SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

MARIA ŚLIWA

FOTOGRAFIE
JERZYHO TADEUSZE LEWCZYŃSKÉHO

Magisterská diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Odb. as. Vojtěch Bartek

OPAVA, ZÁŘÍ 1999

Prohlášení:

Já, Marie Śliwa, prohlašuji, že jsem teoretickou bakalářskou práci vypracovala a použila jen uvedenou literaturu.

Poděkování:

Chtěla bych tímto poděkovat vedoucímu práce Doc. PhDr. Vladimíru Birgusovi a oponentu odb. as. Vojtěchu Bartkovi za odborné vedení v průběhu celého magisterského studia, získávání materiálů pro bakalářskou práci a pomoc při jejím zpracování. Obzvláště srdečně bych chtěla poděkovat panu Jerzymu Tadeuszi Lewczyńskému za poskytnuté materiály, fotografie a informace. Za jeho velkou ochotu, trpělivost a porozumění v průběhu zpracovávání této magisterské práce.

Závěrem bych chtěla poděkovat všem ostatním, kteří mi jakýmkoli způsobem pomohli v průběhu studia i při zpracování této práce.

Opava, 1999-06-03 *Maria Śliwa*

OBSAH

ÚVOD 1

KAPITOLA I. DĚTSTVÍ A MLÁDÍ 2

KAPITOLA II. FOTOGRAFIE V GLIWICÍCH 7

KAPITOLA III. HLEDÁNÍ 14

KAPITOLA IV. OBDOBÍ PŘEMÝŠLENÍ 22

KAPITOLA V. IDEOVÉ REALIZACE 25

KAPITOLA VI. SOUBORY A NEGATIVY 32

KAPITOLA VII. ARCHEOLOGIE FOTOGRAFIE 41

KAPITOLA VIII. FOTOGRAFIE A SOUČASNOST 50

KAPITOLA IX. CELOSPOLEČENSKÁ PRÁCE 54

KAPITOLA X. SITUACE V POLSKÉ AVANTGARDNÍ FOTOGRAFII 58

ZÁVĚR 67

ANEKS

KOLEKTIVNÍ VÝSTAVY 68

INDIVIDUÁLNÍ VÝSTAVY 75

SEZNAM PUBLIKOVANÝCH SNÍMKŮ 76

FUNKCE ZASTÁVANÉ JERZYM LEWCZYŃSKÝM 78

PUBLIKACE O JERZYM LEWCZYŃSKÝM 79

DŮLEŽITĚJŠÍ KNIHY A STATĚ NAPSANÉ JERZYM LEWCZYŃSKÝM 81

JINÉ PUBLIKOWANE TEKSTY JERZYHO LEWCZYŃSKÉHO 82

CENY, DIPLOMY, UZNÁNÍ 85

SEZNAM FOTOGRAFIÍ 86

JINÉ FOTOGRAFIE JERZYHO LEWCZYŃSKÉHO 89

ÚVOD



Před několika lety jsem se poprvé v nějaké publikaci setkala se jménem Jerzy Lewczyński. Určitě bych rychle zapomněla toto jméno, kdybych si nepřečetla, že: „provozuje nalezenou fotografii“. Otevřeně přiznávám, že jsem se dobře pobavila a tento fotograf se mi zdál „podezřelý“. Brzy, díky vernisážím fotografických výstav, jsem poznala Jerzyho Lewczyńského „od viděni“. Zdál se mi sympaticky a líbily se mi jeho komentáře v průběhu vernisáží. Vzbuzoval ve mně stále větší pozornost. Později jsem poznala jeho uměleckou tvorbu i osobnost. Vím, jak tvůrčí a šlechetný je to člověk. Dílo a činnost Jerzyho Lewczyńského si určitě zaslouží podrobné zviditelnění a analýzu. Doufám, že naše vzájemná známost mi to umožní.

KAPITOLA I. Dětství a mládí

JERZY TADEUSZ LEWCZYŃSKI hovoří o svém životě:

„Narodil jsem se v Tomaszowě Lubelském, okresním městečku v Zamojském kraji. Otec, Lucjusz, byl v době rodící se nezávislosti příslušníkem Polské vojenské organizace. V Lublinu se seznámil s mojí matkou, Irenou Grątkowskou, která pocházela ze Skalbmierze v Kieleckém kraji. Vzali se a nastěhovali do Tomaszowa Lubelského. Nejdříve se narodil můj bratr Zbigniew, který však ve dvou letech zemřel na zápal plic. Já jsem se narodil jako druhý, 14. března 1924. Tam, v Tomaszowě rodiče pracovali. Otec v zastupitelstvu, matka na poště. Když jsem měl tři roky, přestěhovali jsme se do obce Rachanie. Otec se stal tajemníkem na obecním úřadě. Byla to hezká obec, ale zbídačená. Otec miloval veřejně prospěšnou práci a z jeho popudu byla postavena cihelna, cesta, škola, lidový dům. I když někteří vesničané chodili ještě ve lněných kalhotách a bosí, Polsko se stávalo stále osvícenější. U nás, uprostřed Lubelského kraje, se v třicátých letech organizovaly radiotechnické a zemědělské kurzy, kurzy protiletecké obrany a němčiny, hrálo se ochotnické divadlo. Otec jako starosta obce Rachanie měl mnoho práce a povinností: veřejně prospěšná práce, kontroly, služební cesty za starosty. Měl mnoho přátel a lidé ho měli moc rádi. Matka pracovala na poště, která se nacházela za stěnou našeho bytu - v obecní budově. Práci začínala v osm hodin od 12 do 15 měla přestávku, končila v 19 hodin po provedení všech uzávěrek. V hospodářství (měli jsme pole v pronájmu), se chovaly kráva, prasátka a koně - pomáhala nám a vychovávala nás



nezapomenutelná služebná Rózia. V roce 1931 se narodil můj bratr Cezary Kazimierz. Byli jsme vychováváni ve vlastenecké rodině, matka byla velmi pobožná. Rodina ze strany matky se po smrti dědečka přestěhovala ze Skalbmierze do Sosnowce. Jezdil jsem k nim a odtud jsem jezdil na letní tábory „rodinné pošty"" do Rabky. Byl jsem pořád slabý a útlý. Na těchto táborech se mi dětí smály. Měl jsem úplně jiný přízvuk, východní, zpěvavý. Hluboce jsem to prožíval. Když jsem se později vracel, pak v Rachaních se smáli: „jak to mluvíš, tak rychle, úplně jinak než my". To byla třicátá léta. V Rachaních jsem ukončil šest tříd obecné školy. Pak jsem šel na gymnázium do



Tomaszowa Mazowieckého, který byl vzdálen od naší vesnice 14 km. Bydlel jsem v soukromém podnájmu. Gymnázium Bartosze Głowackého mělo velmi vysokou úroveň. Kabinety byly předmětové, např. biologický kabinet s mikroskopy a exponáty, fyzikální kabinet s přístroji, zeměpisný kabinet s mapami, učili jsme se cizí jazyky - já jsem se učil německy. Vždycky jsem byl nesmělý a fyzicky slabý, všichni kamarádi byli zruční a já jsem se bál přeskočit přes kozu; styděl jsem se za to. Do této školy chodily také dívky, krásné dívky.

Platonicky jsem se zamiloval už v šesté třídě obecné školy - ta babička Máňa ještě žije. Měli jsme rovněž praktické hodiny. Něco se tam obrábělo a já jsem nevěděl, co je to hoblík. Stále jsem byl napomínán.

V roce 1938 mi otec koupil fotoaparát. Byl to ebonitový Kodak "Baby-Brownie" za 12 zlotých a 50 grošů s rozměry obrázku 4x6,5 cm (ne 4,5x6!). Když jsem měl 14 roků, udělal jsem první snímek. V roce 1939 jsem chodil do III. třídy gymnázia. Začala válka a přerušila mé další vzdělávání. První dva týdny jsme si byli jistí, že vyhrajeme, že hned budeme v Berlíně. Ředitel školy v Rachaních, Bronislav

Kulikowski, měl na dlani transplantovanou kůži z hrudníku a říkal: „Když mi vlasy vyrostou na dlani, pak vyhrajeme! Dívejte se, jak mi rostou". Takové to bylo vlastenectví! Všichni jsme byli nadšeni - na nebi se hemžila letadla; malá, modrá. S časem přijíždělo stále více utečenců z poznaňského kraje a Slezska. Přijela naše rodina ze Sosnowce. Tísnili jsme se a viděli jsme, že to není dobré. Obyvatelstvo si zanechalo takový zvyk ještě v první světové války, že když se blíží fronta, je třeba utíkat. Kam utíkat? Nejlépe někam dolů do sklepa. My jsme měli blízko do lesa. V lese byly obrovské úžlabiny. Celá vesnice utíkala do těchto úžlabin na sedláckých vozech. Muži brali s sebou peřiny. Mně se to samozřejmě líbilo - leželi jsme v té



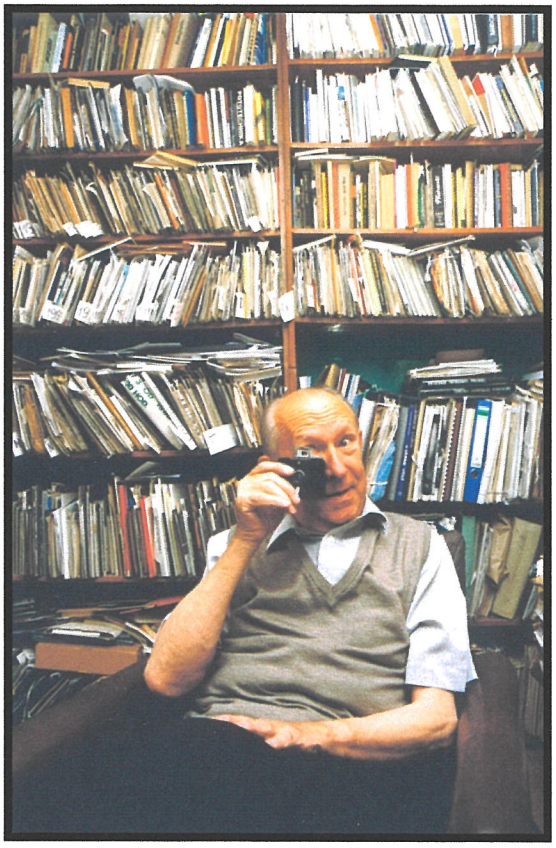
úžlabině, nad námi létaly svítící dělostřelecké střely. Po několika dnech jsme se vrátili domů, ale otec se ze strachu před německými vojáky ještě nějakou dobu ukrýval. Válka neskončila tak brzy, jak jsme si mysleli. Okupace a rostoucí teror způsobily organizování protifašistického boje. Otec, bývalý legionář, rovněž byl v polské ilegální organizaci. V lednu 1943 ho zatkli a v průběhu výslechů zabili. Zůstali jsme sami, já jsem měl 19 let a bratr 11. Začal jsem pracovat na poště v Rachaních a na poštovním úřadu v Tomaszowě jako listonoš, bratra odvezla matka do Varšavy k rodině. Patřil jsem k Armii Krajowé tomašovského obvodu. Po vstupu sovětských vojsk jsem se vrátil domů. Byla ohlášená mobilizace čtyř ročníků do Polské lidové armády. Ve vesnici působil sovětský velitel a ten jenom hleděl na to, co kdo dělá. Přišlo zatýkání. Báli jsme se odhalení. Do Polské armády jsme šli v roce 1944 jenom proto, abychom se tam „schovali". Sloužil jsem v Zamości. Měl jsem u sebe aparát Bessa Voitländer 6x9. Negativy se částečně ztratily. Byl konec války. Kamarádi odjeli do oblasti na západě a já do Slezska, které jsem znal

z rodinných kontaktů. Matka se nechtěla stěhovat a zůstala s bratrem v lubelském kraji. Byl vyhlášen nábor na Gliwickou polytechniku. V roce 1945 jsem začal studovat obor se stavebním zaměřením. V roce 1947 jsem se oženil s Marií, s dívkou z mého rodného kraje. Pak se nám narodily dvě holčičky, Božena a Gražyna. Studium jsem ukončil v roce 1951 jako stavební inženýr. Pracoval jsem v projekční kanceláři chemického průmyslu. Z počátku jako projektant, pak samostatný projektant, kontroloval jsem projekty v oddělení kontroly. Souběžně jsem pracoval na částečném úvazku ještě v jiných podnicích. Kromě toho stále bylo pro mě důležité fotografování. Mám v sobě něco, takovou zvědavost života, hodnotím všechno, co je nové. V roce 1951 jsem byl jedním ze zakladatelů Gliwické fotografické společnosti (GTF). Pracovali tam pánové ze Lvova a Vilna. Vždycky jsem se kamarádil se staršími než jsem byl já. Oni byli více konzervativní v názorech a já jsem byl mezi nimi považován za trochu šíleného v nápadech. Jsem nadšencem modernosti a moderního umění. V GTF jsme se setkávali každý pátek. Byly to přehlídky snímků, fotografií a kritika výstav. Do Svazu polských umělců-fotografů jsem byl přijat v roce 1956. Přijímání bylo tehdy dvoustupňové. Nejprve jsem se stal členem-kandidátem. Musel jsem donést 3 fotografie formátu 30x40 cm o obhájit je před komisí. Přijímal mne Witold Dederko. Mám smysl pro kompozici, určitý pořádek, ukázal jsem tedy fotografie působící formou; rovnoběžné čáry, nějaké předměty. Když mne pak přijímali už jako skutečného člena, ukázal jsem práce jiného typu; nějaký dům olepený plakaty, tvář ženy pokrytou vráskami a fotografii pořízenou bez aparátu. Hartwig řekl: „Jak jste mohl tu fotografii vybarvit (ústa), to je brom? Nesmí se nic domalovávat, vy jste zprofanoval brom.“ Musel jsem to změnit. Komise byly trochu konzervativní. Také jsem nyní v Umělecké radě a někdy bráním to, co jiní nazývají čmáranice. Takto se nesmí hovořit o umění! Krajně abstraktní obraz je také velká věc!

Vraťme se k mému soukromému životu. Moje dcery Božena a Gražyna vystudovaly vysoké školy a mají vlastní rodiny. V roce 1973 jsem poznal současnou manželku Kazimíru a od roku 1981 bydlíme v obyčejném paneláku v Kozelské ulici. Vysoce si cením, že bydlíme jak většina lidí. Tento civilizační standard považuji za

úplně dostačující k normálnímu životu. Skutečně, jak někdo kdysi o mně napsal, „zaměnil jsem život za fotografování", čehož samozřejmě nelitují. Chtěl bych však, aby mladí fotografové rozuměli fotografii stejně jako já a díky tomu hovořili jazykem obrazů o tajemstvích světa a lidí".

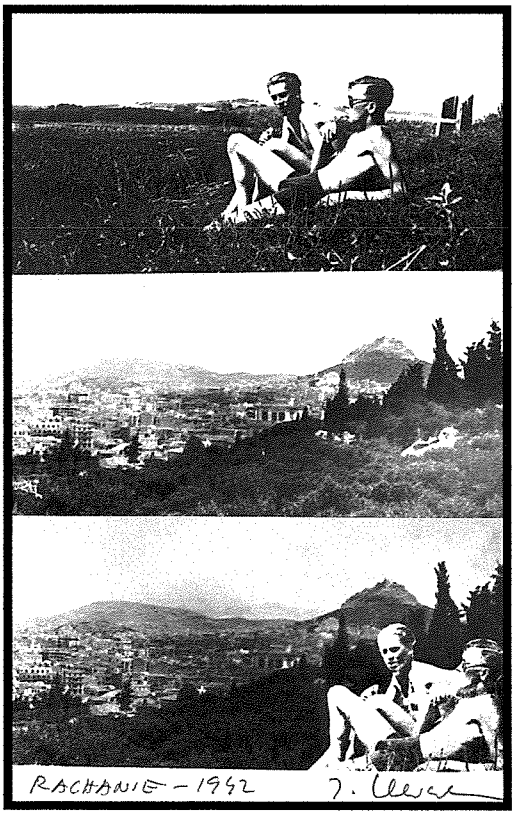
KAPITOLA II. Fotografie v Gliwicích



Jerzy Lewczyński v době, kdy byl několikaletým Jiříkem, velmi rád si hrál na půdě plné starých knížek, papírů a razítek. Toužil po tom, aby dospělý život mohl prožit v podobné scenérii. Dnes ukazuje na poličky plné katalogů z výstav, vystřižků z novin, magazínů a knih a říká: „Vidíš, touhy se naplňují - a všechno díky fotografování". Patří k lidem neuspokojených duchem, pro které život je něco více něž jenom profesní práce a sledovaní televize. Když se do něčeho dá, obětuje se tomu beze zbytku. Náhoda, tak šťastná pro polskou fotografii, způsobila, že jeho velkou vášní se stalo fotografování. Vše začalo úplně banálně. V roce 1938, jak už jsem psala, otec mu koupil aparát Kodak BB 4x6,5 cm. Čtrnáctiletý Jiřík, jak už to bývá, začal fotografovat své blízké. Těsně před vypuknutím války koupil na poštovní dobírku aparát Agfa - Billy Record 6x9 cm. Další etapou bylo příležitostní fotografování v rodných Rachaních. Fotografoval pohřby, svatby, procesí, vesnické obrázky a portrétoval dívky. Vzpomíná na žalostné výsledky fotografování mraveniště ze vzdálenosti 0,5 m po západu slunce v 21 hodin. V době okupace se fotografování pro něj stalo prostředkem virtuálního útěku od tragické skutečnosti. V té době dělal první fotomontáže ve svém životě. Bral negativ 6x9, na kterém byl vyfotografován jak sedí se svým přítelem na louce. Nůžkami vystřihl obě postavy a stykově, při použití kopírovacího rámku, je montoval do negativů 6x9, které přivezl strýček námořník z jeho cest po světě. Takto se

šestnáctiletý Jiří dostával na palubu lodi plující do světa a obdivoval panoráma navštěvovaných přístavů.

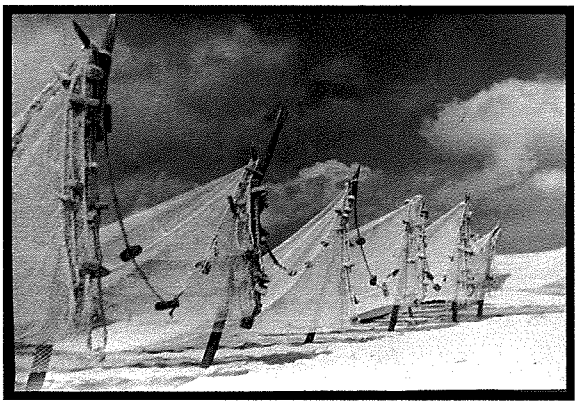
Informace o tom, jak se dělají dobré fotografie, čerpal z reklamních katalogů firmy „Foto - Greger" z Poznaně, kde posílal za účelem vyvolání filmy „Franaszka", s citlivostí 27 stupňů Scheinera, to je cca 18 DIN. Tyto katalogy byly ilustrované snímky ve stylu Jana Bulhaka, které inspirovaly k vlastním pokusům v oblasti fotografie krajiny. Zdrojem inspirace byly rovněž knížky Tadeusze Cypriana a hlavně kniha Bogdanowiczové s názvem „Cesta do Daugiel", ve které se nacházely krásné snímky Jana Bulhaka, autora směru „vlastenecká fotografie". Aparát doprovázel Jerzyho Lewczyńského po celou dobu války, avšak většina negativů byla zničena.



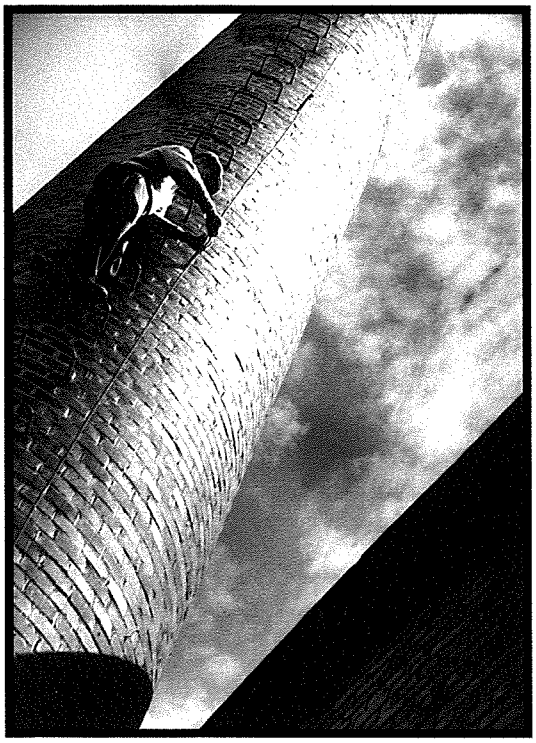
Po skončení války, kdy začal studovat na Gliwické polytechnice, se stále aktivněji zajímá o fotografování. Gliwice byly městem, ve kterém se po válce se usadilo mnoho lidí mj. z východních zemí, pro které už před válkou fotografování nebylo jenom zábavou, ale rovněž novým uměním. Jerzy Lewczyński vzpomíná, že už v roce 1946 byl v Gliwicích na fotografické výstavě Stefana Polony-Poloňského. Fotoamatéři, kteří ve městě působili, se sanžili zřídit Gliwické oddělení Polského fotografického sdružení. Organizační schůze se konala v říjnu 1951 v klubovně pracovníků chemického průmyslu. První výstava se uskutečnila 25.11.1951. Vystavovány byly krajiny a vesnické scénky, plné romantické nálady, portréty žen a dívek s rekvizitami tehdejší módy, několik snímků architektury. Rok 1951 je obdobím hlubokého stalinismu, období socialistického realismu. V polském umění je stagnace, fotografie se stále obrací na stranu na Západě a v Americe již zavrženého piktorialismu. Jerzy

Lewczyński se v této době ničím nevyznačuje, pořizuje snímky v podobné náladě jako





jeho kamarádi. Na jedné výstavě ukázal snímek vody fotografované proti světlo a snímek ukazující děvče, který nazval „Jdu do školky". Piktoriální estetika, která byla tvrdošíjně uplatňována v polské fotografii skoro až do šedesátých let a která byla analogií impresionismu v malířství na přelomu XIX. a XX. století, se lehce dovedla přizpůsobit konvenci socialistického realismu. Doktrína socialistického realismu žádala po tvůrcích určená témata a specifický způsob jejich zobrazování. Z tohoto období pocházejí mj. snímky Lewczyńského „Babiččina služba", který zobrazoval vesnickou ženu s krávou na poli, anebo „Sítě", který ukazoval titulní sítě u moře s „bulhakovskými" mraky. V polské socialistické realistické fotografii



byly viditelné vlivy sovětské avantgardy dvacátých let (A. Rodčenko) s charakteristickými diagonálními kompozicemi snímanými z „žabí" nebo „ptačí" perspektivy. Rovněž Lewczyński má na svém kontě takové fotografie. Jako příklad mohou sloužit snímky z roku 1955 nazvané „Homo Sapiens", které ukazují dělníka na komíně v perspektivním zkratu po diagonále anebo záběry ukazující Palác kultury ve Varšavě nazvané „Přátelství". Do roku 1955, kdy pan Jerzy vyhrál zvětšovák v soutěži týdeníku

"Kolem světa", používal originální dřevěno-kartónový zvětšovák vlastní konstrukce. Zadní stěnu harmonikového aparátu nahradil mléčným sklem, nad ním umístil žárovku. Kondensor udělal ze dvou hodinových skel, které umístil v krabičce z kartónu o rozměrech 10x10 cm, skla naplnil vodou a slepil smolou. Po určité době se však voda zakalila; přišel na myšlenku smíchat jí s formalínem. V těchto dobách bylo těžko koupit nejen vybavení, ale také základní fotografické materiály. Kopie se dělaly často na přestárlém papíru, anebo na nebarytovaném papíru „Mimoza", jehož nepatrné množství bylo rozdělováno ve fotografickém sdružení.

Schůze v PTF se konaly v pátky v 18.00 hod. V měsíci byly vždy dvě diskusní schůze, na kterých se kriticky diskutovalo o pracích členů, a dvě normální schůze. Byl čas na prohlížení snímků a hovory o umění. Lewczyński velmi dal na slova Tadeusze Maciejky, talentovaného tvůrce, který přijel ze Lvova, kde byl hybnou silou fotografického dění na tamní Polytechnice a asistentem prof. Jana Neumana. Když cestoval, setkal se s předválečným světovým uměním. Seznámil se s ideologií Bauhausu a společenskými funkcemi fotografie. Znal myšlenky „Nové věcnosti" a konstruktivismu. Jeho fotografie byly úplně jiné než dosud prohlížené. Byly pořízené na krásných velurových papírech v zeleném anebo hnědém tónování a představovaly svět viděný z jiné perspektivy. Byly to části architektury plné zkratů a dynamické linie, z velké části po úhlopříčce obrazu. Tonalita byla hustá a šťavnatá. Tadeusz měl velký vliv na tvorbu Lewczyńského. Právě díky kontaktům s Maciejkou a čtením

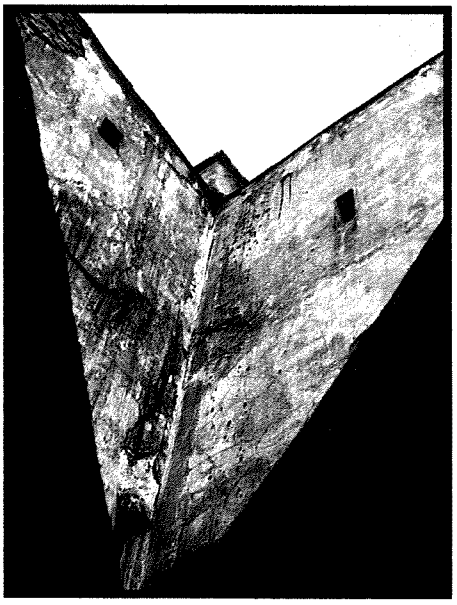


knížek László Moholy-Nagye „Fotografie v Bauhuasu", „Malerei, Photographie, Film" pan Jerzy začíná experimentovat. V 1954 zhotovil snímek „Cirkus", na kterém ponechal perforaci filmu - něco dosud nepředstavitelného. Hlavním motivem tohoto snímku je nápis: ZOO - Cirkus, který je vidět na pozadí důstojných



kostelních věží. Lewczyński ponechává perforaci pro zdůraznění zachycené chvíle a paradoxního sestavení dvou obrazů. V jiných snímcích buduje kompozici po úhlopříčce (např. už vzpomínaný „Homo Sapiens" z roku 1955), anebo pokládá předměty bezprostředně na fotografický papír a exponuje. Snaží se dělat své fotografie na maďarském papíru Royal – Forte, který pracuje kontrastně a dává hlubokou čerň. Stává se fotografem s rostoucím tvůrčím vědomím. Čte „Przegląd Artystyczny" a západní fotografické časopisy mj. „Cameru". Je pod vlivem italského neorealistického filmu, což nachází odraz ve fotografiích představujících depresivně bídná nádvoří a jejich detaily a poničené stěny s potrhanými plakáty. Na jeho snímcích je stále více exprese. Snaží se spojovat formu s obsahem. Je nadšen výstavou „Lidská rodina" pořádanou v roce 1955 Edvardem Steichenem, která o čtyři roky později byla prezentována ve Varšavě a kterou tvořily 503 vybrané prace z celého světa. Líbí se mu její téma, forma a způsob expozice.

Obdivuje snímky fotografů z agentury „Magnum". Stejně jako oni se od určité doby věnuje fotografií typu „life". Příkladem mohou být snímky zhotovené v roce 1957 v Albánii, které publikuje ve slezských novinách „Trybuna Robotnicza" a v měsíčníku „Ziemia". Blízká je mu také novodobá reportáž, což je vidět v „Očekávání" (1958), které představuje malé cikánské děti ukázané přes změť drátů v popředí.



Od roku 1957 jsou fotografie Lewczyńskéhoo publikovány ve „Fotografii". Jedním z velmi dobře hodnocených snímků je

„Ukřižování“ - patřičně vyfotografovaný stín, který se rozkládá na dvou sousedních stěnách budovy, připomíná ukřižovaného Krista. V roce 1957 vzniká rovněž snímek „Září“, kde existuje výrazné mimofotografické zasahování do obrazu. Na fotografii zobrazující dav usměvavých lidí rozhodil kousky fotografické blány, co mělo vyvolat dojem rušení, narušení klidu, ohrožení.

Druhá polovina padesátých let je pro Lewczyńského dobou velké aktivity a výjimečné tvůrčí citlivosti. Zajímá se o avantgardní divadelní působením Tadeusze Kantora. Prohlubuje své znalosti týkající se literatury a umění čtením takových časopisů jako: „Przekrój“, „Dookoła świata“, „Zebra“ aj. Zúčastňuje se přednášek a autorských setkání. Hledá inspiraci v tvorbě Salvadora Daliho, Jacka Malczewského a Witkiewicze. Vidí, že pozůstalost po surrealismu je stále živá a sám do ní sahá, když realizuje své „Foto-divadlo“ – v kartónové krabici inscenuje různé situace a pak je fotografuje. Výsledkem toho je např. snímek „Pomýlení“ představující nezvyklou situaci: na levé straně snímku je vidět část tváře ukazující se z tmavého pozadí, z pravé - noha s jablkem, které na ni leží, a s nožem drženým v prstech. Své surrealistické fotografie ukázal Lewczyński na výstavě „Současná fotografie“ ve Varšavě, kterou uspořádal Witold Dederka.



Ve stejném roce slavilo glivické oddělení Polského fotografického sdružení své 5. výročí založení. U příležitosti jubilea byla už po několikáté uspořádána „Výstava 100 prací členů oddělení v Glivicích“. Když psal o této výstavě Alfred Ligocki, kritik provádějící živou pedagogickou práci na katovickém oddělení krakovské Akademie výtvarných umění, věnoval hlavní pozornost pracím Lewczyńského, zejména cyklu ukazujícímu ponurý dvorek, což byl začátek směru nazvaného později polským existencialismem. Ke konci roku 1956 se Jerzy Lewczyński stává členem-kandidátem a 11. listopadu 1958 členem Svazu polských umělců-fotografů. Rok 1956 byl zvláštním pro Polsko s

ohledem na společenské změny a pro Lewczyńského s ohledem na navázaní kontaktu se Zdzisławem Beksińským, který se zajímal o výtvarné umění a fotografii, což způsobilo smělé příklonění Lewczyńského směrem k avantgardnímu hledání a vstupu



polské fotografie na novou cestu. Předzvěstí tohoto velmi důležitého období, kterému se budu více věnovat v další kapitole této práce, byl pokus vytvořit v glivickém oddělení PTF skupinu „Gliwice", jejímž vedoucím byl Jerzy Lewczyński. Ideové zásady této skupiny zní následovně: „Fotografie má specifické rysy jako oblast umění". „Dominantou tvůrčích koncepcí má být exprese postavena na intelektu". „Rozhodujícím elementem má být člověk: člověk živý, takový, jak jej mezi jinými vidí neorealismus". „Vše o člověku, ale s pomocí jeho díla". „Člověk schovaný ve svých starých botách, v okolí stvořeném samým sebou apod." Tyto zásady se ukázaly jako přemrštěné a skupina nebyla zaznamenána v polské fotografii. Realizaci těchto zásad se věnoval jedině Jerzy Lewczyński, což v budoucnu přineslo zajímavé výsledky a udělalo z něj jednoho z čelních přestavitelů polské fotografie.

KAPITOLA III. Hledání

Nesmírně důležité pro polskou fotografii je působení neformální skupiny Beksiński, Lewczyński a Schlabs. Ze začátku, ještě v roce 1956, Lewczyński, který se zajímal o tvorbu Beksińského, s ním navázal korespondenční styk. Zdzisław Beksiński, vzděláním architekt, se již v době studia zajímal o fotografii, film a moderní výtvarné umění. Nejvíce jej však lákalo malování. Začal od prací expresivně surrealistických, přešel na strukturální abstrakci a koncem padesátých let tvořil obrazy-plastiky montované z drátů, plechů a umělých hmot. Ve fotografii zhruba od roku 1953 zkoušel styl „nové věcnosti", v letech 1956 - 1957 přešel k formálním pracím. V dalších letech se zabýval portrétováním a akty, negoval konvenční způsoby ukazování lidské identity. Používáním jednoduchých technických prostředků směřoval k šokující expresi.

Bronisław Schlabs, podobně jako Lewczyński stavební inženýr, se v letech 1952 - 1956 zajímal o reportáž. Od roku 1956 dělal abstraktní fotografie, a došel k analogii malířského informelu. Dělal snímky z poškrábaných anebo opálených negativů. Domalovával nebo vlepoval jiné motivy. Tvořil reliéfní obrazy s použitím průmyslových odpadů.

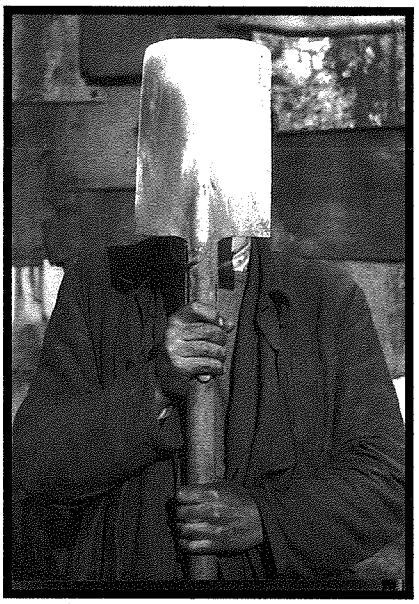
Beksiński a Schlabs už od roku 1956 přemýšleli o vytvoření skupiny, která by tvořila moderní fotografii. Beksiński, který byl pod dojmem snímku Lewczyńského „Ukřižovaní" publikovaného ve „Fotografii", přemýšlel o jejich spolupráci. Blíže se poznali v průběhu výstavy „Krok do současnosti" uspořádané Schlabsem v květnu 1957 v Poznani. Byla to první po válce výstava tohoto typu. Byly zde ukázané nekonvenční fotografie; malované, deformované, preparované. Lewczyński obdržel čestné uznání za heliografii, na které byla postava dívky vytvořená z provázku položeného na fotografickém papíru, rty byly vystřihnuté z papíru a namalované načerveno, místo prsou měla jablka. Tato výstava však nebyla vcelku uspokojivá pro

lidí, kteří se zajímali o avantgardní umění. Tři autoři: Schlabs, Beksiński a Lewczyński, kteří měli v té době podobné názory na tvorbu, se rozhodli navázat mezi



sebou úzkou spolupráci. V polské fotografii byly stále živé vlivy Bulhaka a piktorialismu, což společně považovali za přestárlé a nepřiměřené k fotografii a umění ve světě. Od roku 1957 byla mezi nimi zahájená aktivní korespondence a výměna západních knížek a fotografických časopisů, které četli pro orientaci ve světových fotografických tendencích. Chtěli uspořádat svoji vlastní výstavu, kterou Schlabs plánoval jako „něco mimořádného, něco, s čím se vlastně nikde nelze setkat". Na podzim roku 1957 ukázali své práce krakovskému kritikovi Januszi Boguckému, který je následně kontaktoval s umělcem Marianem Boguszem, jenž v této době vedl ve Varšavě galerii „Křivé kolo". Výstava se konala v červnu 1958. Schlabs ukázal abstraktní fotografie ve stylu „informel", Beksiński - akty a portréty, na kterých postavy byl deformované nebo rozdělené na kousky. Lewczyński pak prezentoval předměty na hranici zničení, brutální ve své materiálnosti, někdy umocňoval expresi pomoci fotomontáže. Tato výstava byla překvapením dokonce i pro kritiky, kteří obdivovali nápaditost a vysokou úroveň prací a současně nemohli zařadit tuto tvorbu do stávajících kategorií a soudili, že umělci jsou na špatné cestě. Alfred Ligocki, přestože výstavu chválil, současně projevoval obavu, že narušuje ve fotografii obvyklý vztah k předmětu. Wojciech Kiciński prohlásil, že tito fotografové vstoupili do „arény formálních hrátek vysoké třídy", namířené do specifiky umělecké fotografie. O Jerzym Lewczyńském, který mezi jinými ukázal práce „Boty", „Ukřižování" a „Neznámý", napsal: „směřuje k maximálnímu obsahovému zhuštění reportáže - chce mluvit krátce a důrazně. Ve snímku „Boty" je celá pravda o koncentračních táborech smrti, ve snímku muže s tváří zakrytou lopatou - názor autora na osud „průměrného člověka". Je to tedy dovedení

reportáže na hranici obsahové únosnosti. Na otázku „co dále“ Lewczyński nedává odpověď.“



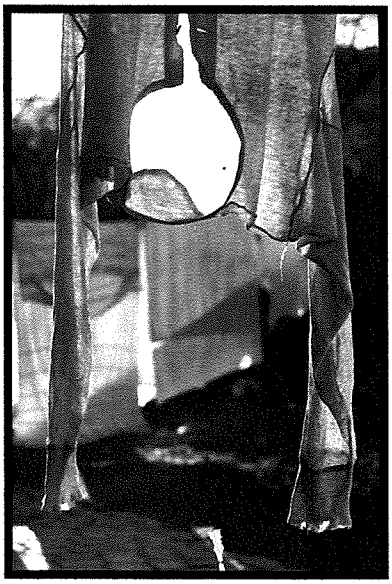
Beksiński soudil, že existují pouze dvě smysluplné cesty rozvoje fotografie:

1) působení stopami, které na povrchu citlivém na světlo zanechává samotné světlo,
2) vytváření souborů určitého množství fotografií a opírání se na dojmech plynoucích z jejich vzájemného působení.



Schlabs radil Lewczyńskému, aby se rozloučil s tzv. fotografičností a považoval prostor jako materiál, ze kterého se teprve něco buduje. Po výstavě v „Křivém kole“ celá trojice zvažovala organizaci další, ještě více smělé prezentace.

V důsledku kontaktu Lewczyńského s výše uvedenými tvůrci se jeho fotografie staly ještě více expresivní a okénka těsnější (např. „Dělník“ z roku 1960). Od roku 1957 zahájil svůj slavný cyklus „Wawelské hlavy“, do něhož patřily mj. snímky nazvané: „Vojenská čepice“, „Neznámý“, „Košile“. V představách autora to mělo být navázání na plastiky hlav důležitých osobnosti zdobicí stropy na Wawelu, které v letech 1925 - 1929 zhotovil Xawery Dunikowski. Pan Jerzy říká: „chtěl jsem připomenout, že lidmi, kteří zasluhují vyznamenání, jsou též často opomíjení lidé každodenního života“. Na snímcích je vidět surrealismus a expresivní realismus, současně však poetická metafora, jako na snímku staré



košile visící na šňůře fotografované „proti světlu". V některých snímcích z tohoto cyklu hlavy jsou ořezané anebo zakryté. Příkladem může být snímek představující člověka v pracovním oděvu, který zakrývá svoji tvář lopatou. V roce 1960 v soutěži „Fotografi della nuova Generatione" v Pescaře za tento snímek nazvaný „Neznámý" obdržel pan Jerzy zlatou medaili.

Konec padesátých let je pro tvorbu Lewczyńského a celou polskou fotografii průlomovým. V gliwvickém oddělení PTF se konaly přednášky, jejichž cílem byl růst tvůrčího vědomí. Členové měli možnost osobně diskutovat s historiky a teoretiky fotografie: Urszulou Czartoryskou, Alfredem Ligockým, Juliuszem Garzteckým, Wacławem Żdarským anebo uznávaným fotografem Witoldem Dederkou. V Jerzym Lewczyńském toto rozšiřování obzoru a vzpomínaný důležitý kontakt s Beksińskim a Schlabsem umocnilo přesvědčení o nutnosti změny vztahu k fotografii a zahájení úplně nových kroků. Jejich první vlaštovkou byla již popsaná výstava ve varšavském „Křivémm kole" a rozhodně odvážnějším a více novátorským pokračováním byla tzv. „Uzavřená výstava", která se uskutečnila 20. června 1959. Rok 1959 byl dobou opětovného omezování občanských svobod krátce získaných v roce 1956. Opět byly omezovány kontakty Poláků se Západem a dokonce byly likvidovány galerie a časopisy. V předchozí krátké době „uvolnění" polská kultura dohnala zpoždění způsobené izolací, což tvořilo disproporci mezi ní a ostatními odvětvími života, např. ekonomikou anebo technikou. V umění byla tolerována avantgarda, ale postupně tu byly snahy o stanovení její hranice. Existovala hrozba návratu socrealismu. V této situaci v obavě před nepřízni úřadů se neformální skupina Lewczyński, Beksiński, Schlabs rozhodla ukázat své nové práce pouze ve schůzovní místnosti gliwického fotografického sdružení skupině 25 pozvaných osob, mezi nimi kritikům Urszule Czartoryské a Alfredovi Ligockému. Tato výstava nazvána Ligockým „Antifotografií" (přirovnání s francouzským „antirománem") přesto, že její tvůrci si navzájem nevnucovali charakter prací, měla povahu programové manifestace. Její tvůrci byli již několik let v opozici k populárním koncepcím umění a nesouhlasili se stereotypním pojetím realismu ve fotografii. Celá výstava, přes formální rozdíly, působila dojmem

kompaktnosti. Beksiński ukázal několik souborů fotografií nalepených na velké desky a opatřených popisky. Např. soubor „Kolébka" se skládal ze tří fotografí: z fotografie encyklopedického obrázku plodu, fotografie holčičky v bílé sukýnce po I. svatém přijímání a z fotografie nahé mrtvoly zastřeleného muže. Podstatou souborů bylo spojení výrazu, jaké nabízelo vzájemné sousedství obrazů. Část snímků použitých Beksińským nebyla jeho. Byly to reprodukce cizích snímků a tiskových ilustrací, jakož i zvětšeniny z cizích negativů. Na uzavřené výstavě Jerzy Lewczyński ukázal 17 snímků, v tom 2 soubory po 3 snímcích. Jednotlivé části jeho souborů tvořily: list s účty, řady kovových čísel ze šatny, náhrobní deska, stránka ze školního sešitu popsána dětskou rukou, sloup s plakátem a hřbitovní brána. Hovoří: „domníval jsem se, že se oblast fotografie nemůže omezovat pouze na to, co vidíme jako hezké anebo zajímavé. Celá námaha dítěte, které těžce píše na linkách sešitu, např. slovo „letadla", nachází svůj výraz vlastně v reprodukci toho písma." Tyto fotografie na rozdíl od prací Schlabse a Beksińského nevisely na stěnách, ale ležely na stolech a byly přikryté sklem. Kritik Krzysztof Jurecki v měsíčníku „Sztuka" (č. 2/91) píše: „Soubory ukazovaly banalitu předmětů a jejich „neuměleckost". Měnily a rozšiřovaly dosavadní pojetí umělecké fotografie. Jsou výjimečným jevem v dějinách polské fotografie." Obdobné problémy, které pouze signalizoval Lewczyński, vyjádřil ve svém malířství Jasper Johns. V cyklech „Štíty", „Prapory", „Čísla" se Lewczyński zamýšlí, kde probíhá hranice mezi skutečným předmětem a jeho malířským vyjádřením. V rámci „Antifotografie" Lewczyński ukázal pouze své snímky. Bronislav Schlabs na gliwické uzavřené ukázce prezentoval abstrakce, o které se zajímal již 2 roky. Byly provedené bez negativu anebo z negativu preparovaného. Na skle rozprašoval barvu nebo roztavoval emulsi a pak vkládal do zvětšováku. Přestože Schlebs, na rozdíl od Lewczyńskiego a Beksińskiego, kteří registrovali lehce identifikovatelné předměty, používal předměty deformované a preparované, celá trojice měla podobný cíl: vyjádřit svůj odpor k dosavadní estetice. Cíle bylo dosaženo ve značné míře díky článku „Antifotografie", který Alfred Ligocki publikoval v zářijovém čísle „Fotografie" z roku 1959. Psal mj.: „výchozí bod je v tomto hledání podobný výchozímu bodu

umělecké reportáže. Jde tu o využití vrstvy významů a spojení souvisejících s ukázanými předměty a expresivních možností tkvících ve skupinových uloženích několika snímků. Dosud nejlepším příkladem těchto snah byla „Lidská rodina". Rozdíl spočívá v tom, že autoři reportáže využívají tuto vrstvu významů skoro výhradně pro vyprávění, zatímco Beksiński a Lewczyński směřují k nepředvídaným a mobilizujícím představivost a intelekt zauzlení těchto významů a spojitostí, což je přibližuje k surrealismu a k zásadám zobrazování současné poesie. Jejich pokusy mají hodně společného s filmovou montáží a se scénáři problémových panelů na výstavách. Zdá se, že před fotografií otevírají nezvykle zajímavé perspektivy. Otevírají, ale ještě nerealizují. Je totiž třeba přiznat, že jsou ještě velmi primitivní a jejich estetická hodnota je spíše skromná. Ve většině práce byly přijaty s pohoršením, což už je dobrou prognózou. Pokud tedy tato gliwická událost mě nutí k sejmutí šatů Kasandry, pak nikoliv z důvodů vynikajících abstrakcí Schlabse, ale právě z důvodů těchto tvrdých zkoušek. Nejen proto, že předpovídají pro fotografii objevení nových zemí (které se mohou stejně dobře ukázat jako fatamorgána), ale rovněž proto, že jsou tak brutální a že se chovají vůči oficiální fotografii jako slon ve skladišti porcelánu. Právě fotografii je potřebný plný temperament slona, který by roztloukl překážející drobnosti, možná v jiných tvarech než ty z časů Bulhaka a Waňského, ale stejně nepříjemné, ze kterých se mnoho začíná měnit v odkaz." Ligocki z jedné strany oceňoval tyto smělé pokusy zavržení uměleckých stereotypů, avšak z druhé strany fotografické soubory Beksińského i Lewczyńského považoval za bezprostřední útok na základy umění fotografie; na pojetí umělecké hodnoty jednotlivého obrazu, na kritéria individuální exprese umělce a na celou koncepci autorství. Dále z pohledu fotografie jako dokumentu vytýkal tvůrcům odchod od obecně chápaného vyprávění. Nakonec sám Lewczyński, když tvořil svá díla, počítal s tím, že mohou být nepochopena. Psal: „Tyto literární fotografie budou podle mne zajímavé, ale stále více jsem přesvědčen, že fotografie to není žádné umění a pouze nějaké sekundární odrazy literatury anebo plastiky a proto naše „tvorba" nemůže být pouze fotografická. To neznamená, že nejlepší je dělat malířství nebo psaní románů, ale je třeba dělat něco

takového, kde fotografie může sloužit jako pomocná anebo zkušební dílna."

Fotografické práce Lewczyńského a Beksińského byly novátorské a přesto, že se staly signálem určitého narůstajícího trendu procházejícího celou kulturou, majícího návaznost na změnu vztahu k minulosti a jiný pohled na otázku tvorby a novátorství v umění, nebyly v okamžiku vzniku příslušně oceněny.

Lewczyński vzpomíná: „věděli jsme, že je třeba myslet, že je třeba číst - my jsme s Beksińským hodně četli; díla Kafky, Mayerlincka, Borgese, Gombrowicze, práce z oblasti psychologie a psychiatrie - a pak ty naše práce se tratily v tom našem polském zapadákově (...), nikdo to neviděl (...), nebyli jsme si jisti své hodnoty".

Beksiński a Schlabs, krátce po prezentaci uzavřené ukázky, přerušili fotografování a dali se na malířství. Po několika letech Beksiński takto hodnotil situaci spojenou s jejich pokusy o nalezení sama sebe. „Avantgarda této země, kde žijeme, začíná fungovat vždy několik minut po vzniku názvu, ale ještě nikdy se nepodílela na jeho vzniku. Funguje v rámci tohoto názvu a jen v rámci tohoto názvu, hrozivě pranýřuje veškeré ústupky! Pokud náhodou v této zemi vzniklo cokoliv, co bylo mimo název nebo absolutně svěží a tvůrčí, NIKDY nebylo zpozorováno, šlo mimo, čekalo někdy sto let na svoje opožděné objevení, a jak je známo - v této době civilizace šla jiným směrem, takže zpožděné objevení bylo pouze zpožděným objevením a ničím více. To, co je nezávislé a tvůrčí, díky provincionální mánii škatulkování a pohrdavého kvalifikování cizí námahy kritikou, bylo nejčastěji porovnávané s tím co bylo a pohrdavě škatulkované jako epigonismus".

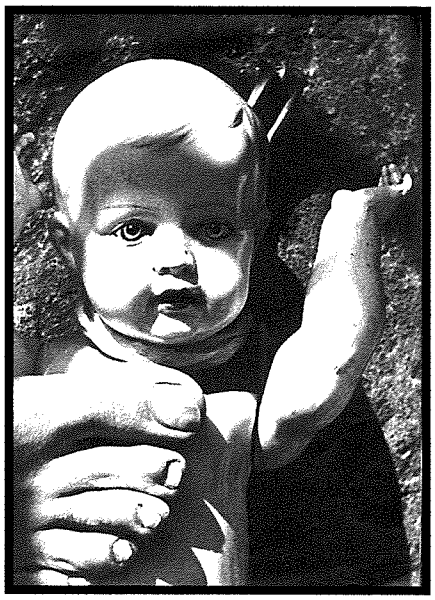
O Lewczyńském pak Beksiński hovoří: „Je v Gliwicích takový fotograf, který na uzavřené výstavě v roce 1959 ukazoval stejné věci, jaké se dnes exponuje na Bienale mladých v Paříži a v současnosti dělá asi „en masse" v pracovnách avantgardistů (...). Neexistovaly u nás ještě názvy pop-art, conceptual art, hyperrealismus, integrující umění atd., a tak tento Lewczyński - poctivec dělal to, co mu „hrálo v duši". (...) Kdybys stejné číslo udělal ve stejné době v New Yorku, pak by jsi byl dnes svatým umění."

Když v současnosti hodnotil tvorbu Lewczyńského historik umění Krzysztof

Jurecki, napsal: „Tyto dva soubory bez názvu z roku 1959 by měly být exponovány nejen v polských muzeích vystavujících avantgardní umění, ale měly by se objevit ve světových pracích na téma dějin avantgardy. Stejně tak je pro mně nepochybné, že celá tvorba Lewczyńského musí zaujmout jí příslušné místo s ohledem na její výjimečnou uměleckou hodnotu". (Galeria „FF". Łódź, 5 - 28. 02. 1998, katalog z výstavy).

KAPITOLA IV. Období přemýšlení

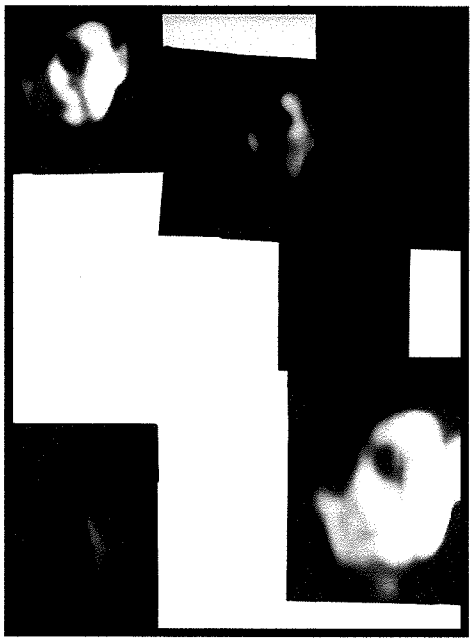
Plodnou spolupráci Lewczyńského, Beksińského a Schlabse ukončila jejich společná výstava v Německu v Kolíně nad Rýnem v roce 1961. Pořadatelem této výstavy byl tvůrce německé subjektivní fotografie Otto Steinert, který udržoval kontakty se Schlabsem. Účastníkem této výstavy byl rovněž Piotr Janik. Tato výstava mohla být šancí ukázat západní Evropě novátorskou činnost polské fotografie. Tato šance však zůstala nevyužita. Beksiński z finančních důvodů neposlal svoje soubory, ale pouze jednotlivé práce, a zaslání prací Janika způsobilo, že výstava byla hodnocená jako ohlas dřívějších výstav subjektivní fotografie organizovaných Steinertem. I když hlavní myšlenka nebyla čitelná, výstava byla dobře přijata a titulky v novinách zněly: „Polská fotografie se dívá na Západ".



Když se neformální skupina Lewczyński, Schlabs, Beksiński rozpadla, automaticky byla oslabená polská fotografická avantgarda. Jerzy Lewczyński se spřátelil s krakovským fotografem Markem Piaseckým. Společné rozhovory byly pro Lewczyńského impulsem pro vytvoření cyklu „Expresivní cvičení (Ćwiczenia ekspresyjne)". Hrdinkou cyklu byla panenka podrobovaná mučení. Léta 1960 - 68 nebyly pro Lewczyńského tak plodná jako konec padesátých let. V roce 1960 udělal na tuto dobu zajímavý snímek, na kterém byl jeho stín se zvednutou rukou, který podobně jako dva soubory z roku 1959



(z uzavřené ukázky) svědčil o jeho novátorství ve vztahu ke konceptualismu a medialismu sedmdesátých let. K zajímavějším fotografiím patří rovněž avantgardní práce, ukazující možnosti operování s jedním okénkem, nazvaná „Kompozice (Kompozycja)". Na bílém listu autor rozmístil určité množství identických, málo ostrých portrétů ženy.



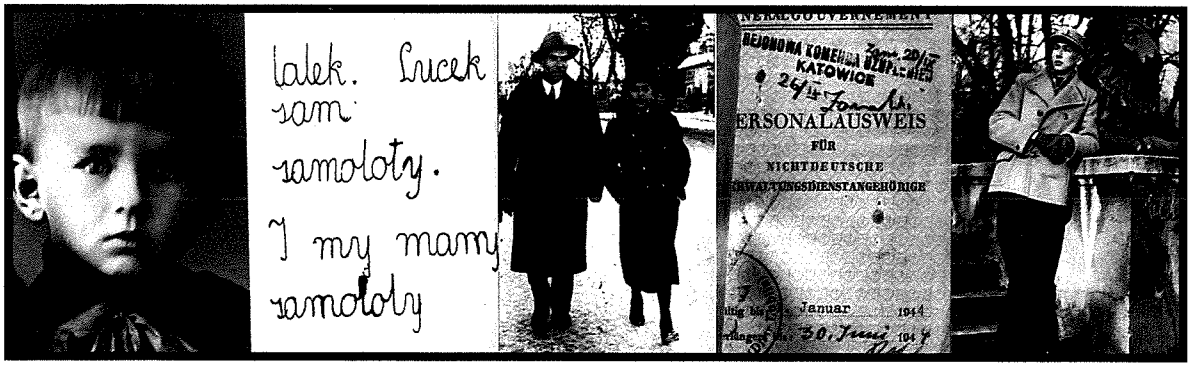
Kolem roku 1962 Lewczyński udělal sérii snímku z židovského hřbitova v Lesku. Chtěl připomenout umírání lidí a pomíjivost světa. Registroval záhadnou poetičnost hřbitovních, zničených pomníků, kapli a soch. Jerzy Lewczyński po shlédnutí v roce 1959 slavné výstavy „Lidská rodina", kdy byl stále pod jejím dojmem, přišel na ambiciózní, i když nezvykle těžko realizovatelný nápad uspořádat výstavu „Jeden den světa" nebo alespoň „Jeden den Polska". Když viděl, že se mu to nepodaří, snažil se realizovat projekt „Jeden den Gliwic". Dle předpokladu se snímky měly začít fotografovat v 00 hod. a skončit ve 24 hod. Bylo stanoveno, že tímto dnem bude 24. ledna 1962, výročí osvobození Gliwic. Snímky začali dělat sice ne o půlnoci, ale brzy ráno, tři fotografové: iniciátor celé akce Jerzy Lewczyński, Piotr Janik a fotoreportér „Nowin Gliwických" Stanisław Jakubowski. Byla to typicky reportážní fotografie, která ukazovala pravdu o všedním dnu města. Bylo zhotoveno cca 1.000 snímků, z čehož na výstavě otevřené 1. 5. 1962 jich bylo vystaveno cca 200. Výstava měla velký úspěch mezi návštěvníky, kteří často na fotografiích hledali sami sebe. Nápad výstavy se ukázal jako vynikající. Mnohokrát se později poukazovalo na experiment zahájený Lewczyńským. Pan Jerzy, známý úctou k minulosti, samozřejmě pečlivě uchovává negativy, které se mohou hodit na srovnávací výstavu. Šedesátá léta, i když méně tvořivá, nejsou však pro Lewczyńského roky úplné stagnace. Zúčastňuje se soutěží, organizuje výstavy, píše články o fotografii. V roce 1962 obdržel titul AFIAP

(umělec Mezinárodní federace fotografického umění), od roku 1964 je členem umělecké rady Svazu polských umělců-fotografů (ZPAF) a od roku 1965 je místopředsedou katovické oblastní organizace ZPAF.

KAPITOLA V. Ideové realizace

Konec šedesátých let a začátek let sedmdesátých je ve fotografické tvorbě Jerzyho Lewczyńského obdobím obzvlášť plodným a hodnotným. V této době se rovněž aktivizuje polská fotografická avantgarda. Jsou uspořádány dvě výstavy, které jsou průlomové pro polské umění. Jejich iniciátory jsou Zbigniew Dłubak a Zbigniew Ligocki. První z nich, uspořádaná v roce 1968, se jmenovala „Subjektivní fotografie", druhá, uskutečněná v roce 1971, se jmenovala „Hledající fotografové". Společným rysem těchto dvou výstav bylo hledání nových výrazových forem. Pan Lewczyński, když vzpomíná na tyto výstavy, hovoří: „byly tam ukázané pokusy spojení fotografie s malířstvím, snímky byly vybarvované a deformované. Profesor Otto Steinert v roce 1950 vymyslel termín „Subjektivní fotografie". Naše fotografie byla jiná; my jsme to chápali jinak. Jeho snímky byly velmi efektní, naše byly víc angažované, více osobní. Každý ukazoval, co si myslí, byla to fotografie vyplývající z vnitřního subjektivního přesvědčení, zbavená vnitřních příkazů."

Tyto výstavy jsou „romantickým spojením fotografie s plastikou". Kritici je hodnotili jako „cestu na špičku fotografie". Byly tam věci mimofotografické, např. Antoni Dzieduszycki ukázal psací stroj s vloženým textem o fotografii. Vše, co je nové a jiné, bývá kontroverzní, totéž platí i o uvedených výstavách. „Subjektivní fotografie" se zúčastnilo 25 autorů a „Hledajících fotografů" 52 autorů. Doba přehodnotila a potvrdila smysl fotografických aktivit Jerzyho Lewczyńského, který byl jedním z účastníků obou výstav. Na výstavě z roku 1968 Lewczyński ukázal tři soubory fotografií „Dětství", „Podivný je tento svět" a „Erotik". „Dětství" je souborem pěti slepených snímků, které jsou románem o 20 letech ze života autora. Montáž snímků je možno spojit s filmovým vyprávěním. Lewczyński využil snímky ze svého dětství a mládí. Použil také dvě reprodukce. První je fotografií listů ze školního sešitu, popsaného dětskou rukou, druhá je reprodukcí stránky z občanské

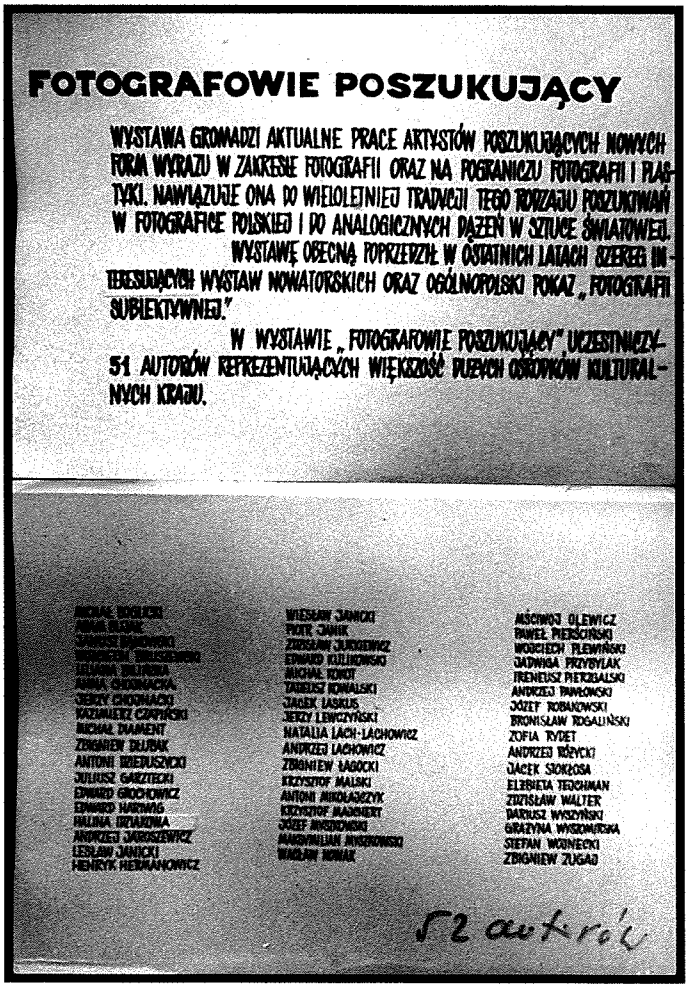


legitimace. Krzysztof Jurecki psal: „Na výstavě „Subjektivní fotografie" v roce 1968 gliwický umělec ukázal tři soubory s využitím reprodukcí snímků amatérských, anonymních, a hlavně textů. Důležité bylo to, co spojuje několik snímků, ukázaných v bezprostřední blízkosti. V „Dětství" umělec využil rodinné fotografie. Ukázal, stejně jako Francouz Christian Boltanski, ale úplně jinak, vlastním způsobem, historii svého života. J. Lewczyński uviděl v celé dávné fotografii, hlavně amatérské, ohromný náboj uměleckých, estetických a historických hodnot, které se snažil využit pro vlastní tvůrčí koncepci". (Krzysztof Jurecki: „Aura fotografii Jerzego Lewczyńskiego" – text publikován v časopise „Formát", číslo 4/5 – 1991). „Podivný je ten svět" je sestaven rovněž z pěti snímků. Jsou to scény z každodenního života a texty. Soubor má žertovně filozofické vyznění. Pan Jerzy o něm hovoří: „Chtěl jsem ukázat pomocí znaků a symbolů změny, které na nás působí. Druhy „archetypů", jak „pár zamilovaných", střelnice „cvič oko a dlaně k obraně vlasti" nebo představa války budoucnosti, jakou jsem našel v kalendáři z roku 1925. A nakonec jsem umístil snímek chlapce, mhouřícího oko na „tento podivný svět"," končí vyprávění Lewczyński. Kritik Juliusz Garztecki píše (J. Garztecki „Rodinná fotografie", „Filmové a umělecké vydavatelství", Varšava 1977): „Lewczyński prezentuje směr spíše intelektuální fotografie, ketré hledají obsahová, významová srovnání a fotografické metafory. Proto se účastnil výstav typu „Subjektivní fotografie" a



„Hledající fotografové“, kde prezentoval fotografii, která se odvolávala především k intelektu diváka, jeho schopnosti myšlení a spojování faktů.

Výstava „Hledající fotografové“ se uskutečnila ve Varšavě v lednu roku 1971. V jejím katalogu se psalo, že exponovaná v Krakově a pak v hlavním městě v roce 1968 „Subjektivní fotografie“ zahájila mnoho zajímavých událostí jako individuální výstavy, sympozia a diskuse, a současná výstava „Hledající fotografové“ má být přehledem nejnovější tvorby; má ukázat, co se již stalo tradicí, a odpovědět na otázku, jaké jsou nové tendence. Výstava byla pro mnohé šokující a nepřijatelná. V tisku (článek nazvaný „Klacek do mraveniště“ – „Ilustrowany Kurier Polski“ č. 180, 31. 07. 1971) Tadeusz Cyprian psal: “Zdá se mi, že tato cesta nikam nevede, vede do slepé uličky, ze které se bude jen těžko vracet. (...) Ale souhlasil bych s takovými experimenty; možná z nich něco pro umění zůstane, hlavně se z toho nemůže dělat centrální problém fotografie a nevěnovat těmto koncepcím vážně psané články, hlásajících slávu těch, kteří hledají“.


FOTOGRAFOWIE POSZUKUJĄCY

WYSTAWA GROMADZI AKTUALNE PRACE ARTYSTÓW POSZUKUJĄCYCH NOWYCH FORM WYRAZU W ZAKRESIE FOTOGRAFII ORAZ NA POGRANICZU FOTOGRAFII I PLASTYKI. NAWIĄZUJE ONA DO WIELOLETNIEJ TRADYCJI TEGO RODZAJU POSZUKIWAŃ W FOTOGRAFICE POLSKIEJ I DO ANALOGICZNYCH DĄŻEŃ W SZTUCE ŚWIATOWEJ.

WYSTAWĘ OBECNĄ POPRZEDZIŁ W OSTATNICH LATACH SZEREG INTERESUJĄCYCH WYSTAW NOWATORSKICH ORAZ OGÓLNOPOLSKI POKAZ „FOTOGRAFII SUBIEKTYWNEJ.”

W WYSTAWIE „FOTOGRAFOWIE POSZUKUJĄCY” UCZESTNICZY 51 AUTORÓW REPREZENTUJĄCYCH WIĘKSZOŚĆ DUŻYCH OŚRODKÓW KULTURALNYCH KRAJU.

MICHAŁ BOGUCKI
ADAM BUJAK
JANUSZ DĄBROWSKI
WOJCIECH BRUSZEWSKI
LELIANA BILIŃSKA
ANNA CHOJNACKA
JERZY CHOJNACKI
KAZIMIERZ CZAPIŃSKI
MICHAŁ DIAMENT
ZBIGNIEW DŁUBAK
ANTONI DZIEDUSZYCKI
JULIUSZ GARZTECKI
EDWARD GROCHOWICZ
EDWARD HARWIG
HALINA IDZIAKOWA
ANDRZEJ JAROSZEWICZ
LESŁAW JANICKI
HENRYK HERMANOWICZ
WIESŁAW JANICKI
PIOTR JANIK
ZDZISŁAW JURKIEWICZ
EDWARD KULIKOWSKI
MICHAŁ KOKOT
TADEUSZ KOWALSKI
JACEK LASKUS
JERZY LEWCZYŃSKI
NATALIA LACH-LACHOWICZ
ANDRZEJ LACHOWICZ
ZBIGNIEW ŁAGOCKI
KRZYSZTOF MALSKI
ANTONI MIKOŁAJCZYK
KRZYSZTOF MAJCHERT
JÓZEF MYSZKOWSKI
MAKSYMILIAN MYSZKOWSKI
WACŁAW NOWAK
MŚCIWOJ OLEWICZ
PAWEŁ PIERŚCIŃSKI
WOJCIECH PLEWIŃSKI
JADWIGA PRZYBYLAK
IRENEUSZ PIERZGALSKI
ANDRZEJ PAWŁOWSKI
JÓZEF ROBAKOWSKI
BRONISŁAW ROGALIŃSKI
ZOFIA RYDET
ANDRZEJ RÓŻYCKI
JACEK STOKŁOSA
ELŻBIETA TEJCHMAN
ZDZISŁAW WALTER
DARIUSZ WYSZYŃSKI
GRAŻYNA WYSZOMIRSKA
STEFAN WOJNECKI
ZBIGNIEW ZUGAJ

52 autorów

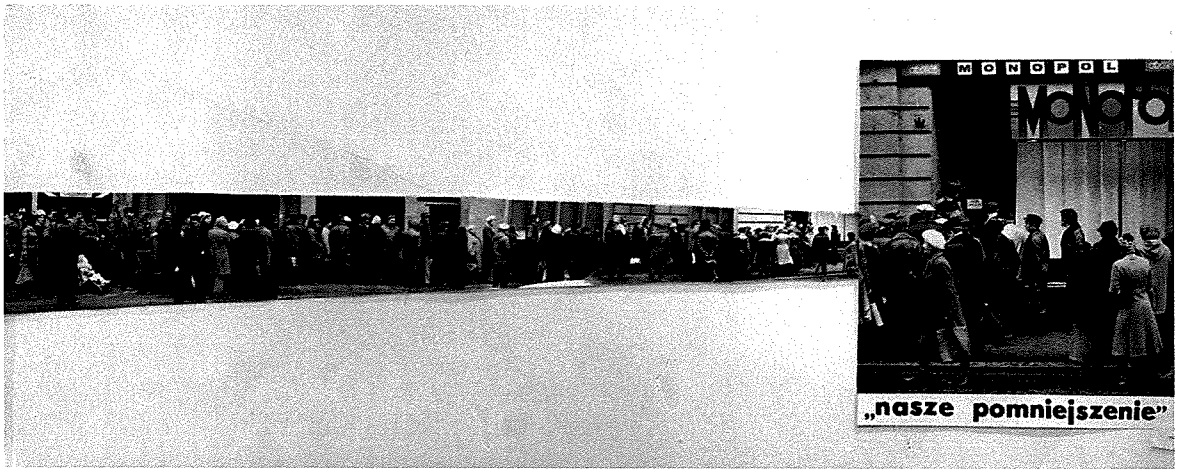
Na téma této výstavy byly vedeny diskuse ve sdružení a v tisku. Četla jsem mnoho recenzí a nesetkala jsem se s negativním hodnocením prací prezentovaných na ní Jerzym Lewczyńským. Ukázal fotografii „Naše zvětšenina – Nysa 1945“ a „Triptych nalezený na půdě“. W „Życiu Literackým“ (č. 1017 z roku 1971) v rubrice „Polemiki“ jsem přečetla dopis – recenzi na téma této výstavy, napsaný čtenářkou, p. Zofii Golubievovou. Tento dopis byl

současně polemikou s dříve publikovanou ve stejných novinách recenzí, podepsanou iniciály MD. Protože dobře charakterizuje tuto výstavu, budu citovat jeho části: „Připadala mi (tj. výstava - dopsala M. Ś.) hodně nevyrovnaná, ukazující kromě věcí zajímavých – nudné, vedle promyšlených, krásných kompozic – práce nedbalé, divné, jako by zde byla snaha koketovat odběratele šokující formou anebo tématem. Autor recenze napsal o „kráse" výstavy, jejíž „hlavní silou je svoboda myšlení a nedostatek veškerých aprioristických ustanovení". Pokud takové „osvobození" má být hlavní silou nějakého umění, pak to může skutečně hovořit o její kráse, neboť o hlubších hodnotách asi nerozhoduje. (...) Když se vrátím k formě, nepřesvědčují dosti naivní fotomontáže, nespojíte nalepeniny, prostorové kompozice, které se dají prohlížet pouze z jedné strany, dopisování – doslova anebo zporstředkovaně – filozofického komentáře anebo vyprávění ke snímku apod. Vypadají jako podpěry pro ne dost silný výraz samotných prací. A všechny technické snahy zamlžující rozdíly mezi snímkem a malířskou kompozicí jsou asi nepotřebným oblékáním fotografie do cizího peří, odchodem od její podstaty – dokumentu. Je zajímavé, že několik lidí, se kterými jsem o této výstavě hovořila, hodnotilo pozitivně dva snímky: „Naše zvětšenina" a „Triptych nalezený na půdě". Zajímavé, protože jsou to právě snímky striktně dokumentární, při kterých práce umělce spočívá hlavně na výběru a příslušné expozici. Tedy skutečnost, viděna a předána skoro bez transformace, ale v tom „skoro" je zahrnuto vše, co rozhoduje, že to jsou umělecká díla, je tam zahrnut umělecky vyjádřený vztah tvůrce ke světu, i když k jeho drobné části. Tady vzpomínám velkou a krásnou výstavu „Lidská rodina". Byl to epos. Psaný však drobnými slokami, ze kterých každá byla fotografickým snímkem – současně



uměleckým dílem a dokumentem". „Naše zvětšenina – Nysa 1945" je

prací, pro kterou výchozím bodem byl amatérský snímek Władysława Rękosawského. Lewczyński jej využil se souhlasem autora a vždy udával, že použil jeho negativ. Negativ byl zhotoven v srpnu 1945, když nádraží v Nyse bylo jednou z bran návratu do vlasti Poláků, které po světě rozházela válka. Na snímku je vidět úplně plný vlak, lidé sedí dokonce na střeše, davy lidí berou útokem vchody. Lewczyński zvětšil tuto fotografii na tři metry. Udělal mnoho přiblížení vybraných částí a umístil je dole a nahoře fotografie. Takto obrátil divákovu pozornost na vybrané detaily, na individuální situace a na konkrétní osoby (např. matka kojící dítě). Přichází zde na mysl souvislost s filmem Antonioniho „Zvětšenina". Jerzy Busza (J. Busza, článek nazvaný „Sztuka scalania świata" – společensko-kulturní týdeník „Kultura", číslo 37, Varšava 11. 9. 1997) hovoří o této fotografii takto: „Dokonalost procesu citování cizí fotografie doprovázela jednoduchost triku - demonstrativního obrácení pozornosti na vybrané detaily. Takto každý z hrdinů snímku byl jedním z mnoha, stlačeným do davu, a současně byl sám sebou. Nebyl někým nad davem, ale někým, kdo stál vedle něj. Tato plasticky ztvárněná podvojnost rolí umocňovala z jedné strany pocit společenství, a z druhé strany strach a ohrožení, obsažené v dramatické otázce: „Co dál?". V roce 1997(?) Lewczyński vyfotografoval několikametrovou frontu na vodku. Udělal nevelký snímek. Nazval ho „Naše zmenšenina". V současnosti na svých výstavách je obvykle umísťuje pod fotografii „Naše zvětšenina".



J. Lewczyński ve své tvorbě často používá určitý myšlenkový zkrat, který má vyprovokovat diváka k hlubší analýze a pohledu do svého nitra. Kazimierz

Nowosielski o něm píše, že hledá vědomí, které se týká hranic a omezení reprodukovatelnosti světa. Toto tvoří integrující a nesmírně významnou část struktury jeho uměleckého vyjádření a současně jeho fotografie nejsou zbavené existenčních a dokonce metafyzických kladů. (Katalog z výstavy „Archeologie fotografie" Hornoslezské centrum kultury v Katovicích, březen 1997). Dobrým příkladem, který potvrzuje tato slova, je soubor tří snímků nazvaný: „Triptych nalezený na půdě" prezentovaný rovněž v rámci výstavy „Hledající fotografové". Vstupním materiálem pro zhotovení tří kopií byly tři negativy nalezené na půdě dnes již neexistujícího domu Zdzisława Beksińskiego v Sanoku. Autorem toho a jiných tam nalezených skleněných negativů byl pravděpodobně lékárník Eisenbach, který v tomto domě bydlel v době první světové války. Na použitém a přetvořeném Lewczyńským negativu je zaregistrována tvář ženy a je tam datum 7. 4. 1918. Jerzy Busza soudí, že „fakt citování cizí práce Lewczyńským svědčí o tom, že v rovině umění triptychu je to cíl - dílo. V rovině odběru pak na soubor již existujících interpretačních regulí přistavuje jiné, nové, které jsou výsledkem právě citace ve svém díle cizí práce". Jerzy Lewczyński poprvé využil nalezený negativ v roce 1970. Ve druhé polovině padesátých let podobné pokusy s cizími fotografiemi s jiným cílem („Negativ nalezený na ulici") dělal Zdzisław Beksiński. Ve stejné době jako Jerzy Lewczyński se využitím anonymních snímků zabýval rovněž Francouz Christian Boltanski. Jak píše Krzysztof Jurecki, oba umělci tvořili zajímavá díla, avšak každý jinak. Výstava „Hledající fotografové" opět obrátila pozornost diváků a kritiků na snímky Lewczyńského. V konfrontaci s mnoha pracemi nadměrně udivenými, „prokonsultovanými" nebo představujícími deformovaný obraz, fotografie gliwického tvůrce zaujaly prostotou a autentičností. Na rozdíl od mnoha jiných prací,



které obsahovaly nadměrné množství nápadů, díla Lewczyńského se vyznačovala velkým intelektuálním bohatstvím a současně skromnou vizuální formou. Svou přítomností na výstavách „Subjektivní fotografie“ a „Hledající fotografové“ Jerzy Lewczyński potvrdil a umocnil svou vysokou pozici v polské fotografii a Urszula Czartoryska, když popisovala tyto výstavy, hovořila o pracích Lewczyńskiego, že je to „skutečný objev“. Výstava " Hledající fotografové", způsobila širší zájem o polskou fotografii a její častější prezentaci ve světě. V roce 1972 na Fotokině v Kolonii byla uvedená výstava " Polská tvůrčí fotografie", tvořená na bázi "Hledajících fotografů". Její komisařem byl Jerzy Lewczyński.

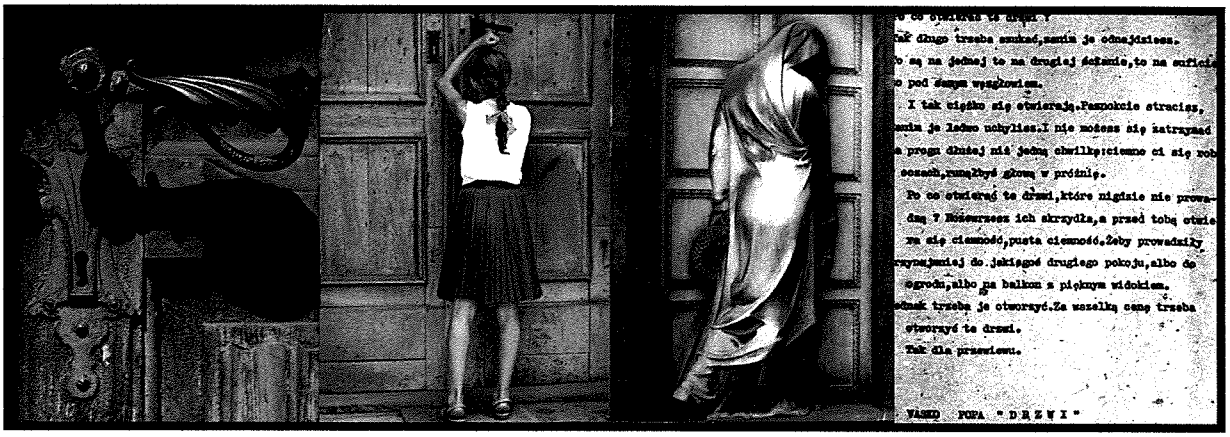
KAPITOLA VI. Soubory a negativy

Jerzy Lewczyński je člověkem, který, jak sám říká, se snaží brát fotografii „se srdcem". Snímek je pro něj druhem knihy, kterou je možno číst, se soustředěním na historii a fakta. Kromě registrování skutečnosti se snaží ve snímcích vidět ještě celé bohatství v nich obsažených emocí. Myslí si, že fotografie mají vlastní energii a dokonce nějakou tajemnou sílu. Takový přístup k fotografii a zvláštní obdiv minulosti měly vliv na jeho tvorbu. Uvažování nad minulou dobou je viditelné už v cyklu „Dětství" z roku 1959, nebo v takových snímcích jako „Mohylka" (1959), „Dvorkový anděl" (1960) nebo ve fotografiích z cyklu „Smutek" (1965) a od roku 1970 se stává pro Lewczyńského hnací silou jeho tvorby. Dokončuje cyklus „Ekologie" zahájený



v roce 1960, aby se mohl sklonit nad starými negativy, fotografiemi a předměty. Tématem jeho snímků se opět, ale ve větším rozsahu, stávají staré, často zapomenuté hřbitovy. Kromě historických, společenských a obyčejových hodnot Lewczyński cítí ve starých pomnících, zlámaných křížích a figurkách poetickou náplň, která ho fascinuje. Tyto snímky tvoří soubor „Cimiterie", který autor poprvé prezentoval v roce 1976 v Krakově. Tento stále se zvětšující cyklus ukazuje pod názvem „Hřbitovní památky". Lewczyński říká, že je to pro něj stále fascinující téma s ohledem na možnost registrace různých lidských postojů. Myslí si, že hřbitov je místem konfrontace těchto postojů, kumulace emocí a vyjádření svého vztahu k životu, ke smrti, k náboženství, k zemřelým. Je rovněž místem, kde živí mohou vyjádřit svoje individuální estetické cítění. Lewczyńského hlavně zajímají opuštěné hroby, na které už nikdo nepamatuje. Pozorně čte nápisy na pomnících hrobů. V souboru „Hřbitovní památky" se nacházejí snímky z židovského

hřbitova v Lesku u Sanoka, z Komańcze v Bieszczadech, z pravoslavného hřbitova v Siemiatyczích plného mohutných vytesaných křížů, z francouzského hřbitova v Libicích a hřbitova v Zakopaném. Jsou tam také snímky osamělých vojenských hrobů, ztracených někde v lese, jsou tam fotografie zničených křížů a rozbitých soch.



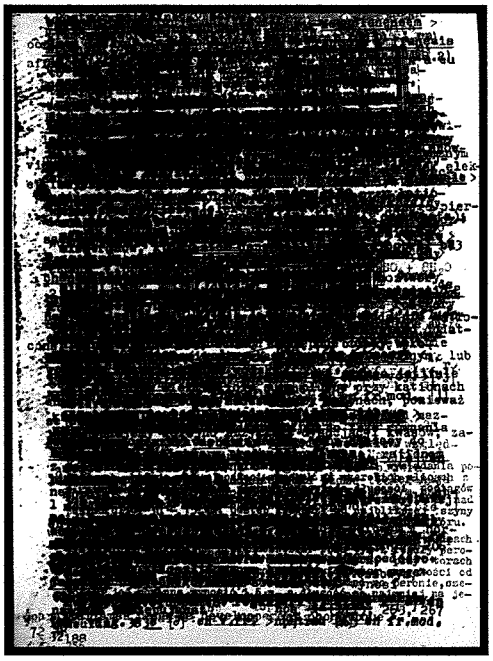
V roce 1971 vzniká známá práce „Dveře". Je to soubor, ve kterém je reprodukce textu básně jihoslovanského básníka Vasko Popy a tří snímků. Na prvním snímku je krásná klika, kterou kdysi Lewczyński uviděl v pohřební síni na hřbitově v Gdaňsku, na druhém je holčička, která se snaží přes klíčovou dírku uvidět, co je za dveřmi, na třetí je část pomníku, který se nachází na hřbitově v Sosnovci. Představuje ženu v dlouhé sukni, opřenou bezmocně o kamenné dveře. Tento hrob mnoho let nedával pokoj Lewczyńskému a vzhledem k tomu, že jeho koníčkem je rozuzlování hádanek z minulosti, po dvaceti letech se mu konečně podařilo poznat historii v něm pochované ženy. Byla manželkou pruského ředitele hutě „Kateřina" Brandenberga. Narozena v Jaltě jako ruská aristokratka. V době první světové války byla zatčena a zemřela na infarkt. Manžel objednal pomník v Drážďanech.

Lewczyński říká, že dveře jsou pro něj něčím magickým; stále je chceme otevírat, jsme zvědaví, co je za nimi, bojujeme s nimi, a když už vidíme, co se za nimi skrývá, často jsme rozčarováni. Dveře jsou určitým symbolem, metaforou. Báseň, která inspirovala Lewczyńskiego k vytvoření tohoto velmi čitelného a plného exprese souboru, zní:

„Proč otevírat tyto dveře?

Tak dlouho je třeba hledat, než je najdeš.

Někdy jsou na jedné, někdy na druhé stěně, někdy na stropě
Někdy pod samotným záhlavím.
A tak těžce se otevírají. Přijdeš o nehty
Než je sotva pootevřeš. A nemůžeš se zastavit
Na prahu déle než jednu chvilku: tma zahaluje
Očí, padl bys hlavou do prázdna.
Proč otevírat ty dveře, které nikam nevedou?
Rozevřeš jejich křídla,
a před tebou se rozprostírá tma.
Kdyby alespoň vedly do nějakého druhého pokoje,
anebo do zahrady, anebo na balkón s krásným výhledem.
Je třeba je otevřít. Za každou cenu je třeba ty dveře otevřít.
Jen tak kvůli provětrání.



Poetičnost a zamýšlení nad lidským osudem je rovněž přítomno v jiných pracích Lewczyńského. Příkladem může být podobně jako soubor „Dveře" fotografie z roku 1971 nazvaná „Ztracená slova". Zobrazuje strojový průklepový papír. Zaujal umělce s ohledem na svoje tajemství. Kdysi na něm registrovaná slova se překrývají a jsou nečitelná. Těžce rozluštitelná a hádanková jako život člověka. Filozofická témata tohoto typu jsou stále přítomná ve tvorbě tohoto fotografa. V roce 1980 Lewczyński smontoval soubor „Dopis z Austrálie". Využil reprodukce své skutečné korespondence s přítelem Ryszardem Żmijou. Jeden dopis obsažený v souboru je skutečně psán jeho přítelem, který píše o operaci, která ho čeká. Autorem druhého, plného zoufalství dopsiu, je jeho žena. On už nežije.

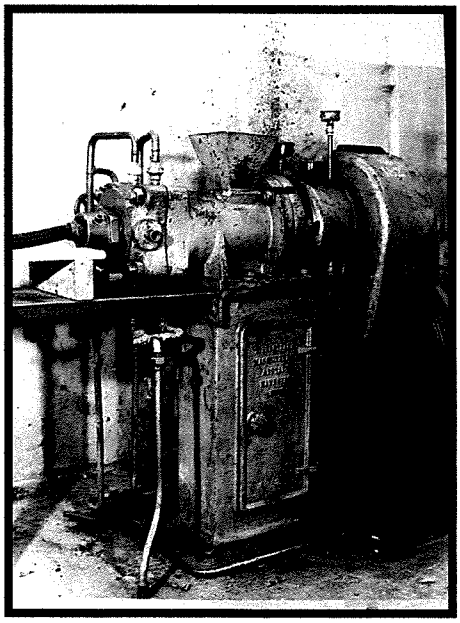
Lewczyński využívá pravdivé dokumenty, dopisy, snímky, aby prohloubil

věrohodnost jím otevíraných problémů. Podobně to udělal, když tvořil svou slavnou práci „Jeden život". Ukázal tři snímky stejného člověka z různých období jeho života.



Děj vyjadřuje jeho oblečení. V mládí je poddůstojníkem, ve středním věku osvětimským vězněm, na stáří – členem orchestru. Fascinující je prostota formy, jakou použil umělec, aby stručně popsal určitý život.

Lewczyński vždy patřil k lidem angažovaným do veřejných věcí a současně byl iniciátorem různých událostí. V roce 1970, když byl místopředsedou (je jím ještě dodnes!) oblastního Svazu polských uměleckých fotografů v Katovicích, s tehdejším předsedou Edwardem Poloczkem vymyslel uskutečnění výstavy „Člověk a stroj". Ve dvacátém století lidé velmi často konstruovali stroje, které je přerostly, větší a moudřejší než člověk, mající nad nim nadvládu, schopné zabíjet. Fotografové ze Slezska prezentovali své práce na XIV. oblastní výstavě ZPAF. Lewczyński říká, že



měl pocit, že to není celá pravda. Přistoupil tedy ještě jednou samostatně k tomuto tématu. Jeho cílem nebylo ukázání pečeti teroru, ale pečeti lidské únavy.

Ukázal staré, zničené stroje, které se unaví a zničí stejně jako lidé a stejně tak se stávají nepotřebnými. V očích Lewczyńského však mají význam skoro mystický. „Stroje byly ukazovány hlavně ke konci sedmdesátých let, dnes tyto snímky mají dokumentační hodnotu."

V roce 1980 v průběhu Fotografických konfrontací v Gorzowě pan Jerzy ukázal cizí snímky, které sám shromaždil. Část z nich Lewczyński našel v Americe, v září roku 1979. Nebyly to výrazné snímky. Se vší pravděpodobností byly snímány

náhodně, byly osobními památkami nebo vyplňovaly rodinná alba. Tento soubor jeho „objevitel" nazval „Banální americká fotografie" a takto o něm psal: „Silou fotografie je její dokumentační schopnost, která spočívá právě na náhodě a zdánlivě nic neznamenajícím zastavení banální chvíle času. Totální demytologizování fotografie, které probíhá několik let, potvrzuje její technickou neosobitost. A přece se nemohu zbavit dojmu, že tyto americké fotografie mají v sobě něco z americké nátury, co nemá nic společného s chladným fotografickým záznamem. Tak jako v teorii pravděpodobnosti náhoda se může stát číslem, tak rovněž tyto nalezené fotografie pro mně tvoří velký prostor vyprávějící o této zemi a lidech."

Druhý soubor snímků ukázaný v Gorzowě nazval Lewczyński „Naivní fotografie". Patřily do něj snímky, které dělaly děti jeho známých a ty, které amatéři poslali v roce 1957 na celostátní fotografickou soutěž, jejímž organizátorem byla polská televize v Katovicích. Na nápad této soutěže přišla Zofia Rydet, stejně jako Jerzy Lewczyński členka gliwického fotografického sdružení. Po soutěži tyto snímky byly odeslány právě do GTF a vzbudily zájem Lewczyńského. Říká: „Hledal jsem okamžik, ve kterém se fotografující ztotožňuje s pořízovaným snímkem. Celý proces obohacování obsahu fotografie spočívá na hledání sama sebe. Nejrozšířenější z umění vytváří možnost zviditelnění skrytých tužeb a snů. Skoro freudovská terapie! „Naivní fotografie" ukazuje to, co je nejcennější – naši pravdu o vidění světa!"

Lewczyńského v těchto často nezaostřených, primitivních snímcích zaujalo to, že fotografický přístroj může přenést také ty naivní, primitivní emoce. Tyto snímky byly pro něj zajímavé také s ohledem na zvyky a zajímala ho častá rozdílnost mezi názvem a obrazem, která svědčí o tom, že k danému snímku patří velké množství vzpomínek a dojmů. Psal: „Je třeba se dívat na fotografii zeširoka a hlouběji! Vyvolat u sebe chuť „vstupit" do materiálu a změnit rozsah vnímání. Myslím si, že banální fotografie tvoří vynikající, ale často podceňovaný faktor našeho poznání!"

Jerzy Lewczyński je znám tím, že se snaží navrátit význam tomu, co je zapomenuté, odhozené a považované za nepotřebné. Proto se zajímá o staré předměty a amatérskou fotografii („Banální americká fotografie", „Naivní fotografie"), snímky

z vlastního dětství („Dětství"), a hlavně o nalezené negativy. Objevil jejich expresi a sílu výrazu. Pozvedl je do úrovně umění, podobně jako pop-umělci, kteří využívají ve svých asambláží opotřebované předměty. Lewczyński je totiž znám především jako „archeolog fotografie". Hovoří: „Archeologií fotografie nazývám činnosti, jejichž cílem je objevování, zkoumání a komentování událostí, faktů a situací, které se udály dávno v tzv. fotografické minulosti."

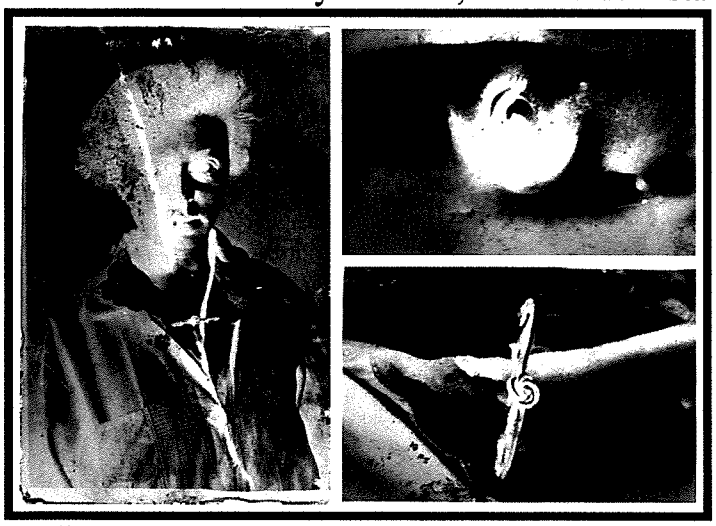
První negativy, které nalezl Lewczyński, jsou již vzpomínané negativy ze sanocké půdy v domě Beksińskiego. Lewczyński je našel koncem padesátých let. Poprvé ukázal kopie zhotovené z těchto negativů na výstavě „Hledající fotografové" v roce 1971, o které jsem se již zmiňovala, jako „Triptych nalezený na půdě". Byla to originální práce tím, že se zde kumulovaly obrazy tří mladých žen zaznamenané před léty a nový obraz „malovaný" po celou tuto dobu. Tento obraz to jsou stopy vlhkosti, poničení, ušpinění a plísně.

V roce 1970 Jerzy Lewczyński našel v Gliwicích na ul. Matejky, nedaleko fotoateliéru, několik vyhozených negativů. Byl to portrét ženy a matky s dítětem. „Negativy nalezené na půdě" jsou, jak říká Lewczyński, lidským osudem zatlačeným do země. Od této doby začal zvláštním způsobem cenit staré negativy, když v nich viděl zdroj energie doprovázející vznik daných snímků. Uvědomil si, že negativy nalezené před léty v Sanoku obsahují ve svém nitru kvanta energie, jaká v roce 1918 ozařovala rodinu Eisenbechů. Zaujala jej struktura a skulptura negativů. Zamýšlel se, co v sobě ukrývají. V březnu 1977 poprvé ukázal negativy ne jako snímky na papíru, ale ve své prvotní formě – prostě jako negativy. Stalo se tak na doprovodné výstavě k sympoziu „Hraniční stavy fotografie". Jedním z iniciátorů tohoto podniku byl, jak je možno si představit, Jerzy Lewczyński. Společně s Edwardem Poloczkem pozvali na dva týdny do Katovic nejvýznamnější teoretiky, avantgardní fotografy, konceptualisty (mj. Z. Dłubaka, J. Oleka, J. Świdzińského). Cílem sympozia byly diskuse na téma nové, světové fotografie. Lewczyński v hodnocení „Hraničních stavů fotografie" říká, že demonstrovaly odchod od vrstvy významu fotografického obrazu směrem k hodnotě obrazu jako znaku a jeho morfologie". Negativy, které tehdy prezentoval

Lewczyński, tvořily skleněné a blánové negativy o velikosti 9x12cm a 10x15cm. Byly přilepeny pod skleněnou desku a exponovány „proti světlu". Doprovázel je následující text Jerzyho Lewczyńského:

„Existuje hranice odstraňující rozdíl mezi negativem a pozitivem. Fotografie, která je odkazem minulých věcí, obsahuje známky dokumentu přímého účastníka událostí. V procesu hledání absolutních pravd se negativ stává prvním svědkem. Kontakt s minulostí se materializuje". Krzysztof Jurecki tvrdí, že Lewczyński zahájil v polské fotografii povalečného období proud směřující k vysvětlení zásad a genotypu fotografie.

Protože Lewczyński věří, že v každém starém negativu existuje magická síla,



kterou je možno probudit, vstupuje do jejich materiální struktury a zvětšuje části. V roce 1979 na své individuální výstavě nazvané „Negativy", uskutečněné ve Wroclawi v galerii „Foto – medium – art", exponuje už předělané negativy. Kromě tradičního negativu ukazuje velké detaily např. oka nebo brože. Zachovává negativní totální převrácení, protože nejdůležitější je pro něj negativ, svědek minulosti. V katalogu k výstavě Lewczyński napsal:

„Chci skončit s tím, aby negativ byl pouze krokem ke zhotovení fotografie. Zdá se mi, že existuje hranice času, za kterou negativ nabírá magickou hodnotu. Styk s fotografií vypracovává u citlivého diváka druh kultury fotografického obrazu, na který se skládají možnosti vnímání celého procesu vzniku fotografie. V tomto procesu je negativ pro mne pramenem informací dosud nedoceněných. V určování fotografie jako média je negativ základní hodnotou. Negativ se stává základní informací, potenciálně přenášející časem materiální strukturu fotografie. Historické určení fotografie jako „malování světlem" je možno změnit na mnohorozměrové modelování.

Ponoření se do makrostruktury negativu umožňuje objevení nových oblastí hledání fotografické minulosti. Negativ se stává věrohodným svědkem minulých událostí! Současné umění často boural minulost, když ji považuje za překážku na cestě vývoje. Protože mám úctu k současnosti, prosím o zachování starých negativů! S postupem rozvoje umění a fotografie bude mít negativ nevyčíslitelnou hodnotu. Ať reflexe diváka přesahuje hranice dosavadního chápání fotografie!"

Kritik Jerzy Busza v návaznosti na činnost Lewczyńského psal: „Negativ byl nalezen, ale nezhotoven autorem díla. Používání tvůrcí cizího díla s uvedením, že je to citát, je samozřejmě procedurou velmi dobře známou. Jerzy Lewczyński však porušuje pravidla staré hry. Místo cizího snímku – fotografického díla – ukazuje jeho negativ. Kromě toho v autorském komentáři předem předpokládá „nemožnost překonání bariéry času procedurou současného kopírování". Z jedné strany se zabývá všeobecně známým modelem komunikační situace (citát cizího fotografického „vyjádření"), a z druhé jeho protikladem (ukazuje negativ fotografického citátu) tak, aby nakonec navrhnul úplně nový systém. Systém, který obsahuje součást magické účasti na poznávání materiálního „věrohodného svědka" - negativu. (Jerzy Busza „Wobec fotografii" vyd. COMUK, 1983.)

V roce 1979 se v USA konala výstava „Polská fotografie". Byla dobře přijata a ukázala Američanům polské výsledky v oblasti fotografie, které do této doby



v pracích, týkajících se světové fotografie, byly úplně opomíjené. Na výstavu do New Yorku jelo soukromě několik polských fotografů, mj. Zbigniew Dłubak, Zofia Rydet, Jerzy Lewczyński. Ten se vrátil zpět s nalezenými negativy. Vzpomíná: „Je teplé ráno 6. září 1979. Vycházím z domu umělce na ulici Bethune v New Yorku, kde se nacházejí pracovny Kościuszkowské nadace. Když

přejdu práh, vidím před sebou na ulici hromadu smetí s různým materiálem. Hned vidím nějaké rozházené fotografie (jsou to ty, které byly později prezentované Lewczyńskim jako „Banální americká fotografie“ - poznámka M.Ś.), obálky a papíry. Tlumím rozpaky, jdu blíž, a když prohlížím snímky, vidím rovněž plno obálek s negativy. Můj přítel (bydlí nyní v Katovicích, malíř Andrzej Urbanowicz – pozn. M.Ś.), který znal mé zájmy, mě pobízí, abych negativy vzal. „Je to normální, zase někoho vyhazují, nějaký život,“ říká s úsměvem. Beru do tašky, co mohu, a jdu směrem k metru. Doma prohlížím negativy a skutečně vidím kousek soukromé Ameriky. Nemám čas na rozjímání, ale těší mě, že mám tak cenný poklad. Je to nový krok na cestě k tomu, co dělám v oblasti „nalezené fotografie“.“ Tyto nalezené negativy formátu 6x6 cm představují mladé lidi, možná členy nějaké amatérské divadelní skupiny. Část okének ukazuje intimní život těchto lidí, exhibicionistické scény. Některá okénka ukazují cestu po Evropě. Lewczyński tyto fotografie prezentoval mimo jiné v březnu 1984 v „Malé galerii ZPAF“ ve Varšavě na své autorské výstavě „Negativy – pokračování“, a v roce 1988 v Poznani v rámci velké expozice „Fotografie intermediální“. Ukazoval je jako negativní kopie na papíru, což mělo přiblížit chvíli pořízení snímku a současně oddálit realitě představovaný svět.

Použití Lewczyńským zničených negativů rozhodlo o důležitosti a originalitě jeho umělecké koncepce a dovoluje jej zařadit do čela tvůrců, kteří používají fotografický dokument v novodobém umění.

KAPITOLA VII. Archeologie fotografie

Dodnes Lewczyński s velkou energií hledá zapomenuté negativy. Kromě toho, že jej fascinuje energie, která je v nich nahromaděná, není pro něj bezvýznamná jejich historie a sociologicko-společenský základ. Obzvlášť důležitá je pro něj fotografie čitelná, která komentuje život. Je fotografem a badatelem minulosti, což ho dovedlo k zajímavým objevům. „Archeologie fotografie" v pojetí Lewczyńskiego jsou nalezené snímky a negativy, ale rovněž záchrana a zpracovávání archivů zapomenutých fotografů. Má na svém kontě záchranu před zapomenutím následujících fotografů: Henryka Eisenbacha, Wilhelma von Blandowského a Felikse Łukowského. Negativy Eisenbacha byly první fotografickou pozůstalostí, o kterou začal pečovat Jerzy Lewczyński. Bylo to koncem padesátých let. Přátelil se tehdy se Zdzisławem Beksińskim a prohledával s ním půdu jeho domu v Sanoku. Tam narazil na zničené negativy zanechané zde před léty. Nacházely se ve starých německých krabičkách, což svědčilo o jejich německém původu. Bylo jich několik desítek; formát od 6x9 do 13x18 cm. Byly zhotoveny v letech 1905 až 1918. Negativy jej velmi zaujaly a Beksiński mu dovolil je vzít s sebou. Lewczyńskému se tehdy podařilo pouze zjistit, že jejich pravděpodobným vlastníkem byl nějaký Eisenbach, lékárník židovského původu, který bydlel a pracoval v letech 1905 – 1935 v Sanoku. O těchto negativech jsem vzpomínala už v předchozí kapitole, protože některé z nich po určitých úpravách Lewczyński ukazoval jako „Triptych nalezený na půdě" nebo prostě jako „Nalezené negativy". Bylo těžké zjistit bližší informace o autorovi těchto fotografií, protože většina příslušníků této rodiny, s ohledem na židovský původ, byla vyvražděna v době války nebo emigrovala. V roce 1988 v Sanoku v průběhu symposia, věnovaného tvorbě Beksińskiego, J. Lewczyński přednášel referát a ukázal rovněž několik snímků zhotovených z negativů nalezených před lety. Někdo z přítomných vstal a řekl: „Já znám syna Eisenbacha, jestli chcete, dám Vám jeho adresu, on ještě žije v Izraeli." Byla zahájena korespondence Lewczyńskiego s Janem Eisenbachem, jejímž cílem

bylo přiblížení zaznamenané minulosti. Když Jan, který už byl dědečkem, obdržel dopis z Polska se snímky své rodiny a ze svého dětství, byl překvapen a dojat. Psal: „Ztracený svět vstal jako u posledního soudu".

Když v 1990 roce Lewczyński zahajoval ve Varšavě výstavu Wiesława Zielińského věnovanou Osvětimi, bylo mu sděleno, že za ním někdo přišel. Tím někým byl právě syn sanockého lékárníka, který se zároveň zabýval fotografií, Jan Eisenbach. Přes svůj pokročilý věk přijel do Polska, aby s Lewczyńským připomněl minulá léta. Lewczyński byl překvapený nečekaným setkáním a pozval hosta na zahajovanou výstavu. Představil jej přítomným a Jan šokoval přítomné: „Já žiji, protože jsem uvěřil Hitlerovi!". Po chvíli však dodal: „Před válkou jsem si důkladně



přečetl „Mein Kampf" a znal jsem Hitlerovy záměry...", to uvolnilo napětí a po vernisáži Lewczyński pozval Eisenbacha k sobě do Gliwic. Týden společně zkoumali historii negativů. Pan Jerzy se dozvěděl, že krásná esoterická paní jeho „Triptychu nalezeného na půdě" se jmenuje Aurelia Witwicka z Krakova, ještě nedávno žijící v Kanadě. Starší paní v křesle z jiného negativu je Salomea Fridman, matka jednoho z největších polských znalců Chopina, přítele Artura Rubensteina, jehož impresáriem byl bratr fotografa Rudolf Eisenbach. Sám fotograf, tj. Henryk Eisenbach, zemřel před válkou, jeho ženě „se podařilo" (jak říkal Jan) zemřít v době německé okupace v posteli, a ze tří synů dva, Juliusz a Kazimierz, zahynuli v Osvětimi. Jan díky negativům, které zachránil Lewczyński, se pokoušel s pomocí antropologa rekonstruovat podobu svých blízkých tak, jako kdyby žili dodnes. Lewczyński nahrál mnoho magnetofonových pásků s komentářem Jana Eisenbacha týkajícím se zachované sbírky. Jerzy Lewczyński při hodnocení fotografické hodnoty Eisenbachových prací vidí v jeho portrétech vlivy německého modernismu a talent

k registrování „pravdy tváře". Jeho styl se blíží stylu Augusta Sandera, a v Polsku např. Łukasze Dobrzańského.

Jerzy Lewczyński soudí, že záchrana starých fotografií je rovnocenná oblast současné umělecké fotografické tvorby. Navrací víru v dávno vloženou práci, je odkazem osudů minulých pokolení. Lewczyński říká: „Je třeba se sklonit před starou fotografií, sklonit se s láskou a úctou! Fotografie se stává nosným médiem informací o minulosti, dovoluje objevovat neznámá fakta a nadevše vzbuzuje obdiv nad sama sebou. Obdiv nad silou, která v nás zrozuje představivost a nutnost poznání neznámého." Další postavou, na jejíž téma Lewczyński shromáždil mnoho cenných informací, je badatel Austrálie devatenáctého století a současně průkopník fotografie Wilhelm von Blandowski z Gliwic. Poprvé se Lewczyński setkal s tímto příjmením v roce 1983, kdy obdržel dopis z německého vydavatelství VEB FOTOKINOVERLAG z Lipska s prosbou o informaci, zda se v Gliwicích nachází hrob Blandowského, protože se na ně s takovou otázkou obrátilo Museum of Victoria v Melbourne v Austrálii. Lewczyńského zaujal tento dopis a na vlastní náklady zahájil rozsáhlé pátrání. Prohlédl mezi jiným sbírky gliwického muzea, archivy muzea ve Wroclawi a Katovicích. Byl v Staatsbibliotek a na Humboltově universitě v Berlíně. Navázal kontakt s lidmi, kteří mají jakékoli informace o Blandowském. Do dnešního dne vede v této věci korespondenci s Lechem Paszkowským, Polákem, vojákem druhého sboru gen. Anderse, který bydlí v Anglii a který v padesátých letech v časopise „Wiadomości" vycházejícím v Londýně (č. 547 z 23. 8. 1956) psal o Blandowském. Tentýž Paszkowski napsal rovněž knížku „Polacy w Australii i Oceanii" i „Wiliam Blandowski The First Government Zoologist of Victoria". Pátrání přivedla Lewczyńského k zajímavým informacím. Wilhelm Blandowski se narodil 21. 1. 1822. Pocházel z poněmčené rodiny Błędowských erbu „Wieniawa z Wielkopolski" (Prusko). V době reformace se rodina rozdělila. Část přešla na protestantství, část zůstala katolíky. Protestantská rodina Wilhelma se přestěhovala do Slezska. Jeho otec, Felix, zde byl velitelem pruské posádky. Matka Leopoldine, která pocházela z bohaté rodiny, byla dcerou generála von Voyrsch. Wilhelm byl nejmladší z jedenácti dětí. Do

školy začal chodit pravděpodobně když ještě žil jeho otec, tj. před rokem 1835. V letech 1839 – 1840 byl žákem katolického gymnázia v Gliwicích. Ve Slezsku se rodil důlně-hutní průmysl. Rodina Blandovských měla podíly ve vznikajících podnicích a tak se Vilhelm rozhodl vystudovat povolání horníka-geologa. V letech 1841 – 1843 navštěvuje hornickou školu v Tarnowských Górach. V dalších letech společně s německým geologem prozkoumává slezské území. V roce 1848 propukla revoluce a Blandowski se pravděpodobně zapletl do nějaké politické aféry. Odjel do Hamburku. Lewczyński našel v „Preussiche Staatsbibliothek" výtisk s názvem „Kampf bei Eckernforde am 5 April 1849" (bitva u Eckenfordu 5. dubna 1949), jehož autorem byl Blandowski a připouští, že Blandowski mohl napsat dějiny této bitvy za účelem výdělku, když čekal na místo na lodi do Austrálie, kam odplul 26. dubna 1849 lodí „Oceania". Tam se prvních deset měsíců v úřadu guvernéra snaží o uznání svých znalostí a jejich praktické využití. Mezi tím zhotovuje a předkládá úřadům mapy Viktorie. Stává se známým badatelem Austrálie a v roce 1852 zakládá geologické sdružení ve Viktorii. Společně s Brity provádí průzkumy a fotografuje. Těžko říci, kde se naučil fotografovat. Zda ještě v Evropě, možná v Německu těsně před odjezdem, nebo - a to je asi nejvíce pravděpodobné - na cizím kontinentu od Angličanů. Lech Paszkowski píše pouze o působení Blandowského jako geografa, geologa a přírodovědce. Je také zajímavé, jakou fotografickou metodu používal. V Evropě tehdy byla doba mokrého koloidalního procesu, avšak výsledky, které dosahoval Blandowski, byly lepší, než se obecně dostavovaly při použití této metody. Možná byl průkopníkem použití metody suchého negativu na australském kontinentu. Jako první tam používal fotografii k vědeckým účelům. První snímky Austrálie zhotovil v letech 1851 – 1854. Témata fotografovaná Blandowskim: geologie, zeměpis, paleontologie, fauna a flóra. Do Polska se vrátil v roce 1860. V roce 1862 vydal v Gliwicích knihu-album „Austrálie ve 142 fotografických snímcích", které Lewczyński našel v knihovně Humboldtovy univerzity v Berlíně a jeho maketu v Staatsbibliotek rovněž v Berlíně. Snímky tam většinou mají formát 6x7 cm a je jich tam několik na jedné straně. V typografii existuje metoda nanášení emulze na dřevěnou krychli a pak

vystřihování dle obrysu předmětů. Možná Blendowski používal tuto metodu? V albu existují nápisy: „engraving from photograph" a „from sketch", což znamená „graverováno dle fotografie anebo obrázku". Na snímcích jsou vidět krajiny zkoumaných oblastí, tropické lesy, voda, kameny, skály, fauna a flóra. Na jednom snímku je zobrazen tábor badatelů. Tyto snímky jsou dobře komponované, ostré a nenarušené, což může svědčit o použití dosti citlivé emulse.

Blandowski v roce 1860 po svém návratu do vlasti koupil v Gliwicích dům nebo ateliér v ulici Bankovní 7, kde začal pracovat. V muzeu v Gliwicích se nacházejí dvě zachovaná alba s jeho snímky. Jedno má název „Nr 3, Photographische Aufnahmen von 1864 – Wilhelm von Blandowski", a druhé „Nr 11 – Photographische Aufnahme von 1867 – 1868 W. v. Blandowski – Gleiwitz". Jsou hodně zničené a číslování ukazuje na to, že je to pouze nevelká část sbírky. Každé album má formát 50x39 cm. Album č. 3 obsahuje 722 fotografií umístěných na 46 stránkách, a album č. 11 - 598 fotografií na 58 stránkách. Snímky mají obvykle formát 8,6x5,3 cm. Několik snímků má formát 18x18 cm. Blandowski fotografoval obrázky z města, gliwický průmysl (mj. slévárnu, olejárnu, drátovnu), architekturu. Avšak většina jeho snímků znázorňuje lidí. Kromě portrétů měšťanů se v albech nacházejí gliwičtí řemeslníci, např. ševci, kominíci, vojáci, muzikanti, malíři a dokonce žebráci. Pod některými snímky jsou data vyfotografované osoby, např. příjmení, zaměstnání, bydliště. Z těchto popisků je vidět, že zákazníci přijížděli k Blandowskému dokonce z Brazílie, Odessy, Maďarska a z většiny měst ze Slezska.

Je zachováno několik snímků o charakteru dokumentačně inventárním, na kterých je vidět ateliér a fotografické potřeby Blandowského. Jsou tam dvě velké měchové kamery pravděpodobně formátu 30x40 cm a 18x24 cm a několik výměnných objektivů, mohutné stativy a ve středu ateliéru se nachází zhotovený z lišt křižák o rozměrech 2x2 metry s naneseným měřítkem. Tento přístroj možná sloužil k rozestavování modelů nebo nastavování ostrosti. Blandowski fotografoval své modely na neutrálním nebo scénickém pozadí. Na jednom z jeho pozadí je pohled na Gliwice. Vlastnil hodně rekvizit a předmětů usnadňujících usazení modelu, mj. dvě

ozdobná křesla, dřevěné schůdky, ozdobné zábradlí, skříňku s vázou a sloup s řeckou hlavicí. Na snímcích zhotovených Blandowským je vidět individuální vztah ke každému, koho portrétoval, a mnoho tvůrčí invence. Ve svém ateliéru aranžoval různé



situace. Lékaře například fotografoval v průběhu předstírané operace; na stole v ateliéru leží chlapeček, nad ním stojí skloněný lékař a předstírá, že mu šije hlavu. Uměleckého malíře zportrétoval Blandowski na pozadí malířského stojanu a obrazů s paletou a štětci v ruce. Talent fotografa k režírování scén se obzvlášť projevil ve třísnímkovém souboru ukazujícím gliwické zedníky. Na prvním snímku trojice dělníků drží v ruce zednickou lžíci a kladívko. Na druhém - zednické lžíce a kladívka leží na zemi a zednicí v rukou drží láhve s vodkou a kalíšky. Na třetím všechno - nářadí, lahve a jejich čepice jsou rozhozené a dělnicí se objímají a předstírají opilé. Lewczyński se pozastavuje nad tím, zda tento druh fotografické režie, kterou používal Blandowski, nezahájil možná moderní fotografické sekvence. V zachovaných albech se nacházejí rovněž jedny z prvních reklamních snímků. Představují zemědělství a stavebnictví.

Popisovaný fotograf zhotovoval pravděpodobně také fotomontáže. V albu je



snímek, na kterém je prodavač, který sám sobě (dvojitá expozice) dává tabuli s nápisem "Prosit neu Jahr".

Blandowski se kromě provozování

fotografického ateliéru angažoval ve veřejné činnosti. A v roce 1866 kandidoval do městského úřadu v Gliwicích. Jeho fotografie jsou vynikající dokumentaci města a jeho obyvatel.

Zemřel pravděpodobně 18. prosince 1878 v Bolesławci, v psychiatrické léčebně.

Podivuhodné je neustále a nezištné angažování se Jerzyho Lewczyńského do kompletace materiálů týkajících se tohoto průkopníka fotografie z XIX. století. Lewczyński se snaží, na kolik je to možné ze strany soukromé osoby, zviditelnit postavu Wilhelma von Blandowského. Práce týkající se jeho tvorby se snaží umisťovat ve fotografických vydavatelstvích, neboť považuje jeho tvorbu za hodnou zaznemenání v dějinách fotografie. Lewczyński říká: „První reportážní snímky Rogera Fentona ukazují krymskou válku v letech 1853 - 1856. Táborové snímky z Viktorie nejsou horší!"

Dalším fotografem objeveným Jerzym Lewczyńskim je jeho přítel z mládí, tehdy vesnický fotograf Feliks Łukowski. Lewczyński bydlel v Rachaních a o 5 let starší Feliks v Siemnicích. Pocházel z chudé rodiny zemědělce a fotografií si vydělával na živobytí. Sám, v domě bez proudu, zhotovoval kopie. Když chtěl udělat zvětšeninu, zakrýval okno kartónem s vystřiženým otvorem 6x9 cm, ke kterému připevnil měchový aparát s dvojitým měchem, a na papír připevněný k desce osvětloval negativ. Doba osvitu byla závislá na počasí. Lampu do temné komory mu nahrazovala obyčejná petrolejová lampa zakrytá červeným papírem. Neměl tekoucí vodu a proto mnoho zachovalých negativů bylo zasířených a slepených. Od začátku padesátých let Łukowski stále méně sahal po aparátu, protože se stal ředitelem školy v Krynicích a zcela jej pohltila práce a veřejná činnost. Lewczyński, který je přesvědčen o značné dokumentární hodnotě zachovaného materiálu, nutil Łukowského, aby zhotovil kopie a veřejně prezentoval zaznamenanou minulost Zamojského kraje a jeho obyvatel. Bohužel, z nedostatku času a víry ve smysl oživování minulosti Łukovski nevyvinul v tomto směru žádnou činnost. Zemřel v roce 1985 v Tomaszowie Lubelském. Krabici s negativy předala jeho manželka

Lewczyńskému.

Zachovaný materiál tvoří cca 100 kusů skleněných negativů 6x9 cm a cca 300 filmů 6x9 a menších obrázků. Na negativech jsou zachyceny leta 1942 – 1944 (válka) a poválečné období asi do roku 1950. Na Lewczyńského tato sbírka udělala značný



dojem. Byl překvapen přesností a věrným znázorněním tehdejšího života jemu známého Zamojského kraje. Vzpomíná, že jej vždy bolelo, když v době okupace se Němci žertovně vyjadřovali o jeho rodném území, že je to „taková řepná země, bez historie, bez kultury, tradice, zámků...". Když obdržel negativy Łukowského, měl pocit, že má velký poklad. S velkým elánem začal regenerovat slepené, tvrdé negativy (např. je namáčel v glycerínu). Potom, samozřejmě za vlastní peníze, začal dělat kopie.

29. dubna 1992 byla v Krajském muzeu v Zamości díky Lewczyńskému otevřena velká fotografická výstava nazvaná „Bylo to před 50 lety...". Lewczyński z negativů Felikse Łukowského zhotovil cca 600 snímků. Podstatnou většinu tvoří fotografie lidí. Část z nich byla pořízena kvůli výdělku, fotografie do legitimací a průkazů, a také z oslav, např. svateb, pohřbů, křtin a výročí. Fotografie z legitimací - to je dnes galérie portrétů tehdejších obyvatel vesnice.

Lewczyński, když vzpomíná na svého přítele Felikse, říká, že měl schopnost lehkého navazovaní kontaktu s lidmi a byl citlivý vůči okolí. Měl vrozenou vnímavost, kterou je vidět při prací se světlem a v originalitě záběrů. Dovedl se vžít do psychiky lidí, které portrétoval. Fotografoval své sousedy a cizí lidí v každodenních situacích, např. při práci doma nebo na poli. Dělal snímky dětem, mládeži, stařečkům, zbidačeným a opuštěným lidem. Na negativech zobrazoval vzhled vesnice a její zvyky. Zachovaly se také snímky, které ukazovaly vraždění obyvatelstva Němci i partyzánskou válku, kvůli které se Feliks musel skrývat před okupanty. Nevelkou část

sbírky tvoří snímky krajiny. Zachované poválečné negativy ukazují dělení dvorských pozemků, první lidové univerzity na vesnici, schůze, májové veselice, školní a studentskou mládež (Łukowski byl nějakou dobu učitelem řeckých dětí v Dolním Slezsku).

Styl Łukowského je charakterizován „vcházením", doslova i v přeneseném slova smyslu, do středu fotografovaného tématu. Na mnoha fotografiích je sám autor, což svědčí o jeho smyslu pro legraci a autoironii. Nadřazenou hodnotou ve fotografickém působení Felikse Łukowského je především její dokumentární aspekt. Díky záchraně jeho dědictví Lewczyńským dnes můžeme provést přesnou etnografickou a sociologickou analýzu. Fotografický výsledek práce Łukowského je přirozeným a významným přínosem do historie našeho národa.

Jerzy Lewczyński je moderním a progresivním člověkem a současně ctí minulost a snaží se ji zachránit. Je nešťastný z toho, že ve většině případů po smrti tvůrců výsledek jejich práce není chráněn. Sám sebe nazývá „archeologem fotografie" a snaží se zachraňovat pozůstalost jiných fotografů. V rámci možností tento problém zviditelňuje a upozorňuje na tuto věc lidi z branže a kulturně historické instituce.

Lewczyński vyzývá, aby se negativy nevyhazovaly, neboť, jak říká, „fotografie je magická síla, to, co ve chvíli fotografování nic neznamená, za sto let znamená velmi mnoho!"

KAPITOLA VIII. Fotografie a současnost

Nejnovější fotografická činnost Jerzyho Lewczyńského je pokračováním a rozšiřováním témat z minulosti a „fotografie asociace" a shromažďování materiálu pro vytvoření výstavy nazvané „Co nosíme u sebe".

Podle Lewczyńského je fotograf „poutníkem životem", který zastavuje obrazy, se kterých každý má být znakem na této cestě, stopou lidské existence. Říká, že pro



něj je velmi důležité, co člověk vidí a jak to chápe. Zajímají ho lidské činy, chování, zvyky. Každá epocha má jiné hodnoty; jinak tomu bylo před 60 lety, jinak za socialismu a ještě jinak nyní. Intelektuální vývoj člověka je rychlejší, než fyzický vývoj, a Lewczyński si myslí, že tyto relace je třeba sledovat. Jsme stále moudřejší a současně se necháváme deformovat množstvím hesel, plakátů, reklam. Podléháme jim nebo přestáváme reagovat.

Lewczyńského vždy zajímaly sestavy, které vyplývaly z určitého kontrastu. Již mnoho let pro svůj vlastní užitek uchovává na diapozitivech obrazy do jisté míry převratné, ironické. K takovým můžeme zařadit např. diapozitiv se svléknutou ženou a heslem „PTTK ti pomůže poznat vlast" anebo



s krávou a nápisem „Srdečně vitáme" a mnoho jiných, které se nacházejí v archivu pana Lewczyńského.

Nyní Lewczyńského obzvlášť zajímají náhodná, často nesmyslná sestavení různých, úplně protikladných obsahů. Tyto svoje současné zájmy

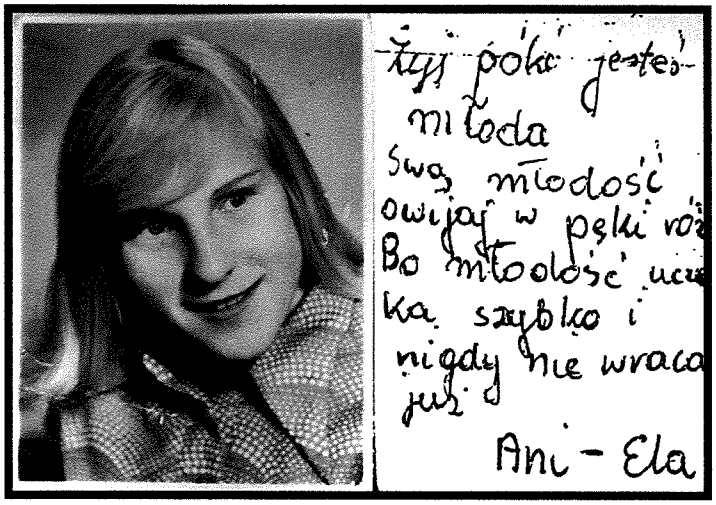
nazývá „srovnávací fotografií". Vyplývají z obecné přítomnosti fotografie na světě. Všude je plno plakátů, billboardů a rozlepovány jsou v zásadě náhodně. Lewczyński často, když jezdí po Polsku, registruje na nádražích anebo ulicích takové páry protikladných obrazů a obsahů. Příkladem může být plakát s výstrahou „Špatný život končí smrtí" navazující na narkomanii, a hned pod ním reklama zmrzliny, iluze „sladkého" života. Lewczyński zaznamenává tyto „znaky doby" a zamýšlí se: „Jaký je ten dnešní člověk, jaká je jeho intelektuální úroveň? Zde droga a smrt a vedle zmrzlina. Dnešní člověk „se krmí" takovými nesmysly…".



Lewczyński už 50 let sbírá staré fotografie. Tato náruživost mu zůstala dodnes. V posledních letech však své hledání zúžil na oblast „co nosíme u sebe". Vzpomíná na výstavu uskutečněnou před lety v Łodzi, výstavu snímků vytažených z oděvů lidí zavražděných v době války. Tyto snímky byly hodně zničeny, často dokonce opáleny, neboť, jak říká, podléhaly stejnému osudu jako živý člověk. Fotografie z této výstavy jej vyprovokovaly k tomu, že se začal zajímat o podobná témata. Sbírá staré obrázky se sakrální tématikou a všechny fotografie, jaké lidé pořád nosí u sebe. Přiznává, že takové osobní památky má rovněž on, jeho manželka a dříve matka. Říká: „Docházíme k té absolutní pravdě, že fotografie přestává být mrtvou stopou, naše nitro se ní naplňuje. Ona jakoby přechází naším myšlením. Ne každá fotografie, ne každého člověka, ale je mnoho takových, které tyto vlastnosti mají."

Když obdrží nebo najde „něco, co nosíme u sebe", provádí reprodukci rubu a líce. Zadní strana snímku má obvykle zajímavý text z hlediska literárního,

sociologického nebo psychologického. Někdy lidé píší na fotografiích věnování, verše, nebo přání, na tzv. „svatých obrázcích" můžeme najít např. požehnání matky, motlitbu nebo výraz vděčnosti. Lewczyński reprodukuje zadní stranu i když tam není nic napsáno. Myslí si, že stopy poničení vyprávějí neméně zajímavé historky. Tvrdí, že fotograf má být současně publicistou a objevovatelem. Spojil se už s lidmi, kteří stejně jako on mají k fotografii emocionální vztah, a chce propagovat shromažďování

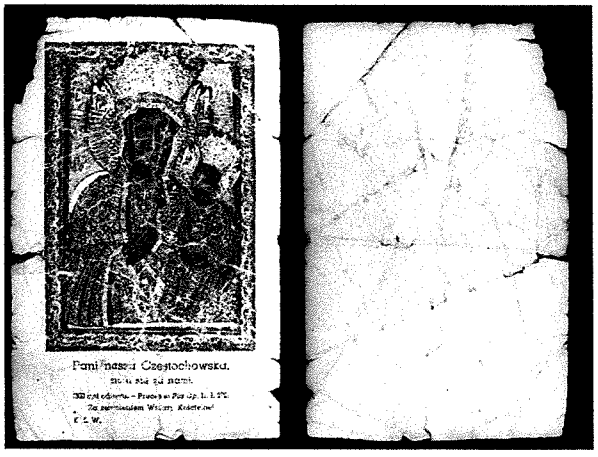


„toho, co nosíme u sebe". V současné době se Lewczyński chystá k napsání programu takové výstavy, která by měla být prezentována v Archidiecézním muzeu v Katovicích. Počítá s tím, že po zveřejnění této akce v populárním katolickém týdeníku „Gość Niedzielny" lidé zašlou bezcenné materiály.

Lewczyński tvrdí, že význam fotografického obrazu v kultuře vybíhá mimo jeho obsah směrem k pomoci sociologii, filozofii a široce pojaté vědě.

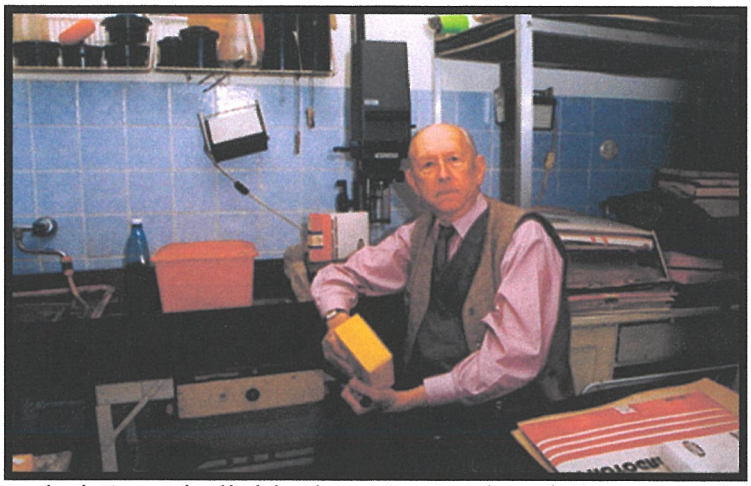
Svět zaplavují miliony obrazů a člověk má stále méně času na jejich správné přečtení. Zůstávají pouze ty, které v sobě mají dramaturgii lidského osudu, určují jeho místo tady a teď nebo obsahují nějaké nesrozumitelné a tajemné signály z budoucnosti, např. „kdy bude konec světa".

Proto fotografie má navazovat na minulost v konfrontaci s dnešním dnem a stávat se přenosem uměleckých idejí. Ukazovat odběrateli potřebu zamýšlení se nad sebou a jeho pochopením skutečnosti. Fotografie tím, že podtrhává protiklady každodenního života, se může stát druhem katalogu chování současného člověka. Lewczyński si myslí, že by neměly



existovat fotografie společensky lhostejné s ohledem na experimenty a zkušenosti. Fotografie je průvodcem lidských osudů a od její přesvědčovací síly závisí její umělecká hodnota.

KAPITOLA IX. Celospolečenská práce



Jerzy Lewczyński stále fotografuje a vyvolává osvícené černobílé negativy. V ledničce má připravenou vývojku a když je třeba, během několika minut pořizuje kopie (např. ty, které já potřebuji k ilustrování této práce). Dělá zvětšeniny na své velmi časté individuální výstavy (mezi jinými Lodži, Bielsku-Bialé, Katovicích nebo Krakově).

Lewczyński, na rozdíl od většiny fotografů, se však nikdy neomezoval pouze na tyto fotografie. Jeho záběr je velmi široký a týká se mezi jinými popularizace, systematizace a archivace fotografií, psaní teoretických prací, fotografické výuky a společensky prospěšné práce v organizacích amatérské fotografie a v orgánech Svazu polských umělců-fotografů (ZPAF).

Jerzy Lewczyński je skoro třicet let členem Umělecké rady ZPAF, která se zabývá programem činnosti a přijímáním nových kandidátů. Byl jejím předsedou v letech 1976 – 1984, tedy rovněž v nejtěžším období výjimečného stavu, kdy musel bojovat o přetrvání Svazu. Snažil se uskutečnit mnoho užitečných počinů. V osmdesátých letech vymyslel a byl organizátorem dvou velmi důležitých výstav, jejichž cílem byla prezentace všech členů ZPAF a jejich registrace do katalogu. Pozoruhodná je rovněž skutečnost, že přes aktivní práci v tvůrčí organizaci (ZPAF) nezanechal svou činnost v amatérské fotografii. Od roku 1951, kdy byl jedním ze zakladatelů Gliwické fotografické společnosti, kolem 40 let se staral o její pružný rozvoj. Inspiroval organizování v GTF mnohých přednášek, výstav, rovněž celostátních (např. Bienale mladých) a navázal kontakty s tvůrci ze zahraničí. V roce

1986 vydal dokonce brožuru „Gliwickie środowisko fotograficzne 1951 – 1986", ve které popsal každý rok činnosti GTF, připomněl členy a s velkou dávkou humoru popsal atmosféru práce a zábavy GTF. Jerzy Lewczyński celý svůj život, kdy se věnuje fotografování, se účastní mnohých sympozií (s velkým sentimentem vzpomíná ty, které byly organizovány v Uniejowě) nebo konfrontací (mimo jiné v Gorzowě). Často také je žádán o přípravu programu fotografických podniků, uvádění vernisáží nebo členství v porotě různých soutěží.

Zajímavé jsou jeho názory na úlohu fotografa v kultuře a v současném umění. Myslí si, že utvářením fotografického umění je možno mít vliv na proces formování společnosti tím, že se ji přinutí k zamyšlení nad mnoha aspekty života a kultury. Takto chápaná úloha fotografie nese s sebou nutnost vzdělávání.

Lewczyńki je zván s přednáškami do kulturních zařízení a uměleckých škol. V roce 1969 vedl v Polské televizi cyklus přednášek o fotografii a od roku 1979 ve Vyšším fotografickém studiu při Ministerstvu kultury a uměnín několik let (až do zrušení této školy) vyučoval analýzu fotografického obrazu. U svých studentů chtěl zvýšit citlivost na obraz a podzvednout jejich představivost. Zadával jim takové úkoly jako např. „vyber dva snímky – cizí a svůj, a proveď jejich analýzu". Ukazoval velké množství snímků a pomáhal jim je pochopit a přinutit je k vlastnímu tvůrčímu hledání. Lewczyński považuje za potupný pro člověka již skoro 21. století umělecký egocentrismus. Má názor, že každý může tvořit o samotě, avšak s vědomím své lidské závislosti a potřeby rozdělení se s jinými. Pamatuji si, že v průběhu našich rozhovorů několikrát zdůrazňoval svůj názor, že „skutečný umělec je pokorný".

Jerzy Lewczyński je člověkem tolerantním a shovívavým. Neodsuzuje, má příznivý vztah k jiným, ale hodně ho trápí úroveň společenského vědomí, které staví materiální hodnoty nad duševními. Nemůže se smířit s ignorancí vůči minulosti a nedoceněním cizí práce, jakož i s mařením bohatství národní kultury, kterým může být také pozůstalost fotografického umění.

Jerzy Lewczyński je pokladnou znalostí o polské fotografii a stále se snaží být aktivní a tvůrčí. Tvrdí, že takto, když se neuzavře v nějakém chvilkovém období svého

života a svých částečných úspěchů, má postupovat každý umělec fotograf.

S neskutečnou pečlivostí sbírá a archivuje katalogy z různých fotografických výstav a veškeré publikace z oblasti fotografie. Jeho skříně a poličky jsou plné nesmírně cenných, často pouze u něho zachovaných materiálů a navíc, díky jeho pořádkumilovnosti, není problém cokoliv najít. Vše je rozděleno dle ročníků a v daném roce podle abecedy. Jerzy Lewczyński píše a publikuje o fotografii. Napsal několik set úvodů do katalogu, jeho články je možno číst ve fotografických časopisech, literárních časopisech a denním tisku. Před několika měsíci vyšla „Antologia fotografii polskiej 1839 – 1989" (Vydavatelství „Lucrum", Bielsko-Biała, náklad 2000 výtisků) zpracovaná Lewczyńským. V dějinách polské fotografické tvorby je to první tak obsáhla prezentace, představující 232 práce přes 200 umělců, počínaje od Karola Bayera, přes Jana Bułhaka, Tadeusze Wańského, Edwarda Hartwiga, Zbigniewa Dłubaka, Zdzisława Beksińského, Romana Cieślewicza po fotografie Ryszarda Horowitze. Ke každému snímku je přiřazen komentář autora a kniha obsahuje články zasloužilých kritiků (Adama Soboty, Urszuly Czartoryské, Jadwigy Inatowiczové, Wandy Mosakowské), věnované dějinám polské fotografie. „Antologia" dává možnost se seznámit s díly významných fotografů a dává obecný přehled tendencí a směrů v polské fotografii v letech 1839 – 1989. Přesto, že Lewczyński dokonale zná historii domácí fotografie, vytvoření této publikace mu trvalo pět let. Není jednoduché shromáždit 200 příslušných fotografií tvůrců XIX. i XX. století a získat souhlas s publikací. Lewczyński chtěl ukázat práce nejvíce reprezentativní pro daného tvůrce, a to navíc při předpokladu, že knížka má současně ukázat dějiny naší vlasti. Byl to úkol neproveditelný do konce. V úvodu k almanachu Lewczyński zveřejňuje své úvahy, kde mezi jiným píše:

„Historie fotografie obsahuje nekonečné množství obrazů různících se obsahem a formou, které představují dějiny a kulturu naší země. Nemůžeme mluvit o osudu národa bez ohledu na vynikajícího svědka změn, jakým se stala fotografie. Její významný vliv na kulturu XX. století potvrzuje nutnost znalosti její historie. Třeba jen v nástinu.

Chci připomenout, že na prahu dějin polské fotografie leží bolestná skutečnost ztráty prvního fotografického obrazu, zhotoveného metodou talbotypie Maximilianem Straszem z Kielc v roce 1839. Toto zlé znamení doprovázelo polskou fotografii po celou dobu jejího rozvoje až po drama Varšavského povstání, kdy shořely nesmírně cenné materiály a fotografické dokumenty".

Jerzy Lewczyński doufá, že jím zpracované dílo bude plnit vzdělávací funkci a umožní poznání polské fotografie rovněž za hranicemi Polska. Vzpomíná, že když v roce 1979 byl na výstavě polské fotografie v New Yorku, lidé se divili, že v Polsku existuje vůbec umělecká fotografie. Mezitím se ukázalo, že např. autoportrét Wacława Szpakowského z roku 1912, zhotovený trikovou metodou odrazem v zrcadle, předstihl tvůrce dadaismu, Marcela Duchampa, který podobné koncepce začal uvádět v roce 1917.

V současné době se Lewczyński připravuje k vytvoření pokračování antologie, která bude obsahovat leta 1989 – 1999. Jednou ze součástí bohaté archivní činnosti je pro Jerzyho Lewczyńského také vedení snímkové dokumentace ze života fotografické společnosti a dokonce kolekce soukromých snímků fotografů. Díky tomu, když píše článek např. o Zofii Rydet, může ho rovněž ilustrovat snímky z jejího dětství.

Lewczyński také dělá rozhovory s lidmi spojenými s fotografií. Má zaregistrované rozhovory mezi jinými se Zbigniewem Dłubakem, Zdzisławem Beksińským, Pawłem Pierścińským, Edwardem Poloczkem, Jerzym Buszou, Urszulou Czartoryskou, Adamem Sobotou. Se Zofií Rydetovou nahrál 100 hodin rozhovorů, vedených v různých obdobích její tvorby. Nahrával rovněž skoro všechna sympozia od roku 1972 a průběh výborových a plenárních schůzí ZPAF. Celkem vlastní 500 hodin archivních nahrávek.

Se znepokojením se zamýšlím nad tím, co se stane v budoucnosti s těmi všemi sbírkami Jerzyho Lewczyńského. Zda jeho námaha nepřijde vniveč?

Myslím si, že je třeba vytvořit nadaci za účelem archivace všech činnosti Jerzego Lewczyńského. Jsou neobvykle cenné. Ukazují celý proces vývoje polské fotografie po válce.

KAPITOLA X. Situace v polské avantgardní fotografii

Polská společnost po 2. světové válce byla dezorientována. Týkalo se to také lidí z umělecké sféry. Předválečné tendence a ideály byly ve značné míře zapomenuty. Řada fotografů se věnovala dokumentování zničených objektů. Často se vyskytujícím tématem byla také krajina, portrét, architektura a zátiší. Obecně byla používána tak zvaná speciální technika a holdovalo se piktoriální estetice, která se vzorovala na malířství. Bylo to pokračování tendence aktivního před válkou Polského fotoklubu. Na piktorialismus navazoval mj. Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian a Tadeusz Wański.

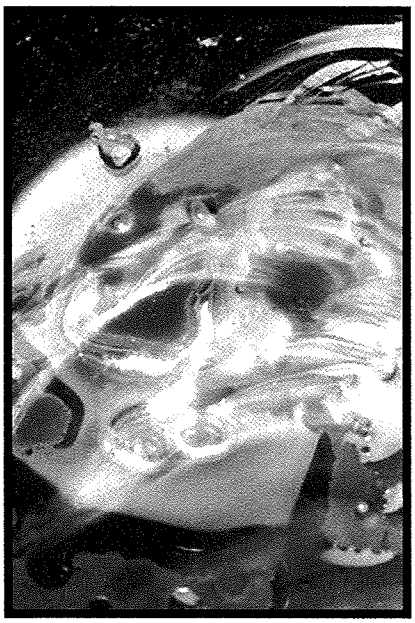
Jinou tendencí polské poválečné fotografie byla tradice meziválečné avantgardy. Její rozsah však byl značně menší. Pokračovatelem avantgardních tradic byl především Zbigniew Dłubak a architekt, spoluzakladatel skupiny ARTES (Lvov, 1929) Aleksander Krzywobłocki, který měl před válkou kontakty s Bauhausem a Laszlo Moholy-Nagym.

V poválečných letech se Dłubak aktivně účastnil polského uměleckého života. Vyslovoval se pro nutnost utváření nového umění, které by neslo vyspělé umělecké hodnoty a které by se mohlo srovnávat se západním uměním. V roce 1947 se skupinou



obdobně smýšlejících lidí spoluzakládal Varšavský klub mladých umělců a vědců. V roce 1948 se zasadil o uspořádání ve Varšavě výstavy „Moderní polská fotografie". Na přelomu roku 1948 a 1949 se zúčastnil pro rozvoj polského avantgardního umění velmi důležité Výstavy moderního umění. Na této výstavě ukázal Edward Hartwig svoje grafizace, experimentální fotografie představující difúzi kapaliny prezentovala Fortunata Obrąpalska (snímek s názvem Tanečnice), největší bouři však způsobilo umělecké vystoupení Zbigniewa Dłubaka. Jeho abstraktní makrofotografie a

solarizace s poetickými názvy, která byly ilustrací poémy argentinského spisovatele Pablo Nerudy Srdce Magellanovo, byly vzpourou proti konvenčnímu chápání tvůrčí podstaty fotografie. Dłubak chtěl na základě meziválečné avantgardy tvořit novou avantgardu, která by nebyla podřízena žádné stylistice umění. V uměleckém prostředí vyvolala Výstava moderního umění oživené diskuse a nepochybně měla vliv na další rozvoj experimentální fotografie v naší zemi. Tento rozvoj započal však teprve po roce



1956, protože v roce 1949 byl oficiálně v Polsku proklamován socrealismus. Socrealismus byl ve skutečnosti pokračování „piktorialismu" pouze s tím rozdílem, že se věnoval jiným tématům. Měl vychovávat, agitovat, ukazovat aktuální záležitosti, ale výhradně s kladným vyzněním, a především měl být pro každého pochopitelný. Avantgarda mlčela, teprve události října 1956 osvobodily explozi modernosti. Bohužel, často nové polské umění bylo už sekundární vůči západnímu umění.

Polská fotografie vděčí mnohé Dłubakovi, který kromě vlastní novátorské tvorby byl v letech 1953 - 1972 redaktorem měsíčníku Fotografie a v obtížných podmínkách vedl politiku otevřenosti na světové umělecké jevy.

Působnost Dłubaka měla nepřímý vliv také na Jerzyho Lewczyńského, který se po svém známém symbolickém cyklu Wawelské hlavy a zájmu o italský neorealismus zasadil v 1959 roce spolu s Beksińským a Schlabsem o uspořádanou v Gliwicích Uzavřenou prezentaci, zvanou také Antifotografie. Schlabs experimentoval s fotocitlivou deskou, Beksiński ukazoval heliotypie a „spojovací montáže" (m. j. cyklus Ukolébavka), a Lewczyński se poprvé v polské fotografii pokusil odtrhnout fotografický obraz od „estetického" motivu a prezentoval reprodukce nápisů, plakátů a dokumentů.

Tvorba Beksińského, Lewczyńského a Schlabsa byla samostatným a

novátorským řešením v polské fotografii.

Po konec padesátých let byly charakteristické experimenty s fotografií a abstrakčním filmem. Na II. výstavě moderního umění, která se konala ve Varšavě v 1957 roku Andrzej Pawłowski ukázal Kineformy – pohyblivé, barevné modulátory světla synchronizované se zvukovou kompozici. V roce 1958 ve filmové verzi je Pawłowski prezentoval v Bruselu na festivalu experimentálních filmů, kde byly přijaty nadšeně a hodnoceny jako vnášející mnoho nového do podobných pokusů prováděných na světě. Z odstupem třiceti let, koncem osmdesátých let, Józef Robakowski hodnotil Pawłowského jako „nejkrajnějšího představitele nového uměleckého myšlení koncem padesátých let" a jako toho, kdo vytyčoval cesty objevování „nové reality". (J. Robakowski, Fotografie – film, rozmnožený strojopis, 1985).

V roce 1961 došlo v Toruni na popud Józefa Robakowského, dodnes aktivního představitele polské avantgardy, k utvoření skupiny Nula 61. Dalšími jejími členy byli: Wojciech Bruszewski, Antonin Mikołajczyk, Andrzej Różycki i Jerzy Wardak. Robakowski tvořil prostorové objekty s použitím fotografie. V pozdějších letech experimentoval s filmem, a po vzoru Bruszewského, který byl v tomto směru první, také s videem.

Różycki a Wardak tvořili metafyzické fotomontáže a Mikołajczyk experimentoval s barevnou fotografií a později se věnoval analýze světla jako hlavního objektu tvůrčí exprese.

Existující do roku 1969 skupiny Nula 61 a ve stejné době tvořící výtvarná obec Wroclawi s Natalií Lach-Lachowicz a Andrzejem Lachowiczem otevřely novou kapitolu avantgardních počinů a jejich práce jsou srovnatelné s úspěchy světového umění.

Polská avantgardní fotografie do roku 1968 byla ve většině svých činností označována jménem „kreační fotografie". Pod tím pojmem se mělo ukrývat subjektivní zasahování fotografa do oblasti optiky nebo fyzikálně-chemického laboratorního procesu. Avšak tímto pojmem byly označovány i práce s povahou

dokumentu, pokud zavrhovaly dosavadní pravidla, jako např. reprodukce Lewczyńského prezentované v rámci Antifotografie nebo Dłubakův cyklus Existence vznikající v letech 1959 - 1966, kde autorská kreace spočívala pouze ve volbě záběru.

V roce 1967 Zbigniew Dłubak aranžoval fotografické enviroment Ikonosféra I. v Soudobé galerii ve Varšavě a využil práce z cyklu Existence. Ikonosféra I. se stala pojítkem se světem „prokreačního" umění – fotografie.

Posledním skupinovým vystoupením kreačních fotografů byla výstava Subjektivní fotografie v roce 1968. Tato výstava byla předzvěstí zlomu, který spočíval v odchodu od tradiční „umělecké" fotografie a zapojení se do momentálního hledání ve výtvarných uměních.

Kritika nejvýše ocenila díla Zbigniewa Dłubaka, Zofie Rydet (cyklus fotomontáží Posedlosti) a skupiny Nula 61.

Dłubak vytvořil aranžaci týkající se demitologizace aktu – envitoment Ikonosféra II. Vchod byl zahalen fotografiemi aktů rozřezanými na pruhy. Návštěvník je musel rozhrnout, aby se mohl dostat dovnitř, což bylo rovnoznačné s fyzickým kontaktem s fotografií. Cenzura z mravnostních důvodů následujícího dne tuto expozici zrušila.

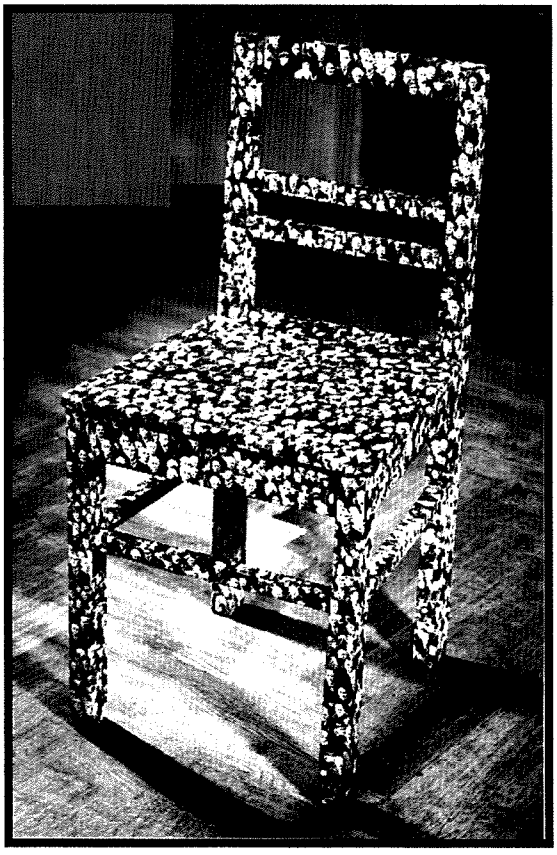
Ze snímků pořízených skupinou Nula 61 za nejvíce moderní z formálního hlediska se považují návrhy Andrzeje Różyckého, m. j. fotomontáž Otrávená studna.

Jerzy Lewczyński prezentoval soubory fungující na principu filmového vyprávění, které vytvořil z amatérských snímků do podoby umělecké vzpomínky z dětství a mladých let a které navazovaly na Antifotografii z roku 1959.

V roce 1970 polské umění přešlo do nové umělecké formace – neoavantgardy, což nastalo souběžně se vznikem konceptualismu. Předzvěstí nových tendencí byla m. j. poslední výstava skupiny Nula 61, která byla uspořádána v roce 1969 v Toruni. Místem prezentace byla stará zničená kovářská dílna. V této scenérii byly umístěny fotografie a objekty o charakteru asambláží. Byly konfrontovány snímky, které ležely na podlaze nebo byly přibité na dveře, se znehodnocenými předměty a s pláštěm, který Robakowski naplnil sádrou. Tato radikální, pro mnohé nepřijatelná, nabídka

ukazovala dematerializaci fotografického umění.

Jiným neobyčejně zajímavým příkladem použití média fotografie k tvorbě instalací a happeningů byla individuální výstava fyzika, který experimentoval s fotografií, Stefana Wojneckého, uspořádána v říjnu 1969 v Poznani. Její název byl Tváře. Skládala se s 13 velkých reprodukcí lidských postav, které byly pořízeny jinými autory. Tyto fotografie vysely volně v prostoru a místo titulní Tváří nahrazovaly vyříznuté obdelníkové otvory, ve kterých se mohly objevovat tváře návštěvníků. Na zadní straně snímků byly nalepeny různé formuláře, vstupenky, počítačové výtisky, poznámky, což mělo ukázat fotografie v kontextu neuměleckých předmětů. Podél stěn byl umístěn pruh balícího papíru s otlačenými stopami bot. Tímto způsobem byl sugestivně a v bohaté formě představen problém identifikace jedince.

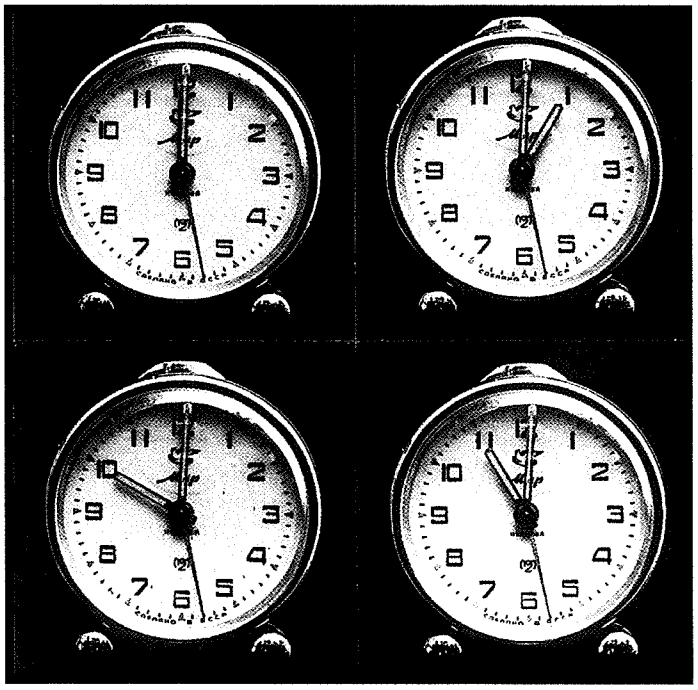


Na jaře 1970 se konala zajímavá výstava „fotografických forem" Józefa Robakowského. Autor spojil předmět s fotografií. Divák se mohl posadit na „Židli" olepenou snímky různých neznámých lidí, mohl otáčet Válečky olepené podobiznami lidí nebo napumpovat Nafukovací hlavu ušitou s fotografického plátna. Fotografie se stávala banálním předmětem a záminkou k přemítání o struktuře fotografie, blízkému konceptualismu.

Avšak zvláště důležitá pro rozvoj konceptualních tendencí v Polsku byla prezentace uznávaného kritika Wiesława Hudona, která se dobře orientoval v situaci světového umění, v červnu 1970 roku. Její název byl: Informace – představivost – činnost. Svou prezentací uvědomoval plynoucí čas, neopakovatelnost každého okamžiku. Použil k tomu, jak to už dříve dělal Jerzy

Lewczyński, narrační fotografii. Hudon však nepoužíval fotografie na papírovém podkladu, ale velkoplošné diapozitivy, filmové sekvence v podobě tabulí a vlastní portréty rozvěšené na stěnách, které byly zhotoveny ve velmi krátkých časových intervalech. Záměrem autora byla realizace vlastních úvah na téma naléznutí nejdůležitější části dané situace („realismus kulminačního momentu") a možnost prezentace celé události prostřednictvím jednoho snímku nebo filmového záběru („mezní situace").

Expozice a nápad Wiesława Hudona realizovat totální dokumentaci skutečnosti ovlivnily program „permanentní fotografie" Andrzeje Lachowicze.



W roce 1970 ve Wroclawi došlo ke vzniku autorské galerie Zbigniewa Dłubaka, Andrzeje Lachowicze a Natalie Lach-Lachowicz Permafo a ke zveřejnění Manifestu permanentního umění. Stálo v něm: „...k poznání přítomnosti se můžeme přiblížit pouze zvyšováním počtu přijímaných signálů, které přicházejí ze skutečnosti. Zhuštění jejich registrace je zárukou snížení deformací a chyb vyplývajících ze selekce, která se opírá na zvyklostech, konvencích a tradicích. Stavem ideální registrace je přijetí a zaznamenání všech signálů přicházejících ze skutečnosti, a tedy skutečnost samotná..."

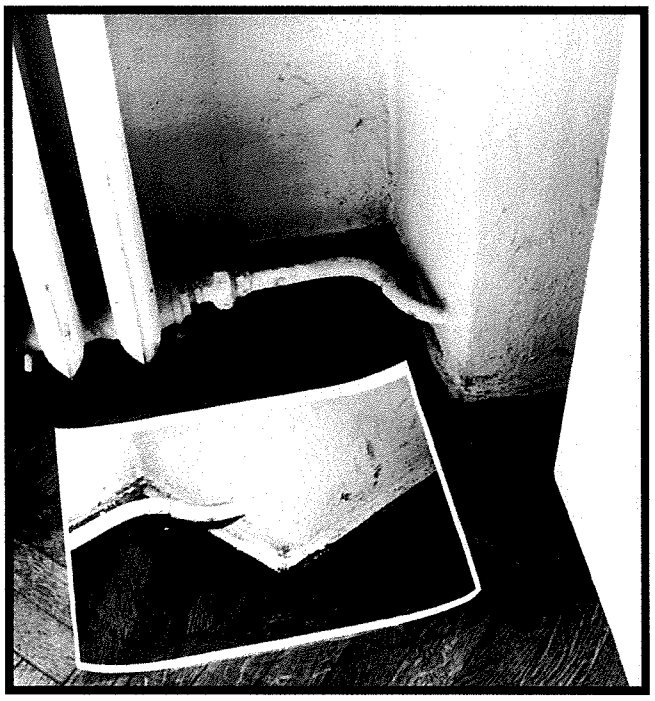
Pokusem o realizaci tohoto manifestu byl soubor fotografii Andrzeje Lachowicze nazvaný Já, ty on, který byl „neutrální fotografickou registrací odrážející v časovém intervalu to, co se odehrává mezi zdánlivě identickými záběry."

Podobný předpoklad realizovala Natalia Lach-Lachowicz když uskutečnila v roce 1970 Permanentní registraci. Fotografovala např. co hodinu ciferník, což záměrně

vytvářelo pocit monotónnosti a mělo obracet pozornost diváka na podstatu „registrující fotografie".

„Umění fotografie" galerie Permafo bylo současně „uměním filozofie".

V roce 1971 se konala výstavy Fotografové hledající. Potvrdila odchod kreační fotografie ve prospěch fotografie vnitřně komplikované a konceptualizované. Šlo o to ukázat nové možnosti fotografie, a to jak ve vztahu k formě, tak i k možnosti využití



informační vrstvy snímku. Na této výstavě se setkala se zvláště kladným ohlasem práce Jerzyho Lewczyńského Naše zvětšenina – Nysa 1945. Zbigniew Dłubak představil Tautologie, sestavy předmětu a fotografie stejného předmětu, a zpochybňoval totožnost pohledu s předmětem. Stefan Wojnecki, který už léta prováděl pokusy s využitím fyzikálních přístrojů ve fotografii, prezentoval oscilografické snímky. Robakowski ukázal strukturální film s názvem Náměstí, svůj Autoportrét a úkon s ironickým podtextem, který měl symbolizovat autodestrukci fotografie – v lahvi naplněné vodou se rozpouštěl snímek.

V 70. letech byly ochotně využívány nové technologie a materiály (m. j. Wojnecki, Natalia LL, Andrzej Lachowicz). Toto období znamenalo také expanzi v umění tak zvaných mechanických médií: fotografie, filmu a video – vznikl pojem fotomedialismus. Hlavním střediskem tohoto hnutí se stala galerie Foto – médium – art ve Wroclawi, kterou vedl Jerzy Olek. V roce 1976 se kolem této galerie soustředilo tvůrčí hnutí, čehož důsledkem bylo m. j. uspořádání sympozia Mezní stavy fotografie, kde Jerzy Lewczyński uskutečnil odvážnou prezentaci negativů.

Koncem sedmdesátých let Zbigniew Dłubak tvořil cyklus Desymbolizace

spočívající v prezentování fotografické reprodukce malířského obrazu a jeho detailů fotografovaných z různého úhlu. Poněkud obdobnou činnost prováděl Lewczyński, když představil negativní reprodukci Portrétu nalezeného na půdě vedle také negativních zvětšenin určitých detailů (oko, brož). Lewczyńkého zaujalo zkoumání struktury negativu a hledání stop dávné energie. Tyto práce prezentoval v roce 1979 v galerii Foto – médium – art.

Sedmdesátá léta byla nejplodnějším obdobím poválečné experimentální fotografie. Řadu zajímavých projektů představil v tomto období Stefan Wojnecki, který už byl v opozici vůči avantgardním umělcům soustředěným na metajazykových otázkách umění (Perfamo). V roce 1974 vytvořil výstavu Alternativní umění, kde součástí nového umění mělo být překvapení, a dokonce frustrace. Hlavním cílem jeho činnosti bylo vyvedení fotografie mimo rámec standardního obrazu a poukázání na paradoxy fotografického realismu (Strukturální fotografie – 1977, Pronikání – 1978). Další výstava Wojneckého s názvem Hyperfotografie se skládala ze zavěšených v prostoru, zvětšených do rozměru člověka snímků dlaní. V roce 1981 došlo k realizaci Fotografie totožnosti. V této práce je zjevně viditelný vliv tvorby Jerzyho Lewczyńského. Wojnecki reprodukoval svoje rodinné fotografie a dokumenty a následně, což se nevyskytovalo u Lewczyńského, provedl volné, s viditelný vlastním zásahem do obrazu, jeho přenesení na libovolné podklady, takové jak např. zrcadlo nebo kapesník.



Sedmdesátá léta s ohledem na politickou situaci v naší zemi nebyla příznivá pro aktivní experimentátorské pokusy tvůrců. Prvořadou úlohu sehrával dokument a reportážní fotografie, která už od šedesátých let byla na dobré úrovni.

Polská fotografie to není samozřejmě jen avantgarda nebo reportáž. Omezila

jsem se však jen na vybrané osobnosti a směry polské fotografie s pominutím dokonce takových známých jmen jako Rydet a Hartwig. Mým cílem totiž nebylo prezentování dějin celé polské fotografie, ale pouze ukázání pozadí a scenérie činnosti Lewczyńského, která se přibližovala k avantgardnímu směru. Myslím si však, že Lewczyński je umělec tak dalece originální a důsledný ve své práci v oblasti „archeologie fotografie", který kráčí vlastní tvůrčí cestou bez podléhání módě, že by vlastně bylo správně ponechat jeho program mimo generální členění.

ZÁVĚR



Jerzy Lewczyński je významným umělcem a člověkem. Jeho tvorba je neobvykle bohatá a různorodá, často také novátorská v polském a dokonce světovém fotografickém umění. Má individuální, originální styl. Lewczyński se nesoustřeďuje jen na úvahy o svých vlastních úspěších, ale provádí rozsáhlou archivní činnost, činnost propagující polskou fotografii.

Žije stále s neobvyklou intenzitou. Snaží se nepromarnit žádnou chvíli. Důležitý pro něj je člověk. Je to vidět na jeho humanistických fotografiích a v soukromém životě. Je velmi srdečný, vstřícný a otevřený pro jiné. Přes únavu nachází čas na práci ve fotografické společnosti a trvalou práci v její prospěch. Má obrovské znalosti a fantastickou paměť. Těžce nese nízkou úroveň společenského uvědomění, které je pro něj největší životní hodnotou.

Jsem moc ráda, že jsem mohla blíže poznat a popsat jeho osobnost a jeho tvorbu. Rozhovory s ním byly pro mne nesmírně hodnotné a vnitřně mně obohatily.



Doufám, že stejně jako Jerzy Lewczyński ctí památku minulosti, tak jeho tvorba, rozsáhlá práce pro polskou fotografii nikdy nebudou zapomenuty a trvale obohatí výsledky práce naší národní kultury.

KOLEKTIVNÍ VÝSTAVY

1. „V Ogólnopolska Wystawa Fotografii Amatorskiej", Opole 1954
2. Výstava prací členů oděělení PTF, Gliwice 1954
3. „IV Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Przyrodniczej", Poznań a Białogard 1955
4. „VII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej", Warszawa 1955
5. „III Wystawa Fotografii Amatorskiej", Gliwice (ocenění) 1955
6. „VII Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej", Częstochowa 1955
7. „Oddziałowa Wystawa PTF", Kraków 1955
8. „Oddziałowa Wystawa PTF", Bielsko-Biała 1956
9. „III Oddziałowa Wystawa ZPAF", Stalinogród (Katowice) 1956
10. „ Oddziałowa Wystawa PTF", Gliwice (II. cena) 1956
11. „VI Ogólnopolska Wystawa ZPAF", Warszawa 1956
12. „Wystawa Fotografii Współczesnej ZPAF", Warszawa 1956
13. "Krok w nowoczesność", Poznań 1957
14. „Międzynarodowa Wystawa ZPAF", Warszawa 1957
15. „IFA" (Internationale Fotoauschtelung), Mnichov 1957
16. Výstava PTF (I. cena), Gliwice 1957
17. „Ogólnopolska Wystawa PTF" (II. cena), Gliwice 1957
18. „Wystawa Polskiej Fotografii" (Sociadade Fluminense ce Fotografia), Brazílie

1957

19. „Oddziałowa Wystawa PTF" (I. cena), Gniezno 1957
20. „VII Ogólnopolska Wystawa PTF" (II. cena Min. kultury a umění), Gliwice 1957
21. „Krajská výstava fotografie", Brno 1958
22. Výstava ZPAF, Norimberk 1958
23. „Wystawa Oddziałowa PTF", Gliwice 1958
24. „Mysore photographic society – International Salon", výstava v Bangalore, Indie 1958
25. „Z kamerą po świecie", výstava ZPAF, Warszawa 1958
26. „Współczesne Wojsko Polskie", výstava ZPAF, Katowice 1958
27. „Wystawa Oddziałowa PTF", Gdańsk 1958
28. „VIII Ogólnopolska Wystawa ZPAF", Warszawa 1958
29. Výstava (Beksiński, Lewczyński, Schlabs) v Galerii Sztuki Nowoczesnej „Krzywe Koło", Warszawa 1958
30. Mezinárodní výstava v Bordeaux, Francie 1958
31. „IX Ogólnopolska Wystawa ZPAF", Warszawa 1959
32. „Wystawa Okręgowa ZPAF", Katowice 1959
33. „Wystawa Objazdowa ZPAF", Warszawa 1959
34. „Wystawa Oddziałowa PTF", Gliwice 1959
35. Výstava amatérské fotografie v Bergamo, Itálie 1959
36. „Pokaz Zamknięty", PTF Gliwice 1959
37. Výstava amatérské fotografie v Saluzzo, Itálie 1960

38. Výstava „Fotografii della nuova generatione", Pescara (06.1960), Milano (12.1960), Itálie 1960
39. „Polska w fotografii artystycznej", pořadatel ZPAF Warszawa 1960
40. „3rd International Salon of Photography" v Kalkutě, Indie 1961
41. „II Międzynarodowa Wystawa ZPAF", Warszawa 1960
42. „Photovision – International Competition in Creative Photography" Melbern, Austrálie 1961
43. „XI Wystawa Ogólnopolska ZPAF", Warszawa 1961
44. Výstava „Jubileumsutestil", Oslo 1961
45. Výstava (Beksiński, Janik, Lewczyński, Schlabs), pořadatel: Deutsche Gesselschaft fur Photographie, Kolín 1961
46. „Jeden dzień Gliwic", Urząd Miejski i PTF Gliwice 1962
47. „XII Wystawa Ogólnopolska ZPAF", Warszawa 1962
48. "Pieśń o ziemi naszej", poř. PTF Bytom, Gliwice, Katowice 1962
49. Výstava ZPAF, Řím 1962
50. „International d'Art Photographique", Salon Foto Miscolc, Maďarsko 1962
51. „VIII Wystawa Okręgowa ZPAF", Katowice 1962
52. „Człowiek w PRL", poř. ZPAF Warszawa 1963
53. „IV Medunarodna Izložba Fotografske Umetnosti", Beograd (stříbrná medajle) 1963
54. „XIII Wystawa Ogólnopolska ZPAF", Warszawa 1963

55. „IX Wystawa Okręgowa ZPAF", Katowice 1963
56. Výstava: „Janik, Lewczyński, Skoczeń", poř. Towarzystwo Miłośników Ziemi Gliwickiej, (v sálu Městského úřadu) Gliwice 1963
57. „X Wystawa Okręgowa ZPAF", Katowice 1964
58. „Człowiek i dzieło XX-lecia", poř. ZPAF, (v Muzeum Narodowym) Wrocław 1965
59. „XI Wystawa Okręgowa ZPAF", Katowice 1966
60. „Wystawa Fotografii Użytkowej", Warszawa 1966
61. „Wystawa Jubileuszowa ZPAF", Warszawa 1967
62. „One", poř. ZPAF, (w Pałacu Kultury i Nauki) Warszawa 1968
63. „XII Wystawa Okręgowa ZPAF", Katowice 1968
64. „Fotografia Subiektywna", poř. ZPAF, Kraków 1968
65. „25 lat PRL", poř. ZPAF, Wrocław 1969
66. „Człowiek i maszyna" poř. ZPAF, Katowice 1970
67. „Venus", poř. Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne, Kraków 1970
68. „Fotografia Subiektywna", poř. ZPAF, Toruń 1970
69. „Biennale Bałtyckie", poř. ZPAF, Gdańsk 1971
70. „Fotografowie poszukujący", poř. ZPAF, (v galerii KMPiK) Warszawa 1970
71. „Wystawa Okręgowa ZPAF", Katowice 1971
72. „10 zaproszonych", poř. ZPAF, (v galerii PERMAFO) Wrocław 1972
73. „Ludzie naszej kultury", poř. ZPAF Warszawa 1972
74. „Fotografia kreacyjna", poř. ZPAF Katowice 1973

75. „Fotografowie poszukujący“, poř. ZPAF Warszawa, Francie (Chalone sur Saone) 1973
76. „Polska Fotografia Kreacyjna“, poř. ZPAF Warszawa, Švédsko 1974
77. „Polska Fotografia Kreacyjna“, poř. ZPAF, Mexiko 1974
78. „XXX lat Śląska w PRL“, poř. GTF, (v muzeu) Gliwice 1974
79. „Bawaria w oczach Polaków“, poř. ZPAF, (v závodě Agfa), Mnichov 1978
80. „Polska Fotografia“, poř. ZPAF, Arles, Francie 1978
81. „Fotografia Polska“, poř. ZPAF, Stokholm, Londýn, Zagreb, Milan, New York a Chicago 1979
82. „Fotografowie poszukujący“, poř. ZPAF, Tokio 1979
83. „Fotografia Polska”, poř. ZPAF, (v galerii „Zachęta”) Warszawa 1980
84. „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej”, poř. ZPAF, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Urząd Wojewódzki, Bielsko-Biała 1980
85. „Pasje człowieka”, poř. ZPAF, Katowice 1980
86. „Ars Polona”, poř. „Desa“ Warszawa, Lozan 1981
87. „2 x 8“ (výstava prací 8 Poláků + 8 Němců/, poř. ZPAF Warszawa, (v sálech televezní věže), Berlín 1981
88. „Fotografia subiektywna”, poř. Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne a ZPAF, Gdańsk 1981
89. „Foto-expo”, poř. ZPAF Poznań 1981
90. „Fotografia Polska“, poř. ZPAF, Boston a San Francisco 1982

91. „Aksjologia Fotografii“, poř. Biało-Podlaskie Towarzystwo Fotograficzne, Biała Podlaska 1982
92. „Pomniki pamięci narodowej“, poř. Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego, Katowice 1982
93. „Znak Krzyża”, poř. Stowarzyszenie Niezależnych Związków Twórczych, Warszawa 1983
94. „Polska Fotografia“, poř. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Moskva 1984
95. „Salon zaproszonych“, poř. Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne, Łódź 1984
96. „Wystawa fotografii”, poř. Urząd Miasta Gliwice, (ve spřáteleném městě Doncastle), Anglie 1984
97. „Polska współczesna sztuka fotografii“, poř. ZPAF (v galerii „Zachęta”), Warszawa 1984
98. „II salon zaproszonych”, poř. Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne, Łódź 1985
99. „Polska Współczesna Fotografia Artystyczna”, poř. ZPAF Warszawa, Wrocław 1985
100. „Światło ciszy“, poř. Stowarzyszenie Niezależnych Związków Twórczych, Warszawa 1986
101. „Wystawa Okręgowa ZPAF”, Katowice 1986
102. „40 lecie ZPAF“, poř. ZPAF (v galerii „Zachęta”), Warszawa 1987
103. Výstava u příležitosti 150 let fotografie, poř. ZPAF Warszawa i Miejski Dom Kultury w Głogowie, Głogów 1988

104. „Fotografia Intermedialna", poř. ZPAF Poznań a Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 1988
105. „Sex i nostalgia", poř. ZPAF (u příležitosti 150 let fotografie), Warszawa 1989
106. „Nie wieder!" („Nikdy více!"), poř. Państwowe Muzeum na Majdanku (ve Stadtmuseum), Düsseldorf 1989
107. „Polska Fotografia", poř. ZPAF (v Centrum Sztuki Współczesnej), Warszawa 1989
108. „Foto – art", poř. Wojewódzki Dom Kultury, Legnica 1989
109. „Poza bromem", poř. ZPAF Warszawa (v Galerii Miejskiej), Koszalin 1989
110. „Być artystą", poř. ZPAF, Katowice 1991
111. „70 Jahre Polnische Photoavantgarde", poř. Kulturforum, Reine 1991
112. Výstava fotografií, poř. Klub Kombatantów Związku Plastyków (v kostele sv. Josefa), Katowice 1996
113. „Prognozy" - posoutěžní výstava, poř. ZPAF Katowice 1996
114. „U stóp ołtarza", poř. Klub Kombatantów Związku Plastyków (v kostele sv. Josefa), Katowice 1997
115. „La presenza assente", poř. Ars Cameralis z Katowic, Milán 1998
116. „Wystawa Fotografii Współczesnej", poř. Fundacja Turleja, Kraków 1998
117. „Foto Biennale Enschede", Holandsko 1998

INDIVIDUÁLNÍ VÝSTAVY

1. Výstava v klubu MPiK, Gliwice 1964
2. Výstava v BWA, Kraków 1967
3. Výstava v galerii „Prezentacje", Toruń 1968
4. „Cimiteria" v galerii ZPAF, Kraków 1976
5. „Cimiteria" v BWA, Kłodzko 1979
6. „Fotografia naiwna" v Gorzowskim Towarzystwie Fotograficznym, Gorzów 1979
7. „Negatywy" v Małej Galerii Foto-Medium-Art, Wrocław 1979
8. „Fotografie, zestawy, zbiory" v Domu Kultury, Legnica 1979
9. „Fotografie naiwne" v Gorzowskim Towarzystwie Fotograficznym, Gorzów 1980
10. „Negatywy" v Małej Galerii ZPAF, Warszawa 1984
11. „Cimiteria" v galerii ZPAF, Katowice 1984
12. „Cimiteria" v Domu Kultury „Zamek", Lipowiec 1985
13. Výstava v Galerii „FF", Łódź 1987
14. „Pamiątki cmentarne" v galerii „U Jaksy", Miechów 1987
15. Výstava v galerii fotografie, Wałbrzych 1988
16. Výstava v průběhu XIX Konfrontacji Fotograficznych, Gorzów 1989
17. Výstava v „Galeria in der Dachhalle", NDR (Stralsund) 1989
18. Výstava v BWA, Lublin 1990
19. Výstava ve Fotoklubu, Budapešť 1990
20. „Antyfotografia i ciąg dalszy" poř. Muzeum Narodowe, Wrocław 1993
21. „Jarmark nieboszczyków" – prezentace diapozitivů v klubu MPiK, Gliwice 1994
22. Výstava: „Beksiński, Lewczyński, Schlabs" v Centrum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1994
23. „Archeologia fotografii" v galerii „Pusta" Górnośląskiego Centrum Kultury, Katowice 1997
24. Výstava v galerii „FF", Łódź 1998

25. Výstava v galerii „B&B“, Bielsko-Biała 1998
26. „Cimiterie“ v Klubie Politechnicznym, Gliwice 1998
27. Výstava „Fotografia” v Galerii Fotografii, Gdańsk 1999
28. Prezentace diapozivitvů „Archeologia Fotografii” v Pałacu Kultury „Zamek”, Poznań 1999
29. „Jerzy Lewczyński” v Muzeum Historii Fotografii, Kraków 1999

SEZNAM PUBLIKOVANÝCH SNÍMKŮ

1. „Die Fotografie” (Homo sapiens), NDR 1957
2. „Ziemia” (snímky z Albánie), 1957
3. „Trybuna Robotnicza”(reportáž z Albánie), Katowice 1957
4. „Fotografia” č. 1/1957, 2/1957, 11/1957
5. „Fotografia” č. 8/1958, 9/1958, 10/1958
6. „Fotografia” č. 9/1959
7. „Popular Photography” – Italiana – settembre 1960
8. „Fotografia” č. 11/1960 („Poznámky ze zájemzdu do SSSR”)
9. „Fotografia” č. 8/1962
10. „Fotografia” č. 10/1965
11. „Fotografia” č. 11/1968 („Drzwi” i „Fotoamator”)
12. „Fotografia” č. 9/1970
13. „Fotografia” č. 4/1971
14. „Fotografia” č. 2/1976
15. „Kultura” č. 37 z 11. 09. 1977
16. „Kultura” z 3. 12. 1977
17. „Foto” nr 4/1977

18. „La Fotografia Italiana" 1977
19. „The village Voice" č. 35/1979
20. „Fotografia" č. 3/1980
21. Encyklopedie „Contemporary Photographers", vydání III., (St. James Press, London) 1986
22. „Photographers Encycloapedia International – Camera Obscura" (M.+M. Auer / Hermance) Geneve 1985
23. „Projekt" č. 3/1987
24. „Projekt" č. 6/1988
25. „Formy i Ludzie – Almanach Fotografii Śląskiej ZPAF", Wydawnictwo „Śląsk" 1988
26. „Fotomuveszet"(Maďarsko) č. 3/4 1990
27. „Sztuka" č. 2/1991
28. „Format" č. 4/5 1991
29. „Przegląd Artystyczno-Literacki" (Toruń) č. 12/1994
30. Encyklopedia „Contemporary Photographers" 1995
31. „Topos" (Gdańsk) č. 3/1996
32. „Śląsk" č. 4/1997
33. „Dziennik Zachodni" z 9. 04. 1997
34. Fotografie na obálce francouské knihy „Nous n'irons plus chez nous" 1998
35. „Sycyna" ze 7. 06. 1998
36. „Łowcy obrazów - szkice z historii fotografii", vydání Centrum Animacji Kultury 1998
37. „Głos Wybrzeża" z 11. 03. 1999
38. „Akant" (Bydgoszcz) č. 6/19/1999
39. „Opcje" č. 3/1999 - Fotografie na obálce kulturního dvouměsíčníku „Opcje" a 21 snímů uvnitř listu.
40. „Śląsk" č. 9/1999

FUNKCE ZASTÁVANÉ JERZYM LEWCZYŃSKÝM

1. Člen gliwického oddělení Polské fotografické společnosti (PTF) – od r. 1951
2. Předseda sekce umělecké fotografie oddění Polské fotografické společnosti v Gliwicích – 1956
3. Člen -kandidát Svazu polských mělců-fotografů (ZPAF) – 3. 12. 1956
4. Tajemník oddělení PTF v Gliwicích – 1956
5. čeln Kvalifikační komise oddělení PTF v Gliwicích – 1957
6. Zakladatel Skupiny „Gliwice" – 06. 1957
7. Člen ZPAF – 11. 11. 1958
8. Předseda Gliwické fotografické společnosti – 1960 – 1963
9. Místopředseda oblasti ZPAF v Katovicích – 1966 – 1999
10. Člen umělecké rady ZPAF ve Varšavě – 1970 – 1999
11. Místopředseda oblasti ZPAF v Katovicích – 1975–1999
12. Jmenování znalcem Ministerstva kultury a umění – 1977
13. Předseda umělecké rady ZPAF ve Varšavě – 1979 – 1984
14. Člen Komise rozvoje a stanov ZPAF w ve Varšavě – 1981
15. Člen Programové rady Vyššího studia fotografie při Ministerstvu kultury a umění – 1981
16. Člen přípravného výboru 150. výročí fotografie – 1988
17. Základající člen Klubu tvůrčích svazů v Gliwicích – 1993
18. Člen Rady kultury primátora Gliwic – 1994
19. Čestný člen Klubu fotografie Polské republiky ve Varšavě – 1997
20. Základající člen Vědecké společnosti fotografie v průběhu sympozia Akademie můzických umění a Bienale fotografie v Poznani a Skocích – 1998

PUBLIKACE O JERZYM LEWCZYŃSKÝM

1. Alfred Ligocki „Antyfotografia" - měsíčník „Fotografia" č. 9/1959
2. Pietro Donzelli „Fotografi della Nuova Generazione" – měsíčník „Popular Photography" 1960
3. Jerzy Busza „Sztuka scalania świata"- týdeník „Kultura" č. 37 z 11. 09. 1977
4. Jerzy Busza „Zamglone oczy ezoterycznej pani / Tryptyk znaleziony na strychu" - „Kultura" 3. 12. 1977
5. Rozhovor s J. Lewczyńským „Fotograficy radzą fotoamatorom"- „Foto" č. 4/1977
6. Jerzy Busza „Felieton intymny"- „Kultura" 1979
7. článek o práci „Nasze powiększenie" - „The village Voice" (New York) č. 35/1979
8. Jerzy Busza „Gliwicka ballada"- „Fotografia" č. 3/ 1980
9. Anna T. Pietraszek „O fotoamatorach ze Śląska" – „Foto" č. 10/1982
10. Jerzy Busza – stať v knize „Wobec fotografii" vyd. Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983
11. Biograficcká stať v „Informátoři 2", Mladá Fronta, Československo – IX/1984
12. Biogram v „Kto jest kim"(„Who is Who"), Interpress Warszawa – 1984
13. Rozhovor s J. Lewczyńskim uskutečněný p. Jarzykem – týdeník „Perspektywy" 1984
14. Biogram v „Photographers Encyclopaedia International – Camera Obscura" (M.+ M. Auer), Hermance/Geneve – 1985
15. Jerzy Busza „Udręka maksymalisty" - týdeník „Tu i Teraz" č. 19 z 8. 05. 1985
16. Janusz Jaremowicz „Sztuka Fotografii"- měsíčník „Literatura" č. 4/1986
17. Biogram v encyklopedii „Contemporary Photographers" (St. James Press, London), vydání III. - 1986
18. Krzysztof Jurecki „Fotografia awangardowa"- měsíčník „Projekt" č. 3/1987

19. Krzysztof Jurecki „O fotografii Jerzego Lewczyńskiego" - „Fotografia Artystyczna" (publikace obsahující materiály z III. sympozia ZPAF), Szczecin 1988
20. Krzysztof Jurecki „Fotografia polska" - „Projekt" č. 6/1988
21. Alfred Ligocki „Formy i Ludzie – Almanach Fotografii Śląskiej ZPAF", nakladatelství „Śląsk", Katowice 1988
22. Článek v maďarském časopisu „Fotomuveszet" č. 3/4 1990
23. Jerzy Busza, článek „Udręka maksymalisty – negatywy Jerzego Lewczyńskiego", v knize J. Buszy „Wobec Fotografów", Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1990
24. Krzysztof Jurecki „Nie tylko Nysa"- „Sztuka" č. 2/ 1991
25. Krzysztof Jurecki „Aura fotografii J. Lewczyńskiego" - „Format" č. 4/5 - 1991
26. Krzysztof Jurecki „The antiphotografie, exhibition" – „Polish Art Studies", Polska Akademia Nauk, Warszawa 1991
27. Rozhovor v gdaňském a kanadském tisku uskutečněný Bożenou Budzińskou s názvem „Przeszłość zmaterializowana" - „List oceaniczny" (Toronto) č. 13/1994
28. Biogram w encyklopedii „Contemporary Photographers" (Současní fotografové) – 1995
29. Kazimierz Nowosielski, článek o fotografii Jerzyho Lewczyńského - měsíčník „Topos" (Gdańsk) č. 3/1996
30. Wiesława Konopelska „Warstwy prawdy" - „Śląsk" duben 1997
31. Teresa Semik „Czas za drzwiami" - „Dziennik Zachodni" z 9. 04. 1997
32. Článek s názvem „Sensible" – Centre Regional de la Photographie – Nord Pas-de-Calais, podzim 1997
33. Henryk Waniek „Archeolog negatywów" - list „Sycyna" ze 7. 06. 1998
34. Zbigniew Tomaszczuk „Łowcy obrazów – szkice z historii fotografii", vydání Centrum Animacji Kultury, Warszawa – 1998
35. Katarzyna Kaczor „Własny świat" - „Głos Wybrzeża" z 11. 03. 1999

36. Bożena Budzińska „Klasyka i nowatorstwo" – měsíčník „Akant" (Bydgoszcz) č. 6/19/1999
37. Iwona Tokarska-Castant „Nasze Powiększenie" – „O twórczości Jerzego Lewczyńskiego" – kulturní dvouměsíčník „Opcje" č. 3/1999
38. Wiesława Konopelska „Patrząc na fotografię" – „Śląsk" č. 9/1999

DŮLEŽITĚJŠÍ KNIHY A STATĚ NAPSANÉ JERZYM LEWCZYŃSKÝM

1. „Zamieniłem życie na fotografię" (biografická stať) - „Fotografia" č. 3/19/1980
2. „Gliwickie Środowisko Fotograficzne 1951-1986" (brožura) vydání Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Gliwicach, listopad 1986
3. „Feliks Łukowski – zapomniany fotograf Ziemi Tomaszowsko-Lubelskiej" – článek: 1) v publikaci „Fotografia Artystyczna (na terenach pogranicza 1945 - 1987)" vydání ZPAF, Szczecin 1988, 2) ve „Fotografii" č. 3/4 1988
4. „Przyczynki do historii fotografii w Polsce" – článek v publikace „Polska Fotografia Artystyczna (IV Sympozjum Historyczne)" vydání ZPAF, Szczecin 1989
5. „Wilhelm von Blandowski herbu Wieniawa (zarys działalności fotografa)" – Rocznik Muzeum w Gliwicach, svazek X / 1994
6. „Antologia Fotografii Polskiej 1839 - 1989" – kniha zpracovaná J. Lewczyńským, Nakladatelství „Lucrum", Bielsko-Biała, 1999

JINÉ PUBLIKOWANE TEKSTY JERZYHO LEWCZYŃSKÉHO.

1. Úvod ke katalogu výstavy Florise Michaela Newsussa, Warszawa ZPAF a „Fotografia" č. 4/1974
2. Úvod ke katalogu „Biennale Młodych", GTF Gliwice 1976
3. Úvod ke katalogu kolektivní výstavy „Złocisty Jantar", ZPAF Gdańsk 1977
4. „Fotografia i przeszłość", stať do vlastního katalogu 1979
5. Úvod ke katalogu „VII Biennale Krajobrazu Polskiego", ZPAF Kielce 1980
6. Úvod ke katalogu Zofii Postępské, ZPAF Rzeszów 1983
7. „Fotografia Polska 1944 – 1965, zarys historyczny" (NDR), buletin fotografického sympozia, Lipsk 1983
8. Úvod ke katalogu Michała Sowińskiego, ZPAF Katowice 1984
9. „Związek i sprawy twórcze", buletin ZPAF 1985
10. Úvod ke katalogu výstavy „Fotografia chłopów polskich" s názvem „Podołek pamięci", BWA, galerie „Zachęta" 1985
11. „Zagadnienia rozwoju artystycznego i zawodowego fotografujących w Polsce", buletin ZPAF 1985
12. Úvod ke katalogu Harryho Hardenberga (NDR), ZPAF Katowice 1986
13. Úvod ke katalogu Jerzyho Hlawsy-Hlawského, ZPAF Katowice 1986
14. Úvod ke katalogu Janusze Witowicze, ZPAF Rzeszów 1986
15. „Młodzi twórcy w obroży ZPAF", buletin ZPAF 1986
16. Úvod ke katalogu retrospektivní výstavy „O wystawie Grupy 0-61 w Toruniu",

ZPAF Toruń 1986

17. Úvod ke katalogu Felikse Łukowského „Było to 50 lat temu", Muzeum w Zamościu 1987

18. Úvod ke katalogu Anny Chojnacké „Ten bal, ten żal, te fotografie", ZPAF Katowice 1987

19. Úvod ke katalogu Mariana Łazarského, Gorzów 1988

20. Úvod ke katalogu výstavy „A. Chojnacka – H. Idziak – Z. Rydet", ZPAF Katowice 1988

21. Úvod ke katalogu výstavy Jerzyho Oleka „Gorset wyobraźni", ZPAF Wrocław 1988

22. „Moje rozmowy ze Zdzisławem Beksińskim", materiály ze sympozia muzea v Sanoku 1988

23. „5 fotografii 150-lecia polskiej fotografii" (výběr + komentář), „Fotografia" č. 3/1988

24. Úvod ke katalogu Janusze Leśniaka, ZPAF Kraków 1989

25. Úvod ke katalogu kolektivní výstavy „Być artystą", ZPAF Katowice 1991

26. „Ciało fotografii" – stať z r. 1985 publikována v „Zeszytach Fotograficznych", ZPAF Poznań č. 2/ 1995

27. „Wielkopolskie przypomnienia...", stať v „Zeszytach Fotograficznych", ZPAF Poznań 1995

28. Úvod ke katalogu Adama Bogusze, ZPAF Katowice 1996

29. Úvod ke katalogu výstavy „Fotografia Kontaktowa", ZPAF Katowice 1996

30. Úvod ke katalogu kolektivní výstyvy „Od pejzażu do metafory", ZPAF Warszawa 1996
31. Úvod ke katalogu výstavy Michała Sowińského, ZPAF Katowice 1997
32. Úvod ke katalogu výstavy „On i Oni", Akademia Sztuk Pięknych, Kraków 1997
33. Úvod ke katalogu Zbigniewa Łagockého, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków 1997
34. Vzpomínkové statě o Z. Rydetové publikowane v listu „Tapeta" a v „Gazecie Wyborczej", srpen 1997
35. Úvod ke katalogu vlastní individuální výstavy, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 1999
36. Úvod ke katalogu retrospektivní výstavy Zofie Rydetové, Muzeum Sztuki, Łódź 1999

CENY, DIPLOMY, UZNÁNÍ

1957 – II. cena ministra kultury a umění

1963 – Diplom a titul AFIAP (Am. Federation Internationale Art Photographique/

1970 – Čestný předseda GTF (Gliwické fotografické společnosti)

1976 – Pamětní medajle Jana Bułhaka (ZPAF Warszawa) za celoživotní tvorbu

1977 – Vyznamenání: „Zlatý kříž zásluhy" udělený Ministerstvem kultury a umění

1978 – Pamětní medajle Jana Bułhaka

1983 – Zlatý odznak FASF (Federace amatérských fotografických sdružení)

1985 – Vyznamenání: Kavalierský kříž Řádu obrození Polska

1985 – Pamětní medajle Jana Bułhaka za tvůrčí úspěchy

1989 – Cena W. Kućky na návrh primátora města Gorzowa

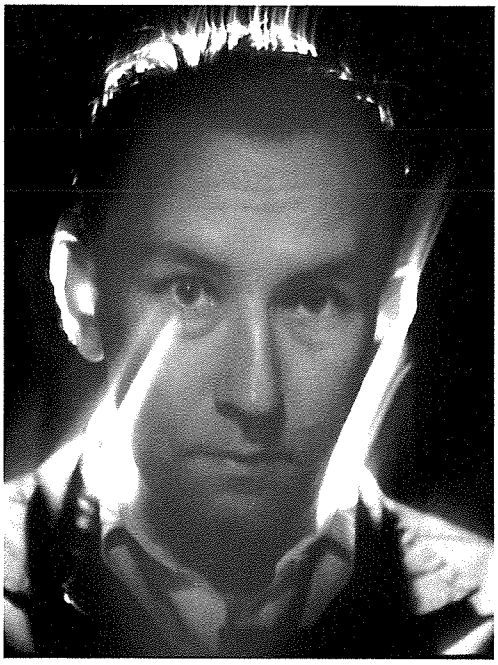
1990 – Vyznamenání: Medajle Federace fotografických sdružení

1996 – Vyznamenání: Komandorský kříž Řádu obrození Polska

SEZNAM FOTOGRAFII

1. Portrét Jiřího Lewczyńského -fot: M.Śliwa 1999 / str. 1
2. Portrét Jiřího Lewczyńského s matkou 1925 / str. 2
3. Jiří Lewczyński s matkou a bratrem 1943 /str. 3
4. Jiří Lewczyński 1946 / str. 4
5. Jiří Lewczyński ve svém bytě. 1999 -fot: M.Śliwa /str. 7
6. Fotomontáž: Jiří Lewczyński s přítelem ve vzdálené zemi 1942 / str. 8
7. „Babiččina služba“ 1951 /str. 9
8. „Sítě“ 1951 /str.9
9. „Homo Sapiens“ 1955 /str. 9
10. „Cirkus“ 1954 /str. 10
11. „Očekávání“ 1958 /str. 11
12. „Ukřižování“ 1957 /str. 11
13. „Pomýlení“ 1959 -fotografie ze série foto-divadlo /str. 12
14. GTF 1956 /str. 13
15. Heliografia 1957 /str. 14
16. „Neznámý“ 1958 /str. 16
17. „Vojenská čepice“1957 /str. 16
18. „Košile“ 1957 /str. 16
19. „Expresivní cvičení“ 1961 /str. 22
20. „Stín“ 1960 /str. 22
21. „Kompozice“ 1962 /str. 23
22. „Dětství“ 1968 /str. 25
23. „Podivny je tento svet“ 1968 /str. 26
24. „Hledající fotografové“ 1969 /str .27
25. „Naše zvětšenina“ 1971 /str. 28
26. „Naše zmenšenina“ 1987 /str. 29

27. „Triptych nalezený na půdě“ 1971 /str. 30
28. „Ekologie“ 1968 /str. 32
29. „Dveře“ 1971 /str. 33
30. „Ztracená slova“ 1971 /str.34
31. „Jeden život“ 1982 /str. 35
32. „Stroj“ 1986 /str. 36
33. „Negativy“ 1979 /str. 38
34. „Negativy nalezený v New Yorku“ 1979 /str. 39
35. Fotografie Henryka Eisenbacha /str. 42
36. „Lékaře“ fot: W.Blandowski /str. 46
37. „Prosit neu Jahr“ fot: W.Blandowski /str. 46
38. Fotografie F.Łukowskieho /str. 48
39. „PTTK ti pomůže poznat vlast“ 1978 /str. 50
40. „Srdečně vitáme“ 1985 /str. 50
41. „Špatný život končí smrtí“ 1999 /str. 51
42. „Co nosime u sebe“ I 1992 /str. 52
43. „Co nosime u sebe“ II 1992 /str. 52
44. Jiří Lewczyński ve své temné komoře, fot: M.Sliwa 1999 /str. 54
45. „Tanečnice“ -fot:F.Obrąpalska 1948 /str. 58
46. „Budím se najednou v noci, přemýšlím o vzdáleném jihu.“
-fot: Z.Dłubak 1948 /str. 59
47. „Židlo“ -fot: Z.Dłubak 1970 /str. 62
48. „Hodiny” -fot: N.Lach-Lachowicz 1970 /str. 63
49. „Tautologie” -fot: Z.Dłubak 1971 /str. 64
50. „Fotografie totožnosti.“ fot: S.Wojnecki 1981 /str. 65
51. Jiří Lewczyński ve svém bytě s manželkou a autorkou této práce
-fot: M.Śliwa 1999 /str 5
52. Portét Jiřího Lewczyńského „Odjezd“ -fot: M.Śliwa 1999 /str. 65



Autoportrét 1960



Autoportrét 1974



Autoportrét 1974

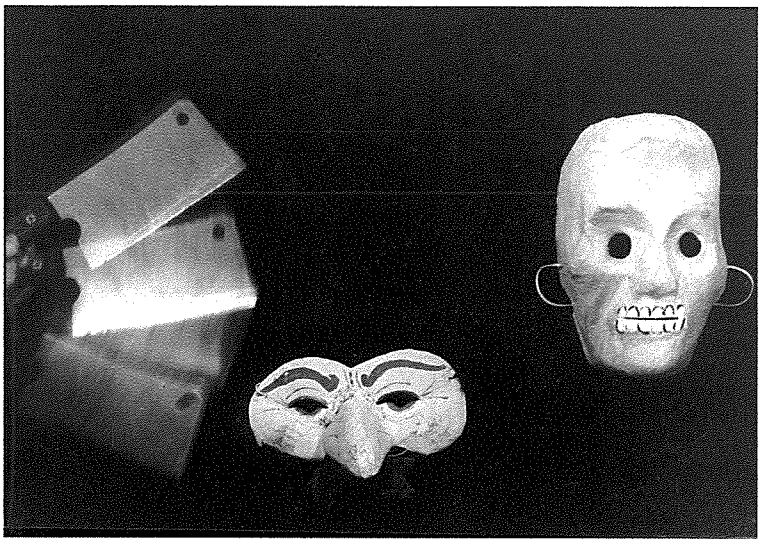


Foto-divadlo 1957

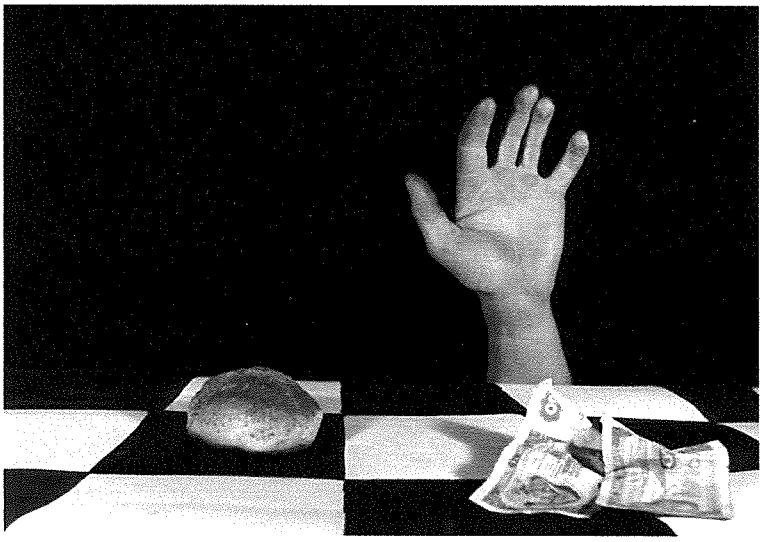


Foto-divadlo 1959



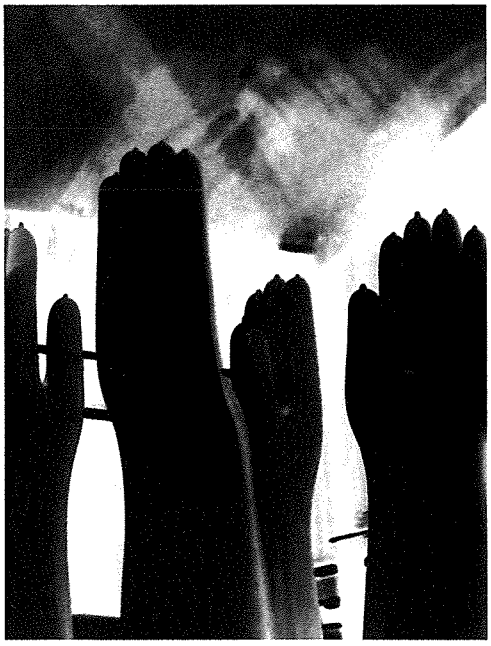
Foto-divadlo 1959



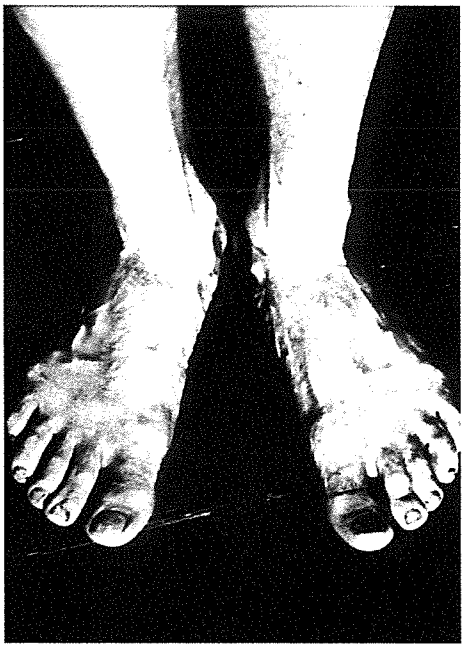
Nokturn 1956



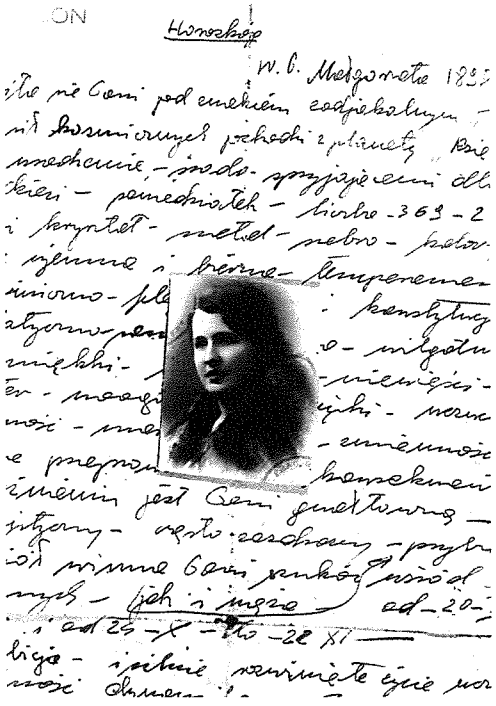
Dům 1959



Ruce 1958



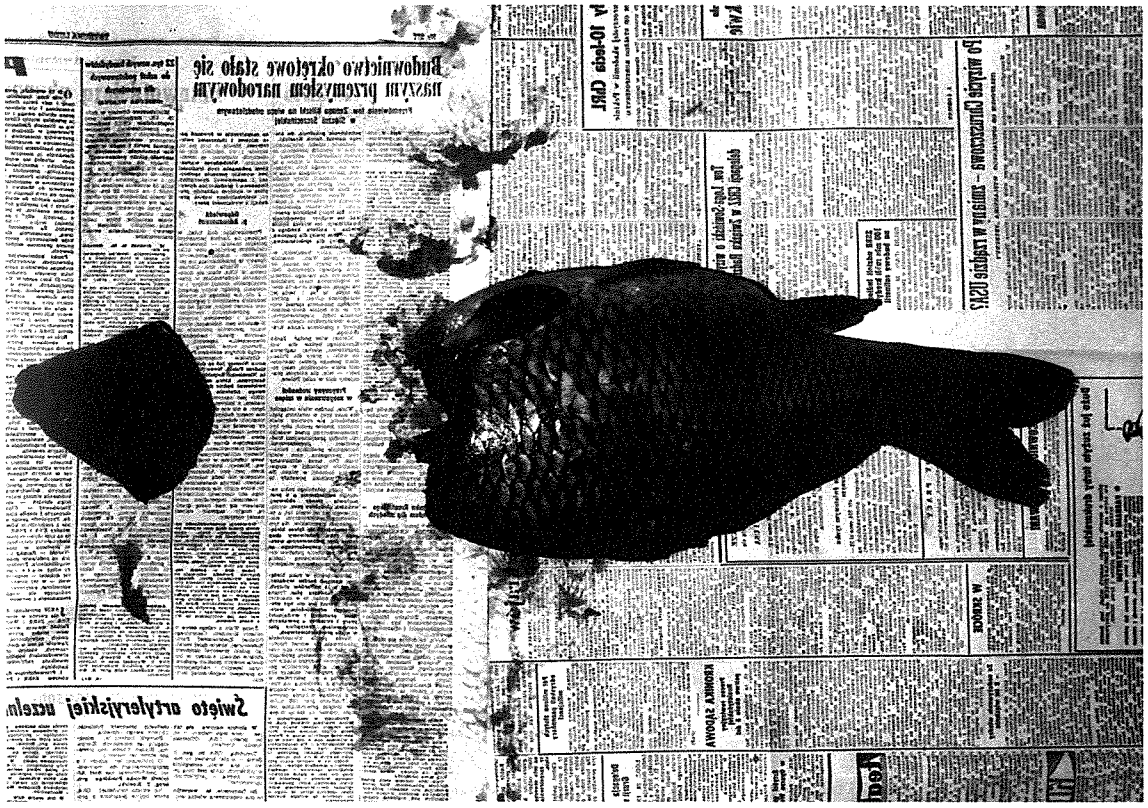
Nohy 1959



Horoskop 1960



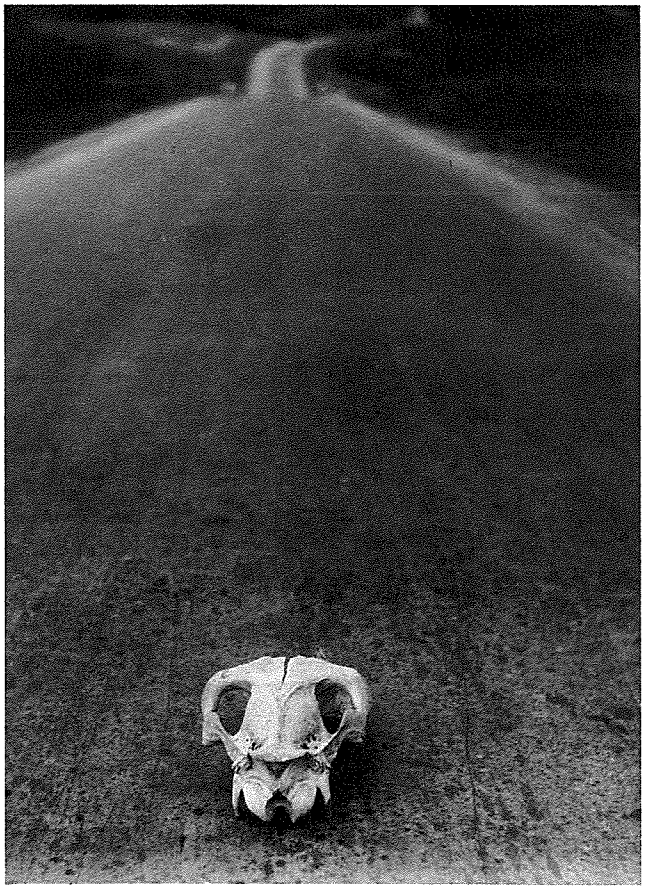
Poulični divadlo 1963



Veselé Vánoce, ale komu? 1960



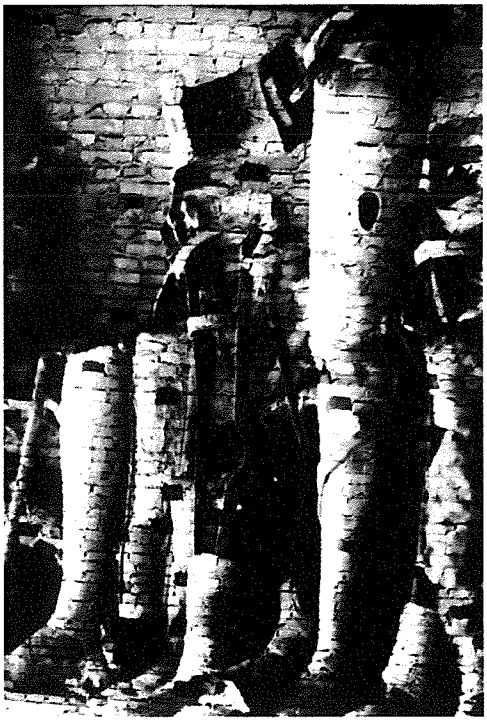
Boty 1958



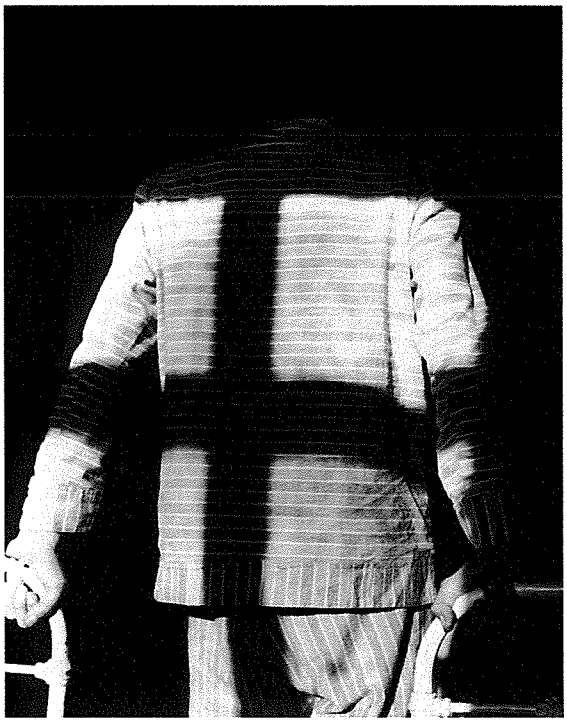
Konec cesty 1965



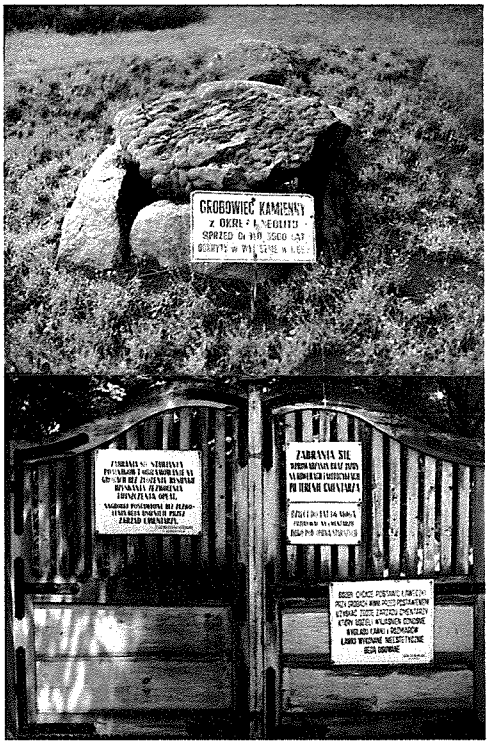
Říjen 1956



Do pozoru 1958



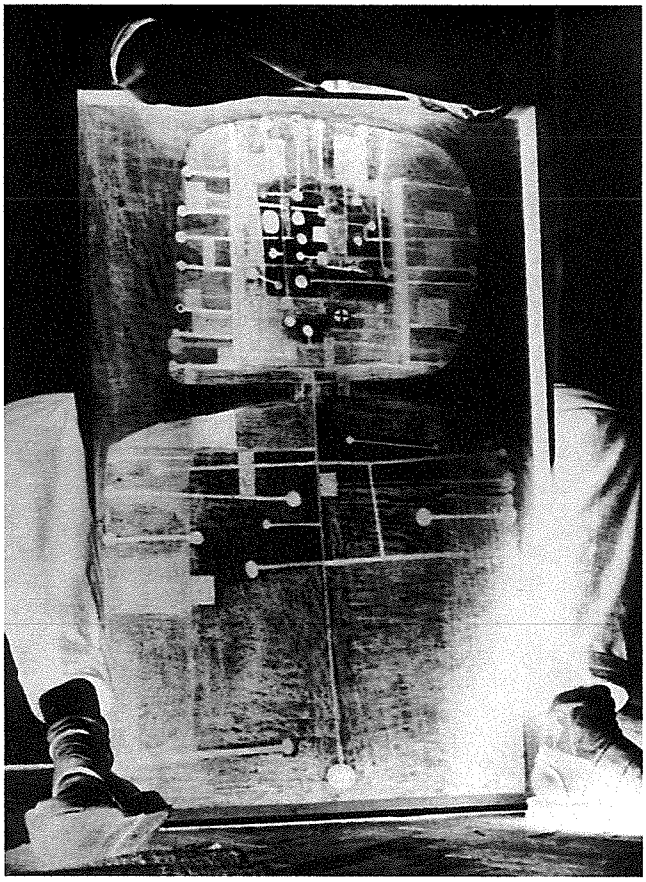
Nemocný 1959



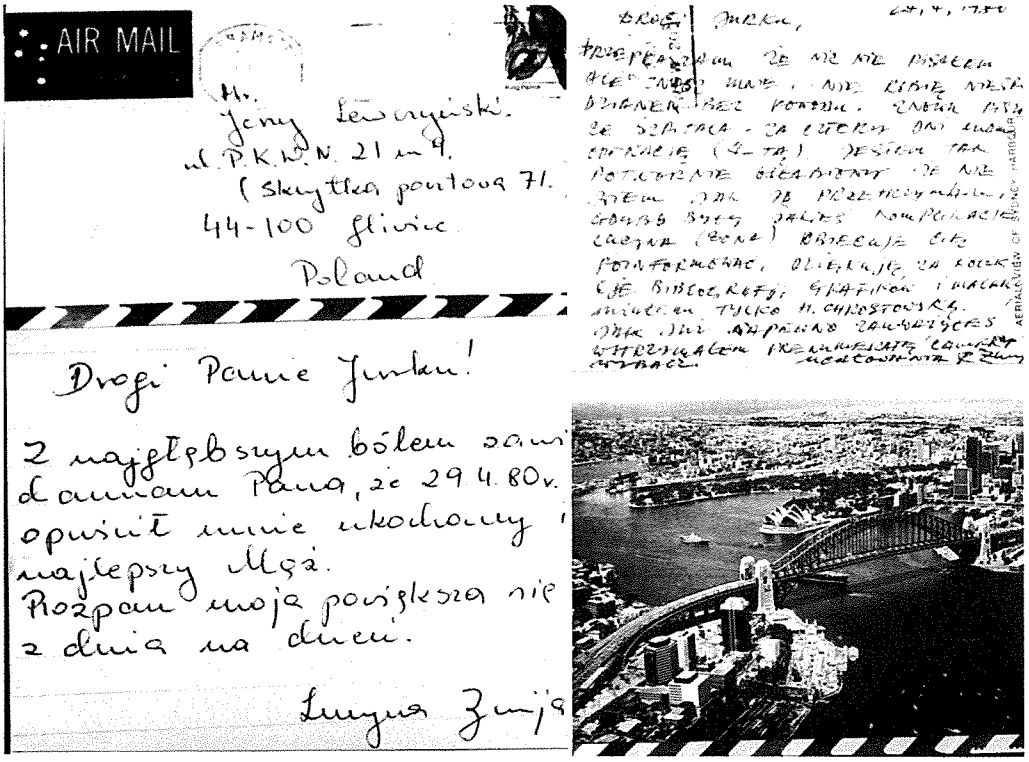
3 500 let 1988



Spolu 1979



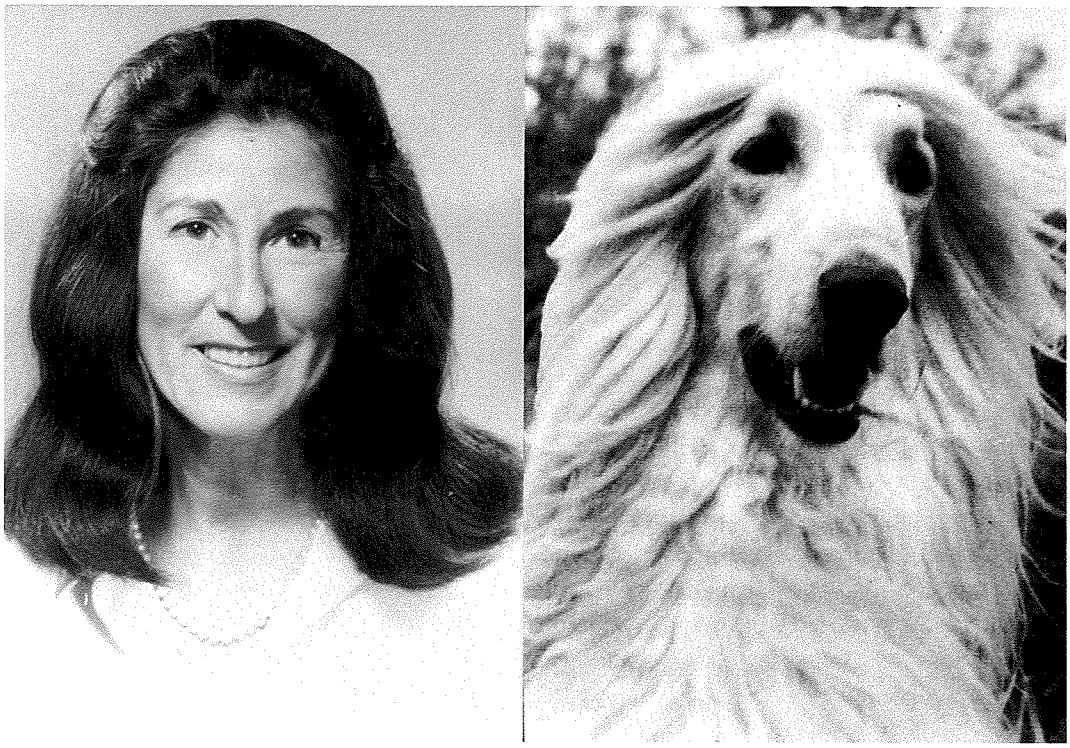
Portrét přítele 1960



Dopis s Austrálie 1980



Fotografie-obraz 1978



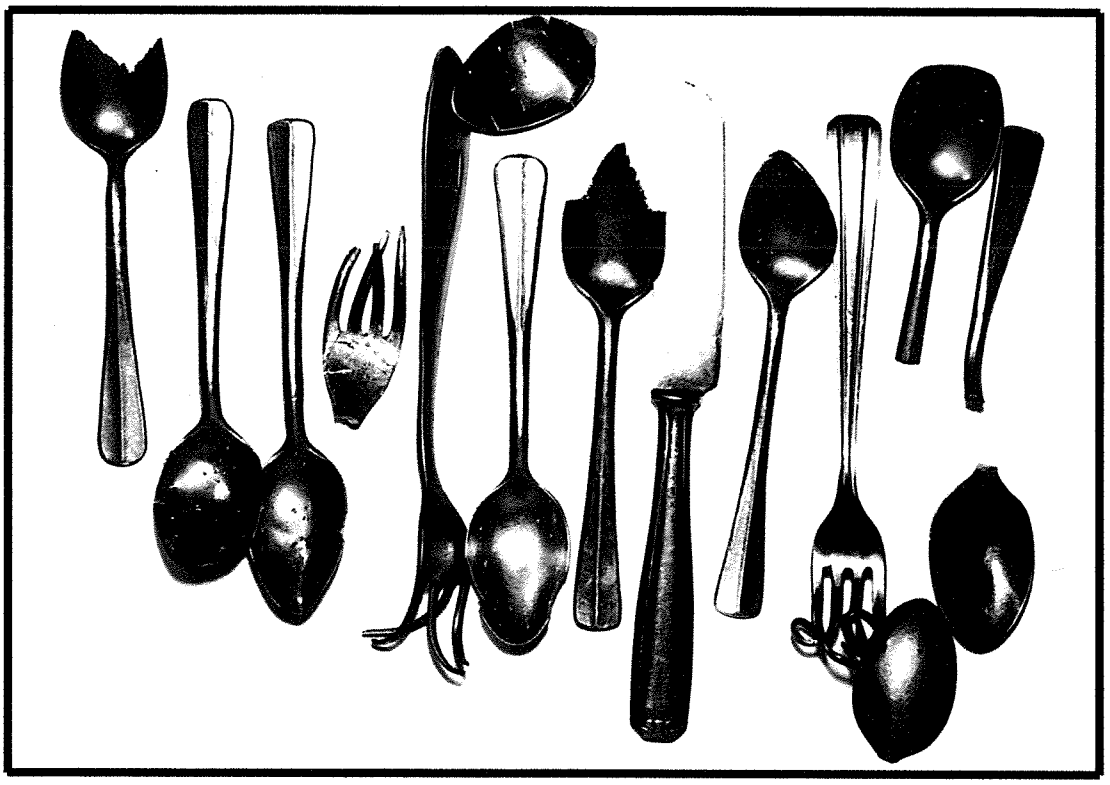
Člověk-pes 1980



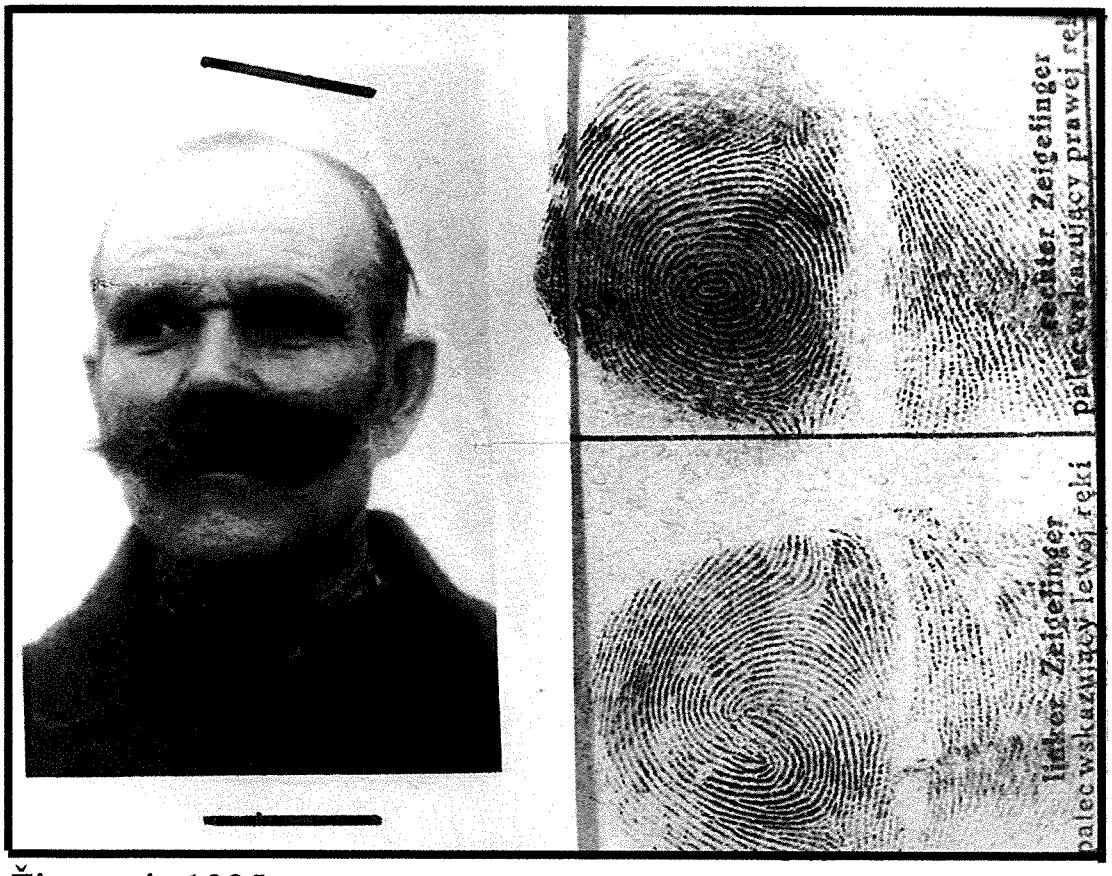
Dvě generace 1960



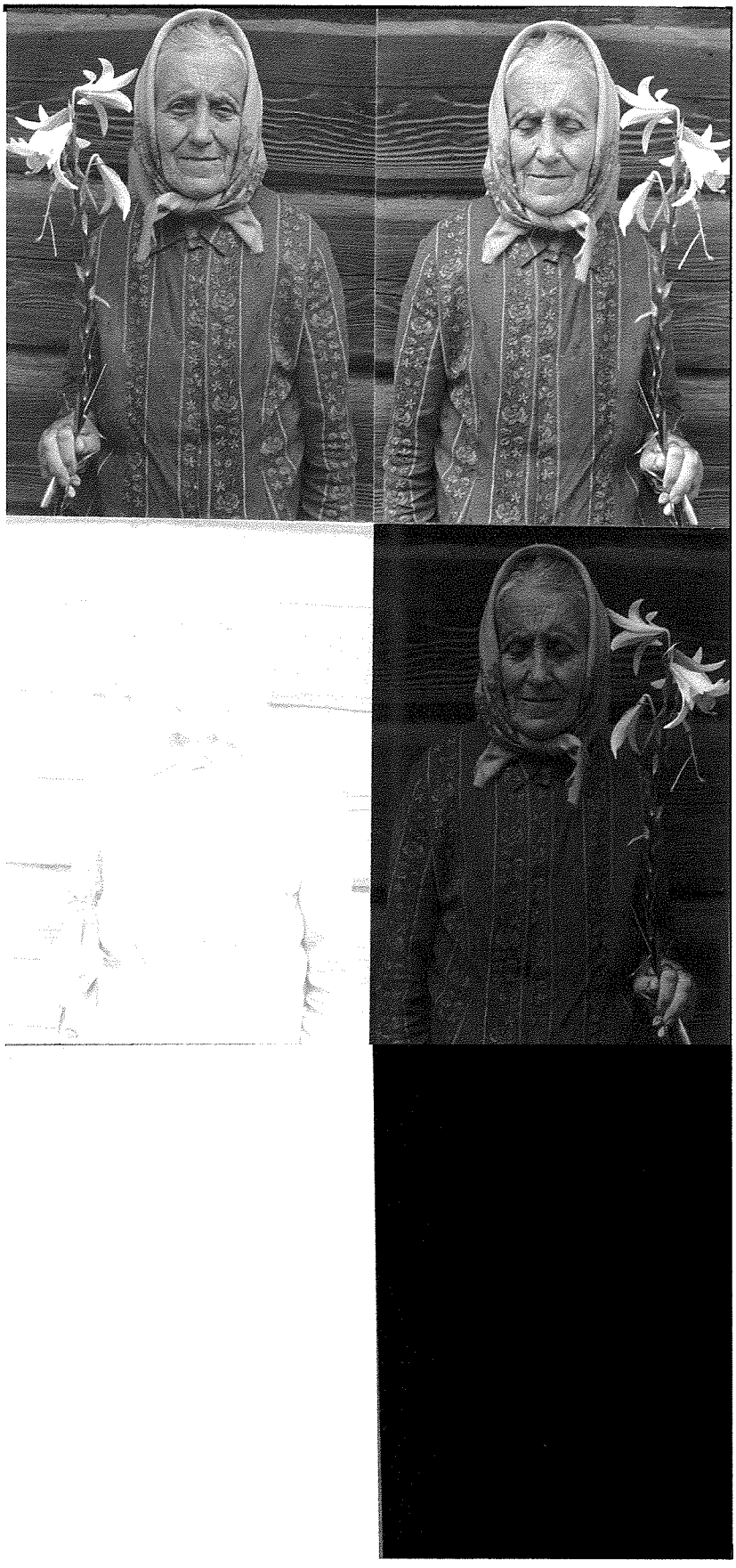
Mládi - stáří 1997



Jídelna 1982



Životopis 1995



Otvírat a zavírat očí
1986

5.10.1998 • LUBLIN • UL. FABRYCZNA



Billboard 1998