací vizuálních umění, ale také s „otevřením divadla", v němž se divák stává aktivním spolutvůrcem prezentací. Místo tradičně chápaných hotových děl zaujaly „výtvarné podívané" měnící se v čase[211]. Podstatným prvkem díla chápaného jako činnost bylo zapojit diváka, který by měl být spoluodpovědným subjektem účastnícím se při procesu jeho dění, a úkolem tvůrce se stalo přímo a aktivně zapojit příjemce. V oblasti fotografie tohoto typu činnosti s obrazem nazval Jerzy Olek pojmem *expanzivní fotografie* (fotografia ekspansywna). Do tohoto termínu se měly vejít pojmy „fotografie mimo galerii (fotografia poza galerią)" a „činnosti [pomocí] fotografií (działania fotografią)"[212].

První etapu v procesu „teatralizace fotografie" představoval, řečeno slovy Piotra Piotrowského, přechod od obrazu k předmětu (a později od předmětu k myšlence)[213]. Tento proces svými kořeny sahá dekády šedesátých let mj. kritiky obrazu Tadeusze Kantora, využití fotografií v objektech Władysławem Hasiorem a pracích Teresy Rudowiczové. Na půdě fotografie k prvním realizacím tohoto typu patřily: *Ikonosféra* od Zbigniewa Dłubaka, *Židle* od Józefa Robakowského nebo *Zatykač* (*List gończy)* od Natalie Lach-Lachowicz. Tato tendence se plně projevila na výstavě *Fotografové hledající* a tohoto typu činnosti fotografií, které začaly doprovázet také pokusy o teoretickou reflexi v následujících letech získaly značnou popularitu.

Koncem šedesátých let se Edward Poloczek žijící v Katovicích pokoušel formulovat vlastní koncepci „organizované časové percepce ve fotografii"[214]. Její předpoklady publikoval v roce 1970 v úvodníku únorového čísla měsíčníku *Fotografie*. Poloczek, který se také věnoval filmu, se pokoušel přenést problematiku filmové dramaturgie a příjmu obrazu na pole umělecké fotografie. Svou teorii založil na sebou vymyšlených pojmech *organizovaného času* a *neorganizovaného času*. Neorganizovaný čas je založen *„na libovolné jednotce času percepce a nesystematizovaném a tvůrcem onoho díla nevnuceném způsobu myšlení"*. Takovýmto způsobem vnímáme např. nehybný obraz, fotografii nebo sochu. Kdežto film nebo divadelní hru vnímáme v *organizovaném čase*, tj. posloupnosti, kterou nám vnutil autor. Poloczek tvrdil, že *„celý problém napětí ve fotografii se omezuje na dva základní předpoklady: prodloužení percepce v čase (...) a nadiktovanou posloupnost percepci"*. Poloczkova koncepce spojovala fotografii s metodikou filmového střihu. Vhodná konstrukce samotné práce nebo její prostorové aranžmá vynucovala aktivní účast diváka na percepci, která zůstává v souladu s autorovým záměrem. Příkladem takovýchto realizací byly: práce *Requiem pro čtyři miliardy* ukázaná na *Oblastní výstavě umělecké fotografie* uskutečněná v podobě prostorového objektu[215] a výstava nazvaná *Odtud k Atlantiku* prezentovaná ve dnech 7–31. května 1982 v katovické galérii ZPAF, na níž Poloczek ukázal – v podobě symbolu nekonečna táhnoucího se přes výstavní síň – černo-bílé fotografie lidí stojících ve frontách před obchody v kontrastu s barevnými fotografiemi z autorových výletů po zemích Západní Evropu až k pobřeží oceánu[216]. Tato výstava, která se konala během výjimečného stavu byla překvapivě odvážným komentářem k tehdejší šedé skutečnosti.

Skupinou tvůrců, která zajímavým způsobem využívala fotografie v rozličných aktivitách, byla glivická skupina ZOOM zformovaná kolem Studentského filmového klubu Gwarek (Havíř) při Slezské polytechnice v Glivicích vedeného Janem Maciejem Zamorským. Filmovou sekci existující při tomto klubu vedl Wiesław Wardzała a později Andrzej B. Górski, který spolu s výše zmíněným Maciejem Zamorským založil v roce 1972 uvnitř této sekce Nezávislou filmovou skupinu ZOOM. Kromě dokumentování života na vysoké škole si členové skupiny kladli za úkol vyrábět ambiciózněji filmové etudy. Kromě Górského a Zamorského ve skupině působili: Jerzy Szczagiel a Andrzej Mucha. Od roku 1972 členové skupiny pořádali v Glivicích Festival amatérských jednominutových filmů *Mini-Max 1440*.

Studio fotografických a filmových pokusů ZOOM vzniklo 1. ledna 1974. Složení skupiny nebylo formalizované a bylo nestálé. Jádro studia tvořili Andrzej B. Górski, Marek Gerstmann, Jerzy Malinowski a Jan Maciej Zamorski. Se skupinou spolupracovali Jerzy Szczagiel, Michał Żbikowski, Czesław Siemianowski či Jerzy Fedak. Významnou osobností spolupracující se skupinou byl Ryszard Tabaka. Skupina spolupracovala s glivickým studentským klubem „Spirála"

210 Olek, Jerzy. *Znaczący i znaczeni fotografią. Nurt*. 1976, č. 7, s. 34.
211 Olek, Jerzy. *Otwarcie na rzeczywistości. Nurt*. 1976, č. 1, s. 11.
212 Olek, Jerzy. *Fotografia ekspansywna. Opole*. 1977, č. 2, s. 11.
213 Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku.* Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999, s. 148.
214 Poloczek, Edward. *Zorganizowana percepcja czasowa w fotografii. Fotografia. 1970*, roč. 18, č. 2, s. 27.
215 Maria-Świątek, Anna. *Jubileusz Edwarda Poloczka. Foto*. 1987, č. 11/12, s. 266.
216 *Rocznik Katowicki 1983*. Katowice: Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1983, s. 293.

a s kultovním katovickým klubem „Puls“[217]. ZOOM se také stal skupinou oficiálně dokumentující život studentského prostředí, měla status samostatného kolektivu působícího při Hlavním výboru Socialistického svazu polských studentů (SZSP). Členové skupiny měli patřičná povolení opravňující ke vstupu na všechny studentské akce a festivaly pořádané SZSP.

První výstava skupiny nazvaná *Cesta* byla zahájena 2. března 1974 v poznaňské Galerii Art Laboratorium. Ukázalo se na ní 215 fotografií různých formátů od 6×6 cm do 100×150cm a promítlo se několik filmových etud natočených členy skupiny. Bylo také zřízeno místo, koutek *Udělej si sám*, v němž si návštěvníci mohli z přibližně 300 snímků od členů skupiny vytvořit vlastní koláže[218].

Nejaktivnější činnost skupiny připadá na léta 1974–1977. V tomto období se členové aktivně účastnili řady festivalů, prezentací a seminářů se široce chápanou studentskou kulturou, včetně Uměleckého festivalu akademické mládeže FAMA. Festival pořádaný ve Svinoústí od roku 1966 pod záštitou Socialistického svazu polské mládeže patřil k nejvýznamnějším podnikům spojeným se studentskou kulturou. Festival byl místem setkání tvůrců spojených s divadlem, kabaretem a hudbou. Festival se stal místem debutu řady později známých kabaretů a hudebních skupin. Členové skupiny kromě dokumentování akce prezentovali také vlastní činnost. Představení skupiny se skládalo ze společných skupinových prací a prací individuálních.

Skupinou nastolované problémy a způsoby prezentací fotografií, které často měly formu happeningu, spočívaly ve využití fotografií v rozličných foto-objektech instalovaných v prostoru a kombinaci obrazu a zvuku v intermediálních formách. Akce skupiny byly prchavého charakteru, obyčejně měly vlastnosti improvizace, která byla reakcí na aktuální situaci. V těchto činnostech se příjemce stával jedním z prvků díla, spíš jeho spolutvůrcem než pasivním účastníkem. Do tohoto typu patřily manifestace: *Udělej si sám*, *Skládačka I a II*, *Prodám dvě živé ruce*, *Pozorovatelé*, *Cesta*, *Fragment*. Jinými akcemi byly například: *Společná fotka*, *Akce v*, *Narození Giganta*. Činnosti skupiny často nabývaly podoby posměšného komentáře namířeného proti neefektivnímu institucionálnímu zřízení a členům uměleckého prostředí. Na jednu stranu se členové ptali na společenské umístění a roli fotografie v mediálním systému a na její vztahy k jiným uměleckým formám. Na stranu druhou realizace skupiny nastolovaly problémy, z hlediska mladých tvůrců podstatné, vztahující se k definování totožnosti v mediatizovaném světě nebo dotýkající se ekologických záležitostí. Některé akce se mohly brát jako politické, např. *Narození Giganta*, *Fragment*, *Dialog* nebo *Prodávám dvě živé ruce* od Andrzeje B. Górského (a také jeho pozdější realizace jako *Lámání kolem*, *Lidé dobré práce*).

Posledním společným vystoupením skupiny byla akce nazvaná *Zavření* provedená v únoru 1979 v toruňské galerii BWA. Na akci se podíleli čtyři členové skupiny: Andrzej B. Górski, Marek Gerstmann, Jerzy Malinowski a Jan Maciej Zamorski. Umělci 7 dní zůstávali zavřeni v jedné síni galerie a v této době tvořili novou výstavu. Byli zbaveni hodinek, odříznuti od denního světla, neměli možnost kontaktovat se s vnějším světem. Díky kameře umístěné v místnosti bylo možné sledovat, co dělají, na monitoru v síni, kde také zároveň byla retrospektivní výstava shrnující činnost Studia.

Pětiletá činnost Studia fotografických a filmových pokusů ZOOM zapadala do panoramatu dekády sedmdesátých let. Představovala pokus oprostit se od zavedených schémat umělecké fotografie a stanovit nové vztahy mezi fotografickým obrazem a jeho příjemcem. Jak poznamenal Ireneusz Kulik: *„Působení uměleckou fotografií, a nejen změna místa expozice, dávalo šanci osvobodit se od estetiky fotografického obrázku, té estetiky, kterou vnucovaly salónní kánony udivující diváka přežvýkanou kaší pro oči, povrchními schématickými fotografiemi.“*[219]

5.6. Mezní stavy

V druhé polovině sedmdesátých let vznikl fotoanalytický proud oscilující kolem pojmového umění, ale čerpající také z předpokladů minimal-artu, konstruktivismu nebo unismu, v němž fotografie figurovala jako materiální předmět i jako pojem. Realizace mediálního umění usilovaly k integraci pojmu a formy. Vztahovaly se k problémům spojeným se vztahy mezi časem, prostorem, znakem, jazykem, médiem a obrazem. Hlavním střediskem fotomedialismu v zemi se stala vratislavská galerie Foto-Medium-Art vedená Jerzym Olkem[220]. Kromě Jerzyho Olka tvořili jádro této skupiny Leszek Szurkowski (Poznaň), Alek Figura (Vratislav) a také Ryszard Tabaka (Glivice) a Ireneusz Kulik (Katovice).

Tabaka a Kulik žijící v Horním Slezsku se ocitli ve skupině stálých účastníků sebevzdělávacích seminářů věnovaných umění, estetice a teorii symbolu pořádaných Jerzym Olkem. Umělci spolupracovali v rámci skupinových i individuálních výstav, spojovalo je chápání fotografie jako nástroje dovolujícího rozšiřovat schopnost rozumět světu. Zajímal je problém fungování díla jako myšlenky, což bylo charakteristické pro konceptuální umění. Ve svých pracích

217 Studentský klub tvůrčí práce Puls byl otevřen 2. února 1974. Klub měl své sídlo v Katovicích v suterénu budovy na náměstí Plac Wolności 12a. Ve stejné budově sídlila také Společnost polsko-sovětského přátelství a kino Přátelství (Przyjaźń), při němž působil Diskusní filmový klub Kino-oko. Puls byl podřízen Vojvodské radě Socialistického svazu polských studentů a představoval zázemí činnosti akademických tvůrčích skupin. Působily při něm studentské kabarety, hudební skupiny, divadla a básnická skupina PULS. Badetko, Alicja. *Tam królował blues…Próba monografii Klubu Puls w Katowicach*. Opole: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, 2014.

218 Górski, Andrzej. *ZOOM. Studio Prób Fotograficznych i Filmowych*. In: *Fotografia artystyczna na ziemiach zachodnich i północnych w latach 1945-1986*. Szczecin: ZPAF, 1986, s. 98.

219 Kulik, Ireneusz. *Rzeczywistość i fotografia*. *Nurt*. 1977, č. 4, s. 110–111.

220 Činnost galerie se datuje do roku 1973, kdy v Románském domku vznikla *Vratislavská fotografická galerie*, jejímiž zakladateli byli Kazimierz Helebrandt, Jerzy Olek a Zbigniew Staniewski. Roku 1978 se galerie formálně přejmenovala na Foto-Medium-Art.

využívali rozličně perspektivní iluze, kde se to, co bylo představováno, měnilo spolu s místem pozorování. Postupy tohoto typu obnažovaly konvenčnost fotografií a zpochybňovaly naučené a stereotypní způsoby vidění. Umělce zajímalo omezení materiálnosti sdělení a přesvědčení, že vlastní podstata díla se odehrává v mimomateriální oblasti nacházející se mezi příjemcem a dílem. Ryszard Tabaka prohlašoval: *„Zajímá mne činnost mimo formu – chápanou v materiálním smyslu (možnost vynechání, maximálního omezení materiálnosti sdělení nerozlučně spjaté s vizuální zprávou, s použitím ve sdělení nosiče – fotografii), i když také v mentálním smyslu (možnost přenést sdělení mimo jeho organizační formu).“*[221]

Ve dnech 11.–13. března 1977 bylo v Katovicích při spolupráci slezské oblasti ZPAF uspořádáno sympozium pod heslem *Mezní stavy fotografie*, které předcházelo podobné konferenci nazvané *Fotografie nosičem umění*, která se konala o měsíc později ve Vratislavi. Cílem katovického sympozia bylo shromáždit, zaznamenat a přiblížit nové jevy a směry v tehdejší fotografii a umění. Sympozia a doprovodné výstavy se zúčastnilo 28 umělců a kritiků z celého Polska, mj. Wojciech Bruszewski, Urszula Czartoryska, Andrzej Lachowicz, Zbigniew Dłubak, Natalia Lach-Lachowicz, Józef Robakowski, Andrzej Różycki či Jan Świdziński. Program se skládal z bloku autorských vystoupení a referátů na téma pojmu, chápání společenské role současného umění a fotografie.

U místních fotografů sympozium vyvolalo smíšené pocity. Část příjemců odrazovala složitá terminologie a obsáhlý teoretický aparát vzbuzující nedůvěru. V relaci z akce zveřejněné na stránkách čtvrtletníku *Fotografie* Jerzy Lewczyński konstatoval, že *„průběh diskuse podtrhl rozhodující význam osobních přístupů, názorů a ‚ideologické příslušnosti‘.“* Vyzdvihl přitom referáty Jana Świdzińského *Kontext obrazu*, Zbigniewa Dłubaka *Umění mimo svět významu* a Urszuli Czartoryské *Moje vidění pohraničí fotografie*[222]. Alfred Ligocki zase ocenil oživující roli činnosti avantgardy, avšak vůči činnostem inspirujících se konceptualismem, které spočívaly ve stírání hranic mezi uměním a vědou, zůstával skeptický[223].

Na začátku osmdesátých let založili Kulik a Tabaka v Katovicích *Galerii 2*. Funkci galerie plnila jedna z menších místností katovické galerie Svazu polských uměleckých fotografů (ZPAF) anektovaná na dobu trvání výstav. V *Galerii 2* byly kolektivní i individuální výstavy umělců spojených s fotomediálním hnutím. V roce 1980 zde byly zahájeny mj. dvě výstavy důležité pro fotomedialismus – *Černá a bílá* a *Od nuly do nekonečna, od nekonečna do nuly*. Obě se poprvé konaly o rok dříve ve vratislavské galerii *Foto-Medium-Art*. Výstava *Černá a bílá* se vyjadřovala k problémům nadnášeným v tvorbě Kazimíra Maleviče a Alexandra Rodčenka. Výstava se skládala z objektů, obrazů, kreseb a fotografií doplněných teoretickými výroky autorů na téma titulních černé a bílé. Kdežto výstavy *Od nuly do nekonečna, od nekonečna do nuly* se kromě umělců zúčastnili také pozvaní teoretici umění, filozofové, fyzici a architekti. Všichni svým způsobem interpretovali heslo obsažené v názvu výstavy.

Činnost semináře byla přerušena v roce 1981, kdy v souvislosti s napjatou politickou situací v Polsku všichni členové semináře, až na Jerzyho Olka, emigrovali ze země[224].

Politický kontext a události na začátku osmdesátých let, rozptýlení umělců spojených s fotomediálním hnutím, ale také vyčerpání tohoto proudu vedly k vypracování nového programu elementární fotografie v kruhu lidí soustředěných tehdy kolem Jerzyho Olka (Bogdan Konopka, Andrzej Jerzy Lech, Wojciech Zawadzki). Program elementární fotografie byl původně formulován a soustředěn v galerii Foto-Medium-Art, později se rozšiřoval na další místa v zemi. Ve svých předpokladech se elementární fotografie odkazovala jak na tradici konstruktivismu, tak i na novou věcnost a výsledky americké přímé fotografie reprezentované členy skupiny „f64“[225]. Elementární fotografie se vyznačovala prostotou, intuitivním a poetickým vnímáním skutečnosti založeným na přesvědčení o autoreferenčnosti fotografického obrazu.

Jedním z představitelů elementární fotografie ve Slezsku byl Jakub Byrczek spojený s Glivickou fotografickou společností, později přednášel na Fakultě rozhlasu a televize Slezské univerzity, kterého záliby spojovaly s vratislavským a jelenohorskými kruhy a který se od roku 1983 účastnil dalších manifestací elementarismu. Byrczkova výstava *Předfakta*, která se konala v galerii Foto-Medium-Art v září 1983, byla jednou z mnoha tamních manifestací elementární fotografie. Ve své tvorbě Byrczek zaujímá, pro tento proud charakteristický, kontemplační postoj ke skutečnosti, fotografii vnímá jako jednu z forem meditace. Pro tohoto umělce je fotografie jednou z možných forem umění vidění. Záminkou a inspirací k tvůrčímu hledání jsou pro něj prvky krajiny, které podle něj působí nejblíže niterným nebo duchovním prožitkům[226]. Byrczek používá jednoduché prostředky a jeho tvorba mající začátek v pečlivém a citlivém pozorování přírody se vyznačuje úsporností formy charakteristickou pro proud elementární fotografie. Ve své činnosti využívá dírkovou komoru, zůstává otevřený náhodám i chybám analogového procesu.

221 Tabaka, Ryszard. *Poza formą* (katalog). Kraków: ZPAF, 1980.
222 Lewczyński, Jerzy. *Uwagi o sympozjum*. *Fotografia*. 1977, č. 3, s. 44.
223 Ligocki, Alfred. *Manowce awangardy*. *Fotografia*. 1977, č. 3, s. 44.
224 Jakubowicz, Michał. *Medium na białym tle*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2008, s. 30.
225 Olek, Jerzy. *Bezwymiar iluzji*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 1995, s. 63.
226 Osobní rozhovor s Jakubem Byrczkim, Katovice, 12. ledna 2017.

5.7. Inscenovaná fotografie

Koncem šedesátých let vzhledem k systémovým omezením, ale též do jisté míry v souvislosti s rozvojem televize, se v prostředí uměleckých fotografů začala vnímat krize reportáže. Jerzy Lewczyński již v roce 1966 v rozhovoru s Juliuszem Garzteckým hovořil o tom, že se reportážní konvence vyčerpala tváří v tvář rozvíjejících se nových technologií zobrazování: „(…) ukázalo se, že v ní [v reportáži] obsažená mnohost zabíjí jakost. Protože už se všeobecně ví, že lze postavit ukrytou filmovou kameru, hodinu natáčet pouliční ruch a vždy se z toho bude moci vybrat 10 reportážních políček, která budou skvělá.“[227]

V umělecké fotografie začaly být vidět tendence spojené s široce chápanou inscenovanou fotografií. Jerzy Busza, který pojem „inscenované fotografie“ (v Polsku se jí říkalo „fotografia kreacyjna“) spojoval s označením „subjektivní fotografie“ zavedeným v roce 1952 Ottou Steinertem, ji definoval jako: „taková tvůrčí činnost, jejíž tvůrci schválně rezignují na postup tvoření snímků látky objektivních ‚na míru technologie. (…) fotograf kreacionista subjektivně zasahoval buď do sféry optiky, nebo do sféry fyzikálně-chemického laboratorního procesu. Výsledkem takovýchto postupů není ‚objektivní‘ kopie, nýbrž neopakovatelná ‚unikátní‘ kopie autorské práce.“ Jak poznamenává sám Busza, tak široká definice inscenované fotografie dovoluje do ní zařadit také práce fotografů pracujících tzv. ušlechtilými technikami. Buszova definice je tedy bližší obecnému pojmu kreativní (tvůrčí) fotografie. V užším významu je inscenovaná fotografie taková, v níž je představená skutečnost konstruovaná umělcem.

K takovýmto pracím lze zařadit některé fotografie Jerzyho Lewczyńského, Piotra Janika nebo další cykly fotomontáží Zofii Rydetové ukazované v podobě diafonů (pod názvem *Svět pocitů a představ*), nakonec shromážděné knize *Svět představ Zofii Rydetové* vydané v roce 1979[228]. Pro Rydetovou se fotomontáž stala druhou, vedle dokumentárních forem, důležitou oblastí tvorby. Poetické koláže Rydetové rozdělené na menší vypravěčské sekvence odhalují její strach a neklid pocházející z válečného traumatu. Práce v atmosféře surrealismu tvoří vzrušující reflexi na téma lidské existence.

V osmdesátých letech si stále větší oblibu získával směr inscenované fotografie. Ve Slezsku patří k významným tvorba Waldemara Jamy, jenž od sedmdesátých let uplatňoval techniku fotomontáže a kolorování snímků. A i když se v tvorbě autora objevují také dokumentární prvky, tak jeho práce přece jen oscilují směrem k inscenované fotografii. Jama své práce vystavoval veřejně již v 60. letech, avšak za první významnou výstavu autora je třeba uznat výstavu zahájenou v atriu planetária v Chořově v roce 1970, kde byly cykly *Beton* a *Requiem*.

227 Garztecki, Juliusz. *Jerzy Lewczyński czyli mnogość*. *Fotografia*. 1966, roč. 14, č. 8, s. 179–180.
228 Maketa knihy byle představena v roce 1973 na Mezinárodním knižním veletrhu ve Varšavě. Avšak vzhledem k tehdy typickým výrobním lhůtám kniha vyšla teprve o několik let později.

První část výstavy představoval cyklus *Requiem* složený hlavně z triptychů, snímků náhrobků, stél, náboženských symbolů. Některé snímky byly velmi vydatně zpracovány. Snímky stél byly nalepeny přímo na zemi na dlaždicích tvořících nepravidelnou plochu, kterými bylo atrium planetária vydlážděné. V cyklu *Beton* se pak autor soustředil na analýzu forem betonových prefabrikátů, z nichž bylo postaveno jedno z největších sídlišť v Katovicích: *„Mne tenkrát velmi zajímala forma, když jsem pracoval v planetáriu a chodil jsem na zastávku, tak před mýma očima rostlo sídliště Tisíciletí stavěné k výročí tisíciletí polské státnosti a tam se sváželo neskutečné množství prefabrikátů, prvků, z nichž se stavělo. To byly celé bloky, celé sady schodů, již připravené betonové odlitky. Jak se po tom sunulo slunce, tak vznikaly neuvěřitelné věci a začal jsem to fotografovat. Nezajímal mne obsah, ale jen samotný řád forem.“*[229]

Na začátku osmdesátých let vznikl konceptuálnější cyklus *Pošta*, který se odkazoval na tehdy rozšířené poštovní umění tvořící oběh umění nezávislý na státních galeriích. Cyklus se skládal z fotografií poštovních schránek a dopisů zasílaných na ukázkovou fiktivní adresu umístěnou na poštovních schránkách, které se vrátily na adresu autora-odesílatele. V osmdesátých letech Jama pracoval na cyklu věnovanému koncentračnímu táboru v Osvětimi (*Auschwitz*). Série se dotýká problému paměti a prchavosti života. Hrdinou se stává také čas, který zamazává paměť. Jama uměle zestárl negativy, poškrábal je, zakopával do země: *„Uměle jsem poškozoval negativy, dělal jsem jich trochu více, aby ten proces ničení byl pro mne zajímavý, poléval jsem je nějakými kyselinami, některé negativy jsem zakopal do země. Jde o to, aby se na ty negativy nanášela dobová patina. Když jsem fotografoval hromadu bot či kufrů, které zbyly po vězních, tak jsem je fotil zblízka. Fotografoval jsem rybím okem (objektivem s velmi krátkou ohniskovou vzdáleností), chtěl jsem, aby linie obzoru nebyla rovná, nýbrž zakřivená tak, jako kdyby celá Zeměkoule byla těmito botami nebo zavazadly zasypaná. Byly to formální triky, které měly zdůrazňovat množství věcí tam nashromážděných.“*[230] Hotové práce byly prezentované na plátně, látka se měla odkazovat na pruhované vězeňské oblečení. K pracím autora z tohoto období patří také cyklus *Polští strašáci (Fantomy)*, který se skládá z fotografií strašáků na polích, které jsou pro Jamu příkladem lidového umění v té nejčistší formě: *„Strašáci jsou vlastně jediný prvek lidového umění, kde není žádný zásah zvenčí, tam rozhoduje hospodář, jak si toho strašáka vyrobí, jaké prvky použije, nikdo mu do toho nekecá. Zdálo se mi to autentické, proto jsem během různých cest tyto strašáky fotografoval, schválně jsem je hledal. Nikdy se mi nepodařilo vyfotografovat hospodáře, když takového strašáka vyráběl. To jsou fantomy polské krajiny.“*[231]

Jiným autorem, jehož tvorba se vyvíjela v oblasti inscenované fotografie, byl Wojciech Prażmowski. Prażmowski se věnuje fotografii od konce šedesátých

229 Osobní rozhovor s Waldemarem Jamou, Katovice, 30. září 2014.
230 Osobní rozhovor s Waldemarem Jamou, Katovice, 30. září 2014.
231 Osobní rozhovor s Waldemarem Jamou, Katovice, 30. září 2014.

let, v letech 1972–1975 studoval fotografii na Škole výtvarné fotografie Svazu českých fotografů v Brně (ŠVF SČF). Pro samotného autora byla průlomová práce *Vnitřní portrét*, fotografie pořízená v roce 1979, která představovala východisko pro sérii prací o metaforickém charakteru nazvané *Rodinné album* rozvíjené ve druhé polovině osmdesátých let[232]. V této době Prażmowski využívá staré fotografie, snímky z rodinných alba, spojuje je, nakládá na sebe, navrstvuje různé významy, z nichž konstruuje fiktivní příběhy. Aspekt paměti, motiv plynoucího času a příběhů obsažených v materiálnosti média starých fotografií, které jsou stálým tématem tvorby tohoto autora, ho spojují s tvorbou kroužící kolem archivní fotografie Jerzyho Lewczyńského

K různým výše uvedeným tendencím se svým vlastním způsobem pokoušeli vyjádřit také další autoři žijící ve Slezsku. Na začátku sedmdesátých let formálně zajímavé analytické práce věnované materiálnosti těla zhotovila Małgorzata Apathy. V jejích pracích z cyklu *Homoformy* bylo lidské tělo přetvořeno do série abstraktních a geometrizujících forem. Kdežto Michał Sowiński spojovaný hlavně s fotografickým aktem se v sériích prací *Multiplikace*, *Odchody-Návraty*, *Demýtizace* pokoušel problematizovat problém těla jako předmět estetizace a tím i vést dialog se svou vlastní dřívější tvorbou, v níž se zaměřil na formální představování ženského těla.

Shrnutím výše uvedených tendencí v polské fotografii byla výstava *Polská fotografie osmdesátých let* v březnu 1988 v poznaňské galerii Arsenał. Zúčastnili se jí mj. fotografové žijící ve Slezsku: Jakub Byrczek, Andrzej B. Górski a Iwona Górska, Waldemar Jama, Jerzy Lewczyński nebo Zofia Rydetová. Spousta prvků, zejména z oblasti inscenované fotografie, našla své pokračování v devadesátých letech.

5.8. Hornoslezské mytologie

Pro značnou část fotografů žijících ve Slezsku se právě místo bydliště stalo hlavním motivem a osou rozvoje umělecké práce. Řada místních fotografů své tvůrčí strategie konstruovala kolem specifik místa – kategorie, která se v kontextu Horního Slezska odkazovala na specificky chápanou fotogeničnost průmyslové krajiny. V pracích těchto autorů je vidět afektivní vztah ke krajině inspirující díla s nostalgickým či dokonce sentimentálním charakterem. Umělečtí fotografové starší generace čerpali z estetického přínosu fotografie domoviny Jana Bułhaka, pro mladší tvůrce zase byla vzorem *Fotografika* Edwarda Hartwiga a později výsledky Kielecké krajinářské školy.

V padesátých letech dominovala v místní fotografii romantická vize krajiny odkazující se na tradici vlastivědné fotografie (fotografia krajoznawcza)

232 Mazur, Adam, *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*. Warszawa: 4000 Malarzy, 2009, s. 266.

známé ještě z předválečné výstavy *Krása slezské země*. Byla to vize průmyslu komplementárního vůči přírodě, harmonicky s ní koexistující nebo zdůrazňující technologickou dominanci člověka nad přírodou (takovéto práce tvořili např. Stanisław Krakowiak, Aleksander Balicki, Adam Bogusz, Franciszek Stobik, Seweryn Błochowicz, Kazimierz Najdenow, Edward Poloczek, Leonard Idziak, Halina Holasová-Idziaková či Anna Chojnacka). Tento způsob znázorňování byl prosazován v pracích prezentovaných na salónech a přehlídkách. Na program fotografii domoviny se přímo odkazovala již dříve zmiňovaná výstava *Píseň o naší zemi*, která se konala v roce 1962.

K významným pracím se slezskou tématikou patří dílo manželů Leonarda Idziaka a Haliny Holasové-Idziakowé, dědiců řemeslnické tradice aktivních také na poli umělecké fotografie, zasazené do místních reálií. Jejich tvorba, která se velkou měrou situuje v mezích piktoriální estetiky, se do značné míry zaměřovala na průmyslovou krajinu, fotografie slezských dolů a práci horníků[233].

V sedmdesátých letech si začali fotografové všímat degradace místního životního prostředí. Hledání jednotlivých autorů oscilovala kolem estetiky černého romantismu, která v sobě spojovala piktoriální estetizaci degradované krajiny z mytizací místa známou z filmů Kazimierze Kutze. Pozorování tohoto typu se objevují koncem šedesátých let mj. na fotografiích hald od Anny Chojnacké a Czesława Siemianowského.

V červnu 1974 byla v katovické galerii BWA zahájena z hlediska rozsahu ambiciózní výstava Edwarda Poloczka (1922–1997) nazvaná *Konjugace*, na niž fotograf vystavoval 340 prací tvořících cyklus *8. den tvoření*. Výstava měla podle záměru autora ukazovat proměny Slezska probíhající od 19. století do současnosti a „poezii zdánlivé škaredosti slezské průmyslové krajiny". Na výstavě Poloczek prezentoval industriální krajiny, které měly vystihovat charakter místa. Stopy lidské činnosti kladl vedle starých dokumentárních snímků a pohlednic[234]. Poloczkův pohled se zaměřoval na degradovanou zemi. Na autorových snímcích se liduprázdnou krajinu zahalovaly opary mlhy, v rybnících a jezírcích, z nichž stoupala pára, se odrážely siluety šachet a z popraskané země vyrůstaly bezlisté stromy[235].

Piktoriální práce Edwarda Poloczka inspirovaly umělce mladší generace, kteří s pomocí postupů charakteristických pro umělecké fotografie, spočívajících v imperativu přetvoření obrazu s cílem dát mu hodnoty originality, hledali v krajině subjektivní umělecký výraz. Takovýto přístup zaujímal mj. Andrzej Koniakowski, jenž ve svých cyklech *Černo-zelená vlast* a *Slezské imprese 70. let* krajně subjektivně představoval objekty typické pro slezskou ikonografii.

233 *Ocalały na fotografiach. Śląskie kopalnie w obiektywie Haliny Holas-Idziakowej i Leonarda Idziaka*. (katalog). Katowice: Muzeum Śląskie, 2007.

234 *Edward Poloczek: fotografia artystyczna „Koniugacje"*, (katalog). Katowice: Związek Polskich Artystów Fotografików, Biuro Wystaw Artystycznych, 1974.

235 Karkoszka, Janusz: *Bliskie i najbliższe. Trybuna Robotnicza*. 1974, nr 134, s. 3.

Koniakowski se inspiroval Poloczkovými pracemi a v oblasti estetiky na něj dělaly dojem také grafizace a technikou izohélie zhotovené práce Seweryna Błohowicze. O pracích Koniakowského dalekých od přímé dokumentace se psalo, že jsou syntézou slezské krajiny. Koniakowski obyčejně radikálně přetvářel vrstvu obrazu, omezoval tonální škálu na černou a bílou. Na řadě jeho snímků jsou siluety komínů, těžních věží, vagónů s uhlím nebo dýmu vznášejícího se nad hořícími hladem přivedeny do geometrických monochromatických tvarů a skvrn.

Ve druhé polovině sedmdesátých let svou činnost rozvíjeli členové Tyšského fotografického klubu *Kron*. Klub založený v roce 1976 zezačátku sdružoval několik desítek místních amatérů, avšak dnes se jeho činnost asociuje se skupinou několika nejaktivnějších osob. Iniciátorem skupiny byl Mieczysław Wielomski a její jádro tvořili: Mieczysław Wielomski, Tadeusz Kluba, Krzysztof Pilecki a Michał Cała (se skupinou spolupracovali také mj. Zbigniew Zalewski, Henryk Rączkowski). Jejich tvorba, která se odehrávala kolem problematiky krajiny, hraničila se společenským a subjektivním dokumentem. O své práci členové Kronu v jednom katalogu psali: *„Fotografie prezentovaná naší skupinou je celistvá, zřetelně vymezená a precizovaná jak v tématické, tak i formální kategorii. Hlavním tématem je Slezsko. Je to paradokumentární fotografie oscilující zřetelně směrem k sociologické fotografii, kde emoční náboj byl zesílen „estetikou a krásou nouze a bídy“*[236]. Fotografové *Kronu* psali o své fascinaci „studenou anglickou fotografií“ a Jerzy Busza styl skupiny označil jako „lyriku Manchesteru a Londýna přenesenou na polskou půdu“. Členy skupiny inspirovala nejen fotografie, ale také britská kinematografie šedesátých let, zejména tzv. škola Rozhněvaných mladých mužů s filmy jako *V sobotu večer, v neděli ráno* Karla Reisze nebo *Osamělost přespolního běžce* Tonyho Richardsona. O vyčnívající estetice Kronu Michał Cała hovoří: *„Ty filmy, snímky z časopisů, to, co jsme již dělali, inspirovaly další snímky. Vytvořilo se to, co potom bylo dost módní. Například jsme nedělali snímky typu zahlédnutých, zachycených lidí, nýbrž jsme dělali portréty lidí stojících na ulici nehybně v pozoru. O člověku, který si tam tak stojí, mělo vyprávět pozadí.“*[237] Podobně o své tvorbě hovořil Tadeusz Kluba: *„Nedělám momentální záběry, všechny jsou režírované. Ne sice podle pravidla postav se sem nebo sem, ale člověk ví, že ho fotografuji. Na všech mých snímcích se lidé koukají do objektivu. Jsou umělí, ale zároveň ne a tím se stávají opravdoví. Začínají hrát někoho lepšího, než jsou ve skutečnosti. Tak to alespoň vidím. Kromě toho je ve mně návyk – snažím se dělat perspektivu zezadu. Vepředu je nejčastěji člověk.“*[238] Pro členy Kronu se hlavním tématem staly staré dělnické čtvrti v Horním Slezsku (mj. Lipiny, Bogucice, Wełnowiec, Załęże, Nowy Bytom) a slezská krajina. Fotografové Kronu často používali širokoúhlé objektivy – což bylo schválně, aby zachytili perspektivu ulic.

236 *Śląsk. Wystawa Samodzielnej Grupy Twórczej „KRON”* (katalog). Bielsko-Biała: Bielska Galeria Fotografii, 1983.
237 Osobní rozhovor s Michałem Całou, Katovice, 5. března 2014.
238 Winczewska-Edelhajt, Małgorzata. *Te domy są ciepłe*. *Panorama*. 1981, č. 1, s. 15.

Od konce sedmdesátých let svou pozornost na industriální krajinu zaměřuje Michał Cała (1948) pocházející z Toruně, který se po ukončení studia na Varšavské polytechnice usadil ve městě Tychy. Už dříve Calu inspirovaly fotografie Edwarda Poloczka, Andrzeja Koniakowskiego a Edwarda Hartwiga publikované v časopisech a práce Pawła Pierścińského spolu s výsledky Kielecké krajinářské školy. Całovy inspirace Kieleckou krajinářskou školou jsou patrné v cyklu *Halič* realizovaném v letech 1976–1990, který se skládá z idylických krajinek jihovýchodního polského venkova, fotografie vesnických chalup a statků a pohledy na zvlněná pole. V roce 1975 Cała pořídil své první snímky průmyslového dolnoslezského Valbřichu, jehož atmosféra na něj udělala obrovský dojem: *„Valbřich byl tehdy neskutečný. To bylo celé Slezsko v kostce, zmáčknuté do jednoho údolí. Vzpomínám si na cestu vlakem z Vratislavi do Jelení Hory. Noční cesta přes Valbřich znamenala neuvěřitelné dojmy. Vlak kličkoval takovými téměř serpentinami. Projížděl, místy v nevelké vzdálenosti, od nějakých snad vysokých pecí, bylo vidět žár, lidi, hluk, kolem se šířil smrad těch hald. To město doslova hučelo. Ta světla, ten průmysl dělaly úžasný dojem. Vrátil jsem se tam v roce 1979 s Kronem, z toho roku pocházejí mé nejznámější fotky z Valbřichu.“*[239] Od roku 1978 Cała fotografuje průmyslovou krajinu Horního Slezska. Jeho dramatické snímky odhalují míru degradace přírodní krajiny.

Ve formálním a tématickém hledání *Kronu* pokračovali členové formace *Hard* založené v lednu 1984 v Čechovicích-Dědicích. Skupinu tvořili Krzysztof Pilecki a Mieczysław Wielomski dříve spojeni s *Kronem*, k nim se připojili Andrzej Maniak a Jan Włodarczyk. Skupina působila pod patronátem Městského domu kultury v Čechovicích-Dědicích. K realizacím skupiny patřily mj. výstavy *Městské blues*, *Polsko B*, *Skansen*, *Vlastní portrét Poláků, aneb esej o nás*, *Kráčí nové*. Členové skupiny způsobem sobě vlastním interpretovali městskou nebo venkovskou krajinu, přičemž se odkazovali na tradice dokumentární fotografie[240].

Podobné motivy, reprodukující zpravidla pesimisticko-nostalgický obraz Slezska, jsou přítomny také v pracích mnoha dalších fotografů působících v osmdesátých letech. K takovýmto lze zařadit např. práce Zbigniewa Podsiadła nebo Stanisława Michalského inspirované fotografiemi *Kronu* nebo tvorba Zofie a Jerzyho Lubczyńských animujících klub *Nezávislí* ve městě Jastrzębie Zdrój.

Slezsko zaujímá také významné místo v tvorbě Joanny Helanderové pocházející z města Ruda Śląska. Helanderová studovala romanistiku na Jagellonské univerzitě. V roce 1968 se zúčastnila protestu proti sovětské invazi do Československa, byla odsouzena k deseti měsícům odnětí svobody. V roce 1971 emigrovala do Švédska, kde byla po roční praxi ve fotografickém studiu v roce 1974 přijata do fotografické školy v Göteborgu, v níž obecnou výuku doplňovaly praktické hodiny z fotografie poskytující celkovou přípravu

239 Osobní rozhovor s Michałem Całou, Katovice, 5. března 2014.
240 Maria Jackowski, Jan. *Czterech z HARD-u*. *Fotografia*. 1986, č. 2, s. 43–45.

k profesi fotografa. V roce 1976 Helanderová poprvé přijela do Rudy Śląské, aby pořídila fotografie na závěrečnou výstavu ve škole: *„Odjela jsem v roce 1971 a prvních pět let jsem se do Polska nevracela. Neměla jsem na to chuť, ale také jsem se trochu bála, jelikož jsem stále měla polský pas a po těch všech mých vězeňských zážitcích a nepříjemnostech jsem cítila jistý odstup. Ale po těch pěti letech za mnou přijela moje stará přítelkyně z Tychů, s ní jsem se vrátila do Polska a tehdy jsem trochu nafotografovala Rudu Śląskou na výstavu. Byla jsem tam krátce, snad jen dva týdnu, ale udělala jsem tam opravdu hodně dobrých fotek. Náhle člověk vidí všechno jinak, z perspektivy jiné země, v jiném světle. Uviděla jsem to všechno jinak a zajímavěji a tenkrát jsem se rozhodla, že chci udělat o Polsku album.“*[241] Časem se Helanderová rozhodla zúžit téma a soustředit se na život žen v Polsku. V roce 1978 se ukázala kniha *Žena* (*Kobieta – en bok om kvinnor i Polen*) vydaná švédsky, byla to jedenáctá publikace v edici věnované švédským fotografům. Kniha je založena na rozhovorech se ženami pocházejícími z různých prostředí, společenských vrstev a generací. Helanderová jako jedna z prvních polských fotografek vědomě uchopuje a rozvíjí feministickou nit, zakládá svou práci na statistikách a vědeckých pracích: *„Četla jsem to, co bylo zde ve Švédsku zveřejněno o situaci žen v Polsku. Nebylo toho moc. Pak jsem začala hledat sociologické materiály, sociologické knihy v Polsku a trochu toho bylo, a to nezávislých výzkumů. Rozhodla jsem se, že toto téma rozčlením na tři místa: velké město, vesnice a městečko. Jinak to vypadá na vesnici a jinak ve velkém městě, tenkrát ty rozdíly byly ještě větší.“*[242] Hrdinky své knihy sháněla hlavně v okruhu nejbližších známých: *„Má matka byla vedoucí závodu v Rudě Śląské, kde jednou dělali konzervy, jindy zase stáčírnu piva, později tam byla výrobna bonbónů. Přes ni jsem měla přístup k pracovištím, kde v principu třeba bylo mít souhlas s fotografováním, ale já se nikdy nikoho na povolení neptala.“* Helanderová portrétuje život žen v kontextu jejich domova, rodiny a práce. Představuje ženy žijící osaměle, z různých důvodů vyloučené, pracující fyzicky, intelektualistky, studentky bydlící na kolejích. Její fotografie odhalují životní podmínky žen v systému iluzorní rovnoprávnosti. Jak sama přiznává, bála se zveřejnit jména svých hrdinek: *„Nechtěla jsem jim uškodit, jelikož ony dost otevřeně a kriticky se mnou hovořily na téma své situace. Proto většina z nich má v mé knize změněná jména. Je tam moje matka, babička, teta mé babičky, něčí švagrová. Mnoho známých, je tam můj otec, je tam horník z Rudy, spousta osob je z mého okruhu, mého dětství.“*[243] Kolem jejího rodného města je také postaven příběh knihy *Gerard K. – dopisy z Polska* (*Gerard K. Breven från Polen*) vydané v roce 1986, jejím hlavním hrdinou je autorčin otec. Textovou vrstvu knihy založené na soukromé korespondenci, dokumentech a výstřižcích z novin doplňují fotografie obyvatel Rudy Śląské. Jednotlivé portréty a fotky

241 Osobní rozhovor s Joannou Helanderovou, 24. ledna 2017.
242 Osobní rozhovor s Joannou Helanderovou, 24. ledna 2017.
243 Osobní rozhovor s Joannou Helanderovou, 24. ledna 2017.

dvojic se střídají s textem, doplňují příběh, dávají mu univerzální rozměr. Fotografie Helanderové odhalují syrový realismus provincionální skutečnosti, není to však pohled kritický ani sentimentální.

V osmdesátých letech se Helanderová stala propagátorkou polské kultury ve Švédsku. Autorka udržovala intenzivní a četné kontakty s polskými uměleckými kruhy, aktivně se angažovala v pomoci pro opozici. Je autorkou fotografií řady významných lidí kultury, herců, básníků a spisovatelů (mj. Wisławy Szymborské, Czesława Miłosze, Ryszarda Krynického, Adama Zagajewského) a dokumentárních filmů realizovaných společně s režisérem Bo Perssonem.

5.9. Potřeba dokumentace

V osmdesátých letech fungovaly ve fotografii v Polsku vedle sebe diametrálně odlišné proudy. Na jednu stranu se začátek desetiletí vyznačuje silnějším zájmem o společensky angažovanou dokumentární fotografii, na stranu druhou pokračují směry spojené s inscenovanou (kreacyjna) a intermediální fotografií. Dominantní vliv na přístup jednotlivých autorů mají politické události v zemi (legalizace hnutí Solidarity, zavedení výjimečného stavu, kulatý stůl a volby v roce 1989), které mění zásady fungování systému.

Začátek dekády byl charakteristický postupným přesouváním kritérií hodnocení z uměleckých a estetických na etické. Umění v Polsku začalo plnit dokumentární a publicistické funkce[244]. Již v sedmdesátých letech se *life* fotografie částečně vyvíjela směrem k dokumentu zaměřenému na diagnozování sociálních problémů a jevů. Se souhlasem vlády své stránky pro společensky angažovanou fotografii otevřel studentský týdeník *ITD* vydávaný od roku 1961, kolem nějž se shromáždila skupina fotografů, kteří měli ambice publikovat kritické fotoreportáže. S týdeníkem byli spojeni mj. Sławomir Biegański, Krzysztof Barański, Krzysztof Pawela, Anna Musiałová, Maciej Osiecki či Andrzej Baturo. V sedmdesátých letech publikoval Baturo, který žil ve Varšavě, své snímky na stránkách celostátních časopisů jako *Na przełaj*, *Razem*, *Polityka* a ve výše zmíněném *ITD*. K jeho nejdůležitějším pracím patří fotoreportáže z onoho období *Stát se vojákem*, *Ještě Polsko*, *Porod* a také cykly *Záchytka*, *Opilé Polsko* nebo *Akce samohonka*, které ukazovaly nejen společenský problém alkoholismu, ale i represivní charakter systému. Na přelomu 70. a 80. let se Baturo přestěhoval do Bílska-Bělé, kde se zapojil do činnosti místních fotografů. V roce 1980 se stal generálním komisařem *I. celopolské přehlídky sociologické fotografie* zahájené v listopadu téhož roku. V programu přehlídky, která se zabývala záležitostmi společenské angažovanosti fotografií, byly tři hlavní výstavy (*Z perspektivy let*, *Dokument času*, *Nové aspekty sociologické fotografie*), šest doprovodných výstav

244 Rottenberg, Anda. *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa, Fundacja open Art Project, 2009.

a sympozium uspořádané pod heslem *Sociologická fotografie*, jehož se zúčastnila špička polských kritiků a teoretiků fotografie. V důsledku intervence úřadů byly výstavy *Přehlídky*, které měly trvat tři týdny, uzavřeny již po pěti dnech od zahájení[245].

Sociologická fotografie vyjadřující se k tehdejším aktuálním společenským jevům měla představovat protiváhu k oficiálním mediálním sdělením. Do kontextu sociologické fotografie byl zařazen také *Sociologický zápis*, který se dnes považuje za nejvýznamnější projekt Zofie Rydetové. Projekt *Sociologický zápis* realizovaný v letech 1978–1990 je z mnoha hledisek výjimečný. Hlavní část *Zápisu* tvoří portréty lidí vyfotografovaných v kontextu interiéru venkovských chalup, domů a bytů. Vyšším cílem Rydetové bylo zachovat fragment hmotné kultury odcházející do minulosti. Její snímky představují zápis měnící se kulturní krajiny polského venkova. Zápis je dílo s více dějovými liniemi a kolem cyklu rozrůstajícího se do monumentální velikosti vznikaly menší série, mj. *Mýtus fotografie*, *Přítomnost*, *Polské matróny*, *Závody*, *Obyčejný člověk*. V tvorbě Rydetové se myšlenka, že totožnost člověka utváří symbolický prostor domova, projevuje ve snímcích starých chalup a hospodářského nářadí pověšeného na stěnách. V tomto kontextu je významná série triptychů pocházející ze začátku sedmdesátých let nazvaných *Můj domov je mnou*, v níž je centrálně umístěný portrét spojen s fotografií fragmentu zdi domu opakující se na obou stranách portrétu. V práci Rydetové fotografie plní roli nástroje, díky němuž jsou vidět nejen rozdíly mezi jednotlivými domácnostmi, ale – což je možná ještě důležitější – zvýrazňují se společné vlastnosti, které je spojují. Lidé sedící přímo proti objektivu jsou fotografováni na pozadích jednotlivých stěn domova. Velkou měrou jsou to staří lidé, jejichž těla se rozpadají jako jejich domy. Stará, chřadnoucí, zvrásněná těla připomínají sen. Oblečena do často zabláceného a děravého oblečení a se sešlapanými botami, jako by člověk, které je nosí, byl před chvílí vytržen z práce. Část vyfotografovaných žen je bosá. Podivné roztřesení obrazu dané použitím širokoúhlého objektivu deformujícího perspektivu, kontrastní světlo blesku, nedokonalost formy občas se blížící k hranici amatérství, to všechno dává snímkům bezprostřednost a naturalismus. Adam Sobota podotkl, že autorkou používaná metoda práce hraničí s jazykem primitivního umění: *„Kompoziční a světelné nedostatky nebo přehrávání posilují dojem autentičnosti a povzbuzují emocionální zapojení diváka, podobně jako u „naivního" malířství chybná perspektiva a svoboda výrazu posilují důvěru k upřímnosti autora."*[246]

V symbolickém prostoru domova se už samotné fotografování stává magickým rituálem a fotografický přístroj „kouzelnickou skříňkou zadržující obraz".

245 Adamus, Paweł. *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej*, listopad 1980. In: Siostrzonek, Jiří (ed.). *Fotografie a sociologie*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010, s. 21–32.

246 Sobota, Adam. *Zapisy Zofii Rydet*. In: Fuchs, Elżbieta (ed.). *Zofia Rydet (1911–1997)*. Łódź: Muzeum Sztuki, 1999. s. 11.

Rydetová bude zdůrazňovat význam toho momentu, který je pro ni samotnou vznešenou chvílí, v jejím chápání akt zachycení podobizny fotografií má schopnost zvítězit nad smrtí. V rozhovoru s Krystynou Łyczywkovou Rydetová přizná: *„...čím víc se sama blížím smrti, tím spíš bych ji chtěla porazit neustálým fotografováním. (...) Právě fotografie mi poskytuje možnost zastavit čas a překonat přízrak smrti. Obyčejný dokument, ten nejjednodušší... se stává velkou pravdou lidského osudu a to je můj ustavičný boj se smrtí, s pomíjivostí..."*. V interpretaci Urszuly Czartoryské: *„Ten život obrazu existuje v symbolické sféře. Opakovatelnost záběrů se stává v tomto kontextu ‚objednáváním' života v jeho ustavičnosti a obrozování."*[247]. Víru v přítomnost v obrazu, v magickou funkci snímku, mohou potvrzovat série *Přítomnost* a *Mýtus fotografie* vyčleněné ze *Zápisu*. Druhá série se vyjadřuje k fotografii jako rodinné památce a její přítomnosti v symbolickém prostoru domova a života rodiny, ke společenským funkcím fotografie spojeným s udržováním paměti. Rydetová si klade otázku na úlohu, jakou fotografie hraje při vytváření mýtu rodiny jako jednotě. Zvlášť velký význam autorka přikládá patrně *monidłům* viditelným na snímcích[248]. Tyto specifické portréty vidíme na mnoha jejích fotografiích v *Zápisu*. Zpravidla visely na zdi nebo nade dveřmi, někdy je držely portrétované osoby v rukou (zvlášť když jeden z manželů už nežil). Monidła se na polském venkově rozšířily po druhé světové válce, malovala se na základě svatebních fotografií nebo průkazových fotografií, které se zvětšovaly a přemalovávaly. Dávaly se pod sklo do dřevěných rámečků[249]. To je obzvláště vidět v sérii *Epitafium*, v níž se Rydetová vrací do dříve fotografovaného domu již zesnulých manželů. Autorka fotografuje monidło zemřelých a dává je na různá místa v domě (visí na zdi, stojí na poličce, na posteli a poslední na náhrobní desce). Ještě výmluvnější je cyklus fotomontáží *Stopy* z 80. let, kde Rydetová nalepuje své vlastní portréty na fotografie v bytě.

Poněkud jinou úlohu plní fotografie v cyklu *Přítomnost* zveřejněném v podobě stejnojmenné knihy v roce 1988[250]. Tento cyklus upozorňuje na všudypřítomnost podobizen Jana Pavla II. v polských domácnostech. Někdy to jsou skromné nevelké obrázky, jindy jsou to rozsáhle kompozice hraničící s domácími oltáříky. V domácím prostředí podobizna papeže sousedí s Černou Madonou, plakáty filmových hvězd, vlaječkami fotbalových mužstev a tvoří tak absurdní koláž, kde se *sacrum* proplétá s popkulturou. Podobizna polského papeže je jak manifestace víry, tak i politická deklarace. Rydetová ukazuje sociologický fenomén, ale zároveň si klade otázku na víru v kontextu obrazu. Víra v sílu podobizny – znázornění toho, co je reprezentované, je zvlášť silná v kulturách

247 Czartoryska, Urszula. *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny*. In: Brogowski, Leszek (ed.) *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006, s. 106.

248 Monidło je druh portrétu manželů namalovaný na základě kolorované svatební fotografie. V Polsku byl takovýto portrét oblíbený na venkově.

249 Bartuszek, Joanna. *Między reprezentacją a „martwym papierem". Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2005. s. 78.

250 Rydet, Zofia. *Obecność*. Kalwaria Zebrzydowska: Calvarianum, 1988.

lidového typu, kde „se ruší rozdíl mezi vírou a předstíráním“. Gadamerova kategorie *nerozlišitelnosti* znamená sloučení do jednoty to, co je znázorněno a toho, co je znázorňující. Tato kategorie je přítomna v umění a náboženství. Tyto dvě oblasti se často vzájemně prolínají a tvoří nerozlučnou dvojici. Zvláštní význam zde má náboženský obraz, který: *„nade vší pochybnost jasně ukazuje, že obraz není odrazem zobrazeného bytí, nýbrž že se zobrazeným bytostně komunikuje* [citát převzat z českého vydání, Hans-Georg Gadamer: *Pravda a metoda. Základy filozofické hermeneutiky*, překlad David Mik, nakl. Triáda, 2010].“[251] *Sociologický zápis* je dílo neobvykle objemné, otevřené rozličným interpretacím. Spojuje v sobě dva protichůdné prvky – autorkou deklarovanou chuť objektivního popisu s rituálem fotografování vykazujícím vlastnosti takřka mystické.

5.10. Výjimečný stav

Na začátku osmdesátých let dovolovala liberalizace politiky státu v oblasti kontroly médií publikovat témata dosud absolutně zakázaná, kritická vůči státní moci a tehdejším reáliím. Ve Slezsku začal kritičtější materiály tisknout denní tisk a týdeník Panorama. Ještě v roce 1980 se v Panoramě publikovaly materiály o mládežnických hornických brigádách (pracovních skupinách), popisovala se práce dělníků v hutích a na dolech, ukazovaly se snímky z koncertů, oslav a jarmarků. Na obálkách se objevovaly obyčejné snímky krásných dívek. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v týdeníku pracovali Józef Wróbel, Stefania Ciesielska či Antoni Labryga. Vedoucím fotografického oddělení byl Stanisław Gadomski. V této době Antoniho Labrygu vystřídal Bogdan Kułakowski, který vzpomíná: *„Těsně před osmdesátým jsem nastoupil do Panoramy. Já jsem byl rád, protože to zaprvé byla barva, zadruhé týdeník, zatřetí nějaká ambicióznější fotografie, nějaká větší reportáž. V roce 1980 se Panorama otevřela, začali jsme dělat reportáže, které nám nenabízeli, ale které jsme navrhovali my sami.“* Kułakowského fotoreportáže publikované v tomto období byly intervenčního charakteru a týkaly se veřejných věcí jako problémy zdravotnictví (*Choré zdraví*) nebo růst nádorových onemocnění mezi dětmi žijícími v Horním Slezsku (*Děti černého nebe*). K zajímavým patří fotoreportáž *Tak blízko hutě* zabývající se životem dětí na dělnickém sídlišti v bytomské čtvrti Bobrek a reportáž nazvaná *Tři metry na hlavu* vyprávějící o vícegenerační vícedětné rodině, která je nucena pracovat na tři směny, aby se dvanáct členů rodiny vešlo do malého bytu.

Na začátku osmdesátých let fotoreportéři místního tisku fotografovali také stávky a manifestace spojené s hnutím Solidarity. Události tohoto typu zachycovali mj. Władysław Morawski, Stanisław Jakubowski, Jacek Tomeczek, Ryszard D’Antoni či Józef Makal. Tisk však fotografie tohoto druhu nerad zveřejňoval a fotoreportéři obecně působili v mezích stanovených cenzurou a očekáváním redakcí[252].

Období relativní svobody v Polsku bylo přerušeno 13. prosince 1981 zavedením výjimečného stavu (doslova „válečného stavu“). Výjimečný stav byl spojen s četnými restrikcemi. Na území země byla zavedena policejní hodina, zakázalo se měnit místo pobytu bez příslušných povolení, zavedla se cenzura korespondence a kontrola telefonních hovorů. Bylo přerušeno vysílání rozhlasových a televizních pořadů, pozastavilo se vydávání většiny tisku. Během výjimečného stavu byla pozastavena činnost svazů a sdružení. Do Svazu polských uměleckých fotografů byl uveden komisař. Andrzej Koniakowski vzpomíná: „U nás ve svazu se komisařem stala naše sekretářka. Tehdy jsme se ve svazu nescházeli. Když jsme něco potřebovali, šli jsme za ní k ní domů“[253]. Události prvních dní výjimečného stavu často dokumentovali fotoamatéři nebo náhodní lidé, kteří měli doma fotoaparát a kteří se ocitli ve středu událostí. Dodnes většina z nich zůstává anonymní, avšak někteří po letech odhalili svou totožnost. Byly také zveřejněny snímky, které byly léta ukryty v obavě před represemi. Mnoho amatérů přiznává, že je k fotografování přiměl impuls, pocit velkých okamžiků. Tragické události odehrávající se u dolu Wujek[254] v Katovicích fotografovali mj. Marek Janicki, nedaleko žijící osmnáctiletý amatér, Leonard Stankiewicz, řidič nákladního vozu Andrzej Konarzewski. Po letech Marek Janicki řekne: *„Věděl jsem, že zahynuli lidé, viděl jsem je ležet v jedné místnosti. (…) Všechny snímky jsem pořizoval v běhu, skrytě spod bundy. (…) Pracoval jsem spontánně. Cítil jsem, že když už mám tu možnost, tak to musím udělat. Vůbec jsem nepřemýšlel jsem o tom, že mi něco hrozí. Nafotil jsem tam snad tři filmy, ale část fotek nevyšla. Udělal jsem několik kompletů zvětšenin, které jsem rozdal známým.“*[255]

Pacifikaci dolu „Červencový manifest“ ve městě Jastrzębie-Zdrój fotografoval amatér Bolesław Dymiński spojený s Jastrzębským fotografickým klubem „Nezávislí“. Fotografovalo se skrytě, ze schodišť a oken domů. Snímky pořízené v takovýchto podmínkách jsou zpravidla máznuté, neostré a kontrastní. Na hrubozrnných zvětšeninách jsou často vidět jen rozmyté lidské siluety. Bogdan Kułakowski, kterému se podařilo vynést techniku a materiál z redakce Trybuny Śląské, vzpomíná: *„U Wujka jsem byl až druhý den. Šel jsem tam a strachy se třásl jako sulc. Rozhodl jsem se nebrat sebou Canon, který jsem měl, nýbrž Zorku. Na sobě jsem měl kožich, nahoře zavázanou šálu, pod tou šálou jsem měl aparát a takto jsem fotografoval. Ovšem druhého dne se mohlo dělat všechno, tam nebyl nikdo, žádná*

251 Tokarska-bakir, Joanna. *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*. Kraków: Universitas, 2000, s. 48–49.

252 Gola, Arkadiusz. *Poziom na dwa łamy. Śląska fotografia prasowa w „Trybunie Robitnicznej“ i „Dzienniku Zachodnim“ 1960–1989*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2015, s. 69.

253 Osobní rozhovor s Andrzejem Koniakowským, Katowice 1. března 2014.

254 Dne 16. prosince 1981 oddíly milice zpacifikovaly horníky stávkující v katovickém dole Wujek. Při zásahu byla použitá ostrá munice. Zahynulo 9 horníků a 21 jich bylo zraněno. Zraněno bylo také 41 milicionářů.

255 https://kultura-niezalezna.pl/download/16/24532/Fotografiebezcenzury.pdf

milice. Tam bylo pusto. Jenom lidé chodili. Tak moc byla tajná bezpečnost a milice vyděšena těmi oběťmi.“[256]

Kopie fotek kolovaly po celé zemi. Fotografie byly nesčetněkrát reprodukovány, šířily se mezi lidmi, publikovaly se v samizdatech, pašovaly se do zahraničí ukryté v pneumatikách vozidel. Bogdan Kułakowski vzpomíná: *„Když jsem pracoval v časopise Katolik, byl jsem ve styku s lidmi z podzemí, ze Solidarity, a oni mi přinášeli nějaké špatné fotky, někdy pomačkané, špatně udělané a prosili mne, abych jim je ofotil. Já je dával na parapet, ofotil, udělal jsem dvě až tři kopie a odevzdal. A to mizelo. Po jisté době tyhle fotky, které jsem udělal já, ke mně přinášeli jiní lidé, abych jim je zase ofotil.“*[257] Kritik Adam Mazur si všímá, že fotografie z výjimečného stavu opakují vlastenecký motiv demonstrací známý z dějin. Fotografie padlých horníků z dolu Wujek navazují na fotografie Karola Beyera zachycujícím oběti z politické manifestace v roce 1861 namířené proti ruské okupační moci[258].

V roce 1989 byly fotky kolující v samizdatu shromážděny na výstavě *Byly použity zbraně*. Relace tvořené profesionály i amatéry představují důležité historické svědectví.

Pro fotografy se důležitým tématem staly návštěvy papeže Jana Pavla II. Událostí byla návštěva papeže v Katovicích v roce 1983. Období po výjimečném stavu do zlomu v roce 1989 se považuje za dobu stagnace. V redakcích platila korektnost, jejíž hranice stanovovala strana. Teprve politický zlom v roce 1989 umožnil zrušit cenzuru. To byl začátek významných změn (taktéž majetkových) v místním tisku.

256 Osobní rozhovor s Bogdanem Kułakowským, Katovice, 23. ledna 2014.
257 Osobní rozhovor s Bogdanem Kułakowským, Katovice, 23. ledna 2014.
258 Mazur, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski; Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009, s. 250.

1990–2018

6. Institucionální kontexty

V kontextu dějin fotografie v Polsku lze devadesátá léta dvacátého století vnímat jako přechodné období, kdy se staré proplétá s novým a to nové je místními fotografy vítáno s velkým nadšením a ještě většími obavami. Politický zlom roku 1989, který přinesl plody v podobě demokratizace zřízení, vedl také k postupné a neodvratné erozi organizací působících dosud v různých oblastech společenského života. Na poli fotografie vedla demontáž dosud fungujících institucionálních struktur k postupné marginalizaci monopolní pozice Svazu polských uměleckých fotografů a k postupnému zániku většiny amatérských organizací, pro něž se absence materiální péče státu a devalvace významu umělecké fotografie ukázaly být zvlášť citelné. Spolu s pokračujícími společenskými proměnami také zanikal model amatéra, který byl aktivním účastníkem kolektivního života fotografické obce. Shora zavedené administrativní rozdělení na amatérskou, uměleckou nebo užitou fotografii přestalo mít význam a fotografie podobně jako všechny další oblasti veřejného života také podlehla procesům individualizace, komercializace a privatizace[259].

Demokratizace veřejného života rodila nadšení přející četným rozmanitým iniciativám, které nyní byly posuzovány nejen fotografickou obcí, ale také svobodným trhem. V devadesátých letech se otevírá komerční a vydavatelský trh. Rozvíjí se odborný fotografický tisk, na trhu se objevují časopisy jako mj. *Foto*, *Foto-Kurier*, *Pozytyw*, *Kwartalnik Fotografia* nebo *Biuletyn Fotograficzny*. Souběžně vznikají také četné internetové časopisy a portály (k prvním patřily *Fototapeta*, *Fotopolis*, *Świat Obrazu*), které nakonec z důvodu vydavatelské krize nahrazují papírové publikace. V celé zemi se rozvíjí veřejné a soukromé fotografické školství. Mezi pravidelně pořádanými fotografickými akcemi stále významnou pozici zaujímaly *Fotografické konfrontace* pořádané od roku 1969 ve městě Gorzów Wielkopolski. Významnou událostí se stalo *Bienále polské fotografie* organizované od roku 1998 v Poznani. Po roce 2000 jsou novinkou četně vznikající fotografické festivaly, mezi nimiž k nejstarším a nejdůležitějším patří *Fotofestival* v Lodži a *Měsíc fotografie* v Krakově, které v současnosti získávají status významných mezinárodních podniků.

259 Lechowicz, Lech. *Fotoeseje – teksty o fotografii polskiej*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2010, s.138.

V devadesátých letech ještě pokračoval, v tvůrčí i institucionální praxi, způsob myšlení situující se ještě v diskursu umělecké fotografie (*fotografika*), což ukázala výstava *Okolo dekády. Polská fotografie 90. let* uspořádaná v roce 2002 Muzeem umění v Lodži, Galerií FF a Národním muzeem ve Vratislavi. Výstava, jejímiž kurátory byli Krzysztof Jurecki, Adam Sobota a Krzysztof Cichosz, se zaměřila na období 1989–2001. Rozlišovaly se na ní jevy z oblasti inscenované fotografie a zvláštního směru dokumentární fotografie čerpající z výsledků dřívější elementární fotografie. Na výstavě se ukázaly práce 45 autorů, mezi nimiž byli i Waldemar Jama, Wojciech Prażmowski a Zofia Rydetová[260]. Udivovat může absence Jerzyho Lewczyńského (kromě něj se neobjevila řada jiných jmen podstatných pro dějiny polské fotografie devadesátých let)[261].

Polovina prvního desetiletí 21. století představuje svého druhu nový začátek, ke slovu přichází generace autorů narozených ve druhé polovině sedmdesátých let, pro něž jsou chmurná léta PLR jen mlhavou vzpomínkou a kteří bez komplexů využívají výsledků světové fotografie. Novinkou byl zjevný obrat směrem k dokumentárnímu zápisu a také rostoucí obliba dokumentárních konvencí mezi fotografy patřících k nejmladší generaci. Nové směry se projevily na výstavách pořádaných po roce 2000, jako byly *Noví dokumentaristé* (2006), *Nyní Polsko* (2006), *Efekt červených očí. Polská fotografie 21. století* (2009), *Nepředstavený svět. Dokumenty polské transformace po roce 1989* (2012)[262]. Kolem roku 2006 začínají být v polské fotografii vidět tendence označované termínem, prosazovaným v obci, *nový dokument*[263]. Předmětem zájmu autorů se stala sféra do té doby považována za zcela nefotogenní. Fotografové svou pozornost obracejí na místa, situace a objekty, které dosud ležely stranou zájmu. Viditelným rozlišovacím znakem nové fotografie je vztah autora k fotografovaným lidem a situacím. Úcta k fotografovaným osobám přítomná v klasické humanitní dokumentární fotografii byla nahrazena humorem, ironií, sarkasmem a často dokonce neskrývanou nechutí. V posledních letech se fotografové mladší generace často zaměřují na soukromou sféru, zpracovávají vlastní rodinné příběhy, biografie a traumata. Vědomí konvenčnosti dokumentu provokuje pokusy propojovat odlišné žánry nebo inscenace.

V perspektivě proměn ve fotografii v Polsku nastíněných výše se Horní Slezsko znovu stává periferní oblastí. Týká se to především institucionálního obrazu, který se značně změnil. Místní fotografické spolky, podnikové fotografické kluby a kroužky dosud integrující místní fotografy přestaly existovat nebo byly nahrazeny často efemérními fotografickými skupinami vedenými nadšenci.

260 *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90*, (katalog). Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. 2002.
261 Mazur, Adam. *Śmieszna walka z wyimaginowanym światem*. In. Mazur, Adam. *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999–2009*. Warszawa: 40000 Malarzy, 2009, s. 17–27.
262 Mazur, Adam. *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.
263 *Nowi dokumentaliści*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2006.

Ve své činnosti pokračují místní pobočky Svazu polských uměleckých fotografů (ZPAF) v Katovicích a Bílsku-Bělé, instituce, jejíž členové většinou beze změny udržují tradice umělecké fotografie. Estetika spojovaná se ZPAF stále zřetelněji zaostává za impulsy a formálními tendencemi přicházejícími z různých stran a samotný elitní model fungování této instituce se i přes pokusy o modernizaci stává stále více anachronický a nehodící se do nové reality.

6.1. Galerie

V Katovicích pokračuje ve své činnosti také *Galerie Katovice* patřící ZPAF, jež sice propaguje hlavně tvorbu členů svazu, ale plní významnou roli na mapě místních institucí prezentujících fotografii. Za téměř 40 let působení se v galerii ukázalo přes 300 kolektivních i individuálních výstav. V poslední době se také ZPAF pokouší vypracovat nový, otevřenější program[264]. Galerie organizuje besedy, semináře, spolupracuje s dalšími institucemi (trvale spolupracuje mimo jiné s Muzeem dějin Katovic a Centrem slezské kultury v obci Nakło Śląskie). ZPAF se také zapojuje do organizací fotografických konferencí. Příkladem může být I. fotografická vědecká konference, která se konala ve dnech 28.–30. listopadu 2005 (přednášky tam přednesli mj. Jerzy Lewczyński, Jakub Byrczek či Aleksander Żakowicz). Výklady doprovázely výstavy na několika různých místech ve městě. K zajímavým výstavám v katovické galerii v posledních letech patřila prezentace fotografií Wojciecha Prażmowskiego *Miłosz zdejší* zahájená v únoru 2016. Také se sluší zmínit výstavu *Přistup blíže* zahájenou v červenci 2017, na níž byly práce oceněné v soutěži novinářské fotografie BZ WBK Press Photo. Díky dobrým kontaktům současného předsedy ZPAF Arkadiusze Ławrywiańce s Institutem tvůrčí fotografie v Opavě se v galerii ukázalo několik zajímavých výstav umělců spojených s touto českou vysokou školou. Dne 2. listopadu 2016 byla zahájena významná výstava fotografií Jindřicha Štreita nazvaná *(Ne)známé fotografie 1978–1989* připravená u příležitosti jeho 70. narozenin. Kurátorem výstavy byla Štěpánka Bieleszová, vedoucí oddělení Muzea moderního umění v Olomouci. Zajímavá byla také výstava Václava Podestáta nazvaná *Tehdy a teď* v březnu 2017, na níž se ukázal průřez prací tohoto autora. Na výstavě byly černo-bílé fotografie z cyklu *Lidé* vznikajícího od 80. let 20. století, ale i novější barevné snímky ze série *Privátní příběhy*. Zajímavou iniciativou Galerie Katovice byla též společná polsko-česká prezentace *O.K.O.* v roce 2017, na níž se objevily současné práce Ondřeje Durczaka, Davida Macháče a archivní fotografie z Katowic od Michała Cały, Anny Chojnacké a Kazimierze Seka.

K nejvýznamnějším galeriím vzniklým v Katovicích po roce 1989 patřila Galerie Pusta, která byla jednou ze tří galerií soudobéh o umění v bývalém

264 Osobní rozhovor s Arkadiuszem Ławrywiańcem, Katovice, 27. března 2018.

Hornoslezském centru kultury v Katovicích (nyní se tato instituce jmenuje Katovice město zahrad Krystyny Bochenkové). Galerii založil v roce 1993 fotograf, kurátor a vysokoškolský pedagog Jakub Byrczek, který ji vedl do roku 2010. Galeria Pusta plnila 17 let významnou roli na mapě regionálních kulturních institucí. Program galerie, i když do značné míry odrážel kurátorův zájem o elementární a kontaktní fotografii, byl rozmanitý. Galerie zůstávala otevřená různým směrům a formám výrazu viditelných v tehdejší fotografii v Polsku. Do roku 2010 galerie uspořádala přes 100 individuálních a kolektivních výstav – jak tuzemských, tak i zahraničních tvůrců. Z obrovského počtu vystavovaných autorů lze uvést mimo jiné následující: Anita Andrzejewska, Marek Gardulski, Stefan Wojnecki, Irena Nawrot, Paweł Żak, Jerzy Wierzbicki, Wojciech Wilczyk, Mariusz Hermanowicz, Józef Robakowski, Patrycja Orzechowska, Zygmunt Rytka, Stanisław J. Woś, Zofia Rydetová, Antoni Mikołajczyk, Basia Sokołowska, Wojciech Zawadzki, Andrzej Jerzy Lech, Ewa Andrzejewska, Bogdan Konopka, Reiko Imoto, Jaroslav Beneš, Jesseca Fergusonová, Jan Reich, Jiří Sigut, Eva Rubinsteinová. Od roku 1994 se v galerii ukzovaly jednotlivé díly cyklu *Kontakty*, jehož záměrem bylo ukazovat dílo fotografů věnujících se kontaktní fotografii. Poslední výstavou uspořádanou Jakubem Byrczkem byla prezentace *Ponad podziałami* (volně *Napříč spektrem*) zahájená v říjnu 2010, na niž byli pozváni autoři působící ve Slezsku, kteří zastupovali různé styly a směry, z různých generací, kteří na fotografii měli často krajně odlišné názory. Galeria Pusta stále existuje, avšak již přišla o svůj původní charakter. Dnes se v galerii pořádají nejen výstavy fotografií, ale také malířství a grafika. V letech 2011–2015 se galerii věcně věnovala Grażyna Tereszkiewiczová. Od roku 2016 je kurátorem Galerie Pusté dosavadní předsedkyně Slezské oblasti ZPAF Katarzyna Łatová-Wronová. Jakub Byrczek od roku 2014 provozuje menší autorskou galerii ve svém rodném domě v Jaworznu nazvanou Galeria Pusta cd. (polské cd. znamená pokr.).

Velmi zajímavě vypadá činnosti Čítárny umění, galerie existují při Muzeu v Glivicích. Čítárna měla podle záměru být místem vyvažujícím konzervativní a zdrženlivou povahu muzea. Čítárna umění zahájila svou činnost v posledních dnech února 2010 dvoudílnou výstavou *Průkazy totožnosti*. Výstavu připravila Magda Sokalska, která na ni pozvala umělce zabývající se problémem totožnosti. V první části se ukázaly práce Jerzyho Lewczyńského (*Gesta*) a Dity Pepe (*Self-portrait – Industrial*). V druhé části výstavy v dubnu 2010 pak kurátorka kombinovala práce Anety Grzeszykowské a Joachima Schmida. Za dobu několika let činnosti se v Čítárně ukázalo na tucet výstav uznávaných autorů a mladých tvůrců. Vystavovaly se mj. práce Jerzyho Lewczyńského, Zofie Rydetové, Zdzisława Beksińského, Wojciecha Bruszewského, Jana Dziaczkowského, Michała Łuczaka, Rafała Milacha, Ewy Axelradové. Čítárna využívá také bohaté sbírky muzea, kde bylo v roce 1991 zřízeno samostatné oddělení umělecké fotografie. Dnes se ve sbírce muzea nachází několik set fotografií zejména umělců spojených s Glivickou fotografickou společností (GTF). Muzeum shromažďuje

také práce fotografů patřících k mladší generaci umělců, kteří mají nějakou vazbu na Glivice a Slezsko. Ve sbírkách muzea se nacházejí práce mj. Władysława Deca, Macieja Głowaczewského, Aleksandra Górského, Andrzeje Bogusława Górského, Joanny Helanderové, Wiktora Hombeka, Stanisława Jakubowského, Piotra Janika, Władysława Jasieńského, Jerzyho Lewczyńského, Rafała Milacha, Tadeusze Maciejka, Zofie Rydetové, Adama Sheybala, Czesława Siemianowského, Stanisława Skoczeně, Michała Sowińského či Jana Suchana. K zajímavým kolektivním výstavám patřila mimo jiné expozice *PAREKIE* aneb *Několik příhod o vztahu člověka s rostlinou*. Výstavy vyprávějící o mnoharozměrném sousedství rostlin a lidí se zúčastnili kurátorka Maga Sokalska plus Agnieszka Kalinowska, Andrzej Kramarz, Małgorzata Łojková, Rafał Milach, Silvia Pogodová a Kama Sokolnicka. K zajímavým prezentacím lze zařadit také monografickou výstavu věnovanou činnosti glivického Studia fotografických a filmových pokusů Zoom, kterou připravil Adam Sobota. Nutno ještě uvést výstavu *August Sander. Portréty 1920–1954*, která se konala od října do prosince 2017, na níž se vystavovaly Sanderovy nejvýznamnější portrétní fotografie. Na expozici bylo přes 100 reprintů pořízených v devadesátých letech 20. století z originálních negativů nacházejících se ve sbírkách Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv v Kolíně nad Rýnem.

Čítárna umění také vydala několik autorských fotografických knih. Z nich lze jmenovat mnohonásobně oceňovanou knihu Rafała Milacha *V autě s R.*, záhadnou knihu Andrzeje Kramarze *Invisible Maps* nebo publikaci *Kolem místa / Slabikář*, kterou připravili Krzysztof Siwczyk a Michał Łuczak. Nutno též uvést monografická zpracování tvorby Jerzyho Lewczyńského, Zofie Rydetové a Wilhelma von Blandowského, jejichž redaktorem byl Wojciech Nowicki. Zajímavou iniciativou byla Soutěž na návrh fotografické knihy Wilhelma von Blandowského pořádaná Čítárnou v letech 2012–2014. V prvním ročníku soutěže byla oceněna a vydána kniha Marcina Grabowieckého *Babí léto*. V druhém byl oceněn návrh knihy Wojciecha Kostrzewy *Alles ist gut*. Ve třetím ročníku, který se rozhodoval v lednu 2015, porota hlavní cenu neudělila. Byl však oceněn návrh Kaji Ratové *Lajko*, vrať se a maketa knihy *1001 špatných skutků* od Konstancje Nowinové Konopkové.

Další významnou fotografickou galerií v regionu je Galeria B&B v Bílsku-Bělé, kterou roku 1992 založili Inez a Andrzej Baturovi (Andrzej Baturo zemřel v roce 2017), jimž se za 26 let nepřetržité činnosti podařilo sestavit rozmanitý a velmi zajímavý program. Výstavy v galerii odrážejí zájmy kurátorů, kteří však zůstávají otevřeni různým proudům a směrům v současné fotografii. V galerii se zpravidla koná na dvanáct výstav ročně. Jsou to výstavy autorů jak z Polska, tak i ze zahraničí. Nejvýznamnější událostí jsou expozice, které jsou součástí FotoArtFestivalu pořádaného majiteli galerie.

Vedle výše zmíněných specializovaných fotografických galerií se fotografie ukazují také v galeriích soudobého umění působících v regionu. K významným

střediskům umění v Polsku patří galerie Centra soudobého umění Kronika v Bytomi založená v roce 1991. V letech 2008–2017 byl programovým kurátorem galerie Stanisław Ruksza. Kronika prezentuje tvorbu jak uznávaných, tak i debutujících mladých umělců, často zve ke spolupráci studenty a absolventy uměleckých vysokých škol. V roce 2006 se na první výstavě z cyklu *Archeologie* ukázaly fotografie Zofii Rydetové, Anety Grzeszykowské a Jana Smagy. Kurátoři výstavy Sebastian Cichocki a Stanisław Ruksza hledali analogie a podobné přístupy objevující se v dějinách polské fotografie. V roce 2009 se v další části cyklu ukázaly vedle sebe práce Jerzyho Lewczyńského a Mikołaje Długosze, v roce 2015 se pak na výstavě *Plica polonica* k sobě přiřadily Památeční fotografie od Lewczyńského a práce z cyklu *A–Z* Andrzeje Tobise. Nutno zmínit, že poprvé se Tobisovy práce ukázaly v Kronice na přelomu let 2007/2008. V roce 2010 se v galerii vystavovaly panoramatické fotografie Zbigniewa Libery *Odchod lidí z města* představující postkatastrofickou vizi světa. V listopadu 2011 byla v rámci Festivalu Ars Cameralis v Kronice zahájena výstava Collier Schorrové nazvaná *German Faces*. V roce 2012 pak svou výstavu *Take Me* prezentoval Łukasz Trzciński. Ve stejném roce uspořádala Kronika v rámci aktivit spojených s projektem *Metropolis* výstavu *Velmi krásný projekt* Rafała Milacha.

Fotografii ve svých programech prezentují také galerie BWA v Katovicích a Bílská galerie BWA v Bílsku-Bělé. Prvně jmenovaná hostila v roce 2006 velkou monografickou výstavu Jerzyho Lewczyńského *Archeologie fotografií – práce z let 1941-2005*. Od 21. listopadu 2008 do 31. ledna 2009 se tam v rámci probíhajícího VII. hornoslezského festivalu komorního umění Ars Cameralis Silesiae Superioris konala retrospektivní výstava *Smutek smrti* fotografa Rogera Ballena pocházejícího z New Yorku.

Zajímavě také vypadá činnost Bílské galerie BWA, což je městská galerie umění udržovaná z rozpočtu Bílska-Bělé. Galerie se nachází v budově, která vznikla v roce 1960 z iniciativy místních výtvarných kruhů. Od roku 1976 galerie buduje také vlastní sbírku soudobého umění. Ve sbírkách galerie se nacházejí mimo jiné práce Natalie Lach-Lachowicz, Zbigniewa Libery a Andrzeje Lachowicze. Galerie samostatně pořádá fotografické výstavy. V lednu 2010 galerie hostila velkou výstavu ukazující 30letou činnost skupiny Łódź Kaliska. A v roce 2014 se pak konala retrospektivní výstava Andrzeje Batury. Avšak především se v galerii ukazují výstavy organizované v rámci dalších ročníků Foto Art Festivalu.

Činnost městských institucí stále častěji doplňují nezávislé galerie a neziskové organizace. Činnost těchto organizací však závisí na jejich úspěšnosti při shánění financování. Instituce financované z veřejných prostředků zažívají lepší i horší časy. K celostátně uznávaným patří aktivity Šedé galerie (Galeria Szara) založené v roce 2002 v Těšíně, jež funguje jako nekomerční a nezávislá kulturní instituce. Kromě nejnovějšího soudobého umění galerie vystavuje díla umělců zabývajících se fotografií. Galerii vedou Joanna Rzepková-Dziedzicová

a Łukasz Dziedzic. V roce 2016 se galerie přestěhovala do Katovic. Z četných výstav v galerii lze jmenovat výstavu *Rekonstrukce času* Wojciecha Prażmowského v roce 2003. Také je třeba zmínit projekt *Dvě města – dvě univerzity* z roku 2004 roku, jehož se zúčastnili studenti Institutu umění v Těšíně a Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

K zajímavým lze také zařadit kolektivní výstavu v roce 2007 *Gry wizualne – vizuální hry*, na níž se objevily práce umělců, jako jsou Dita Pepe, Aneta Grzeszykowska & Jan Smaga, Kateřina Držková, Maciej Osika, Tereza Severová a Ewa Axelradová. V červenci 2011 galerie hostila výstavu *Blogspot*, jejíž kurátorkou byla Magda Sokalska. V říjnu téhož roku se konala výstava kolektivu Sputnik Photos *Is not* a o dva roky později tam tento kolektiv připravil výstavu *Stand By* vyprávějící o současném Bělorusku. V roce 2016 se jako jedna z prvních v nových prostorách galerie v Katovicích konala výstava Agaty Pankiewiczové a Marcina Przybyłka nazvaná HAWAIKUM. *Sny, které vznikly v hlavách nenápadných lidí*. Koncem roku 2017 se v galerii v rámci Festivalu Ars Cameralis ukázala výstava *Odmítnutí* Rafała Milacha, která byla nominována na cenu The Deutsche Börse Photography Foundation Prize.

K podstatným patří aktivity poměrné mladé organizace Fundacja Kultura Obrazu (Nadace kultura obrazu), která má sídlo v Katovicích. Nadace byla založena v roce 2010 třemi fotografy – Annou Sielskou, Michałem Łuczakem a Krzysztofem Szewczykem. Dnes nadaci tvoří Anna Sielska, Barbara Kubska, Ewelina Lasotová a Helena Zakliczyńska. Nadace v rámci své činnosti organizuje výstavy, besedy a workshopy. Z výstav uspořádaných nadací lze jmenovat mj. prezentaci Andrzeje Kramarze (*Kousek Země*, 2011), Wojciecha Wilczyka (*Nevinné oko neexistuje*, 2012), Barbary Kubské (*Zabíjím čas, než čas zabije mne*, 2016), Krzysztofa Szewczyka (*Chvění*, 2017), Agaty Storerové (*Hrady na písku*, 2017). V roce 2014 nadace připravila dílny pro ženy postižené traumatem, jejichž výsledkem byla výstava *Umění fotografie – umění přežít*. Nadace také pořádá události a dílny zapojující místní komunity obyvatel do aktivit s archivní fotografií. V roce 2015 byly v rámci projektu *Sváteční fotografie* ve zvláštní vývěsce pověšené na jednom domě v centru Katowic vystaveny snímky pocházející rodinných archivů obyvatel města. V témže roce se konal workshop *Začteni do Kościuszka*, jehož účastníci vytvořili ze soukromých fotografií obyvatel ulice Kościuszka v Katovicích vizuální a myšlenkovou mapu ulice. V roce 2018 se pak v rámci projektu *Axis Mundi – písničky ze středu světa* připravila výstava *Ta tečka na mapě uprostřed lesa jsme* MY, která se konala ve vývěsce bývalého obchodního domu. K významným počinům nadace v poslední době patří výzkumná práce archivu Joanny Helanderové. V prosinci 2017 byla v sídle nadace zahájena výstava *Joanna HelanderováOtevřený archiv*. V nevelkých prostorách galerie se ukázalo celkem 70 fotografií představujících výběr autorčiných prací z let 1976–2003.

6.2. Muzea

V posledních letech stále častěji projevují zvýšený zájem o fotografii místní muzea, v nichž se snímky donedávna braly hlavně jako ilustrační materiál pro historiky. I když se stále řada těchto institucí vyznačuje jistou přirozenou těžkopádností a jejich výstavnické koncepce jsou často dost konzervativní, tak i zde lze zaznamenat změny k lepšímu. Změny lze pozorovat i u sběratelských strategií muzeí. Muzea stále častěji shromažďují práce nejen spojené výhradně s ikonografií Horního Slezska, nýbrž stále ochotněji ukazují fotografie mimo vlastních sbírek a ke spolupráci zvou externí kurátory a umělce. Znamenitým příkladem zde může být Muzeum v Glivicích a výše popisovaná činnost Čítárny umění.

K nejvýznamnějším muzeům v regionu patří Slezské muzeum v Katovicích obnovené v roce 1984[265]. V muzeu se od začátku existence fotografie shromažďovaly v oddělení mechanické dokumentace, z něhož se nakonec vyčlenilo samostatné oddělení fotografie. Dnes sbírka fotografií nacházející se v muzeu čítá přes 35 000 exponátů. Kromě sbírek starých fotografií a snímků představujících dokumentaci událostí a proměn, k nimž v regionu dochází, muzeum shromažďuje také práce představitelů slezských fotografů. Dnes se ve sbírce nacházejí mj. práce Haliny a Leonarda Idziakových, Michała Sowińského, Zofie Rydetové, Jerzyho Lewczyńského, Stanisława Jakubowského, Józefa Ligęzy, Arkadiusza Goly, Krzysztofa Gołucha či Rafała Milacha. Muzeum shromažďuje také archivy fotoreportérů působících v Horním Slezsku.

Od roku 1986 muzeum pořádá monografické fotografické výstavy a představuje autory spojené s místní fotografickou komunitou. První z cyklu výstav pořádaných pod společným heslem *Slezští mistrové fotografie* byla prezentace fotografií Stanisława Michalského nazvaná *Slezsko*. K dnešním dni se v muzeu konalo na tucet výstav fotografů působících v Horním Slezsku, mezi nimiž byli mj. Wojciech Prażmowski, Waldemar Jama, Halina Holasová-Idziaková a Leonard Idziak, Józef Ligęza, Michał Cała či Zbigniew Podsiadło. V dubnu 2011 byla zahájena retrospektivní výstava Arkadiusze Goly nazvaná *Mezní stavy*, na níž bylo shromážděno 60 fotografií umělce z let 1991–2011. K výstavě byl vydán rozsáhlý katalog.

Kromě výstav představujících tvorbu jednotlivých autorů muzeum pořádá také tématické výstavy. K těm lze zařadit výstavu *Slezské krajinné inspirace* z roku 2009, na níž se ukazovala průmyslová krajina objektivem Michała Cały a Edwarda Poloczka. K významným výstavám nesporně patřila prezentace nazvaná *Dopełnienie konieczne. Śląskie fotografki* (*Nutné doplnění. Slezské fotografky*) ze září 2012 věnovaná fotografkám tvořícím ve Slezsku. Výstava navazovala na výstavu *Dokumentaristky*, která se konala v roce 2008 ve varšavské galerii Zachęta, na níž mezi padesáti autorkami se vystavovaly práce také pěti fotografek spojených s Horním Slezskem (byly to Zofia Rydetová, Halina Holasová-Idziaková, Anna Chojnacka, Małgorzata Apathy a Joanna Helanderová). Na výstavu ve Slezském muzeu vybrala kurátorka Danuta Kowaliková-Durová práce deseti fotografek žijících v Horním Slezsku – Zofie Rydetové, Anny Chojnacké, Róży Jurové, Małgorzaty Apathy, Haliny Holasové-Idziakové, Joanny Helanderové, Jowity Bogny Mormulové, Katarzyny Łatové-Wronové, Marie Śliwové, Beaty Mendrekové-Mikulské. K významným a dlouho očekávaným patřila monografická výstava prací Piotra Szymona (*Piotr Szymon. Fotografie*) zahájená v lednu 2017. Kurátorkou výstavy byla Ada Grzelewska. Celkem se v prostorách muzea shromáždilo 140 prací. Cenným doplňkem výstavy byly ve zvláštním sále exponované památky a materiály přibližující biografii umělce. Jednou z nejlepších fotografických výstav v posledních letech v muzeu určitě byla retrospektiva děl Vladimíra Birguse (*Vladimír Birgus. Fotografie 1972–2017*) zahájená v březnu 2017, která se konala v nové budově (otevřené v roce 2015). Kurátorkou výstavy byla Danuta Kowaliková-Durová. Na výstavě se ukázalo na 80 prací umělce z období prvních černobílých dokumentárních projektů (mj. cyklus *East End* z roku 1974) až po formálnější barevné práce subjektivního charakteru z posledních let.

Fotografické výstavy stále častěji pořádají také městská muzea. Příkladem může být Městské muzeum Tychy, které v posledních letech na základě vlastních sbírek uspořádalo několik zajímavých výstav (mj. Andrzeje Czyżniewského, Stanisława Gadomského, Michała Cały, Zofie Rydetové). V listopadu 2016 byla zahájena koncepčně zajímavá výstava nazvaná *Vazby. Fotografie polských lidových krojů*, na byly fotografie lidových krojů z archivu Stanisława Gadomského se soudobými pracemi Barbary Kubské připravené na zakázku muzea. Výstava připravená ve spolupráci s Nadací kultura obrazu se vztahovala také k funkčnímu charakteru etnografické fotografie. Zajímavá byla také výstava *Archiv nových měst*. Tychy a Nová Huť, zahájená v dubnu 2018, jejímž kurátorem byl Wojciech Nowicki. Na výstavě byly práce ještě málo známého tyšského fotoamatéra Zygmunta Kubského se známými a mnohokrát ukazovanými pracemi z Nové Huti (součást Krakova) od Henryka Makarewicze a Wiktora Pentala.

V poslední době zvýšený zájem o soudobou fotografii projevuje také Hornoslezské muzeum v Bytomi. V roce 2016 toto muzeum uspořádalo cyklus besed pod heslem *Fotografická akademie* určený zájemcům o reportážní, dokumentární a uměleckou fotografii. Besedy vedli pozvaní fotografové Arkadiusz Gola a Agnieszka Rayssová. Na přelomu září a října 2017 se v muzeu konala výstava *Mladá česká fotografie*. Výstava, která byla zorganizována ve spolupráci s Institutem tvůrčí fotografie v Opavě, ukazovala práce zástupců mladší generace českých fotografů, absolventů různých akademických center v Česku.

265 Slezské muzeum bylo zřízeno usnesením Slezského sejmu 23. ledna 1929 a působilo do vypuknutí druhé světové války. V letech 1941–1944 je hitlerovci zbourali.

6.3. Fotografické festivaly

Fotografické festivaly představují významný doplněk každodenní činnosti místních kulturních institucí. A i když akce pořádané ve Slezsku nemají takovou váhu jako velké festivaly organizované v Krakově, Lodži nebo třeba ve Vratislavi, tak pro místní společnost přece jen představují významné kulturní události. Za zmínku stojí, že festivaly existující v regionu jsou často pořádány díky nadšení a velké obětavosti organizátorů.

K nejdůležitějším akcím tohoto typu patří již dříve zmiňovaný Mezinárodní festival fotografie Foto Art Festival Andrzeje Batura v Bílsku-Bělé. Iniciátory festivalu byli Inez a Andrzej Baturovi, jimž se podařilo ke spolupráci získat galerie, muzea a další instituce působící ve městě. Akce se koná každý druhý rok. Na každém festivalu se koná zpravidla asi 20 výstav. Výstavy doprovází besedy se zvanými umělci (během tzv. Autorského maratonu). Poprvé se festival konal v roce 2005. Jak prohlašují organizátoři, festival se neřídí žádným hlavním tématem ani mottem. Prezentované výstavy se vyznačují značnou rozmanitostí. Ukazují se různé fotografické směry od dokumentu a reportáže po inscenovanou fotografii. Festival shromažďuje práce zajímavých umělců z Jižní Ameriky, Severní Ameriky, Evropy a Asie. Na jednotlivých ročnících se vystavovaly práce mimo jiné takovýchto autorů: Lars Tunbjörk, Zed Nelson, Maciek Nabrdalik, Michael Ackerman, Antonín Kratochvíl, Mario Giacomelli, Eikoh Hosoe, Joachim Ladefoged, Boris Michajlov, Inge Morathová, Antanas Sutkus, Franco Fontana, Joan Fontcuberta, Sarah Moonová, Manuel Alvarez Bravo, Joakim Eskildsen, Alexander Gronsky, Xiao Zhang, Jacob Sobol a řady dalších.

V letech 2006–2008 se konaly další tři ročníky Glivického měsíce fotografie, jehož hlavním pořadatelem bylo Muzeum v Glivicích. Záměrem organizátorů měl být Měsíc přehlídkou rozmanitých aktuálních tendencí ve fotografii. V rámci festivalu muzeum, galerie, fotografické kluby a skupiny uskutečňovaly své vlastní nezávislé projekty konající se ve stejné době. Během prvního ročníku se ukázala mimo jiné výstava reportážní a sociologické fotografie z let 1960–2006 a výstava nazvaná *Fenomény a fantomy. Glivická fotografická obec 1951–2000*, kterou doprovázel rozsáhlý katalog. Druhý ročník festivalu se konal v listopadu 2007, program se skládal z jedenácti výstav, mezi nimiž byly expozice Michała Sowińskiego 50, Marka Gertsmanna a Jerzyho Malinowského *Prostory totožnosti*, Mariusze Foreckého *Střípky dne* a výstava nazvaná *Jerzy Lewczyński. Fotografie ke čtení*. Třetí a poslední ročník Glivického měsíce fotografie se konal v roce 2008 pod haslem *Ustalování*. Celý ročník byl věnován tiskové, dokumentární a sociální fotografii. K významnějším patřila výstava Stanisława Jakubowského nazvaná Vždy blízko a expozice prací americké fotografky Ami Vitaleové. Ukázala se také výstava Z archeologie fotografie Jerzyho Lewczyńského a průřezová přehlídka prací Piotra Janika.

K jedněm z nejdéle existujících festivalů v regionu patří Mezinárodní festival fotografie v Rybniku, jehož organizátory jsou od jeho vzniku Marcin Giba a Nina Gibová. První ročník se konal ve dnech 26. – 28. března 2004. Od prvního ročníku se festival koná v Klubu Energetika Nadace EDF Polsko. Třídenní program festivalu ma pomerně volnou koncepci autorských besed a přehlídky prací pozvaných hostů, jimiž jsou uznávaní tvůrci. Festivalu se účastnili mj. Andrzej Kramarz, Wojciech Prażmowski, Mariusz Forecki, Tomasz Sikora, Paweł Żak, Andrzej Świetlik, Georgia Krawiecová, Rafał Milach či Krzysztof Miller. Na festivalu se mohou představit také méně známí fotografové a začínající amatéři. Ujala se koncepce autorských besed, které doprovází výstavy aranžované v prostorách klubu, kde vedle vybraných prací své práce uvádějí také místní fotografické skupiny a sdružení. Festival má charakter otevřené a demokratické akce. Poskytuje příležitost k neformálním setkáním a rozhovorům.

Poměrně mladým podnikem je Festival plenérové fotografie v Žárech existující formálně od roku 2015. Festival vzešel z tradic Žárského fotografického plenéru, akce pořádané poprvé ve dnech 20. – 25. srpna 2010 (od tohoto okamžiku se číslují ročníky festivalu). Od roku 2014 má akce obsáhlejší charakter. Kromě workshopů se pořádají autorské přehlídky a kolektivní výstava. Výstavy se konají v galerii Městského muzea v Žárech a dalších galeriích ve městě. Každý rok má festival jiné hlavní téma. Dosud to byly *Soukromý prostor* (2014), *Power Flower* (2015), *Okraj* (2016) a *Nevěřím očím* (2017).

Ještě je třeba zmínit Celopolský festival dírkové fotografie OFFO, jehož iniciátory jsou popularizátoři dírkové fotografie pocházející z okolí měst Jastrzębie a Rybnik. Festival se poprvé konal v roce 2005. Zúčastnilo se jej přibližně 50 autorů. Další ročníky se konaly každý druhý rok. Dosud se konalo sedm ročníků festivalu. Výstavy se konají současně, vždy v listopadu v několika desítkách galerií Horního Slezska a okolí. Kromě autorů z Polska se festivalu účastnili také zahraniční umělci (mj. z USA, Německa, Velké Británie, Francie, Portugalska, Česka, Slovenska, Švédska či Ukrajiny). Festivalové a postfestivalové výstavy se uváděly také v dalších galeriích v zemi (např. v zelenohorské galerii BWA). V rámci třetího ročníku festivalu v roce 2009 se konala výstava čelních umělců z USA používající dírkovou techniku. Tato výstava se konala v Hornoslezském centru kultury (galerie „Pusta“ a „Sektor I“).

6.4. Školství

Fotografické školství se v Horním Slezsku vyvíjelo nejpomaleji. Do roku 1989, jak už se zmiňováno dříve, funkce uměleckého školství suplovaly především fotografické spolky, četné fotografické kluby a státní či podnikové domy kultury. Poměrně nejlépe se vyvíjelo technické školství. O takovéto specifice vzdělávání rozhodl průmyslový charakter regionu, kde byli zapotřebí zejména

laboranti a laborantky zaměstnaní ve fotografických odděleních existujících při podnicích.

K nejstarším školám s technickým profilem v regionu patří Fotografická průmyslovka (Technikum Fotograficzne) v Katovicích, jehož historie sahá až do dubna 1945, kdy bylo při Státním učilišti pro ženy v Katovicích zřízeno fotografické oddělení. Pro tento účel se využil fotografický ateliér po Němcích. Škola se od začátku těšila velkému zájmu. V prvním roce činnosti se přihlásilo 16 uchazeček. O rok později jich bylo již sto, avšak kvůli nedostatku místa se přijalo jen 28 z nich. Od školního roku 1946/1947 oddělení vedl Jan Molin, který studoval fotografii v Londýně. Kromě něj ve škole učili také Janina Morszczaková, Józef Wojnowski a Bogdan Czesak – bývalý asistent na Lvovské polytechnice, žák známého fotografa Henryka Mikolasche. Osnovy zahrnovaly: užitný a umělecký portrét, technickou fotografii, plenérovou fotografii, zdravotnickou fotografii (rentgenovou), retuš, teorii fotografie a dějiny umění. Postupně se oddělení proměnilo ve Fototechnické gymnázium. V roce 1950 získala škola samostatnost jako Fotografická průmyslovka. V roce 1956 se škola přestěhovala do vlastní budovy na ulici Harcerzy Września v Katovicích, kde sídlí dodnes.

Na vysokoškolské úrovni se fotografie vyučuje jako jeden z doplňkových předmětů mimo jiné na uměleckých a žurnalistických oborech a na kulturních studiích. Na Rozhlasové a televizní fakultě založené v roce 1978 (od roku 2001 název zní Rozhlasová a televizní fakulta Krzysztofa Kieślowského) Slezské univerzity v Katovicích je jedním z hlavních předmětů na oboru Realizace filmového, televizního obrazu a fotografie. V rámci tohoto oboru se vedle povinných cvičení z fotografie se fotografie vyučuje v rámci předmětů jako fotografie v kontextu literatury a režie, umělecká fotografie, dějiny fotografie, počítačové znázorňování a digitální fotografie.

Na Akademii krásných umění v Katovicích působí Fotografický ateliér. Fotografie se učí v rámci následujících předmětů: základy fotografie, techniky fotografování a fotografie. Studenti vyšších ročníků si mohou vybírat fotografii jako doplňkový předmět. Studenti oboru grafické projektování mají možnost realizovat bakalářské a magisterské práce v oblasti fotografie. Program ateliéru se do značné míry podřizuje specifice jednotlivých vzdělávacích oborů, kterými jsou: malířství, techniky tisku, grafické projektování a design. Vzdělávací proces seznamuje studenty s rozličnými přístupy v soudobé fotografii v jejím užitném, uměleckém a společenském rozměru. Výuka v ateliéru rozvíjí kompetence v oblasti praxe a teorie fotografie. Výsledky práce se prezentují zpravidla v podobně série fotografií, výstav, publikací nebo projektů intermediálního charakteru.

Od 70. let 20. století se fotografie vyučuje v Těšínské pobočce Slezské univerzity, kde jsou cvičení z předmětu prvky fotografické práce. V roce 1981 vznikl fotografický ateliér, jehož zakladatelem a vedoucím byl prof. Witold Jacyków. Dnes je ateliér situován při Ústavu umění. Program ateliéru zahrnuje základní problémy z dějin a teorie fotografie, základy fotografické techniky, techniky studijního osvětlení. Na hodinách se probírají otázky spojené s dokumentární, inscenovanou a užitnou fotografií.

Vzhledem k nedostatku odborného oborového vysokoškolského studia fotografie si studenti vybírají vysoké školy v jiných polských městech (především v Poznani a Lodži). Pro studenty z Horního Slezska se atraktivní alternativou k polským školám stal poměrně nepříliš vzdálený Institut tvůrčí fotografie v Opavě. Jedním z prvních polských studentů školy byl Piotr Szymon, který zároveň přednášel na Akademii výtvarných umění v Katovicích a řadu mladých fotografů odkazoval na opavskou školu. Mezi mladými polskými autory si v posledních letech český vysoká škola získávala staále větší oblibu a studenti z Horního Slezska se tam stali nepřehlédnutelnou skupinou.

Rozmanitost přístupů a tvůrčí dozrálost mladých autorů spojených s opavskou školou ukázala výstava nazvaná 36, která se konala v roce 2010 za spolupráce s Akademií krásných umění v Katovicích, na níž byly vystaveny práce 36 studentů a absolventů pocházejících z Horního Slezska, mezi nimiž byli mj. Paweł Adamus, Arkadiusz Gola, Krzysztof Gołuch, Marcin Grabowiecki, Michał Jędrzejowski, Tomasz Liboska, Grzegorz Klatka, Michał Łuczak, Rafał Milach, Maciej Niesłony, Adam Palenta, Joanna Rzepková-Dziedzicová, Anna Sielska či Magda Sokalska. Řada absolventů české školy vede aktivní tvůrčí činnosti v oblasti soudobé fotografie a umění, někteří pracují jako kurátoři nebo pedagogové.

7. Jevy a tendence let 1990–2018

7.1. Obrazy transformace – dokumentace a dokumenty

Od roku 1989 probíhající systémová transformace, proměny v tržní sféře, restrukturalizace průmyslu vedoucí k likvidaci řady místních podniků, hutí a dolů zvlášť postihly Horní Slezsko a zanechaly po sobě krajinu opuštěných továren a chátrajících dělnických čtvrtí. Tento obraz představoval radikální popření před chvílí ještě živé socialistické propagandy úspěchu.

V devadesátých letech zaznamenávali měnící se skutečnost především fotoreportéři místních médií, kteří však zpravidla realizovali pouze témata zadávaná redakcemi. Politická a ekonomická transformace významně ovlivnila podobu a fungování tisku v Horním Slezsku. Po zrušení cenzury vzrostl počet vydavatelství, vznikaly nové tituly a typy tisku. Mezi fotografy starší generace se objevila skupina mladých, kteří vstupovali do fotoreportérské profese.

Koncem července 1996 byla ve Slezském muzeu v Katovicích zahájena první výstava tiskové fotografie po roce 1989 nazvaná *První po letech*, na níž se shromáždily práce místních fotoreportérů z let 1990–1995[266]. Výstavu uspořádala skupina fotografů pracujících v tisku vycházejícím na území tehdejšího Katovického vojvodství. Každý pozvaný autor si sám vybíral své práce. Výstavy se zúčatnili mj. Mirosław Noworyta, Bogdan Kułakowski, Arkadiusz Ławrywianiec, Andrzej Grygiel, Roman Koszowski, Rafał Klimkiewicz, Arkadiusz Gola či Grzegorz Celejwski.

V roce 1997 obdržel první cenu v pátém ročníku soutěže Polské tiskové fotografie fotoreportér deníku Trybuna Śląska Rafał Klimkiewicz za fotografii *A zase to zatracené zakouřené Slezsko* znázorňující tehdejšího premiéra Włodzimierze Cimoszewicze během návštěvy elektrárny Jaworzno v září 1996. Klimikiewczova fotografie se stala jedním z nejvýraznějších obrazů období transformace. Symbolicky hovořila o aroganci státní moci vůči tehdejším problémům v Horním Slezsku. V roce 1998 získal první cenu v kategorii Každodenní život v soutěži Polské tiskové fotografie Grzegorz Klatka za reportáž *Gymnázium* ukazující všednost v dívčím lyceu v Szymanowě. Klatkovy černobílé snímky se vyznačovaly velkou zrnitostí a pečlivým zpracováním zvětšenin.

Silnější obrat směrem k dokumentární a reportážní konvenci je vidět teprve na začátku 21. století. V této době místní fotografové ve Slezsku zaměřují

266 Woszkowska, Mariola. *Okiem fotoreporterów. Trybuna Śląska*. 1996, č. 180, s. 6.

svou pozornost na negativní dopady transformace státního zřízení. Řada z nich se zabývá dokumentováním degradované krajiny, uzavřených průmyslových závodů a s nimi mizejících místních tradic. Nové tisíciletí otevírá kniha Wojciecha Prażmowského *Bílo-červeno-černá* vydaná v roce 2001. Rozměry nevelká publikace obsahuje 200 černobílých čtvercových fotografii bez upravovaných výřezů, které jsou přímou dokumentaci skutečnosti, plodem několikaměsíčního cestování Prażmowskiego po periferiích země. Výpravy do malých obcí a vesnic ležících stranou, do odlehlých a provinčních míst. Ve své knize Prażmowski ukazuje obraz Polska stojícího na prahu nového milénia, které se zároveň potýká s dlouhodobými dopady transformace zřízení. Z fotografií představujících objekty patřící do předchozí doby a nacházející se ve stavu melancholického bezčasí se vynořuje obraz provizorní skutečnosti. V následujících letech Prażmowski realizoval dokumentární cyklus o Vilniusu (před válkou polské Vilno) nazvaný *Zářečí* (2004) a projekt věnovaný Slezsku *Polské zahrady / Slezská varia* (2010), v němž se podobně jako u série *Bílo-červeno-černá* autorova pozornost zaměřuje na banální, divné objekty, jejichž existence by nás nenapadla. Většina fotografií vznikala v městech hornoslezské aglomerace, jako jsou Bytom, Zabrze, Piekary Śląskie, Chořov nebo Świętochłowice. Prażmowski fotografuje betonové sloupy, neužitečné konstrukce opuštěné ve venkovské krajině, zrezivělá auta, bíle natřené pneumatiky-květináče, svátečně ozdobené oltáře Božího těla, figury svatých, oprýskané zdi domů. Objekty na fotografiích působí dojmem, jako kdyby se každý z nich pokoušel svým vlastním způsobem zdůvodnit svou existenci v nové barevné realitě. K jiným realizacím Prażmowského patří cykly: *Miłosz zdejší* (2011), *Stopy* (2013), v nichž pokračuje ve svých úvahách o totožnosti a paměti.

Univerzální obraz systémové změny vykračující mimo lokální kontext představil Wojtek Wilczyk v projektu *Postindustrial* realizovaném od ledna 2000, z něhož byly fotografie publikovány v knihách *Kapitál* (vydal v roce 2002 společně s autorem textů Krzysztofem Jaworským) a *Černobílé Slezsko* (vydáno v roce 2004). Cílem autora bylo zachytit mizející podobu průmyslových měst, objektů a dělnických sídlišť[267]. Autor, který se nejraději pohybuje v konvenci přímé popisné fotografie, používá důsledně čtvercový výřez a jednoduchou kompozici. Monochromatické záběry zbytků hutí, dolů, cementáren, dělnických čtvrtí, dvorků, charakteristických dělnických obytných domů – tzv. familoků tvoří krajinu depresivní degradace regionu, který byl ještě nedávno průmyslovou mocností Polska.

Wilczykovy snímky ilustrují konec éry dominantního průmyslu a soumrak industriálního modelu společnosti.

V prvních letech jedenadvacátého století chátrání a úpadek průmyslové architektury zaznamenávala řada místních fotografů. Ve své práci ze sedmdesátých let pokračoval Michał Cała, jenž v cyklu *Slezsko a Pánev 2004–2012* fotografoval šedé čtvrti dělnických domů a zbytky továren. Celovy práce emocionálně odrážejí krajinu upadajícího regionu. Rozpadající se opuštěné budovy viditelné na mnoha fotografiích jsou nostalgický obraz slezské krajiny vzbuzující lítost. K zajímavým patří také práce Marka Lochera, Macieje Mutwila a Marka Stańczyka, kteří se snažili doslovným způsobem zachytit proměnu krajiny fotografováním okamžiku bourání průmyslových objektů. Okamžiky výbuchu zmrazené v čase a obrazy padajících budov symbolicky vyprávěly o prudkosti a rychlosti čištění krajiny od již nepotřebných prvků. Představovaly také pokus o uchování vzhledu krajiny v paměti. Obrazy postindustriálních ruin se staly tématem výstavy *Vedute di Silesia* z roku 2005, která se konala v Ruinách Městského divadla v Glivicích. Expozice doprovázela výstavu grafik Giambattisty Piranesiho. Umístění obrazů upadajícího antického Římu s postindustriálními ruinami nutilo k symbolické interpretaci průmyslových objektů jako romantických vizuálních metafor vyprávějících o nevyhnutelnosti pomíjivosti. Na výstavě se ukázaly práce mj. Michała Cały, Piotra Chojnackého, Sławoja Dubiela, Waldemara Jamy, Rafała Milacha, Piotra Szymona, Karla Tůmy a Wojciecha Wilczyka.

V roce 2003 byl Wilczyk kurátorem výstavy *Fotorealismus*[268] konající se koncem téhož roku v krakovské Galerii Zderzak, kterou lze považovat za jistý most spojující staré s novým. Na výstavě byly shromážděny práce čtyř fotografů – Sławoje Dubiela, Piotra Szymona, Andrzeje Ślusarczyka a Ireneusze Zjeżdżałky. Všichni jmenovaní autoři svým vlastním způsobem interpretovali postindustriální krajinu Dolního a Horního Slezska. Kromě tématu – každý autor zaznamenával materiálních zbytky průmyslové éry na přelomu století – spojoval fotografy přítomné na výstavě prostý a bezprostřední přístup ke skutečnosti, snaha představit věci takové, jaké jsou. Samotný název výstavy se přímo odkazoval na hyperrealismus – směr, jehož představitelé si kladli za cíl věrně a realisticky znázorňovat skutečnost. Sławoj Dubiel v cyklu *Cementárna Groszowice* fotografoval dosloužilou cementárnu v Opolí. Jeho snímky postupně bouraných budov a ocelových konstrukcí přivádějí na mysl antické ruiny. Andrzej Ślusarczyk v sérii *Valbřich-Vjemy* (*Wałbrzych – Powidoki*) zachycoval další etapy rozkladu hornické krajiny Valbřichu. Ireneusz Zjeżdżałka fotografoval venkovskou krajinu svého rodného města Września – mj. interiéry zavřeného a opuštěného průmyslového závodu Stokbet, který ve svém nejlepším období vyráběl železobetonové konstrukce a betonové prefabrikáty. Piotr Szymon se pak v cyklu *Spěšná pozorování* (*Obserwacje pospieszne*) soustředil na krajinu Horního Slezska viděného z oken vlaku jedoucího přes hornoslezskou aglomeraci. Lehce máznuté snímky metaforicky ukazovaly to, co nenávratně mizí – tzv. familoky (staré cihlové dělnické bytové domy), hutě, doly. Szymon byl přesvědčen o potřebě dokumentovat v duchu sociální fotografie. Své přesvědčení o zvláštním

267 Wilczyk, Wojciech. *Postindustrial. Biuletyn fotograficzny*, 2004, č. 5, s. 10.

268 *Fotorealizm*. Kraków: Galeria Zderzak, 2003.

univerzálním významu fotografii zaměřující se na člověka si vypracoval během studií na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, kde byl jedním z prvních studentů z Horního Slezska a kde jej výrazně ovlivnil prof. Jindřich Štreit. Vlastně celé dílo tragicky zemřelého fotografa je situováno do tradice černobílé kinofilmové fotografie, jejíž kořeny se nacházely v humanistické fotografii. Inspirace klasickou českou dokumentární fotografií je vidět v jeho fotografiích slovenských Romů, v sérii vyprávějící o každodenním životě v jedné katovické čtvrti (*Obyčejný den v Szopienicích)* nebo scénách z blešího trhu. Zvláštní Szymonova citlivost zaměřená na pečlivé pozorování člověka je vidět v nejrozsáhlejším cyklu *Kalvárští poutníci* (*Pielgrzymi kalwaryjscy*) realizovaném přes deset let, který se skládá z fotografií z města Kalwaria Zebrzydowska, poutního místa a místa náboženských inscenací (Szymon fotografoval také obřady v Kalwarii Pacławské a na pravoslavné hoře Grabarka). Toto místo fotografovali dříve Adam Bujak nebo česká fotografka Markéta Luskačová specializující se na fotografii náboženských obřadů. Je nutno mít na paměti, že do roku 1989 bylo v Polsku náboženství tématem nežádoucím, v oficiálním tisku nepřítomné. Szymonovy fotografie se koncentrují na symbolický rozměr poutnictví. Víra se tak stává předmětem hluboké reflexe zejména na těch fotografiích, kterým se daří jít mimo záznam povrchní teatrálnosti tohoto náboženského představení.

Na začátku 21. století se měnící se vzhled Horního Slezska stal také předmětem četných fotografických projektů realizovaných různými fotografickými skupinami a institucemi. Zde lze například zmínit dokumentární projekty uskutečňované v letech 2000–2006 studenty a učiteli (Piotr Szymon, Waldemar Jama, Piotr Muschalik) fotografického ateliéru Akademie krásných umění v Katovicích. Smyslem těchto projektů bylo dokumentovat měnící se krajinu a mizející průmyslové objekty (*Postindustriální krajina Horního Slezska – fotografie a grafika*, *Magické prostory*) a vizuální transformaci městských ulic (projekty: *Naše ulice* a *Naše ulice. Lidé v Hornoslezském průmyslovém obvodu*). K nejvíce vyčnívajícím studentským pracím patřily fotografie Rafała Milacha a Pawła Adamusa (kteří tehdy spolu Agatou Kubieňovou, Annou Sielskou a Katarzynou Bednarskou již studovali v Institutu tvůrčí fotografie v Opavě). V roce 2001 obdržel Milach druhou cenu v soutěži Polské tiskové fotografie v kategorii Svět, v němž žijeme za sérii snímků *Rybáři* (Milach se účastnil soutěže jako amatér). V letech 2000–2002 Milach pracoval na cyklu *Šedé* (*Szare*), který, jak sám tvrdil, měl být jeho osobním zúčtováním s dominantní vizí Slezska. Milach se zpočátku, podobně jako i další polští studenti Institutu, inspiroval tradicí českého dokumentu spojujícího v sobě prvky humanistické fotografie a subjektivního nazírání, což se v jeho případě projevuje také v chuti vytvořit univerzální a mnohovrstevný příběh o člověku, jehož život a osud jsou do značné míry definovány místem, kde žije. Na pozadí tehdejší statické černobílé kinofilmové zrnité fotografie se Milachovy snímky vyjímaly dynamickými a smělými formálními kompozičními řešeními.

Koncem devadesátých let debutoval již zmiňovaný Grzegorz Klatka, autor černobílých subjektivních reportáží představujících každodenní život v dívčím gymnáziu (protějšek českého druhého stupně základní školy) vedeném řádovými sestrami, polských rybářů, vězení pro matky s dětmi či anatomické lekce na lékařské akademii v Katovicích. Postupně začal pracovat také s barvou. Jeho snímky z nudistické pláže v Chorvatsku či Konstancinu – místa, které se spojuje s polským zbohatlictvím – ukazují velmi promyšlený způsob práce z barvou. Klatka jako fotograf na volné noze spolupracoval s mnoha polskými obrázkovými časopisy (*Polityka, Wysokie Obcasy*). V letech 2007–2008 během svého pobytu v Praze pracoval pro Pražsky deník. Tehdy také vytvořil konceptuálnější sérii portrétů lidí v autech stojících v kolonách na ulicích. Klatka fotografoval pomocí dálkově ovládaného aparátu umístěného za zadním sklem svého auta. Na jeho snímcích poutají pozornost unavené, prázdné, nepřítomné, někam do dáli upřené pohledy lidí uvězněných v nudě všedního dne.

Estetika tradiční černobílé dokumentární fotografie inspirovala Michała Łuczaka žijícího v Katovicích, který svou pozornost zaměřuje obecně na sociální a místní komunity, často zůstávající na okraji, soustředěné kolem specifik určitého místa. Od prvního projektu *Noviciát* (2003), který vypráví o životě mladých řeholníků vstupujících do klášterního života, společným jmenovatelem mnoha autorových prací je symbolicky chápaná izolace, a vypravěčské linie se týkají každodenního života lidí tvořících své vlastní alternativní mikrosvěty. V Łuczakově tvorbě zůstává důležitým motivem rodné Slezsko. V cyklu *Nikisz* věnuje autor pozornost katovické dělnické čtvrti Nikiszowiec, která vznikla u nedalekého dolu a jejíž život byl s dolem úzce spojen a která začala být v 90. letech spojována se sociálními problémy. Łuczakova práce se zaměřuje na každodenní život čtvrti, zanikající hornické tradice, kalendář pravidelných náboženských svátků, práci na kamenouhelném dole nebo nezaměstnané sbírající uhlí na blízké haldě.

Součástí nejnovější ikonografie Horního Slezska se staly černobílé fotografie nezaměstnaných sběračů šrotu a uhlí. Příkladem mohou být cykly snímků Aleksandra Prugara (*Můj domov je na haldě*) a Bartosze Wrześniowského (Sběrači) oceněné v soutěži Grand Press Photo 2006 a také fotografie pořízené Jerzym Wierzbickým pocházejícím z Gdaňsku (*Post-industriální Slezsko*) nebo cyklus fotografií Arkadiusze Goly vyprávějící o klucích hrajících fotbal na haldě v hornickém městečku Rydułtowy (*Real Rydułtowy*).

Autorem, který od začátku devadesátých let fotografuje Slezsko, je Arkadiusz Gola narozený v Rudě Śląské a žijící v Zabrze. Gola, který normálně pracuje jako fotoreportér v jednom místním deníku, sám svou práci situuje do oblasti dokumentární fotografie, jejíž úlohou je zaznamenávání neustále se měnící skutečnosti. Gola se nejjistěji cítí v reportérské konvenci černobílé fotografie, nedělá si příliš hlavu měnícími se trendy a v jeho práci je postupně vidět inspirace prácemi a tvůrčím přístupem Jindřicha Štreita, kterého poznal

jako student Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Fotograf se ve své práci zaměřuje na různá hlediska slezské každodennosti, další cykly jsou uskutečňovány v podivuhodnou důsledností, odhalují emoční vztah k místu bydliště (Gola pochází z hornické rodiny, začínal fotografovat ve fotografickém klubu při dole). Ve své práci silně zdůrazňuje témata ilustrující dopady restrukturalizace těžkého průmyslu, svou pozornost soustřeďuje na vznikající oblasti bídy, sociálního vyloučení a degradovanou krajinu kolem uzavíraných šachet (*Lidé z uhlí*, *Karmańskie* [sídliště], *Riviéra*, *Mezní stavy*, *Romové mezi námi*, *Ženy šachet*). V barevném cyklu *Druhá strana cihly* fotografuje interiéry dělnických bytů na sídlištích stavěných u dnes již často uzavřených dolů a podniků. Projekt přímo inspirovaný *Sociologickým zápisem* Zofii Rydetové může také vzdáleněji připomínat fotografie Jacoba Augusta Riise zachycující koncem 19. století život newyorských slumů. Golovy fotografie, i když ukazují obyvatele – občas trochu nejistých přítomností fotografa – především odhalují svéráznou estetiku interiérů dělnických bytů. Gola je autorem řady výstav a několika fotografických publikací, k nimž patří katalog *Mezní stavy*, kniha *Lidé z uhlí* vydaná společně s novinářem Markem Twarogem a skromná knížka *Nemusím se vracet*, v níž se fotografie prolínají s verši básníka Zbigniewa Stryje ze Zabrze. Nejvyzrálejší knihou autora je *Ogrodowa 1* vydaná v roce 2016 dokumentující poslední měsíce provozu dolu Kazimierz-Juliusz se sídlem na ulici Ogrodowa 1, posledního černouhelného dolu v Dąbrowské pánvi[269]. Kniha obsahuje 80 černobílých fotografií a vzpomínky horníků. Fotografie vyprávějí o společenství havířů a jejich oddanosti ke svému podniku. Autor sleduje každodenní práci horníků a protesty proti uzavření dolu. Gola je také autorem knihy Úroveň na dva sloupce. Slezská tisková fotografie v novinách Trybuna Robotnicza a Dziennik Zachodni. Publikace vznikla jako diplomová práce v Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

Klasická reportážní a dokumentární fotografie stále inspiruje řadu místních fotografů. Arkadiusz Ławrywianiec, jenž v letech 1994–2015 pracoval jako fotoreportér v *Dzienniku Zachodnim*, mnoho let fotografuje témata týkající se náboženských obřadností. Ławrywianiec fotografuje mj. procesí křížové cesty v Kalwarii Zebrzydowské, tradiční oslavy Božího těla v Horním Slezsku nebo společenství adventistů sedmého dne. Už několik let fotograf dokumentuje návštěvy chasidů v Lelowě a Leżajsku. V letech 2010–2014 Ławrywianiec dokumentoval všední život židovské společnosti kolem Židovské náboženské obce v Katovicích. Snímky z tohoto cyklu byly poprvé vystaveny v květnu 2014 na výstavě *Blízko nás* v Galerii ZPAF Katovice. Fotografie představující dokumentární příběh o každodenním životě neviditelné společnosti ukazují její členy během tradičních obřadů a rituálů, jako jsou Sukot, Chanuka či Purim. Ukazují také každodenní setkání důchodců.

Náboženské tradice v Horním Slezsku fotografuje taktéž Ireneusz Dorożański v cyklu Víra a tradice Hornoslezanů. Autor si všímá zvláštního významu víry, která ve Slezsku funguje ve specifickém kontextu hornického étosu práce. Dorożański dokumentuje malebné obřady Božího těla, velikonoční procesí a intimnější momenty během koledy (návštěv kněze v domácnostech věřících).

Silný vliv klasické humanistické fotografie je vidět v tvůrčím přístupu Krzysztofa Gołucha žijícího v Knurowě, který již patnáct let nepřetržitě fotografuje postižené osoby. Autor, který pracuje s mentálně postiženými lidmi ve Středisku Panny Marie uzdravení nemocných v Knurowě patřícím Caritasu Katovické arcidiecéze, spojuje svou každodenní práce s fotografickou zálibou. Inspirován osobností Piotra Szymona a jím též povzbuzený se zabývá dokumentární fotografií, jejímž hlavním tématem je člověk. Za své snímky byl mnohonásobně oceňován ve fotografických soutěžích. V roce 2008 se stal laureátem první ceny v mezinárodní soutěži uměleckých vysokých škol Evropské komise v Bruselu „Prolamování stereotypů“. V roce 2018 za cyklus fotografií V práci Gołuch obdržel první cenu v soutěži Slezská novinářská fotografie organizované Slezskou knihovnou v Katovicích. Krzysztof Gołuch se dívá na svět s velkou vnímavostí. Na Gołuchových fotografiích představují postižené osoby část dnešního světa, v němž se snaží fungovat se stejnými právy, řeší každodenní problémy a stejně jako ostatní lidé prožívají emoce, jak pozitivní, tak i negativní. Gołuch pátrá po tom, co je univerzální. Mezi portrétovanými jsou postižení olympionici, politici, dospělí i děti. V cyklu *Ragbisté* (2009) fotografuje pohybově postižené muže, pro něž se sport stal nejen formou rehabilitace, ale také se může vnímat jako metafora boje s protivenstvími osudu. Fotograf svou pozornost zaměřuje na to, co se děje mezi, všímá si intimních situací, aniž by však narušoval hranice soukromí fotografovaných osob. V novějším cyklu V práci Gołuch pozoruje každodenní práci postižených pracovníků zaměstnaných v Závodech profesní aktivizace, pro něž práce na statku nebo v hotelu poskytuje příležitost vést samostatný život. Shrnutím více než deseti let práce na jednom tématu je kniha *Každý sedmý* vydaná vlastním nákladem autora v roce 2017[270]. Kniha obsahuje výběr téměř šedesáti černobílých fotografií z let 2002–2015.

7.2. Pokračování a odkazování

Ve fotografii devadesátých let jsou stále patrné vlastnosti přítomné v předchozím desetiletí, nyní zvlášť silně rozvíjené k inscenované fotografii zpochybňující autonomnost fotografického obrazu a jeho vztahy se skutečností. Rozpadající

269 Gola, Arkadiusz. *Stany graniczne*. Katowice: Muzeum Śląskie, 2011; Gola, Arkadiusz. *Ludzie z węgla*. Zabrze: PRO FUTURO/M-Studio, 2010; Gola, Arkadiusz. *Nie muszę wracać…* Zabrze: Muzeum Miejskie, 2012; Gola, Arkadiusz. *Ogrodowa 1*. Sosnowiec : Pałac Schoena – Muzeum w Sosnowcu, 2016.

270 Gołuch, Krzysztof. *Co siódmy*. Self-published, 2017.

se systém a také zpochybňování důvěryhodnosti fotografie novou digitální technikou přiměly mnoho fotografů k tomu, aby vytvářeli vlastní smyšlená prostředí.

Po roce 1989 ve svých tvůrčích hledáních pokračovali umělci patřící do starší a střední generace. Proudem, který měl své pokračování v devadesátých letech, byly tendence mající své počátky v elementární fotografii (elementarna). Na tomto poli pokračoval ve svém tvůrčím hledání Jakub Byrczek. Z výstav tohoto autora lze jmenovat například výstavu *Matce – světlo* na přelomu let 1998/1999 v Malé galerii ZPAF ve Varšavě. Byrczek tam vystavoval pro sebe typickou sérii rozjímavých komorních černobílých pohledů na přírodu. Cyklus mezinárodních výstav organizovaný Byrczkem od roku 1989 pod heslem *Kontakty* se stal významnou přehlídkou tendencí tzv. fotogenní fotografie (fotogeniczna) v Polsku. První ročník cyklu nazvaný *Kontakty-Setkání* se konal v roce 1989 v galerii BWA v Zelené Hoře. Pod stejným heslem byl uspořádán také druhý ročník, který se konal v roce 1992 v Galerii ZPAF Katovice. Od roku 1994 se další ročníky jmenovaly *Intimní prostor* (1998), *Čas zlomu – zlom času* (2000) a *Dvě tradice* (2007) a konaly se v Galerii Pusta v Katovicích. Práce velkoformátovým přístrojem, použití starých fotografických přístrojů nebo dírkové komory, pořizování kontaktních otisků, návrat k jednoduchému a věrnému záznamu skutečnosti představoval protiváhu k inscenované fotografii, měl být přímou odpovědí na prudkou expanzi digitálních záznamových technologií.

V oblasti inscenované fotografie pokračoval v své činnosti Waldemar Jama, jenž řadu let důsledně používá techniku přikládání negativů na sebe, tvoří obrazy otevřené interpretacím, obrazy obsahující v sobě rozličné potenciální významy. Umělcem konstruované smyšlené prostory mající mytologický rozměr, jsou budovány z navrstvovaných a prolínajících se starých fotografií, hřbitovních motivů, podobizen anonymních postav, fragmentů krajiny, předmětů, starých figurín a panenek. Jama kombinuje snímky pořízené v jiné době, týká se to jak archivních fotografií používaných montážích, tak i jeho vlastních záběrů pořízených v minulosti. Jeho práce s vlastnostmi neopiktorialismu často balancují na pohraničí fotografie a grafiky. V sérii *Kotvy. Slezské válečné vozy* (*Ankry. Śląskie Rydwany*, 1999) odkazující se na symbolickou slezskou krajinu Jama fotografuje kotvy, které spojují rozpadající se domy (ankrování, sklešťování). Autorovi kotvy připomínají kola římských válečných vozů, jsou mytologickými symboly začátku a konce[271]. V cyklu *Válečné hry* (2001) autor kombinuje figurky olověných vojáčků a fragmenty antických reprodukcí válečných výjevů a tvoří tak pesimistickou vizi civilizace.

Dalším autorem, jehož tvorba se v devadesátých vyvíjela v oblasti inscenované fotografie, byl Wojciech Prażmowski (1949). V devadesátých letech Prażmowski využíval snímky a artefakty z rodinných alb a archivů ke konstruování

271 Jama, Waldemar, *Fotografia*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2002, s. 100.

inscenovaných prostorových forem a fotoobjektů (k takovým lze zařadit mj. práce *Dopisy tety Hanky* [1991], *Válečný stroj* [1992], *Dopisy z Portugalska* [1994], *Zapomínání* [1996]).

Rodinná alba inspirovala také absolventku Akademie výtvarných umění v Krakově Jowitu Bognu Mormulovou. V cyklu *Intimní prostor* (2008) autorka ze starých rodinných fotografií vystřihávala postavy, umísťovala je do konstruovaných scénografií a ilustrovala tak rodinné příběhy a legendy. Do směru inscenované fotografie můžeme zařadit také její cyklus *Stopy přítomnosti* (2002), v němž autorka používá techniku dvojexpozice a dosahovala výsledků poloprůhledného vjemu nahého ženského těla zastydlého v prostoru domu. V grafičtějších a formálnějších pracích z cyklu *Replikace* (2006) byl proces digitální reprodukce a manipulace s obrazem inspirován výzkumem efektů klonování zvířecích a lidských genů.

Další autorkou, jejíž práce můžeme zařadit do oblasti inscenované fotografie je Maria Śliwová. V cyklu *Panopticum* (1998–1999) fotografka dává k sobě obličeje starších a mladších lidí. Autorka využívá efekty prolínání pestrých obrazů, neostrost a odlesky od lesklých ploch samotných fotografií. Tyto formální postupy tvoří zneklidňující vizi lidské paměti jako muzea obličejů viděných v minulosti.

Široce pojatý existencialismus je jedním z hlavních námětů v tvorbě Piotra Muschalika, profesora a vedoucího Fotografického ateliéru Akademie výtvarných umění v Katovicích. Pro Muschalika je fotografie polem pro formální i technické experimenty. Autor ve své práci rád používá analogovou techniku, často využívá zkušeností z oblasti technik tisku. Takovéto propojování estetiky fotografie a grafiky je vidět v cyklu *160 znaků*, v němž autor na erotické fotografie ženského těla nanáší přefotografované fragmenty textových zpráv zasílaných mobilním telefonem. Muschalik se zamýšlí nad důsledky takovéto formy komunikace omezené na několik desítek znaků, nad dopadem této technologie na intimní mezilidské vztahy. V cyklu *Spánky* byli do projektu pozváni lidé, kteří dostali od autora pokyny, jak používat fotografický přístroj a měli fotografovat sami sebe během spánku. Expozice byla stejně dlouhá jako spánek. Snímky vzniklé několikahodinovým exponováním ukazovaly více či méně rozmazané fragmenty postav. Umělec tak ilustroval neurčitý stav mezi tím, co je skutečné a co v představách. Fotografie z cyklu *Vanitas* pak svou formou navazují na klasickou malířskou ikonografii zátiší. Pečlivě naaranžované kompozice skládající se ze shnilého ovoce a leklých ryb se stávají symboly degradace a zapomnění. Matnice aparátu viditelná na fotografiích demaskuje nástroj, který umělec používá, ukazuje na samotný obraz zprostředkovaný médiem.

Ke směru inscenované fotografie musíme zařadit také práce absolventa Akademie výtvarných umění v Katovicích Sławomira Rumiaka shromážděné v knize *Milostná kniha / The Book of Love: The Best of My Dreams* vydané v roce

2003[272]. Rumiak používá techniku mimořádně precizní ruční fotomontáže. Jeho práce se zabývají tělesností, smrtí a násilím. Ukazují ženská těla brutálně zraněná, opletená ostnatým drátem či pořezaná žiletkou. Rumiakovy fotografie zároveň vzbuzují odpor, ale i přitahují svým půvabem. Asociují se s díly amerického fotografa Joela-Petera Witkina, připomínají sen misogyna-sadisty. Lze je také interpretovat jako metaforu mužského pohledu a kulturního násilí vůči ženám, které přes to, že se jim působí bolest, mají povinnost zachovat si krásu a zaujmout erotickou pózu. Umělec však rychle skoncoval s touto estetikou a zaměřil se na intermedia a film.

Do oblasti inscenované fotografie zapadají práce řady členů Svazu polských uměleckých fotografů, kteří se se zaujetím seberealizují v analogové, dírkové a dokonce i piktoriální fotografii. Také vychází najevo fascinace (tehdy) nejnovější digitální technikou zobrazování. V mnoha případech se digitální manipulace obrazem blíží estetice digitální grafiky.

V posledním desetiletí 20. století svou silnou pozici na poli polského umění potvrdili Zofia Rydetová a Jerzy Lewczyński, jejichž práce vzbuzují stále větší zájem mezi kritiky, kurátory a sběrateli. Výstavy konající se v posledních letech a monografické publikace ukazují stále ještě nevyužitý rétorický potenciál obsažený v jejich tvorbě.

První velká monografická expozice věnovaná Zofii Rydetové zesnulé v roce 1997 byla výstava Zofia Rydetová. Fotografie uspořádaná v roce 1999 v Muzeu umění v Lodži (iniciátorkou výstavy byla Urszula Czartoryska, která zemřela v roce 1998). Kurátory výstavy byli Mirosław Borusiewicz a Krzysztof Jurecki. K výstavě byl vydán rozsáhlý monografický katalog. Od roku 2011 se zpracováním a popularizací díla Zofie Rydetové zabývá Nadace Zofie Rydetové. Nadace od začátku své činnosti ve spolupráci s dalšími institucemi a organizacemi (mj. Nadace vizuálních umění, Muzeum moderního umění ve Varšavě, Čítárna umění v Glivicích, Nadace archeologie fotografie) provádí inventarizační a archivační práce. Dosud byly zpracovány a na webu nadace zpřístupněny fotografie ze série *Svět citů a představ*, *Sociologický zápis* a shromážděné snímky ve sbírce *Dokumentace 1950–1978* vyčleněné badateli z jiných prací. Shrnutím tříletého výzkumného projektu týkajícího se archivu *Sociologického zápisu* byla výstava *Zofia Rydetová. Zápis 1978–1990*, která se konala na přelomu let 2015/2016 v Muzeu moderního umění ve Varšavě. Kurátoři výstavy Karol Hordziej a Sebastian Cichocki se na základě informací nalezených v autorčiných poznámkách a soukromé korespondenci pokusili rekonstruovat výstavu, kterou se fotografce nikdy nepodařilo uskutečnit. V roce 2017 roku Muzeum v Glivicích vydalo rozsáhlou monografii Zofia Rydetová. Sociologický zápis 1978–1990[273]. Snímky do knihy vybral Wojciech Nowicki, jenž je také autorem textu.

272 Rumiak, Sławomir. *Książka miłosna*. Bytom: Wydawnictwo Frodo, 2003.
273 Nowicki, Wojciech. *Zofia Rydet: zapis socjologiczny 1978–1990*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2016.

Z mnoha výstav z posledních let věnovaných tvorbě Jerzyho Lewczyńského zemřelého v roce 2014 je třeba zmínit nejdůležitější retrospektivní výstavy. V dubnu 2005 byla v Muzeu umění v Lodži zahájena výstava *Archeologie fotografií. Práce z let 1941–2005* která doprovázel IV. mezinárodní festival fotografií. Lodžská výstava byla prvním zpracováním díla Lewczyńského. Nutno také zmínit prezentaci tvorby Jerzyho Lewczyńského v Muzeu dějin fotografie v Krakově na výstavě Otevírám a zavírám oči na přelomu let 2006 a 2007 a výstavu *Jerzy Lewczyński „Očista"* v glivické Čítárně umění, kterou v roce 2010 připravil Wojciech Nowicki. Nowicki byl také kurátorem výstavy *Jerzy Lewczyński. Paměť obrazu,* která byla zahájena 18. května 2012 v hlavní budově Národního muzea v Krakově. Dalším zajímavým počinem byla výstava *Tribute To Jerzy Lewczyński, stojí za to si zapamatovat! Pokus o novou psychogeografii umění* zahájená v září 2015 ve varšavské galerii Asymetrie, kterou uspořádal Institut Jerzyho Lewczyńského. Kurátor Rafał Lewandowski pozval soudobé umělce (mj. Andrij Bojarow, Tommaso Bonaventura, Mateusz Choróbski, Piotr Duma, Michał Jelski, Mikołaj Długosz, Arno Gisinger, Anna Orłowska, Błażej Pindor, Krzysztof Pijarski, Szymon Rogiński), jejich práce dialogovaly s tvorbou Lewczyńského. Výstava byla dalším pokusem konfrontovat tvorbu Lewczyńského s pracemi umělců mladší generace. Z několika projektů tohoto typu nutno na tomto místě uvést již zmiňované výstavy z cyklu *Archiv*, které se konaly v bytomské galerii Kronika. Ještě je třeba zmínit aktivity Krzysztofa Pijarskiego jako Hommage à Lewczyński z roku 2009 nebo výstavu *JL – KP* a knihu *Hra v archivu* (2011), v nichž se autor pokouší reinterpretovat fotografie a objekty z archivu Lewczyńského.

7.3. Nové pohledy

Na začátku 21. století se ke slovu dostávají fotografové mladší generaci, pro něž postindustriální Slezsko pomalu přestává být hlavním a jediným možným tématem. Na druhou stranu toto místo však zůstává pro řadu autorů podstatným prvkem totožnosti. Mladí autoři se vyznačují obrovskou mobilitou a i když hodně z nich už žije mimo Slezsko, tak měnící se místní skutečnost stále vzbuzuje jejich zájem. V tvorbě fotografů mladší generace pocházejících ze Slezska zřetelně ještě dominuje dokumentární proud, v němž se často objevují témata vztahující se k současnému Slezsku.

Začátek století přinesl změny odehrávající se v globální sféře znázorňování zpochybňující rozdělení na to, co je místní a co globální. Začíná být vidět stírání hranic mezi jednotlivými typy a druhy fotografie. Expanze nových formálních a estetických strategií znamenala především odklon od bohaté tradice kinofilmového černobílého dokumentu.

Nový utvářející se obraz hornoslezské aglomerace zkoumá Anna Lorencová ve svém cyklu fotografií *Směrem k centru*. Autorka inspirovaná stylistikou

Nové topografie (zejména fotografiemi Stephena Shorea) analyzuje aktuální procesy utváření centrálních a periferních prostorů. Barevné fotografie pořízené přístrojem na střední formát ukazují složitost současné krajiny aglomerace. Během své poutě Lorencová pro sebe objevuje nová místa. Na fotografiích viditelné haldy, průmyslové instalace, potrubí či šrot fungují vedle nových sídlišť, moderních konferenčních objektů a nových fotbalových stadionů. Autorka si všímá periferních míst a degradovaných oblastí města.

V posledních letech si uznání získaly práce již dříve zmiňovaného Rafała Milacha, jenž ve své práci dovedně spojuje autorskou vizi s nároky komerčního trhu. Po studiích se Milach stěhuje z Glivic do Varšavy, kde pracuje na zakázku novin a ilustrovaných časopisů. Ve své práci fotograf dovedně spojuje autorskou vizi s nároky komerčního trhu. Milach je také jedním ze zakladatelů kolektivu Sputnik Photos, skupiny nezávislých fotografů, kteří se ve své práci zaměřují hlavně na země bývalého východního bloku (jádro kolektivu tvoří Jan Brykczyński, Michał Łuczak, Agnieszka Rayssová a Adam Pańczuk). V roce 2008 Milach obdržel cenu World Press Photo v kategorii Arts and Entertainment za cyklus *Mizející cirkus*, což byla série portrétů cirkusových umělců ve výslužbě. V roce 2004 začal pracovat na cyklu *Mladé Rusko*, který se rozrostl a nakonec v roce 2011 vyšel jako kniha nazvaná *Sedm pokojů*[274]. Milach v ní vypráví o životě mladé generace Rusů, která vyrůstala v období transformace po rozpadu Sovětského svazu. Cyklus se skládá z krajinek, portrétů a záběrů z každodenního života mladých Rusů. V knize se zimné krajiny bezbřehého ruského prostoru střídají se záběry panelákových sídlišť. Obrazy z banálního všedního života jsou doplněny statickými portréty, často přisvětlovanými bleskem. V dalších letech Milach vydal autorské knihy: *Černé moře betonu* (2009) vyprávějící o pobřeží Černého moře a knihu *V autě s R.* (2011), což je subjektivní cestovní deník z návštěvy Islandu[275]. Ta druhá publikace vznikla v rámci projektu *is(not)* vyprávějícího o Islandu, který realizovali členové kolektivu Sputnik Photos. Motiv Slezska se v Milachově tvorbě vrací v roce 2012 v projektu *Velmi krásný projekt* realizovaném v rámci projektu *Metropolis* bytomské galerie Kronika. Hrdiny projektu prezentovaného v efemérní formě podnikových vývěsních skříněk jsou účastníci a vítězové různých amatérských soutěží, kterých se Milach ptá na to, co je v jejich životě hezkého. Podobnou strategii Milach použil v knize *The Winners* vydané v roce 2014, jejímž tématem je systém běloruské propagandy a hrdiny jsou vítězové četných, nezřídka kuriózních soutěží[276]. Fotografie z cyklu *The winners* se staly součástí autokurátorského projektu *Odmítnutí* (poprvé se představil v galerii Atlas umění v Lodži v roce 2017). V *Odmítnutí* Milach dává k sobě fragmenty několika svých ostatních projektů,

274 Milach, Rafał. *7 Rooms*. Berlin: Kehrer Verlag, 2013.
275 Milach, Rafał. *Black sea of concreto*. Self-published, 2009; Milach, Rafał. *W samochodzie z R.* Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2011.
276 Milach, Rafał. *The Winners*. London: GOST, 2013.

v nichž pozoruje neviditelné mechanismy moci. Milachova díla jsou pokusem vizuálně představit různé systémy kontroly a vyvíjení tlaků v autoritárním státě. Podobně v knize *První pochod džentlmenů* (2017) Milach si všímá situace jednotek podřízených moci[277]. Kniha vznikla v rámci programu uměleckého rezidenčního pobytu Vřesenská kolekce, v jehož rámci se fotograf pozvaný kurátorem (v roce 2017 to byl Karol Szymkowiak) pracuje rok na fotografickém portrétu města Vřesno (polsky Września). V knize se nachází 48 koláží, v nichž byly použity záběry pocházející z archivu Ryszarda Szczepaniaka, fotografa samouka z Vřesna. Ve své práci se Milach vyjadřuje k dějinným událostem ve Vřesnu, jako byla stávka žáků v letech 1901–1902 namířená proti germanizaci škol. Připomíná také působení komunistického aparátu v padesátých letech. Milachovy kompozice ukazují skupiny postav uvězněné uvnitř abstraktních geometrických obrazců (kterými jsou matematické modely nalezené ve vřesenské škole).

Rafał Milach spolu s Annou Nałęckou-Milachovou a Pawłem Szypulským byl také redaktorem knihy *Fruit Garden* vydané v roce 2016[278]. Kniha byla třetí publikací projektu *Lost Terriotries*, který členové fotografického kolektivu Sputnik Photos v letech 2008–2016 uskutečňovali na území bývalého Sovětského svazu. Narace knihy *Fruit Garden* je svého druhu vizuální experiment a odehrává se kolem vzájemných vztahů jedince, autoritárního systému a přírody. Nacházejí se v ní záběry pocházející z projektů členů kolektivu: Rafała Milacha Andreje Balca, Jana Brykczyńského, Andreje Ljankeviče, Adama Pańczuka, Agnieszky Rayssové a Michała Łuczaka.

Michał Łuczak s kolektivem fotografů Sputnik Photos spolupracuje od roku 2010. Když tento autor dokončil práci na výše uvedeném cyklu *Nikisz*, začal pracovat s barevnou fotografií na střední formát. V roce 2009 byl fotograf oceněn v soutěži Magnum Expression Award za cyklus snímků *Mladí havíři*, v němž pozoroval prostředí mladých mužů začínajících pracovat jako horníci. Łuczak fotografoval poslední dny učňů v hornické škole, pak je doprovázel při jejich prvních fáráních pod zem. Dokumentoval také jejích každodenní mimopracovní život. V roce 2012 se Łuczak opět dostal do finále soutěže Magnum Expression Award, tentokrát za sérii fotografií *Bílý dům*. V tomto cyklu vypráví o žácích školy na Ukrajině, jejíž budova je architektonickou kopií sídla prezidenta Spojených států. V doslovném významu o izolaci a melancholii života na ostrově, která ji doprovází, vypráví série *Isola* realizovaná v roce 2010 v rámci projektu *is(not)*. Łuczak dovedně propojil melancholické portréty obyvatel ostrova, krajiny a fotografie záhadných předmětů a metaforicky tak vystihl psychickou izolaci člověka a jeho osamělost.

277 Milach, Rafał. *Pierwszy marsz dżentelmenów*. Września: Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich, 2017.
278 *Fruit Garden*. Warszawa: Sputnik Photos, 2016.

Výsledkem kolektivního projektu *Odlehlé místo* z roku 2012 pak byl cyklus *Ekosystém* věnovaný komunitě bezdomovců žijících na pravém břehu Visly ve Varšavě. K významným dílům autora patří kniha *Brutal* vydaná v roce 2012, v níž se demontáž brutalistické betonové budovy vlakového nádraží v Katovicích stává pozadím pro vyprávění zaměřené na ukrytou nádražní komunitu[279]. Łuczak při své práci používá velkoformátový fotoaparát *Graflex*, využívá technické nedokonalosti procesu, vady objektivu a náhodná nasvícení materiálu. Podobnou techniku fotograf používá v knize *Slabikář / Kolem místa* připravené na zakázku glivické *Čítárny umění*, kde spolu s básníkem Krzysztofem Siwczykem, autorem textu, vyprávějí o nostalgii po minulosti[280]. Fotografie zdí pokrytých křídovými malůvkami, rezavějících dětských hřišť, sotva viditelných obrubníků, to všechno tvoří prostor sestavený z rozpadajících se fragmentů a útržků, který vyvolává v paměti již matnou vzpomínku na bezstarostné dětství. Nutno též zmínit knihu nazvanou *11.41* vydanou v roce 2017, která je dozvukem projektu *Lost Territories*[281]. Kniha vypráví o traumatu, které si obyvatelé města Spitak zničeného při zemětřesení v Arménii v roce 1988 předávají z generace na generaci. Łuczak se stále rád vrací k tématu hornictví. V letech 2017–2018 fotograf pracoval na projektu *Těžba*, věnovanému různým aspektům těžby černého uhlí v Horním Slezsku. Ve svém projektu propojuje abstraktní pohledy na doly s expresivními portréty horníků exponujícími tělesnost. Łuczak zdůrazňuje vliv práce na těla dělníků. Expresi černobílých velkoplošných fotografií podtrhuje použitím ostrého světla blesku. Výstava *Těžba* se ukazovala během Měsíce fotografie v Krakově v roce 2018.

O období mladické bezstarostnosti vypráví cyklus *Postřižiny* Tomasze Liboského a Michała Solarského. To je autobiografický příběh o klučičím přátelství a dospívání v devadesátých letech v jejich rodném Holešově, nevelkém slezském městečku na jihu Polska. Název cyklu se odkazuje na starý slovanský přechodový obřad, kdy přistřižením vlasů dítě vstupuje do věku dospívání. V cyklu *Postřižiny* jsou soukromé a intimní zážitky autorů zprostředkovány konceptem inscenovaného dokumentu. Za pomoci náctiletých herců Liboska a Solarski hrají významné scény z minulosti, všímají si detailů podstatných pro ně samotné. Rekonstrukce minulosti založená na vzpomínkách, která jako taková je pouze vjemem, se stává univerzálním vyprávěním o dospívání a přátelství, zdánlivé bezstarostnosti na prahu dospělosti. K zajímavým také patří také dřívější projekty Tomasze Libosky uskutečněné spolu s Michałem Jędrzejowským, jenž je také autorem cyklu o polských kovbojích (*Polští kovbojové*, 2007). V cyklu *Don't mess with Texas* autoři pátrali po stopách emigrantů z opolského Slezska, kteří se v roce 1865 usadili v Texasu. V sérii *Bojovníci* (2008) pak Liboska a Jędrzejowski pořídili humorné portréty historických rekonstruktorů v interiérech jejich domovů. Snímky představující nadšence rekonstruktory v oblečení bojovníků z různých dob (římský legionář, japonský samuraj, indiánský náčelník nebo středověký rytíř).

Dalším fotografem pracujícím v konvenci barevného dokumentu je Marcin Grabowiecki pocházející z Glivic, jenž v cyklu fotografií *Polská Bukovina* dokumentoval zanikající komunitu potomků polských osadníků z 18. století žijících ve vesnicích na ukrajinsko-rumunském pomezí. Barevné portréty, krajiny a zátiší ilustrují jinou totožnost lidí se zvlášť blízkým vztahem k tradicím a přírodě. Příroda plní také důležitou roli v cyklu *Ničí, božské*, v němž Grabowiecki hledá stopy přítomnosti bezdomovců žijících na předměstí Varšavy. Fotograf je také autorem knihy *Babí léto*, kterou ocenila a vydala Čítárna umění[282]. Kniha vypráví o nenávratně uplynulém čase bezstarostného dětství. Naraci knihy tvoří fotografie vyňaté z rodinného archivu, které vznikly v letech 1928–1990.

K mladší generaci dokumentaristů patří také Karolina Jonderková pocházející z města Rydułtowy. Jonderková je absolventka Státní vysoké filmové, televizní a divadelní školy Leona Schillera v Lodži. Témata, kterým se autorka věnuje, se týkají traumat spojených se ztrátou nejbližších. V cyklu *Autoportrét s matkou* (*Self-portrait with my mother*), v němž se autorka fotografuje v oblečení své zemřelé matky, se fotografie stává autoterapeutickým nástrojem. Série autoportrétů pořízená v rodném domě se odkazuje na performativní rozměr fotografie, který vychází najevo v gestu selekce, kategorizace a oblékání oblečení po zemřelém člověku. Podobný druh traumatu prožívají rodiny pohřešovaných lidí, kterým se věnuje projekt *Pohřešovaní* (*Lost*). V tomto projektu autorka se souhlasem rodin fotografuje pokoje pohřešovaných osob. Snímky interiérů doplňují neostré reprodukce jejich portrétů. V cyklu *Reborn* realizovaném na workshopu Joop Swart Masterclass v roce 2016 Jonderková pozoruje komunitu žen adoptujících hyperrealistické panenky miminek, o něž se stará.

Pro Macieje Niesłoného žijícího v Chořově je fotografie nástrojem k zamyšlení nad traumatickou minulostí člověka. V emotivním cyklu a knize *Rozhovory* fotograf subtilně vypráví o péči o teenagera, který upadl do kómatu[283]. Intimní černobílé fotografie se soustřeďují na dotek jako jedinou možnou formu komunikace. V sérii černobílých velkoplošných fotografií nazvané *Přízraky paměti* (2009) Niesłony portrétuje bývalé vězně nacistických koncentračních táborů z dob druhé světové války a komunistického pracovního tábora ve Świętochłowicích v místní části Zgodě. Autor v obličejích portrétovaných lidí pátrá po stopách bolestné minulosti. V projektu *Hodina „W"* (kryptonym dne a hodiny vypuknutí Varšavského povstání) se Niesłony rozhodl portrétovat účastníky Varšavského povstání na místech, kde se shromažďovali v okamžiku vypuknutí

279 Łuczak, Michał. *Brutal*. Katowice: self-published, 2012.
280 Łuczak, Michał; Siwczyk, Krzysztof. *Koło miejsca / Elementarz*. Gliwice: Muzeum, 2016.
281 Łuczak, Michał; Springer, Filip. *11.41*. Warszawa: Filip Springer – fotografia, reportaż, 2016.
282 Grabowiecki, Marcin. *Babie lato*. Gliwice: Muzeum, 2013.
283 Niesłony, Maciej. *Rozmowy*. Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory", 2009.

bojů. V cyklu barevných fotografií na střední formát *Fighteři* (Fighters) autora zajímají současné osudy polských boxerů, někdejších olympijských medailistů a mistrů.

K zajímavým patří také práce realizované v Horním Selzsku, jejichž autory jsou tvůrci debutující v posledních letech, i když nemusejí být spojeni se Slezskem, kteří již byli vidět na poli soudobé fotografii v zemi i v zahraničí. K takovým lze například řadit práce Konstancji Nowinové Konopkové žijící v Krakově, která v cyklu *1001 zlých skutků* (2013) vypráví o životě skupiny náctiletých kluků žijících v jedné čtvrti Zabrze nebo práce Krzysztofa Raconě, jenž v knize *Roura* (*Rura*, 2015) subjektivně portrétuje apatický život a krajinu periferní čtvrti města Dąbrowa Górnicza ve stínu monstrózní konstrukce přepravující suroviny do nedaleké hutě[284]. Wiktor Kubiak, jeden ze zástupců nejmladší generace fotografů, ve skromné knize *Kleofas* (2017) jednoduše leč přesvědčivě dokumentuje poslední týdny sportovní haly, sídla místního hornického boxerského klubu[285]. Kaja Ratová v pracích ze série *Kajnikaj* (což slezsky znamená kde-nikde nebo kam-nikam) balancuje mezi inscenovaným dokumentem a fikcí. V jejích pracích se banální a nudný prostor stává hry s představivostí a záminkou pro vytváření alternativní skutečnosti, která je vyjádřením autorčiny fascinace vesmírem. Nutno ještě zmínit cyklus fotografií Michała Patyckého *The Sun* (2017–2018), v němž autor zkoumá cirkulaci energie obsažené v uhlí. Sérii tvoří pohledy na záhadné prostory dolů a mikroskopické fotografie uhlí zapůjčené z archivu geologického muzea.

V prvním desetiletí 21. století jsou společensky angažované narace nahrazovány nezřídka intimními snímky z každodenního života autorů a jejich vrstevníků publikované na fotografických blozích. Blogy, které plní roli digitálnch deníků, se stávají také účinným nástrojem autoreklamy.

Mladická fascinace krásou dívčí nahoty zůstává hlavním námětem tvorby Mateusze Hajmana, absolventa Akademie výtvarných umění v Katovicích. Volně inscenované přímočaré fotografie působící dojmem spontánního zápisu prozrazují nedokonalost autorova řemesla, což je v tomto případě jejich výhoda. Hajmanovy práce na pomezí amatérské a blogové stylistiky jsou daleké konvence všudypřítomných, photoshopem zmanipulovaných a „odreálněných" obrazů ženského těla. Zato jsou vyjádřením souhlasu s přirozeností, nedokonalostí či subtilní sexuality. Hajman dovedně využívá sociální sítě jako Instagram či Tumblr, které představují nejen distribuční kanál konkurující mainstreamovým médiím, ale pro tvorbu tohoto autora zůstávají přirozeným a významným kontextem.

V oblasti intimnosti se situují také práce fotografky a kurátorky Magdy Sokalské. z cyklu, inscenovaných fotografií *Viděla jsem nějaká znamení lásky* (2012), v nichž rekonstruuje obrazy z minulosti uchovávané v paměti, které se vracejí ve snech. Intimní obrazy blízkosti vytvářejí subtilní a filmový příběh o lásce. Ve fotoknize *Elegant*, kterou si sama navrhla, autorka analyzuje kulturní konstrukci mužství, viditelnou v módních atributech, zaujímaných pózách a odhalené tělesnosti[286]. Sokalska však především pracuje jako kurátorka výstav, koordynátorka fotografických projektů a publikací. K četným kurátorským projektům realizovaných v rámci několikaleté spolupráce s Muzeem v Glivicích a Čítárnou umění patří již zmiňované *Průkazy totožnosti*, *V autě s R.*, *PAREKIE* anebo *Několik příhod o vztahu člověka s rostlinou*. Lze také uvést výstavu *HITO* zahájenou v květnu 2010, na níž se vedle sebe ukázaly práce německého umělce Olivera Siebera, video Eweliny Sośniakové a japonské studijní portréty z konce devatenáctého a začátku dvacátého století pocházející ze sbírek Muzea v Glivicích. V roce 2011 Sokalska byla kurátorkou výstavy *Blogspot*, která se konala v galerii Fabryka Drutu v Glivicích (Továrna na dráty). Výstava analyzovala fenomén fotografických blogů. Účastnili se jí mj. Bart Pogoda, Kama Rokicka a Monika Kotecka, Rafał Milach či Michał Łuczak. V posledních letech Sokalska spolupracovala také s Katarzynou Sagatowskou jako kurátorka při největším aukčních projektu v Polsku *Sběratelská fotografie*.

7.4. Médium umění

Řada autorů ve své tvorbě překračuje hranice čisté fotografie. Umělci, kteří inspiraci hledají v širokém poli vizuální kultury, propojují různé formy vyjadřování (video, text, objekt). K takovýmto pracím lze zařadit poslední, již výše popisované realizace Rafała Milacha.

Různé formální strategie používá ve své tvorbě Anna Sielska, která od inscenované fotografie přešla ke konvenci dokumentární fotografie a realizacím, v nichž využívá také objekty a video. V cyklu *Čistá formalita* (2006) skládajícím se z fotografií zátiší a portrétů mladých žen Sielska buduje mikronarace o soukromých příbězích a ženské tělesnosti. V pracích z cyklu *Druhá strana* (*The other side*, 2009) podniká autorka motivovaná dětskou zvídavostí cestu kolem Baltského moře. Motivy představené na snímcích tvoří skutečnost, která by mohla vzniknout v dětské představivosti. Téma cestování se vrací v roce 2014 v knize *Salix Polaris*, v níž autorka portrétuje komunitu vědců v polské výzkumné stanici na Špicberkách[287]. Černobílé portréty a krajiny se odkazují na konvenci snímků z devatenáctého století a konvenci romantických vizí cestovatelů, objevitelů a neznámých zemí. Knihu doprovázejí texty básníka Grzegorze Olszańského. Autorka vypráví o nejistotě, traumatu odloučení, různých pohledech a subjektivní

284 Racoń, Krzysztof. *Rura*. Warszawa: Paper Beats Rock Foundation, 2015.
285 Kubiak, Wiktor. *Klub Sportowy "06 Kleofas" Katowice*. Katowice: self-published, 2017.
286 Sokalska, Maga. *Elegant*. Gliwice: Muzeum, 2014.
287 Sielska, Anka. *Salix Polaris*. Katowice: self-published, 2014.

potřebě objevovat svět, což všechno cestu doprovází. Kniha *Salix Polaris* se ocitla ve finále soutěže Fotografická publikace roku 2015 a internetový časopis Calvert Journal ji ohodnotil jako jednu z 29 nejkrásnějších knih, které v posledních letech vznikly ve střední a východní Evropě[288]. V práci *Waiting* pak autorku zajímá vztah lidí a rostlin. Agáve z domova prarodičů se stávají symbolem vzájemného připoutání člověka k rostlině, ale také vzájemně k sobě. Sielska překračuje pole fotografie, využívá archivní film představující muže mýtícího listy agáve a fotografii vlastnoručně udělaných silikonových odlitků ostnů rostliny, jejich počet symbolizuje léta čekání na kvetení, okamžik, který nastává v životě agáve jenom jednou jedinkrát. Kromě vlastních autorských projektů působí Anna Sielska také jako předsedkyně Nadace kultura obrazu, zapojuje se do kurátorské práce, koordynuje vydavatelské projekty a přednáší na Akademii výtvarných umění v Katovicích, kde vede hodiny ve Fotografickém ateliéru.

Další fotografkou spojenou s Akademií výtvarných umění v Katovicích je Barbara Kubska. Její tvůrčí zájmy souvisejí se zkoumáním rodinných historií. Ve svých projektech autorka propouje různé vyjadřovací prostředky. Používá fotografii, instalace a objekty. V diplomovém projektu *Vinice* realizovaném v roce 2011, jenž se skládá z knihy, souboru objektů a cyklu černobílých fotografií, autorka zkoumá vztahy mezi hmotným světem a lidskou pamětí. V cyklu *Zabíjím čas, než čas zabije mne* (2015) umělkyně zpracovává a reinterpretuje příběh svého dědy, který byl koncem války obviněn z držení radiostanice a byl zatčen Úřadem bezpečnosti (polská bezpečnost z dob nástupu komunismu a stalinismu). Ve své práci Kubska využívá nalezené anonymní archivní fotografie (představující vězně na rozcvičce nebo trávící čas v knihovně), inscenované a dokumentární fotografie (umělkyně fotografuje předměty zhotovené vězni). Kubska si také nechává naostřit lžíci, aby se z ní dala udělat břitva, kterou pak fotografuje. Umělkyně analyzuje aktivity a gesta vězněných, jejichž smyslem je zabíjet nudu, ale jsou také pokusem o zachování důstojnosti a jinakosti při věznění. V rámci projektu *Archiv* (2017) vznikajícího ve spolupráci s fotografkou Joannou Helanderovou pracuje Kubska s archivem umělkyně a zkoumá její soukromou i tvůrčí biografii. Práce se skládá ze snímku fragmentů interiéru ateliéru Helanderové v Göteborgu a jejího domova v Kungsvikenu, videa a série koláží. Kubska vybírá z archivu Helanderové fotografie, které se přímo vztahují k její minulosti a pak pro ně hledá nový kontext ve švédském prostředí. Fotografka se zamýšlí, jak se ty dvě skutečnosti vztahující se k jiné době a místu vzájemně prolínají, jak se minulost a přítomnost vzájemně determinují.

Michał Smandek je vizuální umělec, který fotografie využívá především k dokumentování svých aktivit v prostoru. Smandka zajímá vzájemná závislost člověka a přírody. Umělec cestuje do vzdálených a těžko přístupných míst, jejichž krajina se stává pozadím akcí landartového charakteru založených na pečlivém pozorování. Často jsou to aktivity spočívající v pátrání po pracích „nalezených" v krajině nebo nenápadné jemné zásahy do přírody. Smandek používá snadno přenosné předměty a materiály, z nichž sestavuje abstraktní a minimalistické konstrukce. Například v cyklu *Skelety* použil hliníkovou kostru stanu, stanové kolíky a provázek. V díle *Stádo* (2014) se umělec vžívá do role pastevce a hlídá stádo černých balónků v mongolské stepi. Série fotografií *Radius Work* (2015) je zase dokumentace procesu spočívajícího v kreslení kruhu v písku na Sahaře pomocí stébel trávy a větru. V projektu *Prognostik* předváděném v rámci sekce ShowOff Měsíce fotografie v Krakově v roce 2015 (kurátorem výstavy byl Martin Kollár) Smandek vypráví o bezradnosti člověka vůči silám přírody. Série abstraktních objektů vytvořených umělcem vyfotografovaných na pozadí sopek v Itálii sugeruje neodvratitelný okamžik velkolepé erupce.

Jinou strategii volí ve své tvorbě profesor Akademii výtvarných umění v Katovicích Andrzej Tobis, pro nějž je fotografie vedle malířství druhým významným vyjadřovacím prostředkem. Projekt *Abeceda* (*Alfabet*) realizovaný od roku 2006, jehož značná část byla zveřejněna v knize *A–Z. Ilustrovaný slovník německého a polského jazyka* v roce 2014 odhaluje jak spletitost jazyka i absurdity polské krajiny. Podobně jako u Pražmowského na Tobisových fotografiích promlouvá specificky polská, poněkud svérázná skutečnost. Kniha obsahuje výběr z několika set snímků, autorský komentář a rozhovory s autorem. Inspirací a východiskem projektu je autorem náhodně nalezený *Ilustrovaný slovník polského a německého jazyka*. Slovník vydaný v Lipsku v roce 1954 je sám o sobě specifický, jednotlivá hesla a jejich vysvětlení se zdají být jako z nějakého alternativního nebo vymyšleného světa. Světa zbudovaného podle pravidel svérázné logiky, světa složeného z vymyšlených předmětů, které nemají nárok ani důvod, aby skutečně existovaly. Tobisovy snímky představují pokus o rekonstrukci slovníku založenou na opětovné reilustraci hesel. Předpoklady projektu byly jasně a přesně určeny. Fotografie se smí pořizovat na území Polska, situace na nich představené musejí být nalezeny – nesmějí být aranžovány ani montovány či digitálně zpracovány. Obrazy i hesla mají představovat jeden celek[289]. Obdobně restriktivní předpoklady platí i pro způsob ukazování projektu v podobě výstavy, která v této formě funguje pod názvem *A–Z (Vzdělávací vitríny)*, kde je každá práce v bílé vitríně s určitými rozměry a práce jsou prezentovány v řadách a řazeny abecedně. Tobis zkoumá vztahy mezi slovem, jazykem a obrazem, zároveň vyjadřuje pochybnosti o deskriptivní užitečnosti jazyka. Význam fotografií založený na absurdních nebo metaforických asociacích se nachází mezi třemi prvky – slovníkovými hesly v němčině, polštině a obrazem.

288 https://www.calvertjournal.com/lists/show/5094/shelf-life-29-of-the-best-photo-books-from-the-new-east, dostupné online10.12.2017.

289 Tobis, Andrzej. *A–Z : słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego – Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch – German-Polish illustrated dictionary*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana; Instytut Adama Mickiewicza, 2014 s. 25.

Výše uvedené příklady ukazují značnou rozmanitost přístupů a formálních strategií, která uplatňují tvůrci střední a mladší generace. Tyto přístupy se utvářejí v oblasti současné globální vizuální kultury a mohou se situovat v různých diskursech. Vzhledem k mainstreamovému tisku, nakladatelstvím a kulturním institucím stále ještě lhostejným vůči fotografii mladí autoři bez komplexů tvoří alternativní oběh, využívají sociální sítě a v posledních letech také častější strategii selfpublishingu. Průmyslový kontext černobílého průmyslového Horního Slezska pomalu přestává být dominantní, ačkoliv pro mnoho autorů toto místo nadále zůstává významným bodem.

Závěr

Cílem této práce byla identifikace institucí, jevů a autorů významných pro vývoj fotografie v oblasti Horního Slezska vymezením v úvodě této práce. V dalších kapitolách se hovořilo o podmínkách vývoje fotografii v této oblasti, přičemž se uváděly různé úhly pohledu a zmiňované jevy se zasazovaly do širšího kontextu.

Vývoji fotografických služeb ve Slezsku nahrávaly zesilující globální společenské, ekonomické a politické procesy doprovázející průmyslovou revoluci. Spolu s technologickým vývojem postupně mizely bariéry omezující všeobecný přístup k fotografii. V meziválečných letech se fotografie stala fenoménem masovým. Rozvíjí se amatérská fotografie s uměleckými ambicemi – *fotografika*, která sloužila také k uspokojování ambicí a tvůrčích potřeb jednotlivců, ve společensko-politickém rozměru pak stále častěji byla využívána jako nástroj v procesu konstruování národní nebo třídní totožnosti.

Proces obnovy a rekonstrukce institucionálních fotografických kruhů v Horním Slezsku zahájený těsně po druhé světové válce vedl ke zformování dvou hlavních středisek v hornoslezské aglomeraci – katovického a glivického. Tradice fotografie v regionu byla do značné míry spojena s rozvojem řemesla a amatérského hnutí. Velkou roli v utváření přístupu místních uměleckých fotografů hrály organizace milovníků fotografie a také Svaz polských uměleckých fotografů. Dobře rozvinutý systém tisku, regionální televizní studio či existující průmysl vytvářely poptávku po fotografii a dovolovaly její kvantitativní rozvoj. Vedle sebe existující a vzájemně se prolínající kruhy amatérů, uměleckých fotografů sdružených v ZPAF a fotoreportérů tvořily spletitou síť vzájemných závislostí.

Jedním z faktorů ovlivňujících přístupy místních fotografů byla publicistika adresovaná zejména ambiciózním amatérským umělcům, která měla plnit zprostředkovatelskou roli mezi autorem a veřejností. V případě fotografie měli četní recenzenti pomáhat autorům při neustálém a ustavičném zdokonalování řemesla. Postulátní charakter kritiky stanovoval směry rozvoje akceptované fotografickou obcí. Je nutné mít na paměti, že do roku 1989 bylo celé výstavnické hnutí, podobně jako ostatní oblasti veřejného života, podrobeno kontrole státu. Fotografie se řadila k základním nástrojům vizuální propagandy. Umění amatérů, zejména dělníků, mělo pro státní moc značný význam. Na fotografiích založená přesvědčovací sdělení plnila výchovné, mobilizační a disciplinující

funkce. Šíření ideologického obsahu formou vizuálně atraktivních sdělení mělo zvětšovat možnosti efektivního působení na příjemce. Výstavy představovaly jednu z oblíbenějších forem šíření přesvědčovacích sdělení. Budování obrazu společenského života propagovaného státní mocí sloužil rozsáhlý mechanismus selekce fotografií. Mechanismy mecenášství podřízené cílům socialistické ideologie podporovaly pouze vybrané, z hlediska státní moci užitečné obsahy, kdežto ostatní byly vnímány jen jako okrajové nebo byly zcela opomíjeny. Nástrojem selekce a tlaku byl aparát cenzury a také jím podmíněné mechanismy autocenzury.

Estetické strategie v regionu obecně odrážely aktuálně platné celostátní tendence. Autoři se přizpůsobovali měnícím se módám a konvencím, tvořili v mezích krajně odlišných stylů. Nutno uznat, že zájmy místních fotografů byly velmi široké, rozhodně překračovaly industriální problematiku. Rozprostírály se od postupně ustupujících piktoriálních tradic přes směry spojené s konvencí umělecké fotoreportáže, které našly ohlas také mezi fotoreportéry, až po avantgardní přístupy. Nejednou byl určitý tvůrčí přístup spojený s omezeními danými vnějšími faktory. Tvorba byla na jednu stranu omezena ekonomickými činiteli, na druhou stranu pak ideologickým tlakem státu, který byl nejcitelnější v době stalinismu, kdy platila doktrína reálného socialismu. Omezením byla také absence silných uměleckých tradic, což ostatně platilo pro všechny oblasti tvorby v regionu.

Tato práce zcela určitě nevyčerpává celou problematiku, ale dovoluje poukázat na zajímavé oblasti a témata, která stojí za to rozvinout. K těm jistě patří nutnost zpracovat archivy jednotlivých autorů. S výjimkou uznávaných osobností jako Zofia Rydetová nebo Jerzy Lewczyński jsou znalosti o činnosti ostatních fotografů poměrně slabé a jejich dílo je třeba zpracovat. Sbírky fotografií existující v místních muzeích jsou často neprozkoumané, muzejníky připravované výstavy se týkají hlavně etnografických problémů nebo slouží jako ilustrace dějin daného města, ale netýkají se fotografie samotné. Zvláštním problémem je kvalita a obsah existujících sbírek.

Dějiny fotografie v Horním Slezsku zůstávají jednou z mnoha, obvykle marginalizovaných periferních dějin čekajících na kritické zpracování.

Seznam použité literatury a zdrojů

- *„Piękno ziemi śląskiej": pod protektoratem pana Wojewody Śląskiego dra Michała Grażyńskiego*: Katowice, 1–15 XI 1938, Sale Recepcyjne Sejmu Śląskiego. Katowice: Komitet Organizacyjny Wystawy, 1938.
- Badetko, Alicja. *Tam królował blues...Próba monografii Klubu Puls w Katowicach*. Opole: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, 2014.
- Bahlcke, Joachim; Gawrecki, Dan; Kaczmarek, Ryszard, ed. *Historia Górnego Śląska*. Gliwice: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2011.
- Barciak, Antoni, ed. *Katowice w 139 rocznicę uzyskania praw miejskich. Wielokulturowość Katowic*. Katowice: Instytut Górnośląski, 2005.
- Bartuszek, Joanna. *Między reprezentacją a „martwym papierem". Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1995.
- Beksiński, Zbigniew. *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2014.
- Bierkowski, Tadeusz. *Polityka kulturalna PRL*. Bydgoszcz: WSP, 1980.
- Bogusz, Adam; Chojnacka, Anna. *Barwy i rytmy Śląska*. Warszawa, Arkady, 1969.
- Brogowski, Leszek, ed. *Fotografia – mowa ludzka*. Perspektywy historyczne. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006.
- Busza, Jerzy. *Jubileuszowa Wystawa Fotografii 1951–1986* (katalog). Gliwice: Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne, 1986.
- Czyżniewski, Marcin. *Propaganda polityczna władzy ludowej w Polsce 1944–1956*. Toruń: Grado, 2006.
- Dańda, Józef. *Podstawa dobrej fotografii*. Katowice: Śląskie Towarzystwo Fotograficzne, 1948.
- *Dopełnienie konieczne. Śląskie fotografki*. Katowice: Muzeum Śląskie, 2012.
- Dubiel, Dominik. *Cieszyńskie Towarzystwo Fotograficzne: 1930–2000*. Cieszyn: CTF, 2000.
- *Edward Poloczek : fotografia artystyczna „Koniugacje"*, (katalog). Katowice: Związek Polskich Artystów Fotografików, Biuro Wystaw Artystycznych, 1974.

- Englender, Witold. *Krótki przewodnik po zakładach fotograficznych Górnego Śląska od początku fotografii do końca I Wojny Światowej*. Jastrzębie; Cieszyn: Jastrzębski Klub Fotograficzny „Niezależni", 2003.
- Eugeniusz, Rustanowicz; Eugeniusz, Szczepanek. *Polski węgiel*. Katowice : Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa", 1965.
- Ferenc, Tomasz. Fotografia. *Dyletanci, amatorzy i artyści*. Łódź: Galeria f5 & Księgarnia fotograficzna, 2004.
- *Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1985*. Szczecin: ZPAF, 1985.
- *Fotografia artystyczna na ziemiach zachodnich i północnych w latach 1945–1986*. Szczecin: ZPAF, 1986.
- *Fotorealizm*. Kraków: Galeria Zderzak, 2003.
- *Fruit Garden*. Warszawa: Sputnik Photos, 2016.
- Fuchs, Elżbieta, (ed.) *Zofia Rydet (1911–1997)*. Łódź: Muzeum Sztuki, 1999.
- Gliszczyński, Jeremi; Janiurek, Włodzimierz. *Suita śląska*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, 1973.
- Gliszczyński, Jeremi. *Katowice*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1962.
- Gola, Arkadiusz; Twaróg, Marek. *Ludzie z węgla*. Zabrze: Pro Futuro, 2010.
- Gola, Arkadiusz. *Poziom na dwa łamy. Śląska fotografia prasowa w „Trybunie Robitniczej" i „Dzienniku Zachodnim" 1960–1989*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2015.
- Gola, Arkadiusz. *Ludzie z węgla*. Zabrze: PRO FUTURO/M-Studio, 2010.
- Gola, Arkadiusz. *Nie muszę wracać...* Zabrze: Muzeum Miejskie, 2012.
- Gola, Arkadiusz. *Ogrodowa 1*. Sosnowiec : Pałac Schoena – Muzeum w Sosnowcu, 2016.
- Gola, Arkadiusz. *Stany graniczne*. Katowice: Muzeum Śląskie, 2011.
- Gołuch, Krzysztof. *Co siódmy*. Self-published, 2017.
- Grabowiecki, Marcin. *Babie lato*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2013.
- Hnatyszyn, Piotr; Małusecki, Bogusław. *Karl-Ludwig Max Steckel fotograf górnośląski 1870-194[.]*. Zabrze: Wydawnictwo Muzeum Miejskiego w Zabrzu, 1998.
- Jakubowicz, Michał. *Medium na białym tle*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2008.
- Jama, Waldemar. *Fotografia*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2002.
- Jedliński, Ryszard. *Pałac Młodzieży w Katowicach*. Katowice: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, 1967.
- Jurecki, Krzysztof; Zjeżdżałka, Ireneusz (ed.). *Archeologia fotografii: prace z lat 1941-2005. Jerzy Lewczyński*. Września: Wydawnictwo Kropka, 2005.
- Kalina, Karolina; Gołaszewski, Marcin. *Piotr Janik: fotografie*. Gliwice: Muzeum, 2008.
- Kargul, Józef. *Upowszechnianie, animacja, komercjalizacja kultury : podręcznik akademicki*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

- Koniakowski, Andrzej. Lwowscy fotografowie w odradzającej się fotografii artystycznej na Śląsku. In: Heska-Kwaśniewicz, Krystyna; Ratuszna, Alicja; Żurawska, Ewa, (ed.) *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2012.
- Kubiak, Wiktor. *Klub Sportowy "06 Kleofas" Katowice*. Katowice: self-published, 2017.
- Kwiecień, Anna; Kalina, Katarzyna; Lewczyński, Jerzy. *Fenomeny i fantomy: gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2006.
- Lechowicz, Lech. *Fotoeseje – teksty o fotografii polskiej*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2010.
- Lewczyński, Jerzy; Tabaka, Ryszard (ed.). *Galeria Katowice* (katalog). Katowice: ZPAF, 1978.
- Lewczyński, Jerzy. *Antologia fotografii polskiej 1839–1989*. Bielsko-Biała: Lucrum, 1999.
- Lewczyński, Jerzy. *Gliwickie środowisko fotograficzne: 1951–1986*. Gliwice: Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne, 1986.
- Ligęza, Józef. *Przypomnienie. Fotografie z lat 1950 – 2000*. Katowice: Józef Ligęza, 2008.
- Ligocki, Alfred. *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Ligocki, Alfred. *Formy i Ludzie. Almanach fotografiki śląskiej ZPAF*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1988.
- Ligocki, Alfred. *Fotografia i sztuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.
- Ligocki, Alfred. *Fotograficzne penetracje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Ligocki, Alfred. *Plastyka współczesna: na tropach jej przemian*. Warszawa: Arkady, 1968.
- Lipońska-Sajdak, Jadwiga ; Mastalerz, Jacek. *Fotografia ojczysta Józefa Dańdy*. Katowice: Muzeum Historii Katowic, 2005.
- Lisiecki, Marcin, (ed.). *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009.
- Łuczak, Michał; Siwczyk, Krzysztof. *Koło miejsca / Elementarz*. Gliwice: Muzeum, 2016.
- Łuczak, Michał; Springer, Filip. *11.41*. Warszawa: Filip Springer – fotografia, reportaż, 2016.
- Łuczak, Michał. *Brutal*. Katowice: self-published, 2012.
- Mazur, Adam. *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999–2009*. Warszawa: 4000 Malarzy, 2009.

- Mazur, Adam. *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.
- Mazur, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski; Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009.
- Mazur, Adam. *Jerzy Lewczyński: album życia: wybór z dwóch kolekcji prywatnych*. Sopot : Państwowa Galeria Sztuki, 2015.
- Meschnik, Marek. *Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949-1999*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 2001.
- Milach, Rafał. *7 Rooms*. Berlin: Kehrer Verlag, 2013.
- Milach, Rafał. *Black sea of concrete*. Self-publish, 2009.
- Milach, Rafał. *Pierwszy marsz dżentelmenów*. Września: Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich, 2017.
- Milach, Rafał. *The Winners*. London: GOST, 2013.
- Milach, Rafał. *W samochodzie z R*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2011.
- Mossakowska-Mazany, Henryka. *Regionalne towarzystwa kultury*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1977.
- *Neorealizm w fotografii polskiej 1950-1970*. Warszawa: Fundacja Asymetria, 2015.
- Niesłony, Maciej. *Rozmowy*. Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory", 2009.
- *Nowi dokumentaliści*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2006.
- Nowicki, Wojciech. *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2012.
- Nowicki, Wojciech. *Zofia Rydet: zapis socjologiczny 1978–1990*. Gliwice: Muzeum w Gliwicach, 2016.
- *Ocalały na fotografiach. Śląskie kopalnie w obiektywie Haliny Holas-Idziakowej i Leonarda Idziaka*, (katalog). Katowice: Muzeum Śląskie, 2007.
- Olek, Jerzy. *Bezwymiar iluzji*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 1995.
- *Pieśń o ziemi naszej. Ogólnopolska Wystawa Fotografii Krajoznawczej*, (katalog). Bytom: Komitet Organizacyjny OWFK, 1962.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.
- Prażmowski, Wojciech. *Biało-czerwono-czarna*. Częstochowa: Muzeum Częstochowskie, 2001.
- Prażmowski, Wojciech. *Ogrody polskie. Varia śląskie. Dom – droga istnienia*. Częstochowa : Miejska Galeria Sztuki, 2010.
- Racoń, Krzysztof. *Rura*. Warszawa: Paper Beats Rock Foundation, 2015.
- Recław, Damian. *Przemysł Górnego Śląska na dawnej fotografii (do 1945 r.) : ze zbiorów Muzeum w Gliwicach. T. 1*, Górnictwo. Gliwice : Muzeum, 2015.
- Recław, Damian. *Zakład fotograficzny Wilhelma von Blandowskiego*. Gliwice: Muzeum, 2013.

- Rottenberg, Anda. *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa, Fundacja open Art Project, 2009.
- Rumiak, Sławomir. *Książka miłosna*. Bytom: Wydawnictwo Frodo, 2003.
- Rydet, Zofia. *Mały człowiek*. Warszawa: Arkady, 1965.
- Rydet, Zofia. Obecność. Kalwaria Zebrzydowska: Calvarianum, 1988.
- Sielska, Anka. *Salix Polaris*. Katowice: self-published, 2014.
- Siostrzonek, Jiří, (ed.). *Fotografie a sociologie*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010.
- Skoczek-Kulpa, Renata. *Fotografowie dawnego Chorzowa: zakład fotograficzny rodziny Tschentscher 1871-1930*. Chorzów: Muzeum, 2000.
- Sobota, Adam. *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001.
- Socha, Lucjan. *Propaganda wizualna. Uwagi i propozycje*. Wrocław : Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, 1969.
- Socha, Lucjan. *Propaganda wizualna. Uwagi i propozycje*. Wrocław: Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, 1969.
- Sokalska, Maga. *Elegant*. Gliwice: Muzeum, 2014.
- Szczepanek, Eugeniusz; Poznański, Stanisław. *Węgiel – nasze bogactwo*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW "Prasa", 1955.
- *Śląsk. Wystawa Samodzielnej Grupy Twórczej „KRON"*, (katalog). Bielsko-Biała: Bielska Galeria Fotografii, 1983.
- *Świat wyobraźni Zofii Rydet*. Warszawa : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1979.
- Tobis, Andrzej. *A–Z : słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana; Instytut Adama Mickiewicza, 2014.
- Tokarska-Bakir, Joanna. *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*. Kraków: Universitas, 2000.
- Wallis, Aleksander Wallis. *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.
- Wilczyk, Wojciech. *Czarno-biały Śląsk*. Kraków: Galeria Zderzak; Katowice: Górnośląskie Centrum Kultury, 2004.
- Wojciechowski, Aleksander, ed. *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Wojtasik, Lesław. *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1987.
- Wojtasik, Lesław. *Propagandowe funkcje niektórych form kultury*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1982.
- Wojtasik, Lesław. *Teoria i praktyka politycznej propagandy wizualnej*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1977.
- *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2002.
- *XVII Konfrontacje fotograficzne. Fotografia prasowa jako sztuka faktu*. Gorzów Wielkopolski: GTF, 1987.

- Zborowska, Elwira: *Biedaszyby w obiektywie Maxa Steckla*. Katowice: Biblioteka Śląska, 2008.
- Ziębińska-Lewandowska, Karolina. *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.

Články v časopisech

- Beksiński, Zbigniew. Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia. *Fotografia*. 1958, roč. 6, č. 11, s. 541–543.
- Błaszczak-Wacławik, Mirosława; Błasiak, Wojciech; Nawrocki, Tomasz. *Górny Śląsk: Szczególny przypadek kulturowy*. Kielce: Wydawnictwo Naukowe Jan Szumacher, 1990, s. 156.
- Błochowicz, Seweryn. O tym warto podyskutować. *Trybuna Robotnicza*. 1962, č. 274, s. 6.
- Bobrowski, Tadeusz. Budujmy Polskę Fotograficzną. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 2, s. 32–33.
- Bogucki, Janusz. Uwagi niefachowe. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 7, s. 6.
- Bojko, Szymon. Robotnicy fotografujący. *Fotografia*. 1982, č. 2, s. 11.
- Bułhak, Jan. Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej. *Świat fotografii*. 1946, roč. 1, č. 1, s. 7.
- Bułhak, Jan. Fotografia krajoznawcza jako zawód i jako służba społeczna. *Świat fotografii*. 1946, roč. 1, č. 2, s. 2.
- Busza, Jerzy. Na pięć minut przed jubileuszem. *Foto*. 1986, č. 7, s. 195.
- Czartoryska, Urszula. „Mały Człowiek" Zofii Rydet. *Fotografia*. 1961, roč. 9, č. 7, s. 232.
- Czartoryska, Urszula. Jeszcze o wystawie. *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 9 s. 4.
- Czartoryska, Urszula. VIII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Gliwicach. *Fotografia*. 1957, roč. 5, č. 9, s. 210.
- Dańda, Józef. Podstawa dobrej fotografii. *Trybuna Robotnicza*. 1948, č. 159, s. 6.
- Dańda, Józef. Rozwój fotografiki polskiej na Śląsku. *Dziennik Zachodni*. 1947, č. 50, s. 384.
- Gadomski, Stanisław. Jubileusz u fotografików. *Trybuna Robotnicza*. 1964, č. 289, s. 2.
- Gadomski, Stanisław. Piękno Śląska. *Trybuna Robotnicza*. 1960, č. 288, s. 7.
- Gadomski, Stanisław. Polska w obiektywach fotografików. *Trybuna Robotnicza*. 1964, č. 64, s. 1.
- Gadomski, Stanisław. Z wizytą u fotografików. *Trybuna Robotnicza*. 1962,
- č. 303, s. 4.
- Garlicka, Aleksandra. Druga robotnicza. *Fotografia*. 1987, č. 3, s. 2.
- Garztecki, Juliusz. Jerzy Lewczyński czyli mnogość. *Fotografia*. 1966, roč. 14, č. 8, s. 179–180.

- Garztecki, Juliusz. Kazimierz Seko. *Fotografia*. 1970, roč. 18, č. 2, s. 29
- Gładych, Barbara. A w Katowicach...Przyczynek do dziejów amatorskiego ruchu fotograficznego. *Foto*. 1986, č. 6, s. 163.
- Gosk, Tadeusz. Związkowy ruch fotoamatorski. *Fotografia*. 1967, roč. 15, č. 6, s. II.
- Grosser, Zbigniew. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Katowicach. Pierwsza po wojnie. *Dziennik Zachodni*. 1950, č. 304, s. 6.
- I Okręgowa wystawa fotografiki. (katalog). Stalinogród: Związek Polskich Artystów Fotografików, 1953.
- I-wsza Wystawa Fotografiki Śląskiej. *Polska Zachodnia*. 1934, roč. 9, č. 332, s. 7.
- I. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Katowicach : 28.10 – 10.11.1950 r. / Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Katowicach. (katalog) Katowice: Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Katowicach, 1950, s. 7.
- III Okręgowa Wystawa Fotografiki Delegatury Katowickiej ZPAF, (katalog). Katowice: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1957.
- III Wojewódzka Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Stalinogrodzie, (katalog). Stalinogród: Polskie Towarzystwo Fotograficzne Oddział Wojewódzki w Stalinogrodzie, 1956.
- Johann, Adam. Bilansujemy rok wystawienniczy ZPAF. *Fotografia*. 1953, roč. 1, č. 6, s. 2.
- Karkoszka, Janusz: Bliskie i najbliższe. *Trybuna Robotnicza*. 1974, nr 134, s. 3.
- Kiciński, Wojciech. Katowice po raz drugi. *Fotografia*. 1961, roč. 9, č. 11, s. 379–383.
- Kosińska, Barbara. Z dziejów amerykańskiej Foto Ligi. *Fotografia*. 1983, č. 1, s. 18.
- Krajewski, Juliusz. O związanie artysty z życiem ludzi pracy. *Trybuna Robotnicza*. 1949, č. 170, s. 6.
- Kulik, Ireneusz. Rzeczywistość i fotografia. *Nurt*. 1977, č. 4, s. 110–111.
- Kuźmicz, Marika. Wilhelm von Blandowski. Australijski traper, gliwicki fotograf. *Rocznik Muzeum w Gliwicach*. Gliwice: Muzeum, 2014, s. 315–337.
- Lewczyński, Jerzy. Uwagi o sympozjum. *Fotografia*. 1977, č. 3, s. 44.
- Lewczyński, Jerzy. Wilhelm von Blandowski herbu Wieniawa. Zarys działalności fotograficznej. *Rocznik Muzeum w Gliwicach – Ludzie i dzieła*. Gliwice: Muzeum, 1995.
- Ligocki, Alfred. Dokąd zmierza fotografia artystyczna? *Fotografia*. 1957, roč. 5, č. 9, 213–215.
- Ligocki, Alfred. Fotografia artystyczna a kultura masowa. *Odra*. 1967, roč. 7, č. 9, s. 57.
- Ligocki, Alfred. Hodowla gwiazd czy nauka dobrych manier? *Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 8, s. 259–262.

- Ligocki, Alfred. IV Wystawa Fotografiki Amatorskiej w Gliwicach. *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 7, s. 14.
- Ligocki, Alfred. Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi". *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 6, s. 9–11.
- Ligocki, Alfred. Manowce awangardy. Fotografia. 1977, č. 3, s. 44.
- Ligocki, Alfred. Nowa fala w fotografice? Trybuna Robotnicza. 1961, č. 280, s. 6.
- Ligocki, Alfred. Nowa podróż do kresu fotografii. *Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 4, s. 132–133.
- Ligocki, Alfred. O realizmie socjalistycznym w fotografice II. *Zagadnienia naturalizmu i formalizmu. Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 12, s. 2–3.
- Ligocki, Alfred. O realizmie socjalistycznym w fotografice. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 9, s. 2–3.
- Ligocki, Alfred. O swoistości fotograficznych środków formalnych. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 5, s. 2–3.
- Ligocki, Alfred. O VI Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki. *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 9, s. 3.
- Ligocki, Alfred. Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką. *Fotografia*. 1958, roč. 6, č. 11, s. 523–527.
- Ligocki, Alfred. Uwagi o II okręgowej wystawie fotografików śląskich. *Fotografia*. 1955, roč. 3, č. 4, s. 6–7.
- Ligocki, Alfred. Wśród katowickich fotografików. *Fotografia*. 1959, roč. 7, č. 12, s. 33–35.
- Ligocki, Alfred. Wystawa fotografii zaangażowanej. *Fotografia*. 1965, roč. 13, č. 9, s. 205.
- Łagocki, Zbigniew. Nowoczesność – problem stale aktualny. *Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 3, s. 75–76.
- Łyczywek, Krystyna. Kryzys działalności towarzystw fotograficznych? *Fotografia*. 1967, roč. 15, č. 10, s. 231.
- Łyczywkowa, Krystyna. Czy Ligocki otwiera okna, czy zamyka drzwi? *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 4, s. 75–76.
- Łyczywkowa, Krystyna. W sprawie rozwoju amatorskiego ruchu fotograficznego. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 2, s. 27.
- Maria Jackowski, Jan. Czterech z HARD-u. *Fotografia*. 1986, č. 2, s. 43–45.
- Maria-Świątek, Anna. Jubileusz Edwarda Poloczka. *Foto*. 1987, č. 11/12, s. 266.
- Mierzecka, Janina. O nowy typ obrazu. *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 1, s. 2–3.
- Mularz, Edmund. Towarzystwo Fotograficzne w Częstochowie i jego działalność. In: *Almanach Częstochowy*. Częstochowa: Towarzystwo Przyjaciół Częstochowy, 1991, s. 26–31.
- Na marginesie II katowickiej wystawy fotografiki. *Trybuna Śląska*. 1951, č. 315, s. 4.
- Nasze województwo. *Trybuna Robotnicza*. 1967, č. 39, s. 1.

- O działalności Katowickiego Towarzystwa Fotograficznego. *Fotografia*. 1961, roč. č. 5, s.169.
- Odczyt w T.C.L. *Polonia*. 1938, roč. 15, č. 5049, s. 11.
- Ogólnopolska Wystawa Fotografiki otwarta w Katowicach. *Dziennik Zachodni*. 1950, č. 298, s. 3.
- Olek, Jerzy. Fotografia ekspansywna. *Opole*. 1977, č. 2, s. 11.
- Olek, Jerzy. Otwarcie na rzeczywistości. *Nurt*. 1976, č. 1, s. 11.
- Olek, Jerzy. Znaczący i znaczeni fotografią. *Nurt*. 1976, č. 7, s. 34.
- Orłowicz, Mieczysław. Bułhak nie żyje. *Świat Fotografii*. 1950, roč. 5, č. 15, s. 13.
- Orłowicz, Mieczysław. Fotografia krajobrazu na usługach propagandy turystycznej. *Świat fotografii*. 1948 roč. 3, č. 8, s. 11.
- Otwarcie wystawy „Piękno Ziemi Śląskiej". *Polska Zachodnia*. 1938, roč. 13, č. 302, s. 11.
- Piękno Zaolzia na wystawie fotografiki. *Polska Zachodnia*. 1938, roč. 13, č. 307, s. 8.
- Pijarski, Krzysztof. Jerzy Lewczyński – archiwum jako gest. *Opcje*. 2011, č. 3, s. 24-27.
- Pol, Adam. Początki nowoczesnej ikonografii w Gliwicach, In: *Zeszyty Gliwickie*. 1995, č. 24, s. 99–104.
- Poloczek, Edward. Zorganizowana percepcja czasowa w fotografii. *Fotografia*. 1970, roč. 18, č. 2, s. 27.
- Rakoczy, Jan. U stalinogrodzkich fotografików. *Dziennik Zachodni*. 1953, č. 207, s. 3.
- Rybicka, Elżbieta. Krajobraz. Krótkie wprowadzenie. *Herito*. 2015, č. 19, s. 18–19.
- Rzeźniacki, Zbyszko. Funkcje regionalnych towarzystw fotograficznych. *Fotografia*. 1965, roč. 13, č. 3, s. 51–52.
- Schulz, Marian. Świt czy zmierzch fotografiki? Świat Fotografii. 1946, roč. 1, č. 1, s. 3.
- Seko, Kazimierz. Czy fotografia jest sztuką? Trybuna Robotnicza. 1962, č. 274, s. 6
- Sempoliński, Leonard. Z przemówienia Przewodniczącego Rady Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 2, s. 35–36.
- Słuszna inicjatywa. Nowa organizacja wystaw artystycznych. *Trybuna Robotnicza*. 1949, č. 218, s. 4.
- Sobota, Adam. Śląska fotografia (zarys historii do 1990 roku). *Opcje*. 2011, č. 3, s. 6–11.
- Sommer, Stanisław. Wielki sejm fotografii polskiej. *Fotografia*. 1960, roč. 8, č. 7, s. 220.

- Sommer, Stanisław. Wystawa fotografików śląskich. *Fotografia*. 1953, roč. 1, č. 6, s. 18.
- Spis fotografów polskich. *Polski Przegląd Fotograficzny*. 1930, roč. 6, č. 12, s. 260.
- Sumiński, Tadeusz. Walny Zjazd ZPAF. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 5, s. 99.
- Szaraniec, Lech. Józef Dańda i jego zbiory fotograficzne. *Rocznik Katowicki*, 1976, č. IV, s. 50–64.
- Szymanowicz, Maciej. Śląska idylla. O przemyśle, folklorze i fotografii lat 30. *Kwartalnik Fotografia*. 2004, č. 14, s. 96–103.
- Szymon, Piotr. Józef Dańda i jego fotograficzna pasja. In: Falęcki Tomasz, (ed.). *Kronika Katowic*. Katowice: Muzeum Historii Katowic, 1989, s. 113.
- Toczyńska, Walentyna. Katowickie Towarzystwo Fotograficzne. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 12, s. II–III.
- Wieczorek, Antoni, Pierwsza wystawa fotografiki śląskiej w Katowicach. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 6, s. 129.
- Wieczorek, Antoni, Pierwsza wystawa fotografiki śląskiej w Katowicach. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 6, s. 130.
- Wieczorek, Antoni. Nadprodukcja i masowość wrogami pięknej fotografii. *Fotograf Polski*. 1934, roč. 19, č. 5, s.101.
- Wilczyk, Wojciech. Postindustrial. *Biuletyn fotograficzny*, 2004, č. 5, s. 10.
- Województwo katowickie w obiektywie. *Trybuna Robotnicza*. 1967, č. 31, s. 2.
- Wojtkiewicz, Stefania. Sztuka która głosi prawdę. *Fotografia*. 1956, roč. 4, č. 4, s. 8–11.
- Woszkowska, Mariola. Okiem fotoreporterów. *Trybuna Śląska*. 1996, č. 180, s. 6.
- Wystawa fotografii krajoznawczej i dokumentarnej. *Świat Fotografii*. 1947, roč. 2, č. 1–2, s. 43.
- Wystawa fotografiki. *Polonia*. 1938, roč. 15, č. 5060, s. 1.
- Z przemówienia Przewodniczącego Rady Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce – Leonarda Sempolińskiego. *Fotografia*. 1964, roč. 12, č. 2, s. 35.
- Z wystawy fotografiki sowieckiej oraz I. Wystawy Fotografiki Śląskiej. *Polska Zachodnia*. 1934, roč. 9, č. 333, s. 2.
- Zembik, Andrzej. Fotografia częstochowska w latach 1847-1939. In: *Prace Naukowe. Wychowanie Plastyczne*, 1993, č. IV, s. 95.
- Zieliński, Andrzej. Zabrzańskie Towarzystwo Fotograficzne. In: *Kroniki Miasta Zabrze*. Zabrze: Towarzystwo Miłośników Zabrza i Muzeum w Zabrzu, 1968, s. 204–209.
- Ziemilski, Andrzej. Fotografia a warsztat socjologa. *Fotografia. Kwartalnik*. 1981, č. 2, s. 31–33.
- Zwierciadło życia społecznego. Fotografia. *Kwartalnik*. 1981, č. 2, s. 19–20.

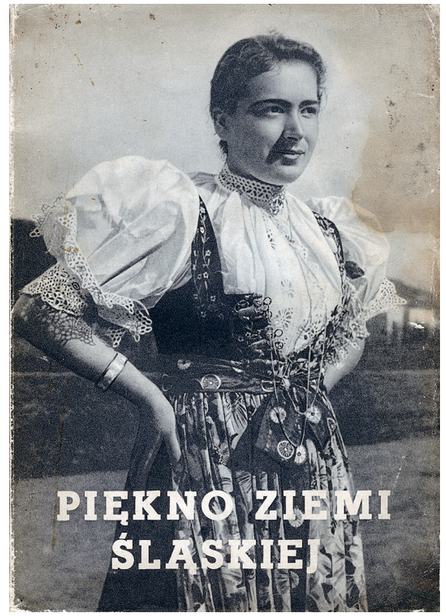
Menný rejstřík

Ackerman, Michael **116**
Adamus, Paweł **119**, **124**
Alvarez Bravo, Manuel **116**
Andrzejewska, Anita **110**
Andrzejewska, Ewa **110**
Apathy, Małgorzata **33**, **83**, **94**, **115**
Arciszewski, Bronisław **21**
Axelradová, Ewa **110**, **113**
Balco, Andrej **133**
Balicki, Aleksander **33**, **95**
Ballen, Roger **112**
Barański, Krzysztof **99**
Baturo, Andrzej **99**, **111**, **116**
Baturová, Inez **111**, **116**
Bauman, Zygmunt **67**
Bednarska, Katarzyna **124**
Beerman, Wilhelm **19**
Beksiński, Zdzisław **75**, **77**
Beneš, Jaroslav **110**
Benser, Walter **25**
Berezowski, Anatol **31**
Beyer, Karol **104**
Biegański, Sławomir **99**
Bieleszová, Štěpánka **109**
Birgus, Vladimír **115**
Blandowski, Wilhelm **19**
Błochowicz, Seweryn **35**, **43**, **71**, **72**, **73**, **80**, **82**, **95**
Bogucki, Janusz **42**, **51**
Bogusz, Adam **31**, **35**, **71**, **72**, **73**, **79**, **80**, **81**, **95**
Bojarow, Andrij **131**
Bonaventura, Tommaso **131**
Boronowski, Jan Norbert **82**
Borusiewicz, Mirosław **130**
Bruszewski, Wojciech **90**
Brykczyński, Jan **132**
Brzozowski, Tadeusz **24**
Bujak, Adam **124**
Bułhak, Jan **22**, **25**, **43**, **50**, **57**, **58**, **59**, **69**, **94**
Busch, Aleksander **24**
Busza, Jerzy **33**, **39**, **42**, **92**, **96**
Bydliński, Jerzy **81**
Byrczek, Jakub **91**, **94**, **109**, **110**, **128**
Cała, Michał **96**, **97**, **114**, **122**
Celejwski, Grzegorz **121**
Ciesielska, Stefania **102**
Cichocki, Sebastian **112**, **130**
Cichosz, Krzysztof **108**
Cybiński, Mieczysław **31**, **32**, **35**, **71**, **72**
Czakoń, Stanisław **24**
Czartoryska, Urszula **37**, **42**, **74**, **78**, **90**, **101**, **130**
Czesak, Bogdan **118**
Czyżniewski, Marcin **62**
Chałupka, Franciszek **24**
Chojnacka, Anna **79**, **80**, **95**, **115**
Chojnacki, Piotr **123**
Choróbski, Mateusz **131**
Dańda, Józef **26**, **31**, **32**, **69**
D'Antoni, Ryszard **103**
Datka, Czesław **71**
Dec, Władysław **33**, **111**
Dederko, Witold **37**
Dłubak, Zbigniew **37**, **42**, **44**, **45**, **47**, **54**, **75**, **86**, **90**
Długosz, Mikołaj **112**, **131**
Dorożański, Ireneusz **127**
Drozd, Jan **24**
Držková, Kateřina **113**
Dubiel, Sławoj **123**
Duma, Piotr **131**
Durczak, Ondřej **109**
Dymek, Leon **25**
Dymiński, Bolesław **103**
Dziaczkowski, Jan **110**
Dziadkiewicz, Marian **23**
Dziedzic, Łukasz **113**
Eskildsen, Joakim **116**
Fedak, Jerzy **87**
Fergusonová, Jesseca **110**
Figura, Alek **89**
Fontana, Franco **116**
Fontcuberta, Joan **116**
Forecki, Mariusz **117**
Frey, Bertold **33**
Fricze, Jan **33**
Gadamer, Hans-Georg **102**
Gadomski, Stanisław **68**, **81**, **84**, **102**, **158**
Gardulski, Marek **110**
Gargul, Kazimierz **35**, **72**, **80**
Garztecki, Juliusz **37**, **42**
Gąsiorowski, Stanisław **25**
Gerstmann, Marek **87**, **89**
Giacomelli, Mario **116**
Giba, Marcin **117**
Gibová, Nina **117**
Gierek, Edward **68**
Gisinger, Arno **131**
Głowaczewski, Maciej **111**
Gola, Arkadiusz **115**, **119**, **121**, **125**, **126**
Gołuch, Krzysztof **114**, **119**, **127**
Górewicz, Borys **32**
Górska, Iwona **94**
Górski, Aleksander **111**
Górski Andrzej **76**
Górski, Andrzej Bogusław **87**, **89**, **94**
Grabowiecki, Marcin **119**, **135**
Grażyński, Michał **23**
Gronsky, Alexander **116**
Gross, Erwin **25**
Grygiel, Andrzej **121**
Grzelewska, Ada **115**
Grzeszykowska, Aneta **110**, **112**, **113**

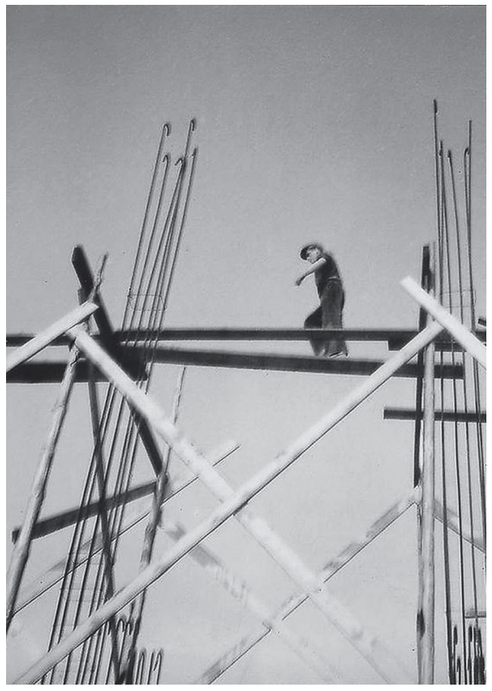
Guja, August **19**
Gwóźdź, Łucjan **25**
Hajman, Mateusz **136**
Harędziński, Karol **82**
Hartwig, Edward **80**, **94**, **97**
Hawliczek, Józef **23**
Helanderová, Joanna **97**, **98**, **99**, **113**, **115**
Hermanowicz, Mariusz **110**
Hilarowicz **33**
Hilarowicz, Franciszek **33**
Holas-Idziaková, Halina **70**, **72**
Holas, Józef **154**
Holasová, Karolina **21**
Holasová-Idziaková, Halina **21**, **35**, **80**, **95**, **114**, **115**
Holeksa, Karol **35**, **71**
Hombek, Wiktor **111**
Hordziej, Karol **130**
Hosoe, Eikoh **116**
Idziak, Leonard **21**, **25**, **70**, **79**, **80**, **95**, **114**
Imoto, Reiko **110**
Jabłonka **34**, **155**
Jabłonka, Mieczysław **34**
Jacyków, Witold **118**
Jakubowski, Stanisław **81**, **83**, **84**, **102**
Jama, Waldemar **92**, **93**, **94**, **108**, **114**, **124**, **128**
Janicki, Marek **103**
Janik, Piotr **74**, **75**, **76**, **79**, **81**, **83**, **92**, **111**, **116**
Janowski, Aleksander **57**
Jasieński, Władysław **111**
Jaurenik, Otto **24**
Jędrzejowski, Michał **119**, **135**
Jekelčik, Jurij **43**
Jelski, Michał **131**
Johann, Adam **43**
Jonderková, Karolina **135**
Józef Holas **21**
Jurecki, Krzysztof **108**, **130**
Jurová, Róża **115**
Kalinowska, Agnieszka **111**
Kałus, Otton **82**
Kasperlik, W. **25**
Klatka, Grzegorz **119**, **121**, **125**
Klimkiewicz, Rafał **121**
Kluba, Tadeusz **96**
Kołakowski, Miron **32**
Konarzewski, Andrzej **103**
Kondracki, Wojciech **82**
Koniakowski, Andrzej **38**, **95**, **96**, **97**, **103**
Konopka, Bogdan **91**, **110**
Konwiński, Stefan **31**, **79**
Korbut, Józef **33**
Korczak, Janusz **80**
Kornicki, Marian **82**
Kosidowski, Jan **82**
Kostrzewa, Wojciech **111**
Koszowski, Roman **121**
Kotecka, Monika **137**
Kotisch, Artur **25**
Kowal, Aleksander **34**
Kowaliková-Durová, Danuta **115**
Krakowiak, Stanisław **32**, **72**, **73**, **95**
Kramarz, Andrzej **111**, **113**, **117**
Krasicki, Bogdan **81**, **82**, **83**
Kratochvíl, Antonín **116**
Krawiecová, Georgia **117**
Kubiak, Wiktor **136**
Kubień, Agata **124**
Kubska, Barbara **113**, **138**
Kubski, Zygmunt **115**
Kugler, Emil **33**
Kułakowski, Bogdan **82**, **84**, **102**, **103**, **104**, **121**
Kulik, Ireneusz **89**, **90**
Kulpok, Gerard **81**
Kutz, Kazimierz **95**
Labryga, Antoni **68**, **102**
Ladefoged, Joachim **116**
Lah, Karol **31**, **35**
Lach-Lachowicz, Natalia **86**, **90**
Lachowicz, Andrzej **90**, **112**
Lasotová, Ewelina **113**
Lech, Jerzy Andrzej **91**, **110**
Lewandowska, Karolina **45**, **75**
Lewandowski, Rafał **35**, **80**, **131**
Lewandowski, Tadeusz **32**
Lewczyński, Jerzy **16**, **33**, **38**, **75**, **76**, **77**, **84**, **85**, **90**, **92**, **94**, **109**, **116**, **130**, **131**, **142**
Libera, Zbigniew **112**
Liboska, Tomasz **119**, **134**
Ligęza, Józef **42**, **81**, **114**
Ligocki, Alfred **37**, **39**, **41**, **42**, **43**, **44**, **45**, **46**, **47**, **48**, **49**, **50**, **51**, **52**, **53**, **54**, **74**, **75**, **77**, **78**, **90**
Linhart, Lubomír **56**
Ljankevič, Andrej **133**
Locher, Marek **123**
Lorencová, Anna **131**, **132**
Lubczyńska, Zofia **34**, **97**
Lubczyński, Jerzy **34**, **97**
Luskačová, Markéta **124**
Łagocki, Zbigniew **38**
Łakomski, Jerzy **68**
Łatová-Wronová, Katarzyna **110**
Ławrywianiec, Arkadiusz **121**, **126**
Łojková, Małgorzata **111**
Łuczak, Michał **110**, **111**, **113**, **119**, **125**, **132**, **133**, **134**, **137**
Łyczywková, Krystyna **54**
Maciejko, Tadeusz **33**, **76**
Machaczek, Karol **25**
Macháč, David **109**
Makal, Józef **68**, **81**, **83**, **84**, **103**
Makarewicz, Henryk **71**, **72**, **115**
Makarewiczová, Halina **71**
Malinowski, Jerzy **87**, **89**
Maniak, Andrzej **97**, **156**
Matwijiszyn, Romuald **33**
Mazur, Adam **104**
Menc, Jerzy **32**
Mendreková-Mikulská, Beata **115**
Miedniak, Władysław **24**
Mierzecka, Janina **51**
Michajlov, Boris **116**
Michalski, Stanisław **97**, **114**
Mikler, Edi **24**
Mikołajczyk, Antoni **110**
Mikolasch, Henryk **33**, **118**
Mikulin, M. **43**
Milach, Rafał **110**, **111**, **112**, **113**, **114**, **117**, **119**, **123**, **124**, **132**, **133**, **137**
Miller, Krzysztof **117**
Mirski, Jerzy **81**
Misiewicz, Jan **22**
Mokrzycka, Janina **45**
Molin, Jan **118**
Moonová, Sarah **116**
Morathová, Inge **116**
Morawski, Władysław **82**, **102**
Morcinek, Gustaw **24**, **25**
Mormulová, Bogna Jowita **115**, **129**
Morszczaková, Janina **118**
Mucha, Andrzej **87**
Muschalik, Piotr **124**, **129**
Musiałová, Anna **99**
Mutwil, Maciej **123**
Nabrdalik, Maciek **116**
Najdenow, Kazimierz **95**
Nałęcka-Milachovoá, Anna **133**
Nawrot, Irena **110**
Nelson, Zed **116**
Neuman, Jan **33**, **76**
Niesłony, Maciej **119**, **135**
Nikołajuk **34**
Nikołajuk, Genadiusz **34**
Nowak, Henryk **25**
Nowicki, Wojciech **111**, **115**, **130**, **131**
Nowinová Konopková, Konstancja **111**
Noworyta, Mirosław **121**
Ociepka, Teofil **79**
Olek, Jerzy **86**
Olszański, Grzegorz **137**
Orłowicz, Mieczysław **59**
Orłowska, Anna **131**
Orzechowska, Patrycja **110**
Osiecki, Maciej **99**
Osika, Maciej **113**
Patycki, Michał **136**
Pawek, Karl **50**, **51**, **63**
Pawela, Krzysztof **99**
Pawlak, Wiktor **25**, **26**
Pawłowski, Andrzej **54**
Pental, Wiktor **115**
Pepe, Dita **110**, **113**
Persson, Bo **99**
Piasecki, Marek **75**
Pierściński, Paweł **97**
Pietruszka, Paweł **24**
Pietruszka, Piotr **25**
Pijarski, Krzysztof **85**, **131**
Pindor, Błażej **131**
Poddębski, Henryk **25**
Podestát, Václav **109**
Podsiadło, Zbigniew **114**
Pogoda, Bart **137**
Pogodová, Silvia **111**
Poloczek, Edward **31**, **32**, **35**, **36**, **68**, **71**, **74**, **81**, **86**, **87**, **95**, **97**, **114**
Prażmowski, Wojciech **93**, **94**, **108**, **109**, **113**, **114**, **117**, **122**, **128**, **139**
Prażuch, Wiesław **82**
Prugar, Aleksander **125**
Przybyłko, Marcin **113**
Racoń, Krzysztof **136**
Rączkowski, Henryk **96**
Ratová, Kaja **136**
Rayssová, Agnieszka **115**, **132**, **133**
Reich, Jan **110**
Reszczyński, J. Alexander **19**
Robakowski, Józef **54**, **86**, **90**, **110**
Rogiński, Szymon **131**
Rokicka, Kama **137**
Rolke, Tadeusz **75**
Romer, Witold **23**, **24**, **33**
Różycki, Andrzej **90**
Rubinsteinová, Eva **110**
Ruksza, Stanisław **112**
Rumiak, Sławomir **129**, **130**
Rybicka, Elżbieta **57**
Rydetová, Zofia **16**, **33**, **64**, **75**, **76**, **80**, **81**, **92**, **94**, **100**, **101**, **108**, **110**, **111**, **112**, **114**, **115**, **126**, **130**, **142**
Rynek, Alojzy **34**
Ryszka, Józef **34**
Rytka, Zygmunt **110**
Rzepková-Dziedzicová, Joanna **112**, **119**
Sabelman, Franciszek **32**
Sagatowska, Katarzyna **137**
Saloni, Tadeusz **24**
Sander, August **111**
Sawicki, Zygmunt **34**
Seko, Kazimierz **33**, **43**, **81**, **82**, **83**, **84**
Sempoliński, Leonard **35**, **44**, **45**, **47**
Serog, Adolf **24**
Severová, Tereza **113**
Sheybal, Adam **75**, **76**, **111**
Schlabs, Bronisław **49**, **76**
Schorrová, Collier **112**
Schulz, Marian **43**, **45**, **59**
Sielska, Anna **113**, **119**, **124**, **137**, **138**
Siemianowski, Czesław **87**, **95**, **111**
Sigut, Jiří **110**
Sikora, Tomasz **117**
Siwczyk, Krzysztof **111**
Skoczeń, Stanisław **76**
Smaga, Jan **113**
Smandek, Michał **138**, **139**
Sobol, Jacob **116**
Sobota, Adam **100**, **108**, **111**
Sokalska, Magda **110**, **111**, **113**, **119**, **136**, **137**
Sokolnicka, Kama **111**
Sokołowska, Basia **110**
Solarski, Michał **134**
Sommer, Stanisław **73**
Sowiński, Michał **81**, **94**, **111**, **114**, **116**
Stańczyk, Marek **123**
Stankiewicz, Leonard **103**
Stapiński, Bronisław **33**, **35**, **71**, **72**, **73**
Stattler, Feliks **24**
Steckel, Max **20**
Steichen, Edward **50**, **63**, **78**
Stobik, Franciszek **31**, **32**, **35**, **71**, **72**, **80**, **95**
Storerová, Agata **113**
Stryja, Zbigniew **126**
Suchan, Jan **83**, **111**
Sunderland, Jan **43**
Sutkus, Antanas **116**
Szczagiel, Jerzy **87**
Szczepaniak, Ryszard **133**
Szczypka-Gwiazda, Barbara **55**, **58**
Szewczyk, Krzysztof **113**
Szmidtgal, Eugeniusz **43**
Szozda, Emil **33**
Szurkowski, Leszek **89**
Szymanowicz, Maciej **58**
Szymkowiak, Karol **133**
Szymon, Piotr **115**, **119**, **123**, **124**, **127**
Szypulski, Paweł **133**
Śliwová, Maria **115**, **129**
Ślusarczyk, Andrzej **123**
Śmietański, Adam **74**
Środula, J. **56**
Świdziński, Jan **90**
Świetlik, Andrzej **117**
Štreit, Jindřich **109**, **124**, **125**
Tabaka, Ryszard **87**, **89**, **90**
Tejchman, Elżbieta **54**
Tereszkiewiczová, Grażyna **110**
Thommeová, Tamara **33**

Tobis, Andrzej **112**, **139**
Todorowski, Tadeusz **49**
Tomeczek, Jacek **102**
Trzciński, Łukasz **112**
Tschentscher, Julius **20**
Tůma, Karel **123**
Tunbjörk, Lars **116**
Twaróg, Marek **126**
Vitaleová, Ami **116**
Wallis, Aleksander **34**
Wawrzynkiewicz, Włodzimierz **82**, **84**
Wesołowski, Marian **82**
Wieczorek, Antoni **15**, **22**, **24**, **25**
Wieczorek, Zygmunt **81**, **83**
Wielochowski, Stefan **32**
Wielomski, Mieczysław **96**, **97**
Wierzbicki, Jerzy **110**
Wichrowski, R. **76**
Wiktory, Tadeusz **33**
Wilczyk, Wojciech **110**, **113**, **122**, **123**
Wilhelm, Ludwik **25**
Włodarczyk, Jan **97**
Wojnecki, Stefan **110**
Wojnowski, Józef **118**
Woś, J. Stanisław **110**
Wróbel, Józef **68**, **10**
Wrześniowski, Bartosz **125**
Zając, Józef **31**
Zakliczyńska, Helena **113**
Zalewski, Zbigniew **96**
Zamecznik, Wojciech **80**
Zamorski, Jan Maciej **87**, **89**
Zawadzki, Wojciech **84**, **91**, **110**
Zdanowski, Edmund **43**
Zhang, Xiao **116**
Zieliński **34**
Zieliński, Andrzej **34**
Ziemilski, Andrzej **53**
Ziętek, Jerzy **64**
Ziółkiewicz, Stanisław **35**, **72**
Zjeżdżałka, Ireneusz **123**
Żakowicz, Aleksander **109**
Żak, Paweł **110**, **117**
Żbikowski, Michał **87**

Obrazová příloha



Katalog k výstavě *Krása slezské země*, Katowice 1938

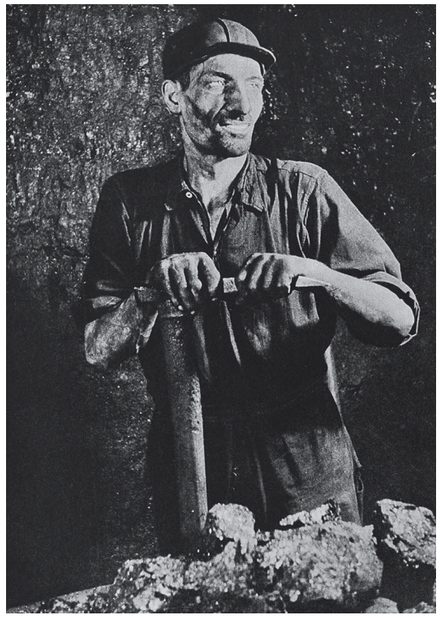


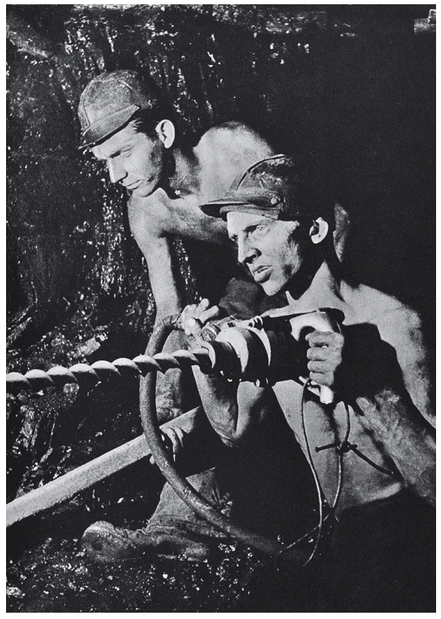
Leonard Idziak, *Palác dítěte v Katovicích stoupá vzhůru*, 1949

Halina Holas-Idziaková, *Sluncem pozlacené hlavičky*, 1949

Henryk Makarewicz, *Horník při práci*, 1949

Leonard Idziak, *Rychleji, rychleji*, 1949

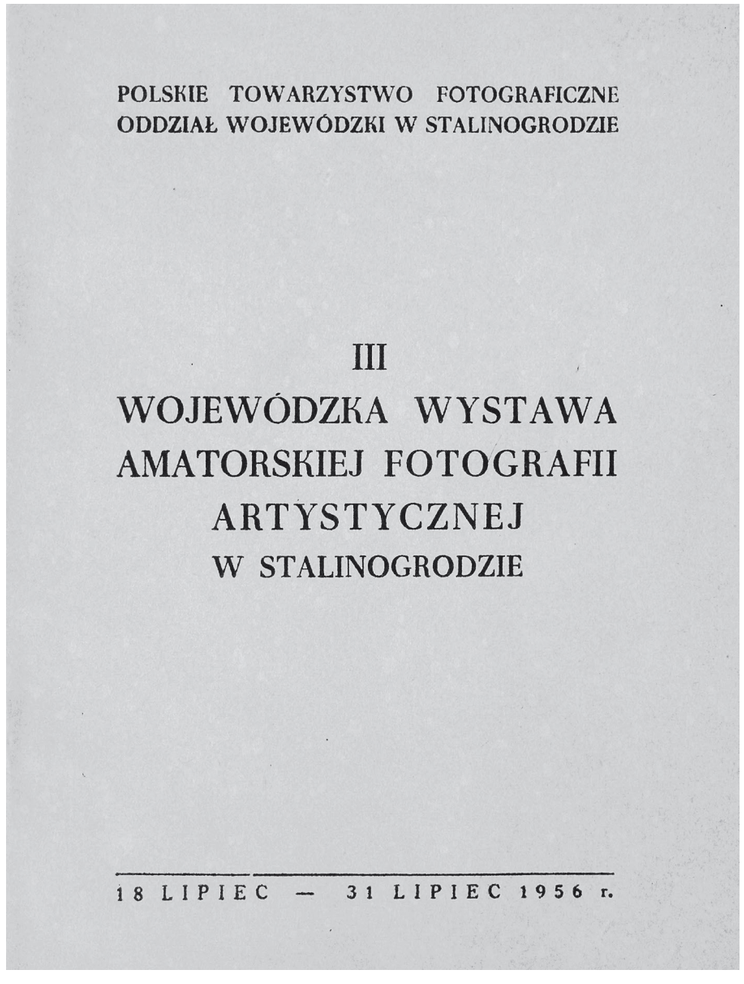




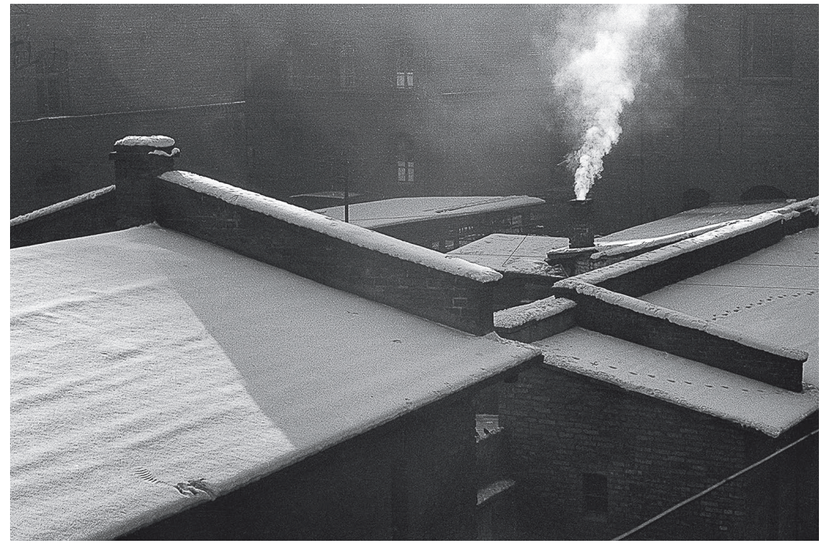
Eugeniusz Szczepanek, Stanisław Poznański, *Węgiel nasze bogactwo*, Warszawa 1955

Stanisław Jakubowski, *bez názvu*, 1973

Adam Bogusz, *Horníky*, 60. léta



III Wojewódzka wystawa amatorskiej fotografii artystycznej w Stalinogrodzie, Stalinogród 1956



Zofia Rydetová, *Střechy*, 1958

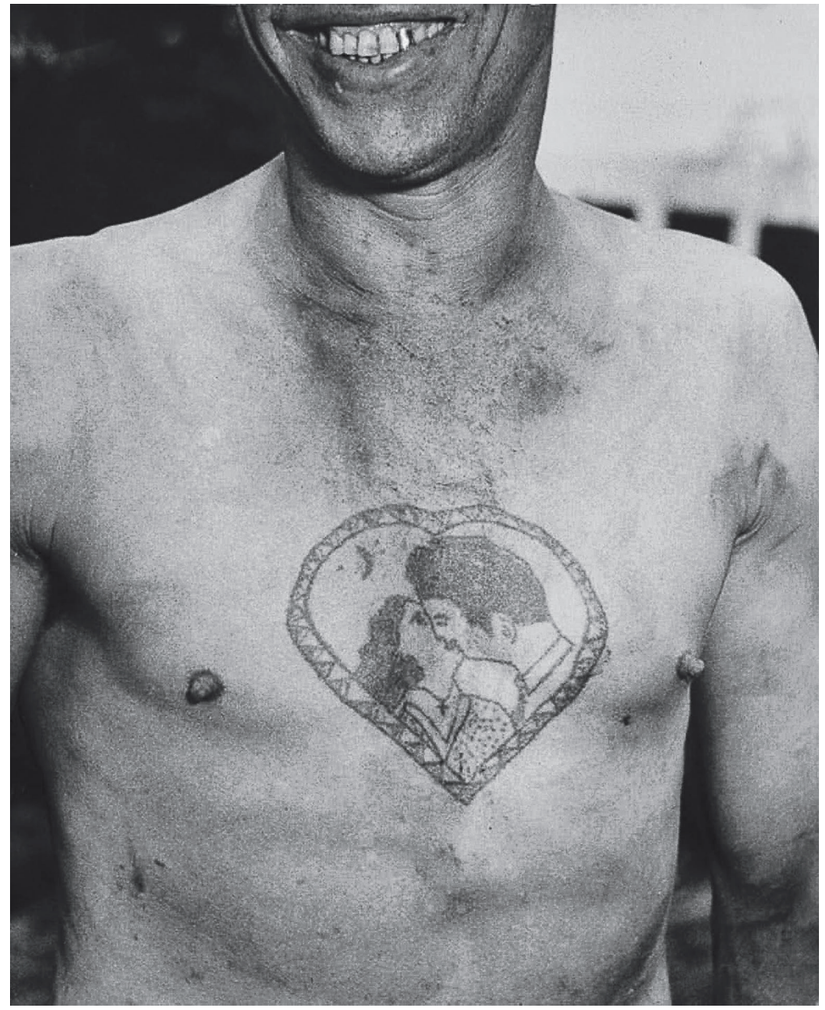
Zofia Rydetová, *Světlo uličky*, 1958

Jerzy Lewczyński, *Ukřižování*, 1956

Piotr Janik, *bez názvu,* 60. léta

Jerzy Lewczyński, *Nokturno*, 1956

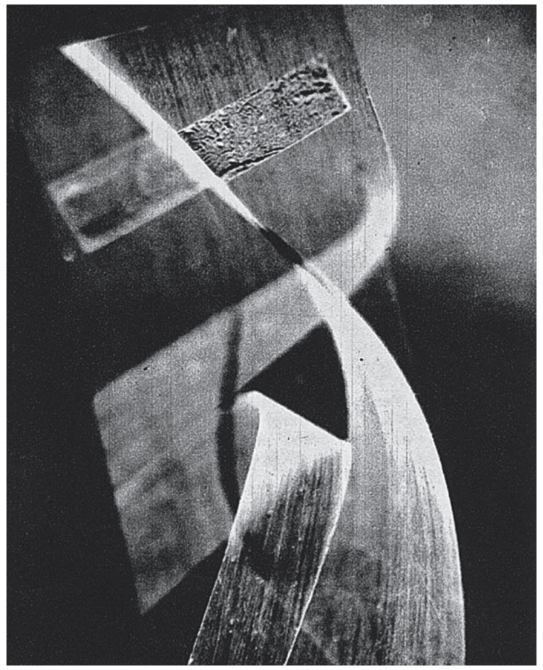
Michał Sowiński, *bez názvu*, 1960



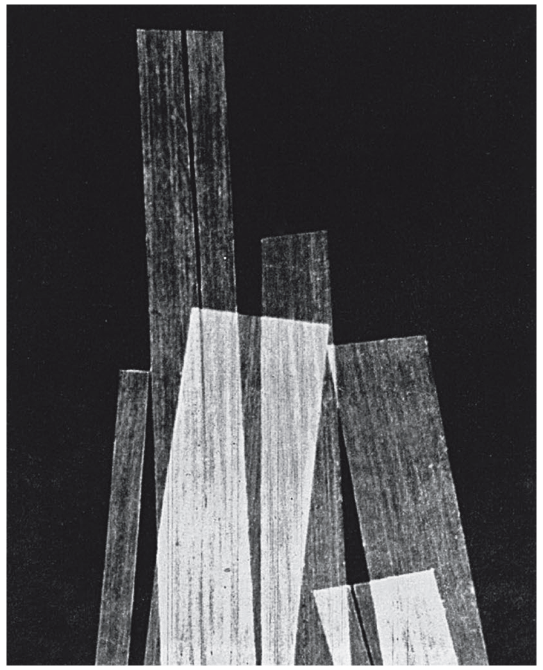
Jerzy Lewczyński, z cyklu *Wawelské hlavy*, 1960

Zofia Rydetová, *Pohled na abstrakci*, ok. 1957

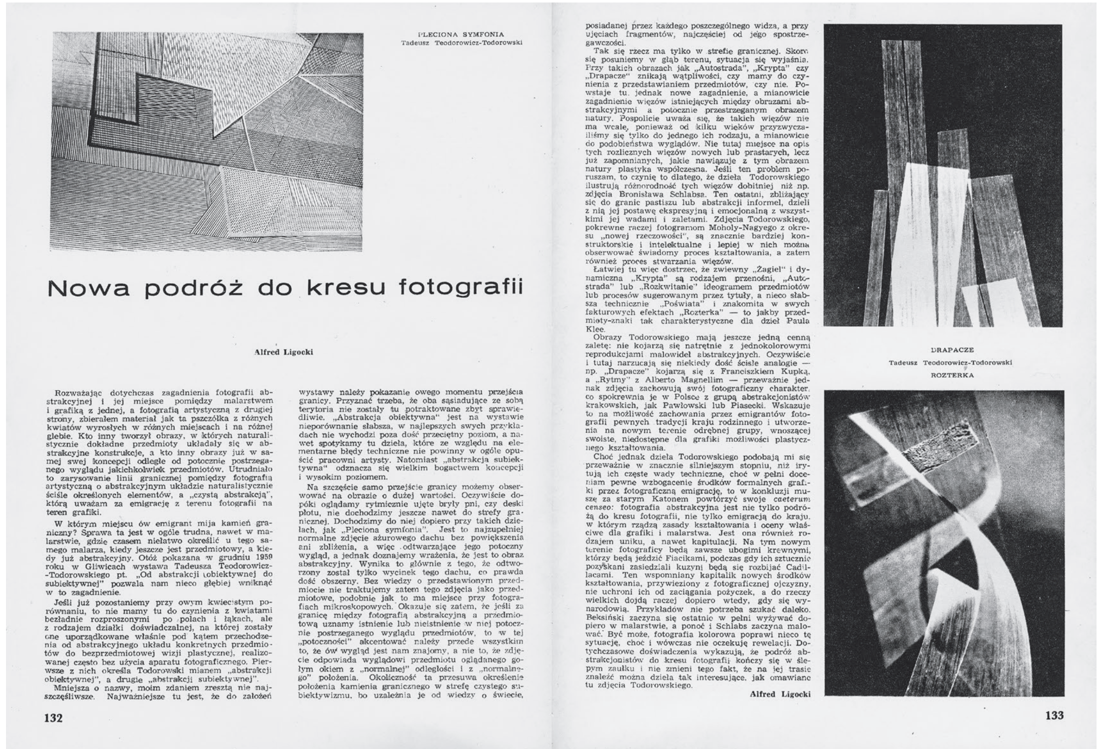
Zofia Rydetová, *Akt*, ok. 1957



Tadeusz Todorowski, *Nerozhodnost*, 1960



Tadeusz Todorowski, *Mrakodrapy*, 1960



PLECIONA SYMFONIA
Tadeusz Teodorowicz-Todorowski

Nowa podróż do kresu fotografii

Alfred Ligocki

Rozważając dotychczas zagadnienia fotografii abstrakcyjnej i jej miejsce pomiędzy malarstwem i grafiką z jednej, a fotografią artystyczną z drugiej strony, zbierałem materiał jak ta pszczółka z różnych kwiatów wyrosłych w różnych miejscach i na różnej glebie. Kto inny tworzył obrazy, w których naturalistycznie dokładne przedmioty układały się w abstrakcyjne konstrukcje, a kto inny obrazy już w samej swej koncepcji odległe od potocznie postrzeganego wyglądu jakichkolwiek przedmiotów. Utrudniało to zarysowanie linii granicznej pomiędzy fotografią artystyczną o abstrakcyjnym układzie naturalistycznie ściśle określonych elementów, a „czystą abstrakcją", którą uważam za emigrację z terenu fotografii na teren grafiki.

W którym miejscu ów emigrant mija kamień graniczny? Sprawa ta jest w ogóle trudna, nawet w malarstwie, gdzie czasem niełatwo określić u tego samego malarza, kiedy jeszcze jest przedmiotowy, a kiedy już abstrakcyjny. Otóż pokazana w grudniu 1959 roku w Gliwicach wystawa Tadeusza Teodorowicz-Todorowskiego pt. „Od abstrakcji obiektywnej do subiektywnej" pozwala nam nieco głębiej wniknąć w to zagadnienie.

Jeśli już pozostaniemy przy owym kwiecistym porównaniu, to nie mamy tu do czynienia z kwiatami bezładnie rozproszonymi po polach i łąkach, ale z rodzajem działki doświadczalnej, na której zostały one uporządkowane właśnie pod kątem przechodzenia od abstrakcyjnego układu konkretnych przedmiotów do bezprzedmiotowej wizji plastycznej, realizowanej często bez użycia aparatu fotograficznego. Pierwsze z nich określa Todorowski mianem „abstrakcji obiektywnej", a drugie „abstrakcji subiektywnej".

Mniejsza o nazwy, moim zdaniem zresztą nie najszczęśliwsze. Najważniejsze tu jest, że do założeń wystawy należy pokazanie owego momentu przejścia granicy. Przyznać trzeba, że oba sąsiadujące ze sobą terytoria nie zostały tu potraktowane zbyt sprawiedliwie. „Abstrakcja obiektywna" jest na wystawie nieporównanie słabsza, w najlepszych swych przykładach nie wychodzi poza dość przeciętny poziom, a nawet spotykamy tu dzieła, które ze względu na elementarne błędy techniczne nie powinny w ogóle opuścić pracowni artysty. Natomiast „abstrakcja subiektywna" odznacza się wielkim bogactwem koncepcji i wysokim poziomem.

Na szczęście samo przejście granicy możemy obserwować na obrazie o dużej wartości. Oczywiście dopóki oglądamy rytmicznie ujęte bryły pni, czy deski płotu, nie dochodzimy jeszcze nawet do strefy granicznej. Dochodzimy do niej dopiero przy takich dziełach, jak „Pleciona symfonia". Jest to najzupełniej normalne zdjęcie ażurowego dachu bez powiększenia ani zbliżenia, a więc odtwarzające jego potoczny wygląd, a jednak doznajemy wrażenia, że jest to obraz abstrakcyjny. Wynika to głównie z tego, że odtworzony został tylko wycinek tego dachu, co prawda dość obszerny. Bez wiedzy o przedstawionym przedmiocie nie traktujemy zatem tego zdjęcia jako przedmiotowe, podobnie jak to ma miejsce przy fotografiach mikroskopowych. Okazuje się zatem, że jeśli za granicę między fotografią abstrakcyjną a przedmiotową uznamy istnienie lub nieistnienie w niej potocznie postrzeganego wyglądu przedmiotów, to w tej „potoczności" akcentować należy przede wszystkim to, że ów wygląd jest nam znajomy, a nie to, że zdjęcie odpowiada wyglądowi przedmiotu oglądanego gołym okiem z „normalnej" odległości i z „normalnego" położenia. Okoliczność ta przesuwa określenie położenia kamienia granicznego w strefę czystego subiektywizmu, bo uzależnia je od wiedzy o świecie, posiadanej przez każdego poszczególnego widza, a przy ujęciach fragmentów, najczęściej od jego spostrzegawczości.

Tak się rzecz ma tylko w strefie granicznej. Skoro się posuniemy w głąb terenu, sytuacja się wyjaśnia. Przy takich obrazach jak „Autostrada", „Krypta" czy „Drapacze" znikają wątpliwości, czy mamy do czynienia z przedstawianiem przedmiotów, czy nie. Powstaje tu jednak nowe zagadnienie, a mianowicie zagadnienie więzów istniejących między obrazami abstrakcyjnymi a potocznie przestrzeganym obrazem natury. Pospolicie uważa się, że takich więzów nie ma wcale, ponieważ od kilku wieków przyzwyczailiśmy się tylko do jednego ich rodzaju, a mianowicie do podobieństwa wyglądów. Nie tutaj miejsce na opis tych rozlicznych więzów nowych lub prastarych, lecz już zapomnianych, jakie nawiązuje z tym obrazem natury plastyka współczesna. Jeśli ten problem poruszam, to czynię to dlatego, że dzieła Todorowskiego ilustrują różnorodność tych więzów dobitniej niż np. zdjęcia Bronisława Schlabsa. Ten ostatni, zbliżający się do granic pastiszu lub abstrakcji informel, dzieli z nią jej postawę ekspresyjną i emocjonalną z wszystkimi jej wadami i zaletami. Zdjęcia Todorowskiego, pokrewne raczej fotogramom Moholy-Nagyego z okresu „nowej rzeczowości", są znacznie bardziej konstruktorskie i intelektualne i lepiej w nich można obserwować świadomy proces kształtowania, a zatem również proces stwarzania więzów.

Łatwiej tu więc dostrzec, że zwiewny „Żagiel" i dynamiczna „Krypta" są rodzajem przenośni, „Autostrada" lub „Rozkwitanie" ideogramem przedmiotów lub procesów sugerowanym przez tytuły, a nieco słabsza technicznie „Poświata" i znakomita w swych fakturowych efektach „Rozterka" — to jakby przedmioty-znaki tak charakterystyczne dla dzieł Paula Klee.

Obrazy Todorowskiego mają jeszcze jedną cenną zaletę: nie kojarzą się natrętnie z jednokolorowymi reprodukcjami malowideł abstrakcyjnych. Oczywiście i tutaj narzucają się niekiedy dość ścisłe analogie — np. „Drapacze" kojarzą się z Franciszkiem Kupką, a „Rytmy" z Alberto Magnellim — przeważnie jednak zdjęcia zachowują swój fotograficzny charakter, co spokrewnia je w Polsce z grupą abstrakcjonistów krakowskich, jak Pawłowski lub Piasecki. Wskazuje to na możliwość zachowania przez emigrantów fotografii pewnych tradycji kraju rodzinnego i utworzenia na nowym terenie odrębnej grupy, wnoszącej swoiste, niedostępne dla grafiki możliwości plastycznego kształtowania.

Choć jednak dzieła Todorowskiego podobają mi się przeważnie w znacznie silniejszym stopniu, niż irytują ich częste wady techniczne, choć w pełni doceniam pewne wzbogacenie środków formalnych grafiki przez fotograficzną emigrację, to w konkluzji muszę za starym Katonem powtórzyć swoje *caeterum censeo:* fotografia abstrakcyjna jest nie tylko podróżą do kresu fotografii, nie tylko emigracją do kraju, w którym rządzą zasady kształtowania i oceny właściwe dla grafiki i malarstwa. Jest ona również rodzajem uniku, a nawet kapitulacji. Na tym nowym terenie fotograficy będą zawsze ubogimi krewnymi, którzy będą jeździć Fiacikami, podczas gdy ich sztucznie pozyskani zasiedziali kuzyni będą się rozbijać Cadillacami. Ten wspomniany kapitalik nowych środków kształtowania, przywieziony z fotograficznej ojczyzny, nie uchroni ich od zaciągania pożyczek, a do rzeczy wielkich dojdą raczej dopiero wtedy, gdy się wynarodowią. Przykładów nie potrzeba szukać daleko. Beksiński zaczyna się ostatnio w pełni wyżywać dopiero w malarstwie, a ponoć i Schlabs zaczyna malować. Być może, fotografia kolorowa poprawi nieco tę sytuację, choć i wówczas nie oczekuję rewelacji. Dotychczasowe doświadczenia wykazują, że podróż abstrakcjonistów do kresu fotografii kończy się w ślepym zaułku i nie zmieni tego fakt, że na jej trasie znaleźć można dzieła tak interesujące, jak omawiane tu zdjęcia Todorowskiego.

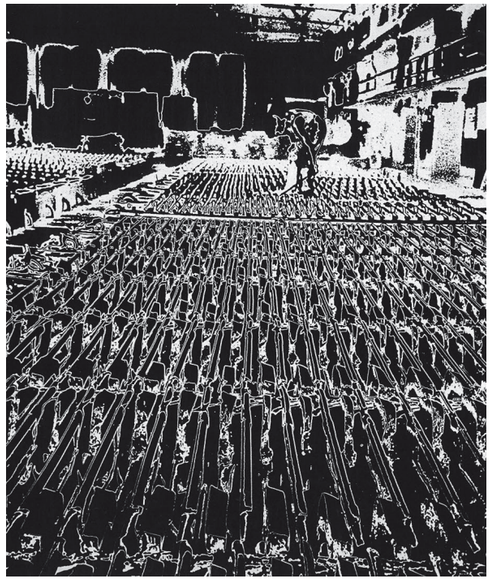
Alfred Ligocki

DRAPACZE
Tadeusz Teodorowicz-Todorowski
ROZTERKA

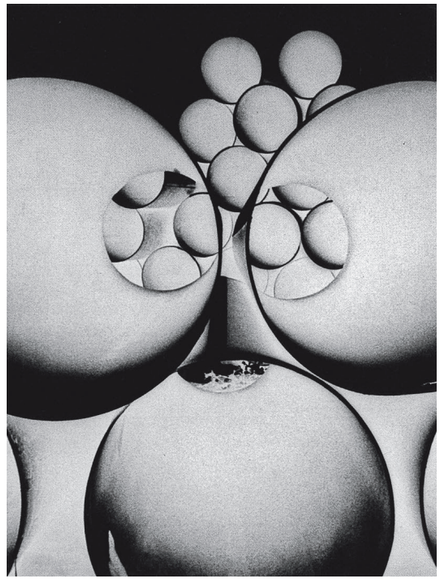
132

133

Alfred Ligocki, Nová cesta na kraj fotografie, *Fotografia*, 1960



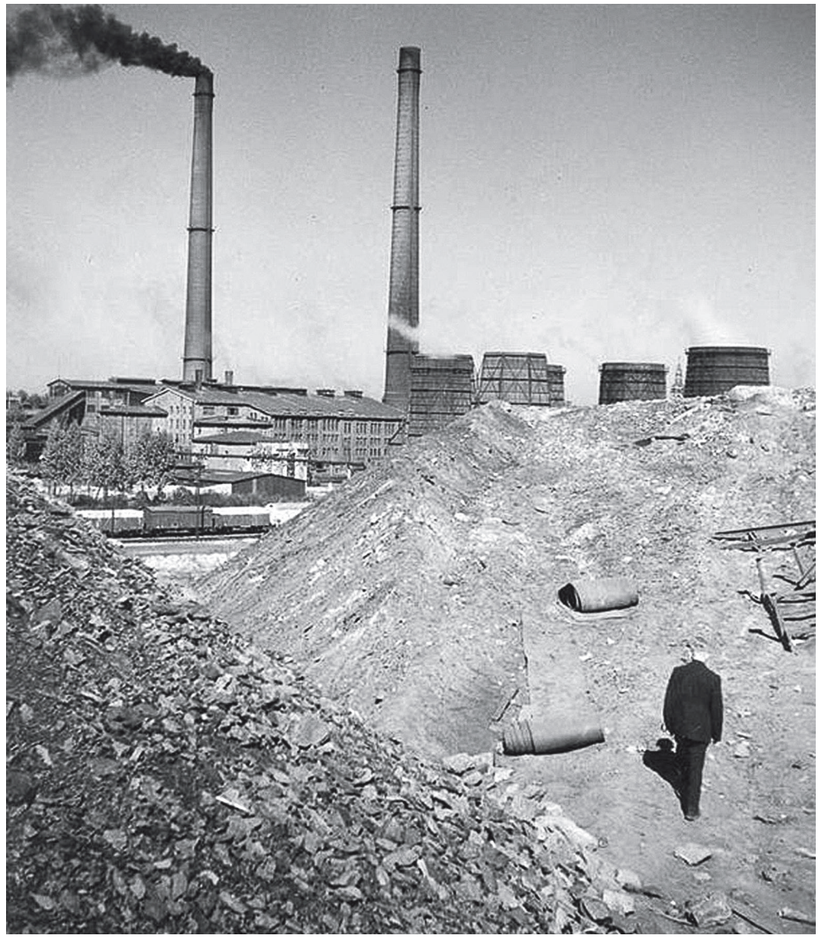
Adam Bogusz, *Elektrolýza mědi*, 60. léta



Kazimierz Najdenow, *Formy*, 60. léta

Franciszek Stobik, *Plac drzewny*, 60. léta

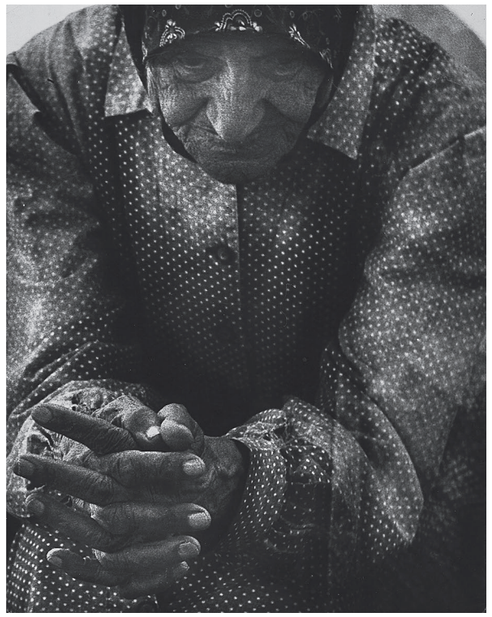
Alfred Ligocki, *Fotografie a umění*, Warszawa, 1962

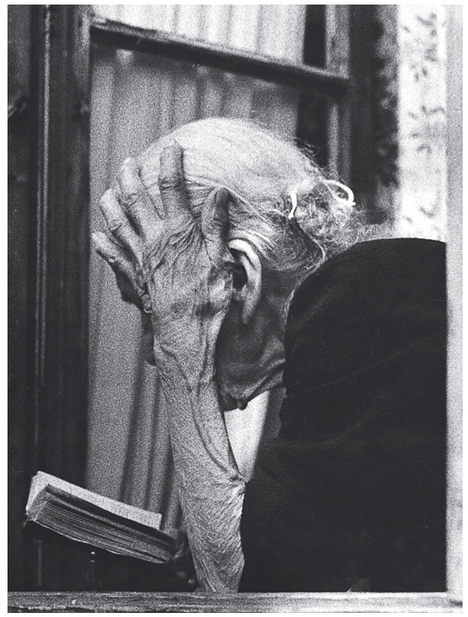


Anna Chojnacka, *Teofil Ociepka*, 60. léta

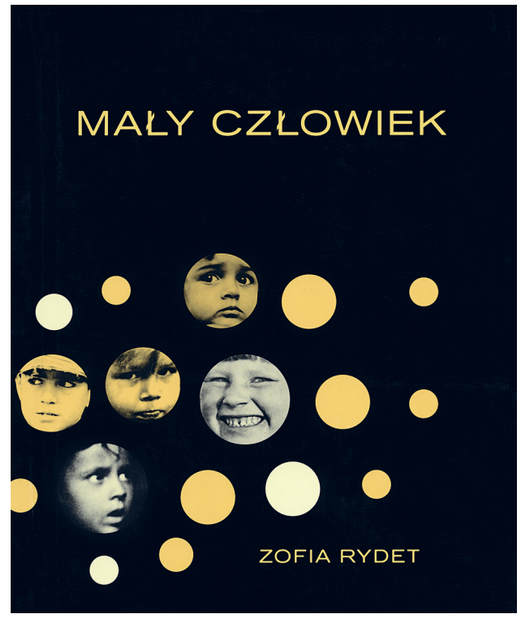
Anna Chojnacka, *Čas uplynul*, 60. léta

Anna Chojnacka, *Teofil Ociepka*, 60. léta





Zofia Rydetová, *Čas pomíjivosti*, 1960



Zofia Rydetová, *Malý člověk*, 1965

Zofia Rydetová plakát k výstavě
Čas pomíjivosti, Katowice 60. léta

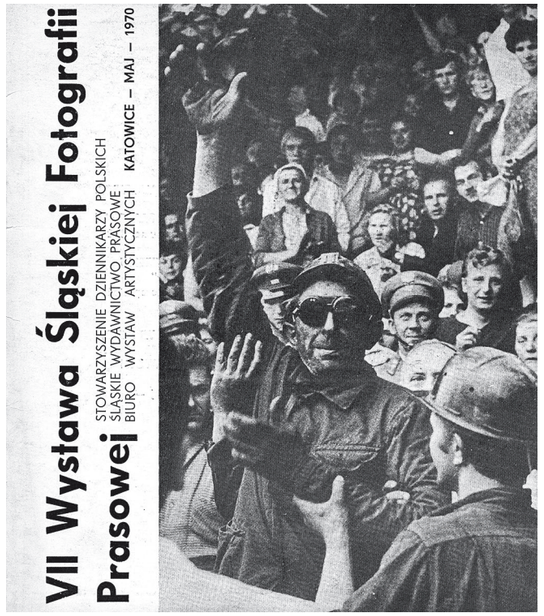
Zofia Rydetová plakát k výstavě
Malý člověk, Katowice 1962

Tygodnik Ilustrowany Panorama, 50. léta

Józef Ligęza, *Katowice*, 1965

Józef Ligęza, *Katowice*, 1978

Józef Makal, *Katowice*, 70. léta



VII výstava slezské novinářské fotografie, Katowice 1970

Piotr Janik plakát k výstavě *Ne*, Gliwice, 60 léta

Bogdan Kułakowski, *Jejich poslední cesta*, 1979

Stanisław Jakubowski, *Záchranná akce v dole Generał Zawadzki*, 1969

Marek Gerstamann, *Dělící roviny*, 1978

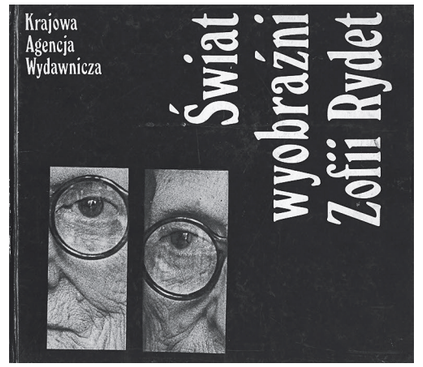
Skupina Zoom, *Živé portréty*, 1975

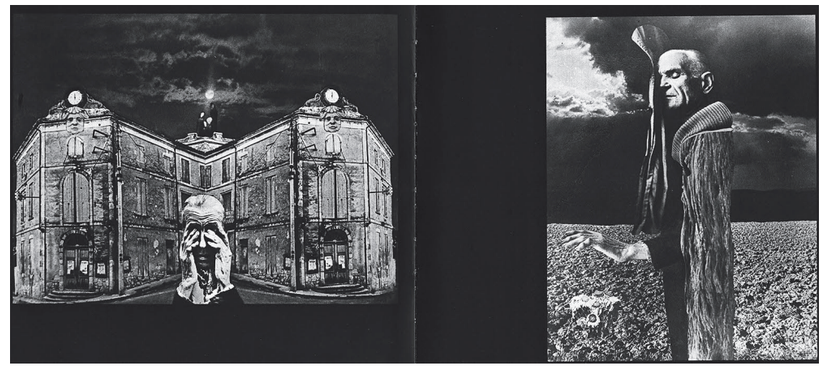
Marek Gerstmann, Jan Zamorski, *Proražení*, 1975

Katalog k výstavě *Černá a bílá*, 1980

Katalog k výstavě *Černá a bílá a Od nuly do nekonečna, od nekonečna do nuly*, 1980

Ireneusz Kulik, katalog k výstavě *Mimo formu* , 1979

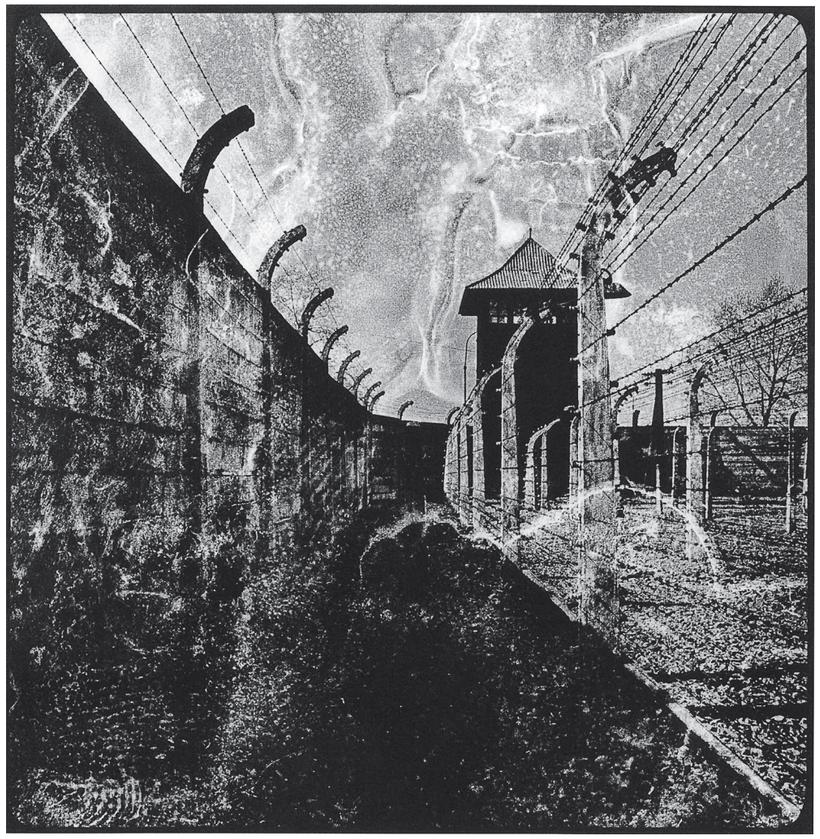




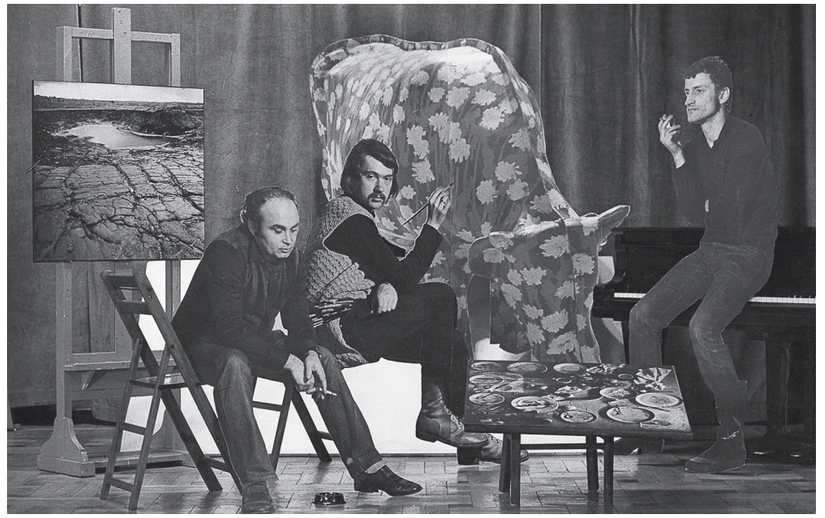
Zofia Rydetová, *Svět pocitů a představ*, 1979

Jerzy Lewczyński, *Negativy*, 1975

Wojciech Prażmowski, *Vnitřní portrét*, 1979

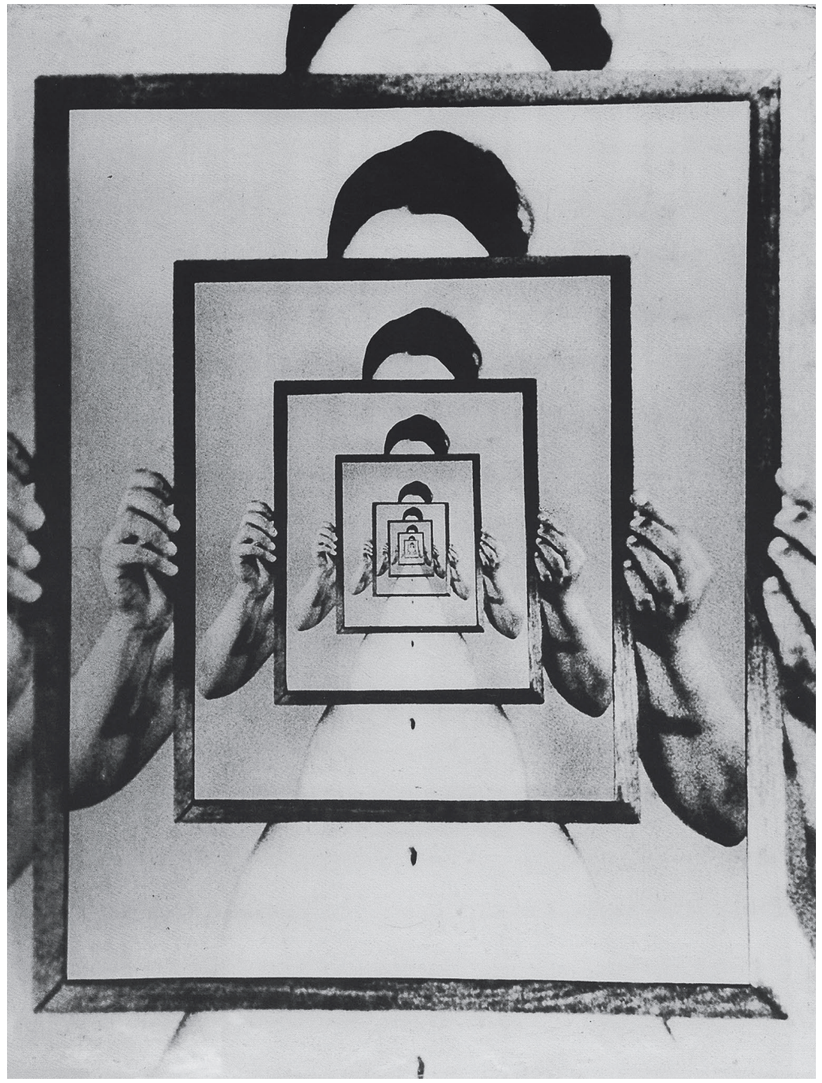


Waldemar Jama, *Auschwitz*, 80. léta



Anna Chojnacka, *Diskuse o umění*, 70. léta

Małgorzata Apathy, *Homoformy*, 1972



Michał Sowiński, *Perspektiva*, 1970

Halina Holas-Idziaková, *Slezská krajina*, 80. léta

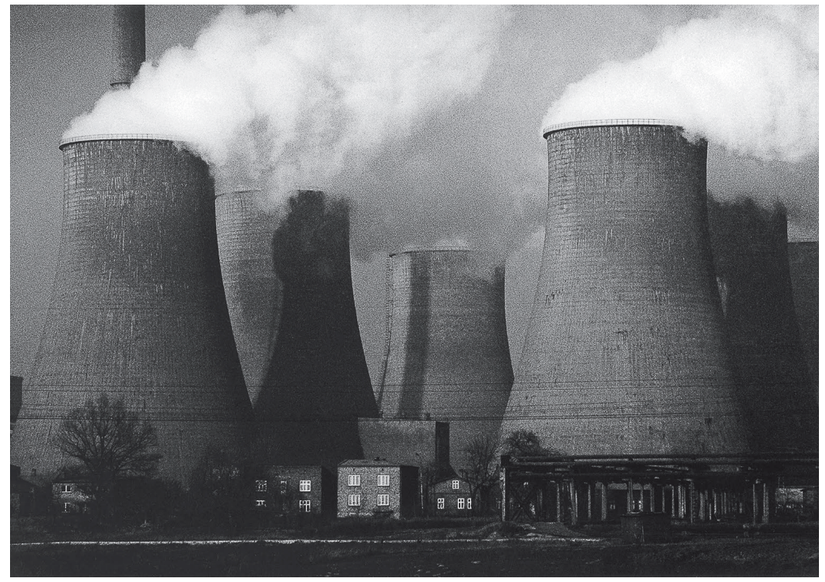
Czesław Siemianowski, *Haldy*, 1968–1969

Edward Poloczek, *bez názvu*, 70. léta

Edward Poloczek, *bez názvu*, 70. léta

Andrzej Koniakowski, *Slezské imprese 70. let*, 70. léta

Michał Cała, *Halič*, 1988



Michał Cała, *Slezsko*, 1978

Joanna Helander

Kobieta

en bok om kvinnor i Polen

Småstaden

All förändring sker långsamt här. Det enda som ändras är propaganda-affischerna på kulturhuset bredvid kiosken. Och filmaffischerna från stadens enda biograf. De nya tiovåningshusen som växt upp under de sista åren förändrar egentligen inte småstadskaraktären. Det är kolgruvorna och de stora industriområdena som sätter sin prägel på landskapet här. Koldammet tränger in överallt och gör att ett ständigt dis hänger över staden.

Tidigare gick gränsen till Tyskland strax bakom kyrkogården. Nu brukas åkerjorden där av några bönder som har sina gårdar bara ett stenkast från huvudgatan.

Människorna lever tätt inpå varandra i den här staden. De står ofta på gatan och pratar eller bara tittar. De flesta känner varandra och vet alltid vems man som just har gått till "Marta", stadens billiga och välbesökta krog.

På söndagarna promenerar alla längs huvudgatan till kyrkan. Männen i sina söndagskostymer, kvinnorna i fina hattar. Längst framme i kyrkan på de finaste bänkarna sitter civilingenjören och ägaren av det privata kaféet. På andra sidan mittgången, på kvinnosidan, sitter deras fruar.

På kvällen är det kolsvart och tomt på gatorna men i hemmen pågår ett intensivt familjeliv. Åtminstone tills TV-programmet börjar . . .

6 7

Landsbygden

Intervju med kvinnlig direktör i Lantbruksföreningen.

”Agrarstrukturen i Polen, särskilt här i söder är ett unikum i hela Europa. Här finns nästan uteslutande små privata lantbruk på i genomsnitt 1,3 ha. De här små enheterna har inga möjligheter att försörja ens en liten familj och det går inte att genomföra någon mekanisering på så små jordbitar. Här slår man för hand och skördar med lie eller skära. De små enheterna och bristen på mekanisering är vårt största problem och vi ska försöka förändra detta, men det kommer att ta lång tid och kräva både pengar och övertalning.

Jordavstyckningen här orsakades av historiska händelser och bönderna har vid sidan om lantbruket också industriarbete, som ger dem en dräglig existens. Detta har negativa effekter på lantbruket. Bonden är inte intresserad av att öka storleken på sitt jordbruk eftersom han klarar sig bra med hjälp av industriarbete. Men samtidigt vill han inte sälja jorden eftersom han inte blivit fri från den gamla mentaliteten att jorden är en säker försörjning. Det hade sitt berättigande i vissa krissituationer, under kriget, då jorden verkligen gav mat till familjen.

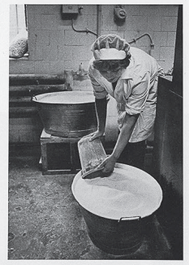
Den yngre generationen resonerar lite annorlunda och de börjar förstå att endast sammanslutning till större arealer ger möjligheter till mekanisering och bättre livsvillkor.

Just nu försöker vi skapa förutsättningar för specialiserade lantbruk på mellan 10 ha och 50 ha. Vi bildar kooperativ genom att köpa jord, som säljs helt och hållet frivilligt.

Vi beräknar att den här processen kommer att gå ganska långsamt trots allt. Över 80 % av all jord i Polen är idag i privata händer och år 1980 kommer siffran fortfarande att vara 70 %.

Vi vet att kollektiviseringen måste ske långsamt och utan tvång. Hittills har industriinvesteringarna varit mycket stora i vårt land, men nu måste mekaniseringen av jordbruket få sin del.

88 89



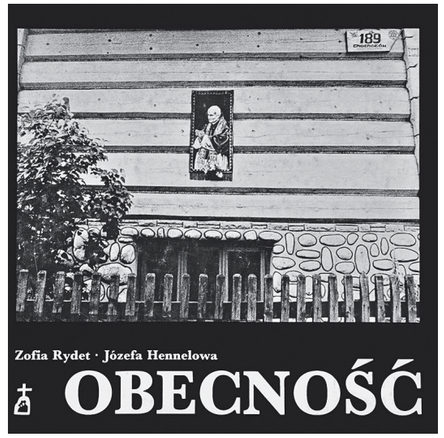
”Hela tiden samma arbetsmoment i åtta timmar, som en robot. Om vi vill tjäna pengar här så måste vi verkligen jobba! Bära dom stora karen upp och ner för trapporna, lyfta och släpa på dom tunga sockersäckarna. Och allting går på ackord. Det finns mycket att ändra på i den här fabriken. Vi sliter i onödan, det behövs mer mekanisering. Den ena efter den andra av oss får ont i ryggen, ventilationen är felaktig, dammhalten i luften är för hög. Och allt detta skulle ju gå att lösa med ganska enkla medel som jag ser det. I en liknande fabrik som ligger utanför Warszawa och som jag besökt en gång fanns inte ett dammkorn. Och vilken inredning dom hade! Allting var slutet, socker och maldа massor gick genom rör, inte som hos oss där allting är öppet. Vår föreståndare har anmält det flera gånger, men dom där uppe bara snackar och snackar och gör ingenting.

Inga, 40 år

42 43

Joanna Helanderová, *Žena*, 1978

Zofia Rydetová, *Sociologický zápis*, 1978–1990

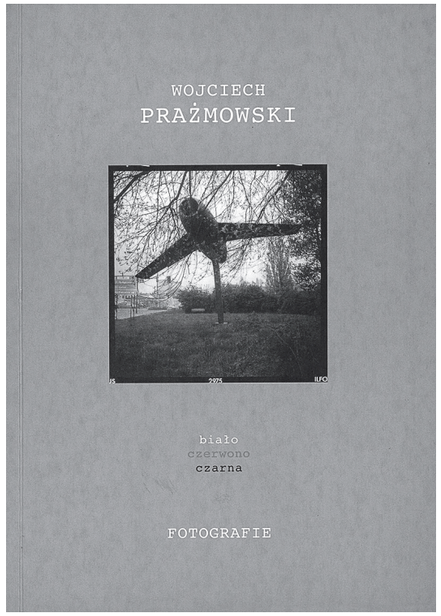


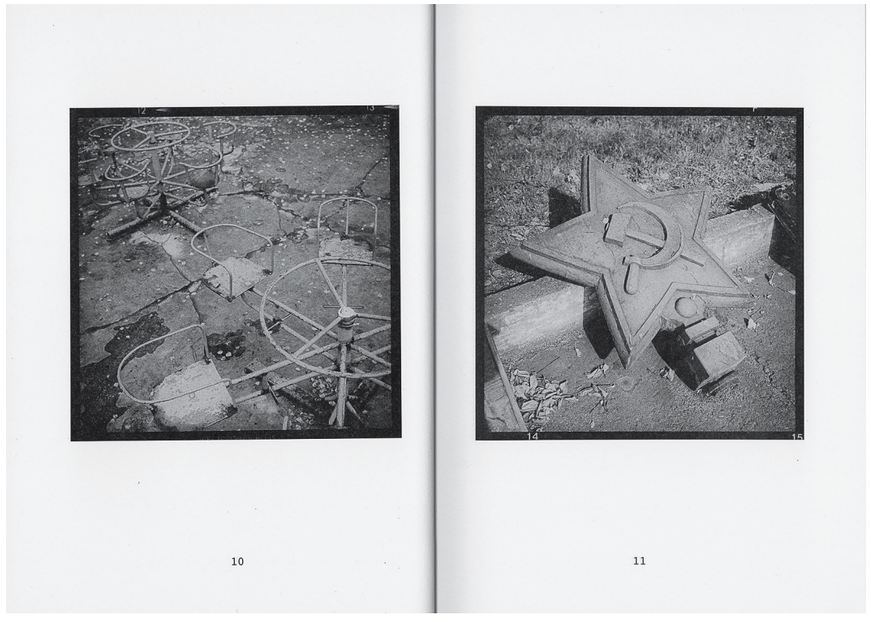
Zofia Rydetová, *Přítomnost*, Kalwaria Zebrzydowska 1988

Bogdan Kułakowski, *Děti černého nebe*, 1981

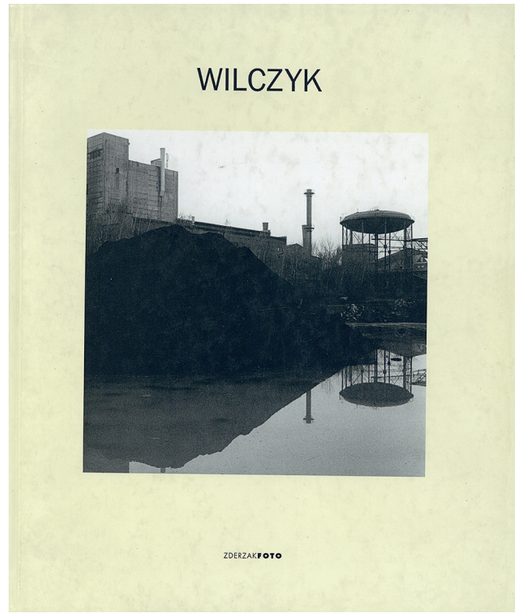
Bogdan Kułakowski, *Tři metry na hlavu*, 1981

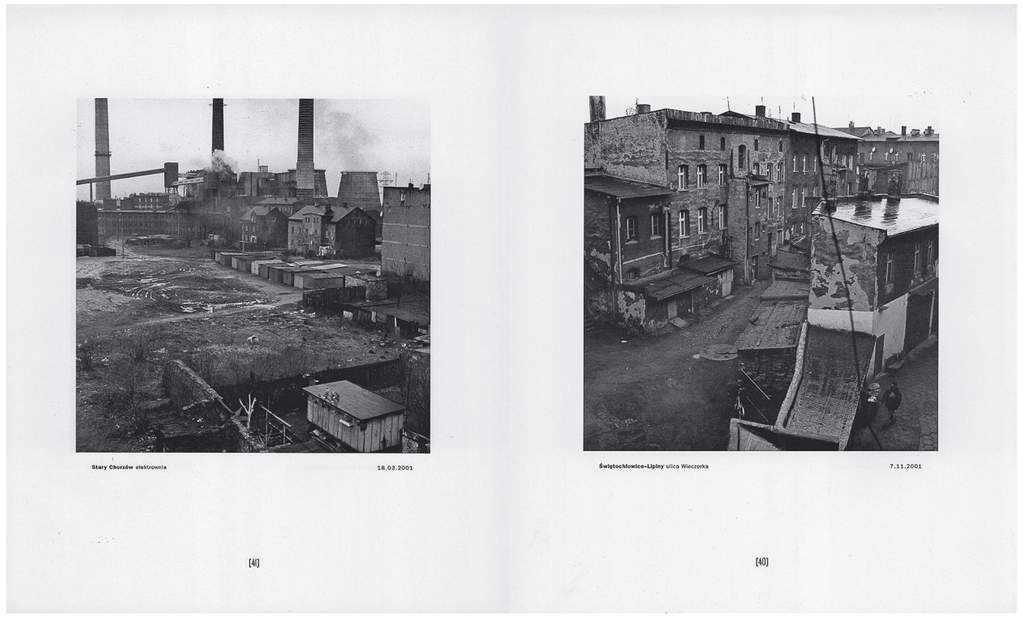
Marek Janicki, *Pacifikace stávky v dole Wujek*, 1981





Wojciech Prażmowski, *Bílo-červeno-černá*, 2001





Wojciech Wilczyk, *Černobílé Slezsko*, 2004

Rafał Klimkiewicz, *A zase to zatracené zakouřené Slezsko*, 1996

Arkadiusz Gola, Ruda Śląska, 1992

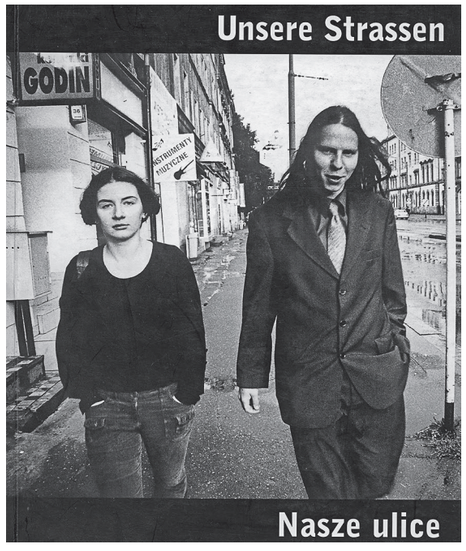
Arkadiusz Gola, Ruda Śląska, 2000

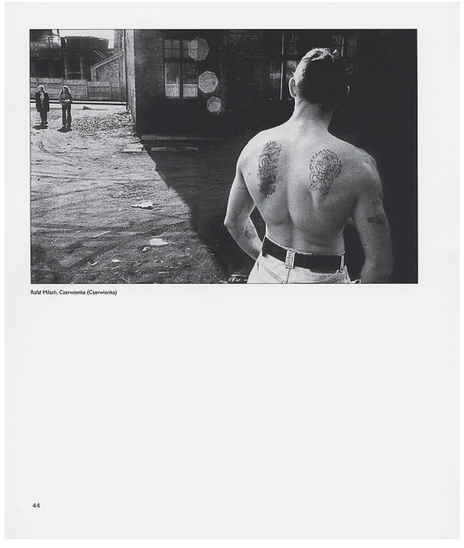
Jerzy Wierzbicki, *Post-industriální Slezsko*, 2001–2006

Piotr Szymon, *Obyčejný den v Szopienicích*, 2001–2002

Piotr Szymon, *Kalvárští poutníci*, 1992–2005

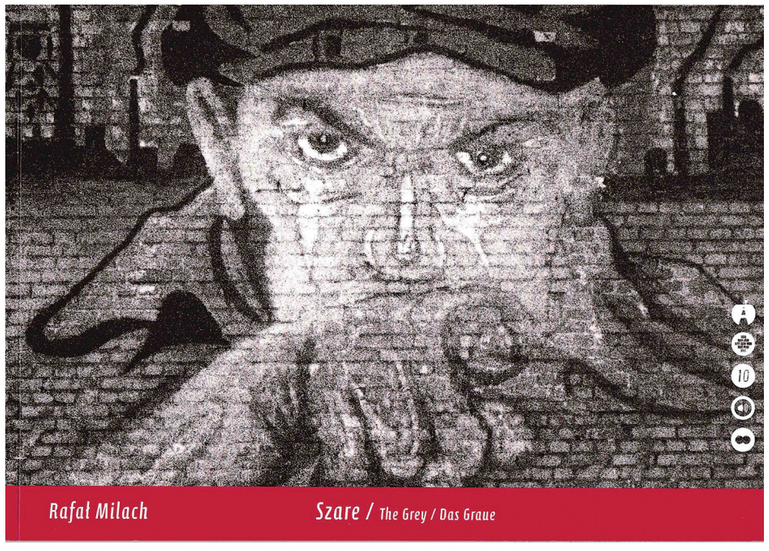
Piotr Szymon, *Spěšná pozorování*, 1995



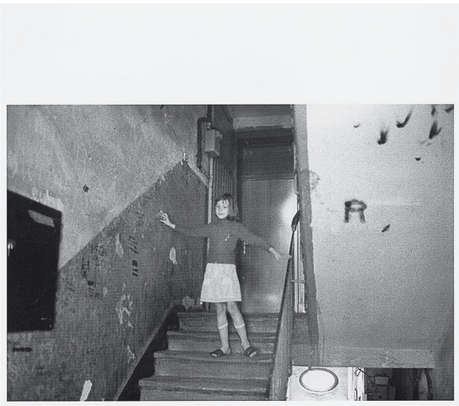


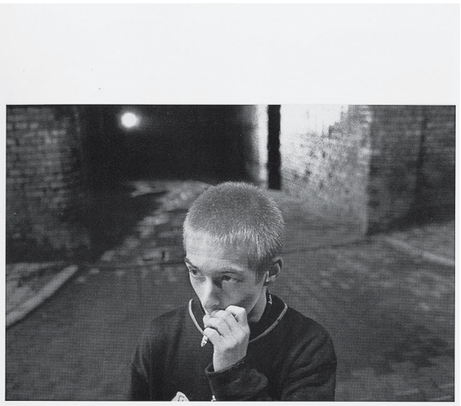
Naše ulice, Katowice 2001

Rafał Milach, z cyklu *Šedé*, 2001–2002



Rafał Milach, *Šedé*, Bytom 2002



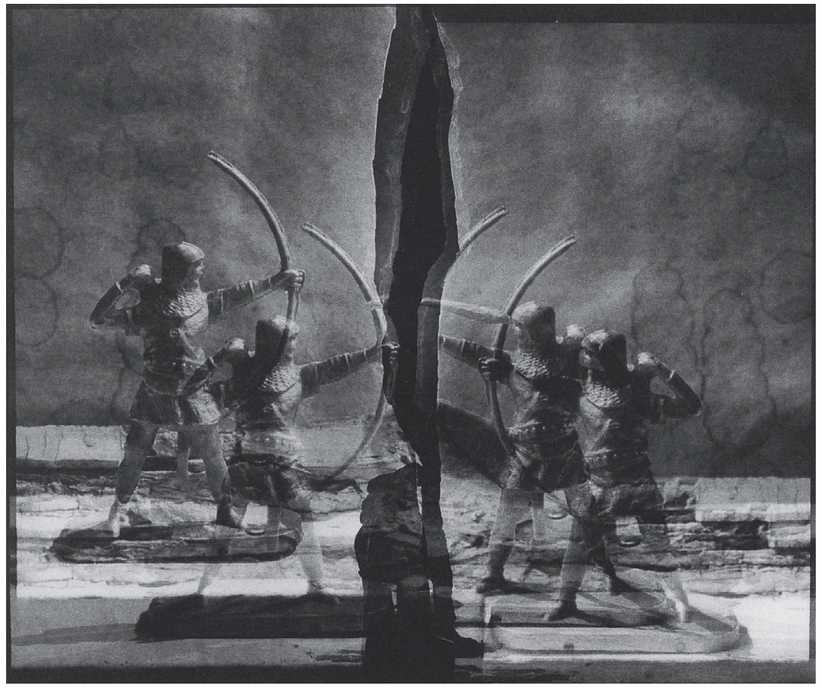


Michał Łuczak, z cyklu *Nikisz*, 2003–2006

Arkadiusz Gola, *Druhá strana cihly*, Zabrze 2011

Arkadiusz Gola, *Ženy šachet*, Ruda Śląska 2009

Krzysztof Gołuch, *V práci*, 2017



Waldemar Jama, *Válečné hry*, 2001

Sławomir Rumiak, *Milostná kniha*, 2003

Bogna Jowita Mormulová, *Stopy přítomnosti*, 2002

Piotr Muschalik, *Spánky*, 2004

Piotr Muschalik, *160 znaků*, 2002–2006

Piotr Muschalik, *Vanitas*, 2012

Maria Śliwa, *Panopticum*, 1998–1999

Anna Lorencová, *Směrem k centru*, 2017

Rafał Milach, *Velmi krásný projekt*, Ruda Śląska 2012

Michał Łuczak, *Mladí havíři*, 2009

Michał Łuczak, *Brutal*, 2012

Michał Łuczak, *Slabikář / Kolem místa*, 2016

Anna Sielska, *Salix Polaris*, 2014

Krzysztof Racoń, *Roura*, 2015

Tomasz Liboska, Michał Solarski, *Postřižiny*, 2013–2015

Michał Jędrzejowski, Tomasz Liboska, *Don't mess with Texas*, 2009

Michał Jędrzejowski, Tomasz Liboska, *Bojovníci*, 2008

Karolina Jonderko, *Pohřešovaní*, 2012

Wiktor Kubiak, *Kleofas*, 2017

Maciej Niesłony, *Hodina „W“*

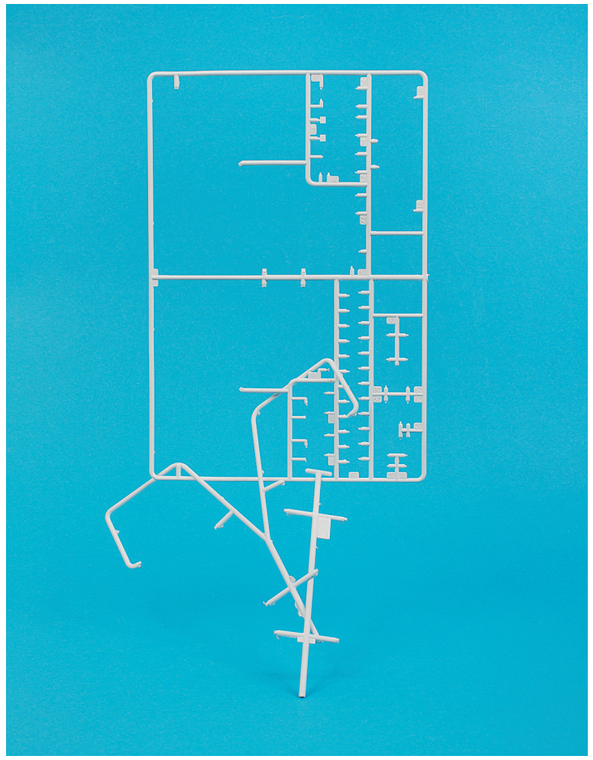
Maciej Niesłony, *Fighteři*

Kaja Rata, *Kajnikaj, ...w*

Mateusz Hajman, *bez názvu*

Anna Sielska, *Druhá strana*, 2009

Rafał Milach, *První pochod džentlmenů*, 2017



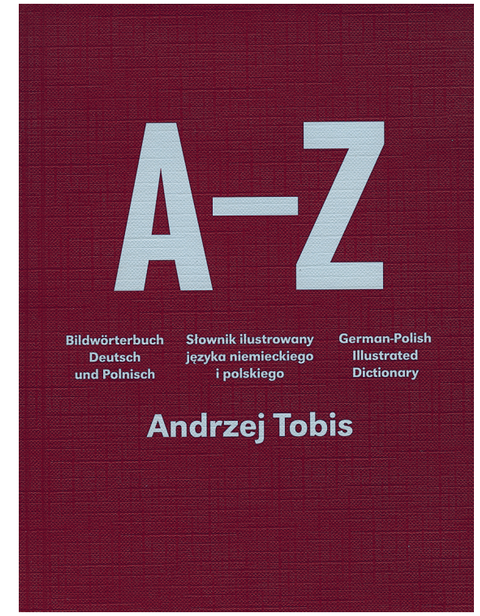
Rafał Milach, *Odmítnutí*, 2017

Anna Sielska, *Waiting*, 2017

Barbara Kubska, *Zabíjím čas, než čas zabije mne*, 2015

Barbara Kubska, *Archiv*, 2017

Michał Smandek, *Prognostik*, 2015



Andrzej Tobis, *A–Z. Ilustrovaný slovník německého a polského jazyka*, 2006–2014