Augustis

Grzegorz Dąbrowski



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, září 2006

Augustis

Grzegorz Dąbrowski

Magisterská
diplomová práce

Obor: tvůrčí fotografie
Vedouci práce:
Prof.PhDr. Vladimir Brigus
Oponent:
Doc. Mgr. Aleš Kuneš

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Podziękowania

W tym miejscu chciałbym serdecznie podziękować wszystkim wykładowcom Instytutu Fotografii Artystycznej Uniwersytetu Śląskiego w Opawie za wyrozumiałość do granic możliwości, rozumienie często niezrozumiałego i wytrwałość wartą najtwardszej ze skał. W szczególności zaś Panu Profesorowi Vladimirowi Birgusowi za stworzenie niepowtarzalnej przyjacielskiej atmosfery.

Oświadczam, że tę pracę napisałem sam wykorzystując literaturę zawartą w bibliografii.

Opava dnia 11 września 2006

Grzegorz Dąbrowski

OBSAH

I.	ÚVOD	5
II.	KAPITOLA PRVNÍ / Město Bialystok	11
III.	KAPITOLA DRUHÁ / Bolesław Augustis	25
IV.	KAPITOLA TŘETÍ / Polská fotografie v meziválečném období	41
V.	KAPITOLA ČTVRTÁ / Sbírky v Polsku	57
VI.	KAPITOLA PÁTÁ / Vzpomínky	69
VII.	ZÁVĚR	85
VIII.	SEZNAM POUŽITĚ LITERATURY	91



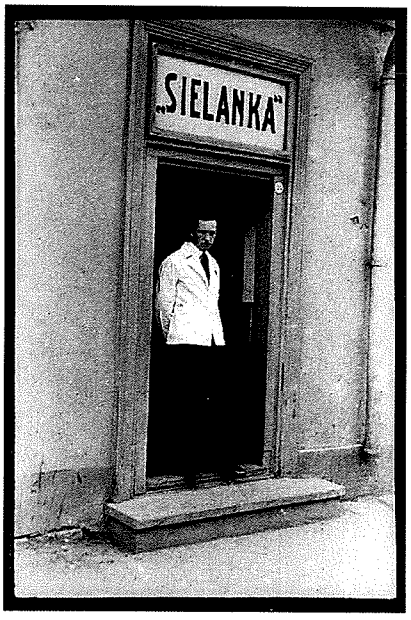
Úvod

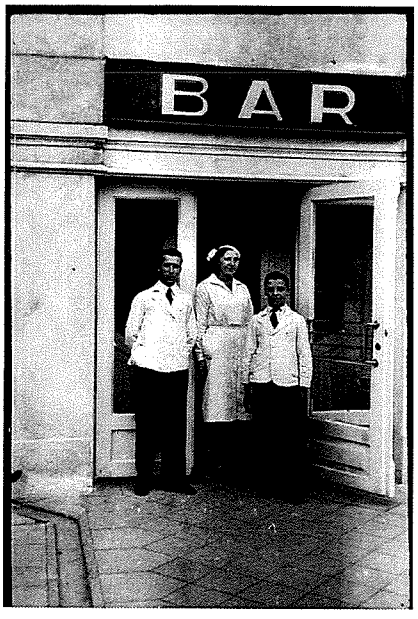
Paměť jednotlivce umírá spolu s člověkem. Umírají lidé, kteří pamatují meziválečné období. V naší společné paměti se rozšiřuje velké bílé místo, které ani představivost nedokáže vyplnit dávnými tvary, oživit pohybem, vybarvit tradicí. Je to výjimečná situace. Stačí si totiž uvědomit, že ani člověk, jehož paměť nemůže sahat k tak dávným časům – bez velké námahy zalidní vymyšleným, kostýmovaným davem např. ulice starého Krakova. Bylo by zbytečné zkoušet to v Bialystoku. Tady nenajde ani potravu pro představivost ani materii – zachované materiální substance, v které by se zachoval čas dávno minulý. Je pravdou, že část této paměti svým způsobem mumifikovala fotografie. Která část? Nejznámější fotografie předválečného Bialystoku, to je reprezentativní portrét města: skvěle udržované budovy, historické trakty, architektonické detaily, umělecké objekty, udržované parky a bohatě ustrojení občané, procházející se okolo. Je to vlastně typická studie portrétu – vybraná póza a kostým, s jemnými stopami retuše. Takový obraz města, ale jen přesně takový, můžeme lehce oživit imaginárním

životem minulosti – materiální substance památek naší národní kultury byla po válce zrekonstruována s velkou pietou.
A zbytek? – život města hluboko za fasádou, život sám o sobě, nicota režírovaná jen na ukázku, a když už s rysy folkloristického divadla, tak je to vůbec užitečné? Takové bílé místo nevyplňuje už ani fotografie, jakoby se nezajímala o sestup na „dolní palubu", nenacházející tam dostatečnou koncentraci inspirací a estetických emocí. V tomto významném odstupu fotografie od dráždivého, a v nejlepším případě nedoceněného tématického obsahu, se zrcadlí celá její tehdejší krása a přirozenost. Mimo jiné, také proto jsme před válkou neměli autentickou fotoreportáž, jejíž přirozenou fascinací je nestylizovaný život. Opravdu tady nebyla, nebo nebyla jen na stránkách tisku? Připomeňme si, že na počátku šedesátých let, kdy fotoreportáž prožívala nejbujnější a nejefektivnější obrození, se znenadání zjistilo, že to vůbec nejsou dny zrození polské fotoreportáže, ale že jejich datum musíme posunout o několik desetiletí zpět. Snímky z tehdejších kruhů polské fotoreportáže prostě nespatřily světlo světa. Bylo třeba příznivějších podmínek, aby mohly opustit šuplík a vyrazit vstříc společenským potřebám. Historická pozůstalost v tomto šuplíku může způsobit, že bílá místa v naší paměti se začínají vyplňovat obrazy dávného života, jakoby započala seance vzkříšení forem, vůči kterým panovalo přesvědčení, že se rozpustily a nenávratně se ztratily v minulosti.
Tu a tam reprodukované, ale doposud nepublikované, snímky např. předválečné Varšavy od Tadeusze Bukowkého jsou kopií z jeho některých zachovalých negativů. Šťastně nalezené negativy Boleslava Augustise, tak říkajíc vykopané Tadeuszem Rossou. Snímky uskladněné v regálech muzejních archivů mnoha autorů, odkázané rodinami zemřelých fotografů, ať už známých nebo neznámých, představují obrovský poklad polské fotografie, polské kultury. Je těžké odhadnout hodnotu těchto snímků. Reportérská penetrace terénů ležících daleko od módních promenád přinesla bohaté a mnohovrstvé informace,

nasycené reáliemi na takové úrovni, jak je nedokáže literatura podat. Nerozhodný vztah fotografické techniky k obsahu zaznamenaných snímků, ona slavná a často znevažována „ukecanost" fotografického obrazu, je tady naopak oslavována. Kolik nechtěné pravdy propustí literární a kolik fotografický filtr?
Mimo jiné proto „nacházené" snímky takových autorů jako Augustis nám nabízejí jejich vnímání z mnoha aspektů, a ne vždy jednoznačné. S určitostí se nejsilněji rýsuje aspekt sociologický, zvyklostní, nepopíratelně také aspekt historický, ani nemluvě o sentimentálním. Jenomže hned vedle, na okraji, je současně zaznamenávána reflexe na téma samotné fotografie: v kontextu k historické tragédii splňuje dnes úkol značně přesahující její tradiční vlastnosti a povinnosti. A na závěr: jestli naše představivost neustále hledající oživující kontakt s minulostí nenajde starou, autentickou materiální substanci, pak přece jen díky zachovaným obrazům, snadněji zvládne onu neobvyklou, vnitřní projekci, během které ožijí lidské přeludy vyplňující již pouze přeludy stěn.









KAPITOLA PRVNÍ

Město Bialystok, jak jej zaznamenal na fotografiích Boleslav Augustis, je především typické Polsko za *Druhé republiky*, stát obnovený v listopadu roku 1918 po 123 letech nesvobody, a pak násilím vymazaný z mapy Evropy hitlerovskými a sovětskými okupanty v září 1939. Dnes se často odvoláváme k těmto zkušenostem, s očekáváním, že právě ony by mohly posloužit za vzor fungování státu v dobách suverenity a demokracie. Z tohoto pohledu, jak tvrdí prof. Janusz Tazbir, je paměť na období Polské lidové republiky PLR (1945–1989, pozn. překl.) mnohem méně žádoucí. PLR je obdobím, ve kterém i při pomalém uvolňování autoritativní nadvlády, byly všechny nejdůležitější rozhodnutí o osudu samotných Poláků, rozhodnuty v hlavním městě sovětského impéria. Jestliže čerpáme z odkazu a svědectví *Druhé republiky*, musíme mít na zřeteli, že přes všechny podobnosti, především kulturní a názorové, se ona *Druhá republika* od dnešní Polské republiky v mnoha ohledech liší. Meziválečné Polsko byla země s velmi rozdílnými geografickými regiony. Stát, obnovený v roce 1918, se podle popisu Stefana Żeromského skládal, ze „tří nerovných půlek". Bývalý ruský zábor

zahrnoval 260 tis. km2, rakouský – 80 tis. km2 , pruský 48,6 tis. km2. Více než stoleté fungování pod cizími státními orgány způsobilo značné odlišnosti mezi těmito oblastmi. Každou část Polska poznamenaly odlišné politické tradice, zákonodárství, hospodářská struktura, specifické složení společnosti. Jiné byly lidové tradice, zvyky, životní styl. Obzvláště hodně se původní zábory lišily v rovině ekonomické. Na nedostatkem trpícím venkově dominovala tradiční kultura. Fundamentální roli tady hrála rodina, jednotka zastávající všestranné funkce. Obrovské odlišnosti mezi jednotlivými regiony byly znatelné hlavně na materiální úrovni života. Hlavní morální autoritou byla v tomto prostředí církev, a základním rysem obyčejů – víra. K národnostním rozdílům se přidalo ještě rozdělení podle církví. Poláci byli obecně katolíci, Ukrajinci, pravoslavní, Němci protestanti. Nezávisle na ústavních právech a privilegiích nejpočetněji zastoupené církve katolické, byla *Druhá republika*, obecně zemí tolerance, ve které miliony pravoslavných, Židů i protestantů mohly svobodně vyznávat svoji víru. Nejostřeji obyvatele oddělovaly politické rozdíly, bez ohledu na národnosti. Pro fungování státu však měl největší význam politický život polské společnosti. Menšiny se totiž, přes svou reprezentaci v parlamentu, vlády v zemi neúčastnily. Polsko se obnovilo na plně demokratický stát, což ostatně potvrdila ústava, schválena v březnu roku 1921. Po určitém čase a pod vlivem informací o dalších skandálech, se společnost pořád více odkláněla od „*sejmokracie*“. Rozpadal se všeobecný mýtus z dob okupace o soběstačném a spravedlivém Polsku. Polsko získal opět samostatnost, ale zlo, doposud připisované okupantům, neustupovalo. Rozčarování bylo vidět v literárních textech, vždy citlivých na společenské nálady. Obvinění byla směřována na adresu politiků, „u kormidla“, a především poslanců. V této atmosféře se lehce podsouval názor, že země potřebuje zažít „šokovou terapii“. Muže-ochránce národ viděl hlavně v Józefu Piłsudském, kterého mnoho Poláků uznává za otce nezávislosti. Bylo však třeba ještě času a nových zkušeností, aby se přesvědčili, že autoritarismus si s těžkými polskými problémy poradí ještě hůře, než tak dříve činila demokracie. Dnes *Druhá republika* vyvolává úctu vzhledem

ke svým velkým úspěchům, civilizačním přínosům, hospodářskému vývoji, bujnému kulturnímu rozkvětu, vytvoření výchovných vzorů. A přesně v takové *Druhé republice* se nacházel náš hrdina.

Boleslav Augustis spolu s rodinou (rodiči, třemi sestrami a bratrem) přijel do Bialystoku 6. května roku 1932 z dalekého ruského Novosibirska. Měl tehdy 20 let. Předci rodiny Augustowiczových byli pravděpodobně polští vyhnanci po pokusu o svržení cara v lednu 1863.

Jak vypráví Boleslavova sestra Eugenia Senderacká, Boleslav v Rusku ještě stihl ukončit fotografickou školu v Novosibirsku na Sibiři. Nejdříve začal pracovat jako pomocník ve fotografické firmě *Nuehitlera* na náměstí Kosciuszky. V roce 1935 si již otevřel svou menší firmu – nejdříve na ulici Kilińského č. 12, a pak Kilińského č. 14. Firmu pojmenoval „Polonia film". Dělal snímky na zakázku (např. narozeniny a pohřby), fotografoval významné události v historii města (např. manifestace). Nejčastěji však dělal portréty obyvatel Bialystoku procházejících se po ulicích. „Vyfotografoval např. nějakou rodinu na procházce, pak jim nabídl svou vizitku a pozval je, aby si přišli pro fotografie do ateliéru" – vypráví paní Eugenia Senderacká. V roce 1938 měla 11 let a příležitostně pomáhala bratrovi v ateliéru, např. prodávala snímky. Augusotowiczovi byli patrioti (otec působil v Lize protivzdušné obrany, sestry v polském Červeném kříži - PCK).

V listopadu roku 1939 odvlekli sověti Boleslavovi a Eugenii otce do Minsku, a už o něm víckrát neslyšeli („možná zahynul v Katyni?" – myslí si paní Eugenia Senderacká). Dvě sestry a Boleslav byli uvězněni. Boleslav byl vyvezen na Sibiř. Tam se dostal k armádě gen. Anderse, se kterým prošel mnoha bojišti a nakonec dorazil až do Anglie. Do Polska se už nikdy nevrátil. Usadil se na Novém Zélandu a tam se oženil (vzal si Polku, také Sibiřanku). V květnu 1995 tam také zemřel.

Paní Eugenia s matkou zůstala v Bialystoku. Po letech Boleslavovi poslaly jeho oblíbený fotoaparát „Leicu", v tajnosti uschovanou před válečnou vřavou. Část filmů schovaly do skříně a zapomněly na ně. Z podnájmu, kde byly filmy nalezeny, se paní Eugenia vystěhovala před pěti lety, v roce 1999.

Je těžké zhodnotit těch necelých dvacet let nezávislosti. Bialystok se rozrostl a zařadil se mezi stotisícová města, zvětšila se jeho plocha, město pohltilo i příměstský Antoniuk a tovární Dojliny. Národnostní složení obyvatelstva Bialystoku bylo rozličné, podle sčítání lidu z roku 1931 byla většina Poláků (51%). Mnoho bylo také Židů (42%). Ruská menšina čítala jen 3% všech občanů, ještě méně bylo Němců (2%), a poslední evidovaná menšina Bělorusů čítala pouhých 0,5%. Všichni obyvatelé města měli podle demokratických principů zaručenou účast ve volbách místní samosprávy i parlamentu.
V pozdějších letech se téměř vyrovnaly populace Poláků a Židů, většina Rusů a značná část Němců opustila město. Obyvatelstvo se skládalo převážně z pracující inteligence, administrace a dělníků, zato uvnitř židovské menšiny, zabývající se drobným obchodem a řemeslem, se utvořila velká skupina tzv. *lumpenproletariátu* – nejchudší společenská vrstva, která vzhledem ke svému původu byla nejvíce náchylná k antipolské sovětské propagandě.
Odtržení regionu od nenasytných východních trhů způsobilo, že Bialystok ztratil jméno „Manchester Severu". Snížil se počet továren (v roce 1938 jich bylo téměř 212). V letech největší krize se nezaměstnanost mezi bialystockými dělníky vyšplhala až na 90% oproti době před krizí. Vyhlašovaly se generální stávky, spousta aktivistů Polské komunistické strany - KPP (Komunistyczna Partia Polski), Komunistické stany Západního Běloruska - KPZB (Komunistyczna Partia Zachodniej Bialorusi), Polské socialistické strany PPS (Polska Partia Socjalistyczna), a lidovců stanulo před soudem.
Současně pokračovala repolonizace, rozrostl se sektor služeb a obchodu, navýšily se obchodní obraty, povznesl se také kulturní život, fungovalo deset gymnázií. Meziválečné období je charakteristické sjednocením chaotické zástavby, kterou zavinilo období okupace. Zakládaly se nové městské parky, postavilo se mnoho užitečných veřejných prostor. Započala také stavba kostela Svatého Rocha – symbolického pomníku znovuzískané nezávislosti. Pokračováním v tradici knížecího rodu Branických byl vytvořen skvělý park pojmenovaný po knížeti Józefu Poniatowském. I když došlo ke snížení obchodu s ruským trhem, udržel si Bialystok pozici důležitého

centra textilního průmyslu (28 továren, 11 přádelen, 7 tkalcoven), kromě toho existovaly ještě menší koželužny, papírny, a početné řemeslné dílny, prosperující z textilního průmyslu. Díky tomu se bialystocké textilky se stoletou tradicí řadily na třetí místo v Polsku, hned za Lodží a Bielskem-Bialou.

Vzhled města se rok od roku zlepšoval, i když měl Bialystok v porovnání s jinými stotisícovými městy stále „méně velkoměstský charakter". V letech 1937–1939 vznikla koncepce uspořádání a výstavby města od autorů Jerzyho Pienczykowkého a Ignaceho Tłoczka. Město se však nedočkalo realizace, ačkoli mělo všechny předpoklady stát se poměrně pěkným bez velkých investic. Marie Dąbrowska (autorka románu „Noce i dnie") si vše dokázala živě představit: „...ulice hladce vydlážděné, omítnuté domy, čistá okna, elegantně oblečení lidé, nové překrásné paláce, náměstí plná květin, dvorky bílé a pokryté zelení...". (Maria Dąbrowska, „Noce i dnie, str. 47. Wydawnictwo Literackie, Varšava 1972)

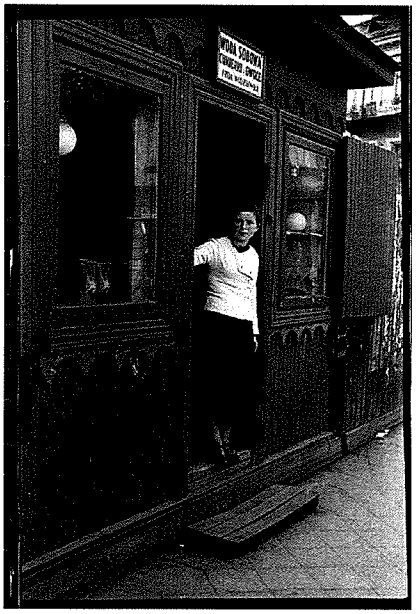
V období 2. světové války, dne 15. 9. 1939, vstoupila do Bialystoku německá armáda. Od chvíle útoku Německa na Polsko (1. 9. 1939) se Bialystok stal důležitým uprchlickým centrem z území centrálního Polska. Podstatnou většinu uprchlíků tvořilo židovské obyvatelstvo prchající před německou okupací. To do města přicházelo i po skončení vojenských operací, když nelegálně přecházelo sovětsko-německou demarkační linii na řece Bug. V důsledku toho pak ve městě stoupl počet obyvatel na dvoj - až trojnásobek. 22. září 1939, z moci přijetí paktu Ribbentrop-Molotov z 23. 8. 1939, který ponechal Bialystok na území sovětské okupace, bylo město odevzdáno Rudé armádě. Bialystok byl připojen k Běloruské sovětské svazové republice.

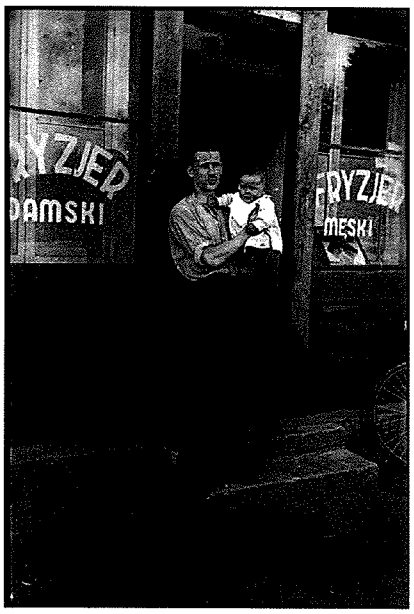
V prvních dnech října roku 1939 se rozpoutala velká předvolební propagandistická kampaň před „volbami" do tzv. Národního shromáždění západního Běloruska. Nedobrovolné agitaci byli vystaveni všichni obyvatelé. Výsledky voleb byly zfalšované, aby zůstal utajen obrovský společenský odpor proti sovětské okupaci.

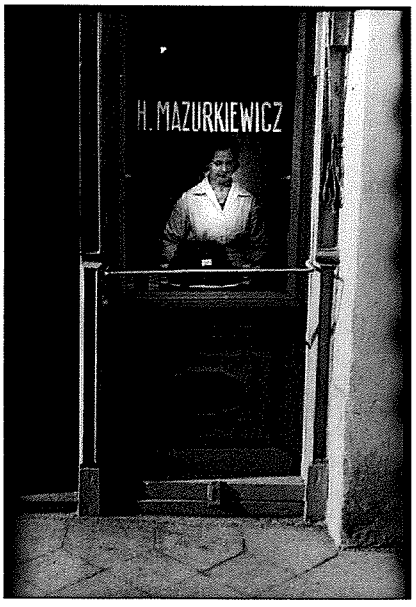
Sovětské okupace trvala do června roku 1941, a jejím cílem byla likvidace polského obyvatelstva, hlavně inteligence

a členů polských vládních úřadů. Několik set tisíc osob (v převážné většině nemajících s armádou vůbec nic společného) bylo odvezeno hluboko do SSSR, na Sibiř a do Kazachstánu. Okolo 90% jich zahynulo v sovětských lágrech, nebo se stali oběťmi bestiálního hromadného vraždění polských důstojníků v Katyni. Kromě kontrolovaného polského života, regulovaného surovou cenzurou prováděnou sovětskou tajnou službou NKVD (např. provoz divadla řízený Alexandrem Węgierkou) se pokoušeli vymazat stopy všeho polského. Existovaly dokonce plány na přestavbu kostela Svatého Rocha na cirkus. Realizaci těchto plánů přerušilo na konci června 1941 obsazení města německou armádou. Noví okupanti pokračovali v politice teroru, o čemž svědčí masové exekuce v Pietraszach, Grabówce, Starosielcach. Přes všechny represe ze strany okupantů, existovalo ve městě silné hnutí odporu, organizované AK (Armia Krajowa – Zemská armáda, pravicově orientovaný odboj). Důležitou roli sehrálo tajné vyučování provozované přes všechny zákazy polské výuky (zákazy vydali oba okupanti).
Hitlerovci ve městě vytvořili židovské ghetto, ve kterém žilo několik desítek tisíc obyvatel. S prvními zmínkami o likvidaci ghetta, začala skupina lidí z židovské konspirace bojovat s německými pacifikačními oddíly. Značnou část zbraní Židé obdrželi od AK. Po několika hodinách boje skončily úplnou likvidací ghetta. Na konci července roku 1944 do města vstoupily první oddíly Rudé armády. V důsledku vojenských akcí bylo zničeno více jak 75% města. Po skončení 2. světové války se Wilno (dnešní Vilnius, Litva), Lvov (dnes na Ukrajině)a Grodno (dnes v Bělorusku), hlavní centra kultury východního Polska za *Druhé republiky* se po ustanovení hranic na Jaltské konferenci, ocitla na území SSSR. Po přesunu hranic tedy vznikla potřeba vytvořit nové regionální kulturní centrum. Tuto roli mohl díky existujícím tradicím plnit jedině Bialystok.
Po určitou dobu byly osudy státní přináležitosti města na vážkách, Bialystok dokonce převzaly úřady Polského komitétu národního osvobození (Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego), přímo řízené Stalinem. Tyto okolnosti, tzn. vojenské škody a nejistota týkající se dalších osudů města,

způsobily, že kádr repatriované Univerzity Štěpána Báthoryho (Stefana Batorego) ve Wilně si vybral za své sídlo město Toruň. V Bialystoku neustal vojenský odpor proti vládě nařízené Polsku z východu. Mnoho lidí bylo za vlasteneckou činnost odsouzeno k trestu smrti, dlouholetému vězení, nebo k vyhnanství na Sibiř. Na území Bialystoku přetrvával ozbrojený odpor proti okupantovi nejdéle. Druhá světová válka a taky sovětská a německá okupace způsobily městu a celé zemi obrovské škody. Jak jedni, tak druzí okupanti systematicky likvidovali vzdělané a aktivní polské obyvatelstvo tak, že organizovali masové exekuce, odváželi lidi do koncentračních táborů. Agresoři rabovali a ničili umělecká díla, továrny i soukromé majetky. I když bylo již po válce, tak v době sovětské okupace ještě zesílil teror vůči polské inteligenci a rolníkům. Ještě v padesátých letech se konaly procesy, exekuce, vyhnanství. Organizované oddíly NKVD vypalovaly a rabovaly města a vesnice v bialystockém regionu. Vše bylo zvlášť patrné v Bialystoku, ke kterému se sovětští vojáci chovali stejně jako k německým městům: odváželi stroje a průmyslové vybavení, okrádali obyvatele. Následky škod způsobených okupanty městu a jeho občanům jsou patrné do dneška.
Po válce bydlelo v téměř kompletně zničeném Bialystoku okolo 40 tisíc obyvatel, v současné době okolo 300 tisíc.









KAPITOLA DRUHÁ

Bolesław Augustis je autorem souboru fotografií, který představuje unikátní portrét měšťanské společnosti v Bialystoku z meziválečného období. Majitel fotografického ateliéru ve svém volném čase portrétoval lidi z různých společenských vrstev, skupin, povolání. Výstava v galerii *Arsenal* 14 ledna 2005 představila veřejnosti více než 200 Augustisových snímků. Organizátoři se pokusili zdůraznit důležitost fotografie jako dokumentu a nástroje sloužícího ke zkoumání společenských jevů. Ačkoli od Augustisovy smrti už uplynulo více než 10 let, zůstává jako fotograf spíše neznámý. Jeho tvorba dosud nebyla zpřístupněna nejširší veřejnosti, ale určitě je toho hodna a je třeba ji ukázat širokému okruhu zájemců, už jen pro jím používanou metodu vycházející ze společenských předpokladů; pro neobvyklou aktuálnost ikonografického konceptu; pro analýzu jím zvolených témat, vystihující vždy ducha doby. V podstatě je to historická analýza, která vyčerpávajícím způsobem představuje genezi a okolnosti společensko-ekonomických událostí v Bialystoku, typickém městě meziválečného období. Tento cyklus prací je také nezvykle zajímavý z hlediska dějin umění, antropologie

a teorie komunikace. Výstava má splnit dva úkoly. Prvním z nich je představit široké veřejnosti Augustisovu tvorbu, neobvykle důležitou z pohledu uměleckého i vědeckého. Druhým úkolem je usnadnit správný přístup k fotografii, která je dnes vystavována různým chybným interpretacím a mylným komentářům. Především se však zapomíná, že fotografie není jenom esteticko-umělecký jev, ale především je dokumentem, prostředkem umožňujícím zkoumat a pochopit společenské jevy. Boleslav Augustis o tom všem mluví prostřednictvím své galerie tváří a postav. Při prohlížení jeho snímků vnímáme také neobvyklou atmosféru tehdejší epochy. Můžeme si všimnout, jak se na pozadí každodenních událostí píše historie. Augustis své snímky vytvořil velmi precizně a důkladně, čímž doložil, že je věrným portrétistou své doby, o které dává inteligentní svědectví v podobě fotografického záznamu. Můžeme tady zmínit názor Alexis Carrelové z povídky „Člověk neznámého původu", když mluvíme o negaci ideologie společenské totožnosti, a také připomenout celou řadu reflexí na téma tohoto sociologického traktátu v obrazech, kde se jednotlivci stávají společenskými třídami, a společenské třídy národem, kde se kronika obyčejného dne proměňuje v kroniku životních aktivit a zrození. Všechny tyto záhady můžeme vypátrat v tvorbě Boleslava Augustise, umělce, který je neznámý. Jeho předsevzetí bylo zrealizováno jen z malé části. Myslím, že si na jeho základě můžeme představit analytický, objektivní portrét generace, která spolu s Augustisem prožívala nejisté proměny politických dějin. Tyto zkušenosti, které v jistém smyslu můžeme spojovat s realizmem tolik odlišným od fotografie dominující tenkrát v Polsku, se ale prezentují jinak v závislosti na jejich žánru a na období, ke kterému se vážou. Můžeme však o Augustisovi říct, že je mistrovský řemeslník, který nedává důraz na krásu, ale na preciznost, a jde dál rovnou směrem k realistické, subtilní analýze, vycházející z jazyka malířství. Vzdal se také kritické, odsuzující fotografie. Augustis se zároveň vyhýbal akcentům satirické společenské kritiky i veristickému přístupu. Zavrhoval určité techniky a dělal snímky běžným způsobem na obyčejném papíře, jakoby ze svých prací chtěl vyloučit veškeré projevy umělecké krásy

a vtisknout skutečnost do těsného prostoru dokonalosti. Vzhledem k jeho technice jej dnes můžeme zařadit k té fotografické tradici, která se skládá z dlouhého řetězu jednotlivých působivě propojených událostí. V průběhu dějin člověk vždy usiloval skrýt svou skutečnou osobnost za oficiální konvenci portrétního umění, vycházejíc tak vstříc potřebám zdánlivých úspěchů, což je symptomatické pro pocity nejistoty a hluboké existenční obavy. Na portrétech Bolesława Augustise je problematika výzkumu řešena ve dvou rovinách. Za prvé, velká váha se připisuje tomu, aby celek byl jednolitý, a jeho poznávací hodnota je přímo úměrná úrovni kritických aspektů. Za druhé, autor se zde pokouší o výrazné rozdělení na generační skupiny (dospělí, děti a starci). Zároveň však klíč k interpretaci je vždy stejný – čili každá z těchto „postav" představuje souhrn elementů, jako je náboženství, způsobu myšlení, povolání, politice, blahobytu a inteligenci. Důraz je kladen na pozitivní rysy bytí jedince, nikdy se nezaměřuje na jeho negativní vlastnosti. Výsledem takového způsobu podání jsou stereotypní skupiny; a zároveň s evidencí symbolu nám ukazují nejistotu existence a také funkci střídavě odehrávaných rolí, se jednou týkají charakteru společenské pozice, a podruhé pozitivního postoje na obranu skupinových zájmů. Augustis v tomto neobvyklém cyklu snímků uspořádává společenskou situaci v atmosféře doby a nedovolí tak, aby stopy dějin zmizely. I když jeho fotografie vyprávějí o nenávratné minulosti, nenajdeme v nich nostalgickou kontemplaci. Poetičnost jejich výrazu byla kategoricky zahlušena už v zárodku s takovým opovržením, jakým se vyznačuje pravdivost, konkrétnost a vědecká preciznost.

Aby dosáhl výrazné, čisté fotografie, používá fotoaparát Leica a Zeissovy objektivy. První setkání s těmito fotografiemi nebylo lehké. Musel jsem se k jejich přijetí trochu „přinutit", osvojit si je, a především, změnit způsob prohlížení snímků. V případě Augustisových fotografií se návyky příjímání současných snímků ve stylu polské novinářské fotografie a World Press Photo stávají nepoužitelné. Proto Augustisovy fotografie mlčely jako zakleté, když jsem si je prohlížel způsobem, jak prohlížím stovky jiných fotografií,

které každým dnem útočí na mé oči.
Potřebuje to čas, abychom pochopili, že je máme přijímat takovým způsobem, jak byly vytvořeny – uvážlivě a s obrovskou pietou. Nad Augustisovými fotografiemi je třeba kontemplovat, ne je konzumovat. Jeho snímky se mají prohlížet tak, jako se prohlížejí alba s fotografiemi předků – pomalu, neustále se k jednotlivým snímkům vracet, a každý návrat si považovat. Teprve až to všechno pochopíme – pak fotografie promluví.
V čem tedy spočívá výjimečnost díla Bolesława Augustise? Určitě v to spadá perfektní provedení. Kromě toho, jsou ty fotografie prostě a jednoduše krásné. Při pohledu na ně chápu, proč William Henry Fox Talbot mohl svůj vynález nazvat kalotypií – „krásným tiskem". Maximální jednoduchost, přirozená a nenucená póza portrétovaných osob, výrazná kompozice, plná škála šedých odstínů – od nejčistší bílé k nejhlubší černé, jednoduše dokonalost v každém detailu – těmito vlastnostmi vynikaly Augustisovy snímky už v momentě vzniku. A dnes, po letech – zušlechtěné nostalgií a pokryté patinou uplynulého času – přímo oslňují. Přece však existuje ještě jeden vážnější důvod, který rozhoduje o hodnotě a výjimečnosti fotografií. Tím je myšlenka – myšlenka, která byla příčinou vzniku každého ze snímku, a na které byl celý projekt založen; myšlenka, která doprovázela autora v každé etapě tvůrčího procesu – od výběru portrétovaných osob, až k zvětšování kopií; myšlenka uplatňující se nejvýrazněji v Augustisově díle jako celku, a zároveň přítomná a postřehnutelná v každém jednotlivém snímku. A byla to výjimečná myšlenka, dokonce bych řekl – arogantní. Hlavní Augustisovou ambicí bylo, aby jeho fotografie vytvořily obrazovou dokumentaci doby, ve které žil on i jeho generace. Jeho dílo je rozlehlé panoráma, které můžeme seřadit podle společenských skupin. Je kronikou určité doby, a zároveň pokusem proniknout k jeho podstatě. V tomto okamžiku se nabízí otázka, jestli je možné uspět, a následně představit něco tak nezachytitelného a abstraktního jako je duch doby pomocí fotografie – výrazového prostředku, který je snad ze všech nejvíce upoutaný k předmětu, ontologicky zatíženého konkrétností? Augustisova

typologie ukazuje, že to možné je, protože na tváři každého jednotlivého člověka zanechává stopy nejen život, ale i čas – čas individuální, biografický, ale také čas ve svém společenském a historickém rozměru. Proto fotografie, jejíž základní úlohou vždy bylo zvěčnit obraz lidí, plní funkci památky – dovoluje nejen proniknout do podstaty doby, ale je dokonce k tomu stvořena. Pravda tkví v samotném fotografovaném objektu, podobně jako všechny vlastnosti používané k jeho popisu – zbývá nám jen umožnit mu promluvit, zobrazit předmět nebo osobu tak, jaký opravdu je, a ne takový jaký by měl být. Vůbec se tady nejedná o fotografii neosobní a objektivní, která je utopií, dokud závěrku fotoaparátu ovládá člověk. Jedná se spíše o rezignaci na ideologii a schematizaci, na zjednodušování a šablony.
Tyto předpoklady rozhodovaly o formálních řešeních, které Augustis použil. Na úrovni samotného snímku je to znatelné v touze po maximální „čistotě" fotografie – kde tím, co má vzbuzovat pozornost a také ji vzbuzuje, je jedině a pouze portrétovaná osoba, zachycena nejen s charakteristickými obličejovými rysy, ale také držením těla, způsobem pohybování se, a někdy i atributy. Odtud pochází ona výrazná kompozice – čelní pohled na postavy nebo skupiny osob, neutrální nebo zredukované pozadí. V Augustisových fotografiích není ani stopa po sledování, po pokusech něco či někoho přistihnout „při činu", po snaze o stržení imaginární masky. Právě naopak, Augustis je absolutně věrný svému přesvědčení o pravdě, které je třeba dovolit vystoupit na povrch a dělá vše, aby vzhled osoby vypovídal, jak o tom se sama cítí. Lidé, které vyfotografoval, ukazují jen tolik, kolik o sobě sami chtějí prozradit a kolik ze své osobnosti chtějí vyjádřit – jen tolik nebo dokonce až tolik. Tímto způsobem Augustis nefotografuje okamžitou náladu ani částečnou pravdu (kterou milovníci odhazování masek nalézají v grimase, nebo v náhodném gestu a prohlašuji to za pravdu celou), ale postavy nezávislé na konkrétním bodu v čase. Proto se na každou z portrétovaných osob můžeme dívat jako na typického představitele své skupiny, společenské třídy nebo dokonce kasty a přitom neztrácí nic ze své individuality, charakteristických rysů, lidství. Je svědkem své doby, ale

také svědkem obdařeným vlastní osobností a biografií. Augustisovy snímky říkají, že něco jako abstraktní historický čas neexistuje, existují jen jednotlivé osudy lidí patřících k jedné generaci, kterým připadlo žít v jedné době a v jejíchž tvářích tento čas prohlubuje vrásky. Samostatný člověk sice nevytváří historii své doby, zanechává v ní však svou stopu a ukazuje její náladu, proto je možné zachytit fyziognomický obraz nějaké generace, a skrze fyziognomii, mu přiřadit i slovní vyjádření ve fotografii. Onen obraz času se stane pochopitelnějším, když uspořádáme snímky nejrůznějších typů lidské společnosti. Jakmile již tímto způsobem představíme lidskou fyziognomii, můžeme přejít k výtvorům, neboli k dílům člověka a nakonec k obrazu krajiny, v tomto případě, k obrazu městské krajiny. Taky na něm člověk zanechává své stopy skrze svá díla – vzhled města se stejně jako jazyk formuje pod vlivem lidských potřeb. Tímto způsobem člověk často mění to, co se zdokonalilo jen technicky. Také v městské krajině rozeznáváme lidského ducha dané doby, kterého můžeme s pomocí fotoaparátu zachytit. Podobně je to s architekturou a s průmyslem. Krajina vyjádřená společným jazykem se podílí na formování fyziognomického obrazu národa v daném čase.

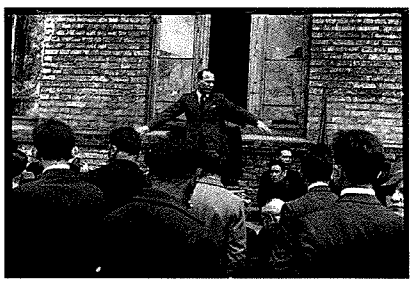
Opět se dívám na fotografie – neklid za chvíli pomíjí, či spíše ustupuje pod práh vědomí a je přítomen někde pod kůží po celou dobu, kterou trávím s těmi snímky. Zároveň se ve mně, skrze tento zrakový kontakt, rodí pocit blízkosti, spojení s portrétovanými osobami (nejen proto, že jsem se narodil a bydlím v tomto městě), který je nemožný, když si prohlížím žurnalistické snímky, pořízené bez vědomí fotografovaného, dalo by se říci i ukradené. Augustisův objektiv dokázal, že si tyto fotografie prohlížím tak, jak si prohlížím album se snímky rodiny – a přece to jsou fotografie pro mne naprosto cizích lidí. A přece mne zajímají, mám starost o osudy všech těch lidí, z nichž již většina dávno zemřela, nebo za nedlouho zemře. Možná právě proto.

Při pohledu do jejích očí se musím zamyslet, co se s nimi stalo – kam se ubíral osud dívky, kterou Augustis vyfotografoval v roce 1938 na Kilińského ulici – jistě byla na cestě z kostela domů po biřmování, ve sváteční sukni

a dlouhých krajkových rukavičkách, s Biblí v dlaních. Co se stalo s touto dívkou, harcerkou (Harcerstwo – hnutí podobné českému Junáku nebo Skautu) v uniformě, která se do objektivu dívá tak vystrašeným pohledem. Ještě dlouho mi před očima zůstává obraz rodiny, které zemřela dcera – se shrbenými zády, a především v pohledech už nejsou výčitky vůči světu a otázky po smyslu, které se vždy ptáme, když odchází někdo blízký. Zbyla už jen němá bolest a únava z té bolestí. Dívám se na fotografii lidí na procházce v okolí białystockých Plant (Planty – místa po starých hradbách, dnes parky). Tyto snímky mně vzrušují nejvíce. Možná proto, že jsou nejpřirozenější. A možná proto, že to pro ně bylo jediné, nebo jedno z mála v životě, setkání s fotografem – setkání, kterého se jistě trochu obávali, ale ke kterému upínali všechny ty naděje, které si lidé již léta spojují se svým vzhledem: jak vyzrát na smrt a pomíjivost. Na taková setkání se bylo třeba připravit – proto to nejlepší sváteční oblečení, hieratická póza. A pohled, ve kterém se zrcadlí všechny ty strachy a obavy, a ze kterého současně vychází obrovská síla, jakou můžeme spatřit snad jen v očích starých lidí – síla vyplývající na jedné straně z životní moudrosti, a na straně druhé z pocitu vlastní hodnoty a hodnoty vlastního života naplněného výchovou dětí a těžkou prací vlastních rukou. I když nehybný – fotografický obraz není vůbec mrtvý. Nejlepším důkazem jeho života je to, že je máme rádi a prohlížíme si je. A stejně se na nich nic nehýbe. Tento uvědoměle naivní postřeh mnoho vysvětluje. V kině můžeme připustit, že přítomnost osob se bere z života – z pohybu, který jim byl dán. Ve fotografii je to pouhá existence nejzřetelnějším zdrojem života. Základní a zarážející vlastností fotografie je to, že jsou na ni přítomny lidské bytosti a věci – v podstatě však nepřítomné. Onu přítomnost vůbec nemusí potvrzovat subjektivní medium umělce. Přirozeným základem fotografie je především chemie. Nejobjektivnější a nejmechaničtější ze všech fotografií, ta ze samoobslužného automatu, nám dokáže zprostředkovat jakousi citovou reakci, potvrzení citlivosti, kdy se jakoby nějakým zvláštním způsobem – shodně se Sartrovým pojmem – originál vtělil do obrazu.

Copak koneckonců rozvoj fotografie v určité míře neoživil archaické formy rodinného kultu? A možná spíše tento kult díky fotografii uskutečnil postulát, který amulety a předměty naplňovaly nedokonalým způsobem, symbolický, to znamená postulát přítomnosti a zároveň nepřítomnosti?
Fotografie Boleslava Augustise jsou obrovským, promyšleným a zodpovědně zrealizovaným projektem. Ale přes nezpochybnitelné historické, společenské a poznávací hodnoty, je to také určitá nabídka. Nabídka fotografie jako setkání – fotografujícího a fotografovaného, a také dívajícího se a fotografovaného, skrze snímek. Tato nabídka je aktuální možná více dnes, než více než před 60 lety. V době, kdy jsme přinuceni v galeriích soutěžit o to, kdo bude více šokovat, a – na druhé straně – tržiště prázdnoty na stránkách deníků a měsíčníků, kde se obchoduje s pozlátkem, krví a slzami, fotografie jako setkání nás svádí svou jednoduchostí, čistotou a přirozeností. Setkání dvou osob – ač vzdálených v čase a prostoru, ač zprostředkované pouze fotografií – může vzbudit zvědavost, reflexi, a možná dokonce i sympatii a soucit – jinými slovy všechno, co nám „labužníkům světa v obrazech“ tolik chybí.









KAPITOLA TŘETÍ

Polská fotografie v meziválečném období
Období popularizace fotografie zahrnující dvě poslední desetiletí 19. století a první roky 20. století se popisuje jako období rozvoje amatérů. Význam, jaký měl vznik amatérského modelu fotografování, popisuje Urszula Czartoryska v „Przygodach plastycznych fotografii" (Umělecké příběhy fotografie): „Podobně jako dokumentární fotografie, se stalo amatérství činitelem, který značně rozšířil pole působnosti a rozmnožil vazby této disciplíny s životem. Amatérská fotografie získala velkou popularitu v důsledku zjednodušení technických procesů a zlevnění přístrojů, z čehož vyplývá skutečnost, že aktuální již nebyla tzv. fotografie umělecká, ale naopak fotografie na zakázku a dokumentární. Amatérská fotografie přinesla značné oživení do kruhu elitních vystavovaných fotografií, byla vážným konkurentem pro fotografii zakázkovou, která dosud měla monopol v oblasti zachycování rodinných událostí, a stala se neočekávaným spojencem fotografie dokumentární. Stala se formou uměleckého vyžití, památkou obyčejného života." Urszula Czartoryska, „Przygody

plastyczne fotografii“.
Počátek fotografického průmyslu je v Polsku rok 1887, kdy chemik Piotr Lebiedziński ve Varšavě založil továrnu na fotografické papíry FOTON. V roce 1899, rovněž ve Varšavě, vznikla dílna FOS vyrábějící fotoaparáty a objektivy. V 90. letech 19. století se fotografie nadobro usadila na stránkách tisku. Umožnilo to především rozšíření sítotisku a jeho tovární výrobě filmů – fotografie se tak mohla objevovat v tisku do druhého dne, díky radikálním změnám, kterými prošel výrobní proces. Za prvního polského novinového fotografa je považován Konrad Brandl, a skutečně moderní fotografii vytvořili Łukasz Dobrzański a Ryszard Okniński. Ve Lvově vychází “Kronika Fotograficzna” (1898) (Fotografická kronika), pak také “Wiadomości Fotograficzne” (1905) (Fotografické noviny). V roce 1910 založil ve Varšavě Marian Fuks první fotografickou agenturu v Polsku.
V meziválečném období byla v Bydgošči velká továrna na výrobu světlocitlivých matriálů ALFA. Pokud jde o fotografii novinářskou, došlo k značnému rozmělnění a roztříštění prostředí. Hlavní centra novinářské fotografie tehdy byly Varšava, Poznaň, Wilno. Vycházejí tituly jako „Fotograf“ a “Miesięcznik Fotograficzny” (Fotografický měsíčník). Dynamický rozvoj tiskařské techniky umožnil vznik populární informační reportáže. Objevují se tituly jako: “Polski Przegląd Fotograficzny”(Polský fotografický přehled), “Kamera Polska”(Polská kamera), “Fotograf Polski”(Polský fotograf). Uznávanými umělci byli: Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Marian Dederko, Bolesław Gardulski a Jan Neuman.
Ve Wilně existovala ateliérová zakázková fotografie fungující podle tradic z 19. století, ale teprve okolo roku 1908 se Jan Bułhak, později označovaný za „otce polské fotografie“, inspiroval idejemi malíře e, a vytvořil umělecké i teoretické dílo (knížky *„Fotografika, Estetyka światła”(*Estetika světla), „*Fotografia ojczysta*” (Rodná fotografie), které mělo charakter umělecké fotografie – *fotografiky* (Bułhakův termín). Byl skvělý portrétista, archivář architektury a duchovního klimatu napřed ve

Wilně (1912–19), a pak ve 20. a 30. letech v celém Polsku, uměl citlivě pracovat s kontrasty světel a stínů, v koncepci fotografického impresionismu, se vědomě přiblížil k hranicím abstrakce. Jeho konečným záměrem byla „*fotografia ojczysta*", věnující se národním hodnotám. Takto Bułhak spojoval patriotické funkce fotografie 19. století s estetickými postuláty Pařížského fotoklubu, jehož členem byl Benedykt Tyszkiewicz. Bułhak jako člen Polského fotoklubu () umělecké organizace spojující nejvýznamnější polské fotografy, existující od roku 1930, a zároveň v letech 1919–1939 přednášející na ateliéru Umělecké fotografie fakulty výtvarného umění na Univerzitě Štěpána Báthoryho ve Wilně (Zakładzie Fotografii Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie), měl po 2. světové válce v polských fotografických kruzích velký vliv. Ve Foto-Klubu ve Wilně, který vznikl v roce 1927, působili: Wojciech Buyko, Edmund a Bolesława Zdanowští, Kazimierz Lelewicz, Jan Kurusza-Worobiew, teoretik a publicista Piotr Śledziewski, Maria Panasewicz, Aleksander Zakrzewski, Napoleon Nałęcz-Moszczyński, a v Krzemieńci Henryk Hermanowicz. Ve stejném roce se konal i 1. Mezinárodní fotografický salón ve Varšavě. V roce 1931 vyšel Wileňský fotografický almanach („Wileński Almanach Fotograficzny"), věnující se výstavám v letech 1927–1930. Druhým nejdůležitějším centrem polského piktorialismu byl Lvov. Tady existovaly silnější tradice ateliérové fotografie, která především jako druh řemesla a dokumentarismu, stále oponovala piktorialismu. Lvovští piktorialisté se inspirovali pracemi známých autorů z Rakouska jako Heinrich Kühn, Hans Watzek, Hugo Henneberg, a měli podporu na Lvovské technické univerzitě (Politechnika Lwowska), kde na ateliéru fotografie v letech 1920–31 přednášel Mikolasch, a Lvovské university (Uniwersytet Jana Kazimierza ve Lvově), kde učil Świtkowski. K nejvýznamnějším autorům tohoto ústavu, soustředěných ve Lvovském fotografickém spolku (Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym), patřili také: chemik Witold Romer (v 1936 objevil novou fotografickou techniku – dvou tónovou izohélii), úzce

spolupracující s Lvovskou technickou univerzitou, kde řídil Fotografický institut (1932–39) a s nakladatelstvím *Książnica Atlas* (1925–39), které formou fotografických pohlednic ve velkých nákladech publikovalo práce známých polských fotografů jako - Jana Alojzy Neumana, který ve 30 letech spojil techniku izohelie s modernistickým pojetím záběru a také Janiny Mierzecké. S tímto prostředím byl také spjat Franciszek Groer, který se fotografií věnoval už před rokem 1910.
Z hlediska piktorialistické fotografie byly méně významné Poznaň, Varšava a Krakov.
Poznaňské prostředí reprezentovali: Tadeusz Cyprian, působící od roku 1913 napřed jako krajinář huculského okolí (Huculszczyzna – Huculsko, území mezi západní Podkarpatskou Rusi a severním Rumunskem) a symbolista, ve 30. letech podporoval ve výtvarné fotografii používání fotoaparátů na malý formát, povoláním právník, autor mnohokrát vydané knížky „Fotografia. Technika i technologie", dále Bolesław Gardulski, portrétista a krajinář, používal bromolejotisk a gumotisk (dříve bydlel v Krakově) a také Tadeusz Wański, autor romantických a nostalgických krajinek, po 2. světové válce považovaný za nejvýznamnějšího pokračovatele Bułhakových tradic.
Ve Varšavě působili Marian a Witold Dederkowi (pocházející z Królowego Mostu u Bialystoku), objevitelé nové techniky – *fotonitu*, s expresionistickým výrazem, dále Julian Mioduszewski – portrétista a pozorovatel každodenního života, portrétisti Włodzimierz Kirchner, Klemens Składanek. S tímto prostředím byl spjatý i Edmund Osterloff žijící v Radomsku, dříve aktivista za nezávislost.
Krakovskou fotografii reprezentovali mezi jinými i členové Polského Foto-Klubu: Władysław Bogacki a Józef Kuczyński pokračovatel tradiční ateliérové fotografie ve stylu Walery Rzewuského, Józefa Sebalda a Avita Szuberta.
Ve 30. letech se piktorialisté, kteří používali techniku ušlechtilých tisků, začali věnovat i tématům z ulice, na kterých zachycovali nejěn měšťany, ale i dělníky, což by bylo před několika lety z programových důvodů nemys-

litelné. Sám Bułhak (a také např. Romer) pracoval ve 30. letech na modernistických tématech, fotografovaných s maximální ostrostí. Tímto způsobem se piktorialismus přibližoval, nebo jinak řečeno přijal a zdokonalil část koncepce „nové fotografie", kterou ještě před několika lety zavrhoval.
Je třeba podotknout, že prostředí polských piktorialistů udržovalo široké mezinárodní kontakty, spočívající především v účasti na mezinárodních soutěžích a salónech po celém světě. Cyprián byl dopisovatelem ročenky „Photogramms of the Year" ve Velké Británii.
O rozvoj fotografie a avantgardního filmu se v meziválečném období zasloužil teoretik Władysław Strzemiński, výjimečný žák Kazimíra Maleviče. Strzemiński se zajímal o malířskou koncepcí (unismus) a podřízení se tvorby utilitarismu, nenašel ve fotografii nový, autonomní medium avantgardního umění, považoval ji jen za prostředek užitečný v grafice.
S evropskými umělci věnující se fotografii a avantgardnímu filmu se, kromě náhodných výstav, se neudržovaly žádné širší kontakty.
Fotografii avantgardního charakteru vytvářeli hlavně výtvarníci, ale mezi polskými piktorialisty a představiteli klasické avantgardy existovala absolutní izolace a nechuť spolupracovat. Z počátku se zajímali především o konstruktivismus, a později, nejčastěji jen povrchně, o projevy surrealismu. Fotografie byla moderní zbraní v boji o nové umění, ale také formou politické agitace, nejčastěji pomocí fotomontáže.
Zcela výjimečné místo v modernistické fotografii zaujímá dílo Stanislawa Ignacyho Witkiewicze (Witkacy) – vynikajícího teoretika umění, dramatika a malíře, pro kterého fotografie znamenala multifunkční nástroj poznání a zároveň maskování vlastní totožnosti a osobnosti. Opustil krajinářskou a piktorialistickou fotografii kvůli expresionistickým a hluboce psychologickým portrétům a autoportrétům a inscenovaným para-dadaistickým scénkám. Jeho nejcennější snímky vznikly v tzv. ranném období v letech 1912–19.

Levicově zaangažované konstruktivistické fotomontáže, epopeje moderní, optimistické civilizace vytvářeli: Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerová, členové skupiny BLOK a Mieczysław Berman, který se ve 30. letech inspiroval analogickými pracemi bývalého dadaisty Johna Heatfielda. V tomto duchu vznikaly fotomontáže Mieczysława Choynowského a Władysława Daszewského. Značně komerčnější charakter, s vlivem grotesky, nebo dokonce karikatury, měla činnost grafiků Kazimierza Podsadeckého a Janusze Marii Brzeského, přiklánějících se zpočátku ke krakovské skupině okolo časopisu „*Zwrotnica*" (vyhýbka, pozn. překl.) a také k tvorbě Strzemińského. Byly to originální fotomontáže (fotokoláže) na světové úrovni. V roce 1932 založili Studio polské filmové avantgardy v Krakově (Studio Polskiej Awangardy Filmowej w Krakowie), přičemž jen Brzeski se zaobíral celým modernistickým spektrem jaké fotografie nabízela – od využití v denním tisku, přes snímky se ve stylu „nové fotografie", až k fotogramům a fotomontáži z negativů, a také experimentální film (BETON, nedochoval se). Jejich postoj byl anti-mechanistický a dadaisticko-konstruktivistickým způsobem kritizovali nejnovější projevy západní a americké civilizace, s často erotickým podtextem, v čemž můžeme spatřovat ironické přizpůsobení se k tehdy módní teorii psychoanalýzy Sigmunda Freuda. K modernímu okruhu v Lodži patřil malíř Karol Hiller, který na konci 20. let vypracoval vlastní techniku – *heliografiku*, která podle jeho názoru byla novou grafickou, a ne fotografickou technikou. Byla to variace, podobně jako práce Bruna Schulze, na málo používanou grafickou techniku *cliché verre*. Hillerovy práce byly založené na malých kresbičkách připomínajících filmový pás, a věnovaly se hned několika směrům – od organické abstrakce, čímž se autor stal předchůdcem techniky strukturální malby z 50. let, přes konstruktivistické vlivy Bauhausu, které na konci 30. let ustoupily katastrofismu a dokonce neoklasicismu s náboženskou ikonografii. Tímto je reprezentativní příklad modernistického umělce, který se neupoutal jen k jedné konvenci a výtvarné metodě,

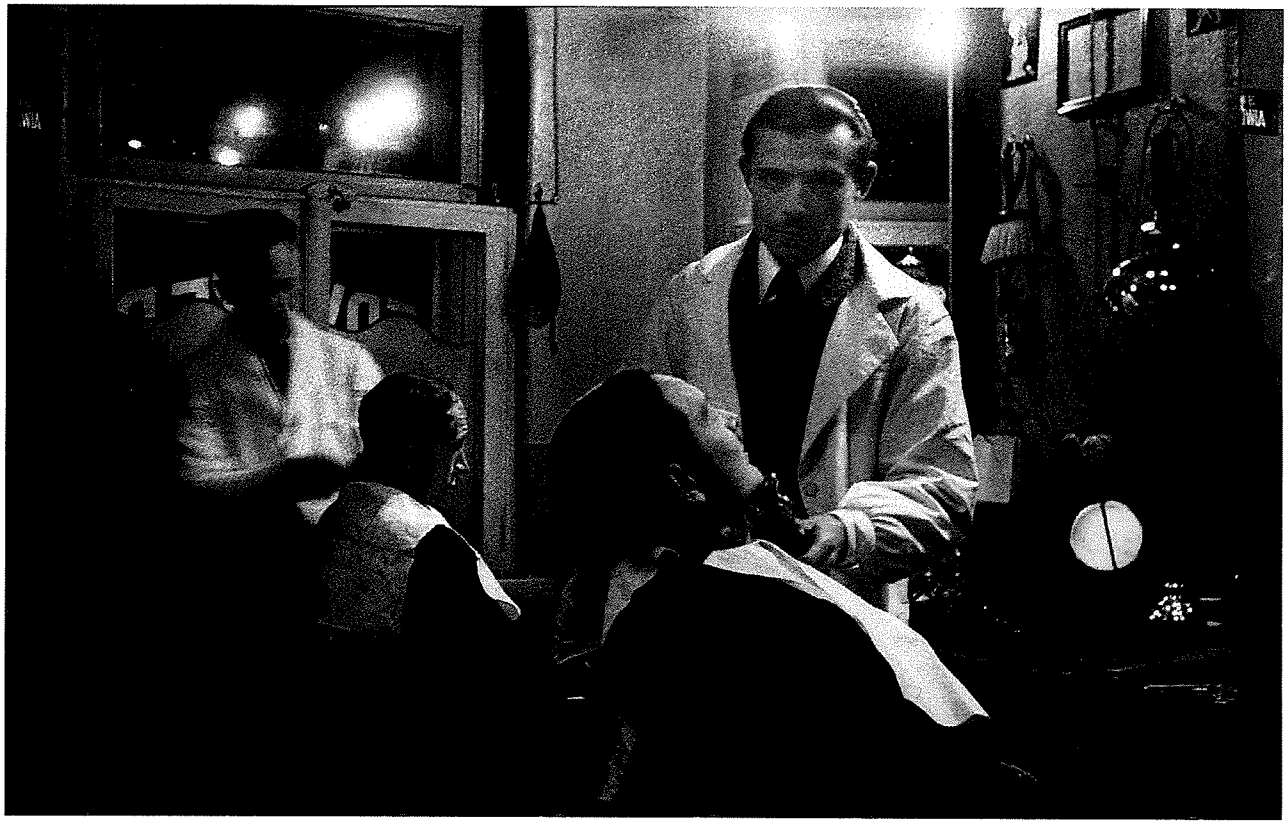
ale dokonce zpochybnil avantgardní postuláty, což odpovídalo uměleckým náladám nejen v Polsku, ale i v celé Evropě v druhé polovině 30. let.
Stefan a Franciszek Themersonovi, mimo literárních aktivit, vytvořili surrealistické fotomontáže a abstraktní fotogramy k sedmi experimentálním filmům (mezi jinými nedochovaná EUROPA, 1932). Fotografický materiál byl spojován s dynamickými filmovými záběry. Ve 20. a 30. letech se v evropské avantgardě objevovaly společná fotografická i filmová hledání, čehož je také tvorba polských umělců příkladem. Themerson byl také redaktorem časopisu „f.a."(Film artystyczny-Umělecký film). K nejzajímavějším úspěchům dané doby patří fotografické dílo Aleksandra Krzywobłockého, člena lvovské skupiny ARTES, působící od konce 20. let, která přešla od konstruktivismu k nejčastěji povrchnímu nadrealismu (např. fotokoláže Margit Sielskiej, Jerzego Janischa). Na Krzywobłockého snímcích si můžeme povšimnout hlubokých a originálních projevů jeho zaujetí surrealismem – od psychologických portrétů se zrcadly, přes snové vize (S.O.S., 1929), ke hrátkám ve stylu *fotoperformance*, s občasným využitím divadelních rekvizit. Krzywobłocký je stejně jako Witkacy předchůdce „inscenované fotografie" z 80. a 90. let.
Je třeba poznamenat, že v Polsku „*nová fotografie*" téměř neexistovala, jen málo autorů si uvědomovalo možnosti, jaké poskytovala modernistická fotografie, k tomu ještě v „čisté" podobě. K malému počtu stoupenců nových tendencí patřil Antoni Wieczorek – publicista a fotograf průmyslových a horských motivů.
Fotografická reportáž a jeho dokumentární a společenské variaci nebyla piktorialisty považována za umění. Tento druh umění se v Polsku rozvíjel od konce 20. let díky maloformátovým fotopřístrojům, jako např. Leica. Používalo se ostře kreslících objektivů. Tento druh fotografie se ale v Polsku nerozvinul tak jako Německu nebo v Československu. V Polsku měla dokumentární fotografie dvě formy. První byla určena tehdejšímu tisku, pro noviny a časopisy s velkým nákladem. Ukazovala politické

události ve společenském kontextu (Jan Ryś a Henryk Śmigacz – fotoreportéři deníku „Kurier Warszawski“. Druhá se nezaměřovala na masového odběratele, existovala pouze jako projev ateliérové práce na zakázku. K výjimkám patří snímky Aleksandra Minorského z 30. let, dokumentujícího život chudých obyvatel Varšavy. Portréty polských Židů ukazují snímky Romana Vishniaka z Varšavy z konce 30. let a Mojżesze Worobiejczyka z Wilna, nebo fotografie Charytona z Siemiatycz. Doplňují je fotografie židovských obchodních výloh ze Starého města v Lublině od Stefana Kiełszni, pojaté jako dokument pro ochranu a zajišťování starých památek a nejrozmanitější z pohledu použitých fotografických materiálů cyklus *Kazimierz nad Wisłą* (1932) věnujícímu se chudobě, jehož autorem je Benedykt Dorys (Rotenberg) – známý varšavský portrétní fotograf, a který byl poprvé veřejnosti představen až v šedesátých letech. Tématika polského pohraničí v okolí Kosowa Poleského v podobě značně blízké programu Bułhakovy „rodné fotografie“ a dokumentárních snímků chudoby zachycené profesionálním fotografem Józefem Szymańczykem. Zajímavé reportérské snímky polské armády ze 30. let vykonal Tadeusz Rydet.









KAPITOLA ČTVRTÁ

Sbírky v Polsku

V roce 1955 byl ve Varšavě založen Systematický dokumentární archiv (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej), jehož cílem je mimo jiné hromadění, zpracovávání a poskytování historicky cenných fotografických materiálů, představujících zdroj informací o fungování státu, rozvoji hospodářského, společenského, kulturního, a vědeckého života. V této souvislosti archiv nehromadí fotografie umělecké. Sbírky archívu vznikají přebíráním fotografií od institucí je vytvářejících (zaniklých stejně jako existujících), nákupem nebo darem. Sbírka v archívu čítá nyní okolo 770 tis. negativů a pozitivů, z čehož okolo 5% je z období 1859–1918, více jak 50% je z období meziválečného, 15% z období 2. světové války, a 30% z období poválečného. K nejdůležitějším souborům patří snímky deníku Ilustrowany Kurier Codzienny , Polské telegrafické agentury (Polskiej Agencji Telegraficznej), Institutu jm. J. Piłsudského (Instytutu im. J. Piłsudskiego), Místního německého střediska osvěty a vizuální propagandy na Horním Slezsku, (Krajowego Niemieckiego Ośrodka Oświaty

i Propagandy Wizualnej na Górnym. Śląsku), Vydavatelství tisku Krakov – Varšava, (Wydawnictwa Prasowego Kraków – Warszawa), Fotografické tiskové agentury Foto-SAP (Socialistické tiskové agentury)(Fotograficznej Agencji Prasowej Foto-SAP (Socjalistycznej Agencji Prasowej)) a pozůstalosti po fotografech: Stanisławu Brzozowském, Władysławu Chomě, Czesławu Datce, Władysławu Miernickém, Tadeuszu Szumańském, Wacławu Żdżarském, Stefanu Rassalském.

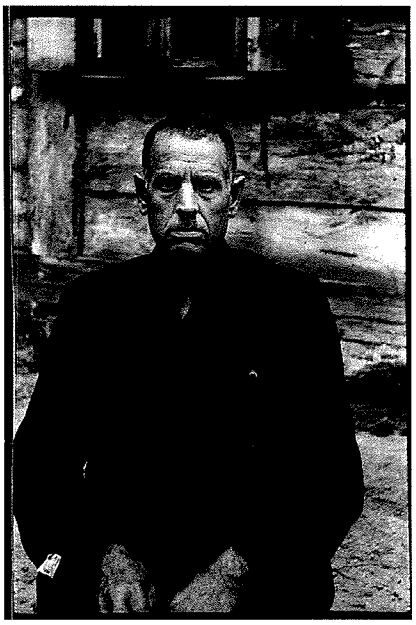
Výše zmínění autoři snímků sledovali jen určité, pro ně zajímavé témata Pozůstalost po S. Brzozowkém čítající 1491 fotografií, obsahuje fotografie z představení v Divadle polské armády (Teatrze Wojska Polskiego) a Městském divadle v Lodži (Teatrze Powszechnym w Łodzi); dále W. Choma, T. Szumański, Cz. Datka byli váleční reportéři a účastníci bojů v polských oddílech na západě během 2. světové války a jejich reportáže se týkají života v polských vojenských jednotkách v letech 1940 – 1945 (formování polských vojenských oddílů, cvičení, vojenské akce v severní Africe spolu s Samostatnou brigádou karpatských střelců, působení 2. Armádního sboru v Itálii (II Korpusu Polskiego) a také činnosti polské exilové vlády; v období Varšavského povstání, a v prvních letech obnovy města Varšavy fotografovali také S. Rassalski a W. Żdżarski. W. Miernicki, majitel již před 2. světovou válkou známé fotografické firmy, odkázal archivu poválečné portréty významných polských představitelů z různých oblasté veřejného života, např. Zygmunta Berlinga, Władysława Gomułki, Michała Roli-Żymierského, Jarosława Iwaszkiewicze, Pawła Jasienicy, Juliana Tuwima, Stanisława Dygata, Stefana Wiecheckiego, Oskara Langeho, Bogdana Suchodolského, Xaweryho Dunikowského, Kazimierze Michałowského, Arnolda Szyfmana, Karola Adwentowicze. Největším souborem, čítajícím okolo 300 tis. negativů a pozitivů, je archiv ilustrací koncernu IKC v Krakově. Koncern měl vlastní fotografickou agenturu „Světopohled“ („Światowid“), prováděl výměny snímků se zahraničními agenturami a skupoval snímky od známých autorů. Diky tomu ve sbírce najdeme práce vynikajících polských fotografů, působících v různých velkých centrech, ale také mnoho fotografů z menších měst a městeček. Většina agenturních fotografií

není signována, z identifikovaných autorů můžeme zmínit Jana Binka, Edwarda Dulewicze, Leona Jarumského. Materiály, shromážděné v archivu se týkaly všech událostí v zemi i ve světě; najdeme zde fotografie členů vlády, ústavních orgánů, záznamy činností úřadů, armády, událostí kulturních, osvětových, z církevního života, sportovních apod. Určitá část snímků představuje architekturu, scény z každodenního života. Například můžeme uvést reportáže z Chopinovských klavirních soutěží, procesu brzeského (soudní proces s politickými odpůrci Piłsudského), vojenských akcí ve Španělsku a Maroku, zasedání Ligy národů, divadelních představení, vojenských manévrů atd. Jen snímků, na kterých je vyobrazen president Ignacy Mościcki, je 2100, Eugeniusz Kwiatkowski – 300, August Hlond – 250, Wojciech Świętosławski – 200, Jan Kiepura – 150. Nalézají se zde také velmi staré snímky. Z nejzajímavějších exponátů můžeme zmínit album z roku 1925, představující stavbu mostu Bolesława Chrobreho v Poznani, upomínkové album u příležitosti desátého výročí osvobození Wilna, album „Práce a kultura na vesnici v Liskowě"(„Praca i kultura wsi w Liskowie") zhotovený roku 1937 pro premiéra Sławoje-Składkowského; autoři snímků těchto alb nejsou známí. Další album, od autorů Mariana Fukse, Sariusze Wolského, Jana Wołyńského, Wacława Rokosze zobrazuje politické události z let 1922–23: pohřeb prezidenta Polské republiky Gabriela Narutowicze, návštěvu předsedy parlamentu Ferdynanda Focha v Polsku a odkrytí pomníku Józefa Poniatowského ve Varšavě, návštěvu rumunské královské rodiny. Archiv má ve svých sbírkách také několik německých alb z období 2. světové války, z nichž dva jsou provedeny stereofotograficky. Tématicky se vztahují k válečným událostem v Polsku roku 1939 (kampania wrześniowa – vpád hitlerovské armáda do Polska) a bojům na západní frontě v roce 1940. Z rodinných kolekcí můžeme zmínit kolekci pianistky Lucyny Robowské, ve které kromě rodinných snímků (manžel, děti, rodiče, strýcové) se objevily i její portréty od Leopolda Godowskiego, Wacława Nałkowského, Felikse Halperna, Władysława Osińského, Anielie Hoene-Przesmycké. Pozornost si také zaslouží portrét Adolfa Gużewského, dnes již zapomenutého skladatele, a portrét jeho tety, pianistky Zofie Rosické, zhotoveném

v ateliéru Jana Mieczkowskiego okolo roku 1880. Rodinné snímky byly většinou vytvořeny v Lodži, ateliéry S. Franka, Tyraspolského, B. Wilkoszewského. Typicky rodinný charakter má také kolekce snímků Wacława a Janusze Jędrzejewiczů. Kromě snímků obou bratří, jsou zde také snímky jiných členů rodiny: sochařky Marie Stattler, prof. Cezarie Baudouin de Courtenay, prof. Stefana Ehrenkreutze. Většina fotografií jsou snímky amatérské, i když se občas najdou i snímky provedené ve známých fotografických ateliérech: Włodzimierza Kirchnera, Bernarda Hennera z Krakova, H. Schabenbecka ze Zakopaného, Stanisława Drzewińského, Mariana Fukse, Karola Pęcherského. Několik snímků bylo vyrobeno v japonských fotoateliérech ve 20. letech. Kolekce Ptaszyckých se skládá ze snímků matematika Jana Ptaszyckého, jeho ženy Felicje a syna Adama. Většinou vznikly ve fotoateliérech v Petrohradě. Oproti tomu snímky z rodinného alba Smiałowských byly vyrobeny většinou různými ateliéry ve Wilně. Několik menších kolekcí vztahujících se k rodinám Kuźnických, Skorynů a několik snímků důstojníku carské armády pochází z ateliérů v Moskvě a Petrohradě.
V již zmíněném archivu se nacházejí i početné záběry architektury měst a městeček. Nejstarší z nich jsou z druhé poloviny 19. a začátku 20. století, jako např. pohled na krakovské předměstí od Karola Beyera, Nového města ve Varšavě od Jana Mieczkowského, fragmenty Gdaňska, Sopot i Kołobrzegu (včetně pláží pro muže i ženy). V letech 1914–1925 vznikly také dochované fotografie postupujících staveb muničního skladu na Westerplatte. Největší skupinu snímků představují portréty známých i neznámých osob. Musíme zde zmínit snímek Janiny Korolewicz-Waydowé (s věnováním samotné umělkyně, z roku 1909), Józefa Hoffmana (s věnováním z roku 1910), Józefa Ignace Kraszewského, Jana Matejky, Piotra Maszyńského, Ignace Paderewského, Henryka Siemiradzkého, Marie Wisnowské, Oswalda Balzera, Maryly Wodzińské (z roku 1859). Nejpočetnější skupinu představují portréty vykonané v Petrohradě, z toho 10 portrétů studentek Institutu ve Smolném. Z varšavských fotoateliéru (do roku 1918) jsou zastoupeny všechny větší ateliéry té doby. Zastoupeny jsou i ateliéry z Wilna a jiných měst. Snímky jsou seřazeny

v archivních inventářích jednotlivých souborů a sbírek. Na inventární kartě je přesný popis obrazu se jménem objektu, události, jména osob na snímku a také jeho autora, místa a času kdy vznikl. Pro úplnost sbírek se vede celkový seznam fotografů a seznam osob zobrazených na fotografiích. Na žádost vytvoří za poplatek fotografická laboratoř reprodukci snímků ze sbírkového fondu.
Dalším důležitým archivem je sbírka fotografií vedená v krakovském Muzeu historie fotografie. Pozornost si zaslouží výstava „Umělec nebo řemeslník? – haličské fotografické firmy na přelomu 19. a 20. století" ("Artysta czy rzemieślnik? - galicyjskie zakłady fotograficzne przełomu wieków XIX i XX"), prezentována v Muzeu historie fotografie v období od 3. srpna do 2. září roku 2005. Výstava se pokouší představit nám dílo fotografických ateliérů působících na území Haliče - Przemyślu, Rzeszowě, Tarnowě, Mielci Wadowicích, Nowým Sączi, Zakopaném a Bochni, a také ve městech nacházejících se dnes za hranicemi Polska – Lvově, Tarnopolu, Stanisławowě, Drohobyczi, Brzeżanech, Stryji a Kołomyi. Tématem expozice jsou převážně portréty, provedené známými lvovskými fotografy Edwardem Trzemeským, Józefem Ederem, Bernhardem Brandem, Teofilem Bahrynowiczem i Leonem Błachowským, a také méně známými Marii Kalapus a N. Lisse; rodinu Hennerů působících na území Lvova, Przemyśla, Jarosławia a Krakova; snímky z ateliéru Dawida Mazura a Karola Roszkiewicze ze Lvova a také jejich žáka – Augusta Jaderného z Mielce; Eugeniusze Jurkiewicze působícího v Przemyśli, Kołomyi, Podwołoczyskách a Tarnopolu; Tadeusze Artychowského a Leona Rosenbacha ze Stanisławowa; Zygmunta Freya z Drohobycze; tarnovských fotografů – Grzegorze Białoruského, Tadeusze Mroczkowského, Leona Starżę Majewského; Józefa Zacharského z Nového Sącze i Józefa Zajączkowského z Jasła. Poprvé byly představeny práce Tomasze Wierciaka ze Żabna. Výstava prezentuje dílo stovky fotografů a majitelů fotografických ateliérů.
I jiná muzea v Polsku vlastní dosti bohaté sbírky negativů a pozitivů z meziválečného období. Problém spočívá v tom, že je málo osob, které by měly zájem je zpracovat a připravit výstavu. Je málo osob, které mají ponětí o péčí o zachování

fotografií. Konečně, je málo muzejních vedení, která lidem zvenčí přístup ke sbírkám povolí.
Od Gdaňska po Katovice, od Lublinu po Štětín jsou v regionálních muzeích celé kolekce od lokálních fotografů, profesionálů i amatérů, které nejsou přístupné jak veřejnosti tak odborníkům, ke škodě dějin polské fotografie.









KAPITOLA PÁTÁ

Vzpomínky
Pan Dionizy ze „Sielanky“
Podle vlasů vyčesaných nahoru a charakteristického knírku poznala pani Danuta Kluch vrchního z restaurace patřící jejímu dědečkovi. Pan Dionizy pracoval před válkou v „Sielance“ na ulici Kilińského 12.
- Nepamatuji si jeho jméno, pamatuji si, že si česal vlasy nahoru. A ten druhý vrchní, Aleksander Kostański, se česal na bok – vypráví pani Danuta. – Oba byli strašně hodní. Pamatuji si, ještě jako malá, jsem pozývala do „Sielanki“ na posezení Henia Gryca, židovského chlapce ze sousedství. Sedávali jsme za stolem, a protože jsme ani jeden neuměli číst, číšník nám vyjmenovával jídla z menu. Jakmile se nám nějaký název jídla zalíbil – okamžitě jsme si to objednali. Vrchní pokaždé namítali: „To vám nebude chutnat“. My jsme si však stáli na svém a nechali si jídlo přinést.
Restaurace Pawła Abramowicze, dědečka paní Danuty byla vyhlášena dobrou domácí kuchyní. V „Sielance“ jídávali často hosté z blízkého hotelu „Ritz“ – známí sportovci, kteří přijížděli

na závody, úředníci, dokonce i cizinci. Pani Danuta si pamatuje, že uvnitř „Sielanky" bylo vytapetováno, a sametové vstupní závěsy a chodby byly v barvě bordó. Zapamatovala si také německého kuchaře jménem Kin, servírku Zosiu, kuchyňskou pomocnici z Hajnowky, zapálenou komunistku, která o komunismu vyprávěla dokonce i při škrábání brambor. Majitel „Sielanky", pan Abramowicz (1880–1962), byl upřímný, všeobecně oblíbený a vstřícný (za II světové války pomáhal odbojářům, zaměstnával je při zahradnických pracích). Jako mladý se vyučil zahradníkem, pak pracoval v bialystockých textilních závodech. Před 1. světovou válkou byl povolán do carské armády. Při evakuaci armády do Ruska, byl carským nařízením převelen do Petrohradu i Abramowicz. Odjel se svou ženou a malou dcerou Annou. Revoluce je zastihla v Rusku. Abramowicz ještě viděl cara Mikuláše (před kapitulací drženého bolševiky v salónním voze na odstavené koleji). I Lenina, který na schůzích promlouval k lidu celé hodiny. V 1919 se Abramovicz vrátil do Bialystoku. Na ul. Kilińského si otevřel restauraci. Neuplynul ani rok, a opět prožívali hrůzné chvíle. Po bitvě o Varšavu projížděly městem bolševické vojska. V „Sielance" se schovala rodina, známí i personál, a seděli potmě, se zatemněnými okny. Někdo si však zapálil cigaretu, a plamínek upoutal pozornost soldátů za oknem. Vrazili do „Sielanki". Padl rozkaz – zastřelit buržousty! K nohám jednoho z bolševiků si s pláčem vrhla Abramowiczova dcera Anna (později matka paní Danuty). A pak nejdůležitější z vetřelců holčičku zvedl, a Abramowiczovi řekl: Jdi mi z očí, tomu dítěti vděčíš za život. Já jsem taky Polák, a pro své ideje jsem opustil vlast".
Kdo byl ten milosrdný? Sám Felix Dzeržinský...
V roce 1940 „Sielanku" zrekvírovali Sověti, a Abramowiczy vyhnali i z bytu na ul. Kilińského. Rodina se přestěhovala do letního domku na ul. Płaské, který postavil Pavel Abramowicz v roce 1929. Paní Danuta tam bydlí dodnes.

1.Máj pana Sergiusze
Ten druhý zprava, to jsem já! - zaradoval se náš dvaadevadesátiletý, Sergiusz Gierasimiuk. – Už jsem naživu jenom já z těch, kteří na snímku pochodují v prvomájovém průvodu. To jsem se zaradoval, když jsem viděl tu fotografii. Všechny

Augustisovy snímky otisknuté v „Gazecie“ poctivě sbírám. Rád se na ně koukám a poznávám dávná místa. A teď, jsem se na jednom z nich sám našel. To je překvapení! Říká pan Sergiusz. Když pochodoval s mládežnickou organizací Svaz dělnických univerzit („Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych“) měl 25 let. Tehdy ještě netušil, že za rok vypukne válka, že v ní bude bojovat, a že si vysloužíi i důstojnickou hodnost.
Vzpomíná, že Svaz dělnických univerzit byla organizace soustřeďující se na mladé lidi a organizující pro ně setkání se zajímavými lidmi. Nejčastěji se týkaly dějepisu, zeměpisu, kultury a edukace. Do organizace mohl vstoupit každý. Zájemce musel jen zaplatit členský poplatek, který pokrýval náklady na organizaci setkání (konaly se v domě č. 84, na ul. Sienkiewicze.)
Rád vzpomíná na předválečné oslavy 1 Máje. To byla velká manifestace, velký dělnický svátek. Den pracovního volna. Potkávali jsme se, bavili se, účastnili se průvodu, a pak si každý šel svou cestou. Na tomto snímku jdeme asi po ulici Sienkiewicze.
Gierasimiuk měl ve své kolekci dokonce snímek vyrobený Augustisem. Bohužel, spolu s jinými památkami na minulost – shořely při požáru, který spálil všechen jeho majetek v roce 1983. Zůstala mu jen ohořelá vojenská knížka z doby 2. světové války.

Víno paní Walentyny
Usmívající se blondýnka, které prodavač ukazuje láhev vína, to je Wala - Walentyna Prystrom. Svou o 14 let starší sestru na snímku z roku 1938 poznal pan Czesław Lewito. Ve kterém obchodě je snímek pořízen? – Po tom jsem už trochu pátral. V roce 1938 chodila Wala na nákup obvykle jen do dvou obchodů. Byla těhotná, a proto nechodila daleko od domu. A protože bydlela na ul. Kamienné, mohly to být jen ty dva obchody. Buď to byl obchod „braciszków“ („bratříčků ”) (oblíbeného místa setkání lidí vyznávajících starý zákon v Białystoku) na rohu ulic Słonimské a Wylotowé. Anebo to mohl být dobře zásobovaný obchod „Zjednoczenie“ („Jednota ”), na rohu ulic Varšavské a Pałacowé. Jelikož u „braciszků“ byla trochu jiná obsluha, vsadím se, že je to „Zjednoczenie“...
Paní Walentyna (ročník 1908) zemřela před pěti lety, měla

devadesát let. Celý život byla učitelkou na základní škole. Před válkou, spolu se svým mužem Leonardem (učitelem kresby a ručních prací), učila děti i ve škole v Tołczách. Byl to pan Leonard, kdo zařídil postavení dřevěné školy v této vesnici. V roce 1938 získal práci v bialystockém gymnáziu, a Prystromovi se přestěhovali do Bialystoku. Bydleli na ul. Kamienné blízko ul. Słonimské. Dočkali se tří dětí. V září 1939, povolali pana Leonarda do války, a už se z ní nevrátil. Dostal se do zajetí, Sověti ho odvlekli hluboko do Ruska a zavraždili poblíž Charkova. Ale rodinu Prystromů si v Tołczách pamatují dodnes. Je to deset let, co díky Svazu válečných invalidů (Związku Inwalidów Wojennych), nosí tamější škola jeho jméno. Pani Walentyna vychovávala děti sama. Ještě za války se vrátila do Tołcze, po osvobození učila ve škole v Ogrodniczkách. A když se její bratr – pan Czesław v roce 1948 vrátil z armády a získal učitelská oprávnění – začali oba pracovat ve škole ve Zwierkách. Pani Walentyna stejně jako předtím učila děti na prvním stupni, a pan Czesław učil matematiku. On se po jisté době vrátil do Bialystoku. Ona pracovala ve Zwierkách až do důchodu. Teprve pak přijela už nastálo do Bialystoku, kde bydlela až do své smrti.

Pani Wiera v Zaduszkách

To je opravdu máma! A strýc Jan! – udivila se paní Danuta Karwowska, když ji dcera přisunula „Gazetę“ s oním snímkem. Paní Danuta rozeznala své blízké na snímku vykonaném přesně před 68 lety ve vesnici Zaduszki.

Mohlo by se zdát, že snímek byl vyfocen v širém poli, ale díky informacím paní Karwowské již teď víme, že to je hřbitov sv. Rocha.

- Tam je také pochován můj dědeček z tátovy strany, pan Konstanty Chudzian. Právě u jeho hrobu stojí moje máma a jeho snacha, Wiera Chudzian. Poznala jsem rovněž strýce Jana – bratra mého otce Konstantyna. Proč není na snímku otec? Nevím, možná protože byl ten den v práci? – zamyslela se paní Danuta. Wiera Chudzian spolu s Janem Chudzianem nalevo od kříže. Kdo stojí po pravé straně? Nejpravděpodobněji – jak se domýšlí naše čtenářka – tchýně paní Wiery a její dcera. V okamžiku vzniku snímku měla Wiera Chudzian 27 let, a na světě je už i naše čtenářka – Danuta. Jsou jí dva roky. Pani Wiera pracuje

v jedné z bialystockých textilních továren, její muž, Konstanty – v továrně na obklady. Bydleli na ul. Bema č. 5. Konstantyho bratr, kterého Augustis zvěčnil na svém snímku – je truhlář. Po válce se už paní Wiera nevrátí do továrny, věnuje se výchově malé Danuty. Konstanty – začíná pracovat na Lékařské fakultě jako laborant. Přežije svoji ženu – umírá v roce 1991 ve věku 76 let. Wiera už o 30 let dříve. Oba jsou pochováni na hřbitově sv. Rocha.

Snímek paní Franciszky
Není to náhodou babička? To charakteristické naklonění hlavy...- zeptala se dcera paní Alice Bartulewiczové, po shlédnutí snímku v novinách. Zasedly k rodinným albům, začaly porovnávat fotografie. Paní Alice: – Opravdu! To je máma a bratr! – Máma, Franciszka Muszyńska, to je ta žena vpravo. A chlapec, kterého drží za ruku, to je můj bratr – Janek – zaradovala se paní Alice. – Dodnes si pamatuji tu jeho čepici – pilotku, kterou mu máma ušila z nějakého pláště a olemovala kožichem z vydry. Hodně jsem mu ji záviděla, protože se mi zdálo – tehdy šestileté holčičce – že ta čepice je velká vzácnost. Augustis tento snímek udělal v říjnu roku 1935. Díky tomu víme, že malý Janek měl v té době 5 let a ještě neví, že se stane advokátem (pracoval po válce v Bialystoku několik desítek let, zemřel v roce 1998). Paní Franciszka byla vyučena švadlena, před válkou ale nepracovala – nanejvýš šila pro sebe nebo děti. Teprve za války byla donucena vydělávat si šitím (manželův plat v železniční kanceláři na udržení domácnost nestačil). Na fotografii je i přítelkyně paní Franciszki, Olga Klimt.
- Na ulici Sienkiewicze měla luxusní krejčovství, které dobře prosperovalo – vzpomíná. – Jaká to byla neobvyklá osobnost! Žena s velkým temperamentem a na úrovni. Neměla žádné školy, ale byla obdařena velkou inteligencí. Bleskově se naučila cokoliv, co se bylo možné od jiné osoby naučit. Jelikož se pohybovala mezi zámožnými, urozenými klienty, rychle od nich převzala jejich nejlepší způsoby. Měla muže...a přítele, s jehož existenci manžel souhlasil. Pamatuji, že manžel byl německé národnosti, pracoval v bance – a vzbuzoval ve mě – malé holčičce – důvěru. Přítel byl zase pohledný, ale takový nějaký...lehkomyslný floutek. Pamatuji si, jak jsem chodila k paní Olze spolu s mámou. V salónku na pohovce seděly

pěkné, do barevných sukniček oblečené, obrovské panenky…Strašně se mi líbily. Paní Olga byla kvůli původu svého muže za války vyvezena do Ruska, ale pak se vrátila. Snad se ještě i vdala…Zemřela zhruba před čtvrt stoletím. Vůbec však nevím, co je to za dívenku, kterou drží za ruku, protože paní Olga měla chlapce – dávno odjel do Německa …

Legenda bozy (buzny)
O tomto snímku, zhotoveném 1. srpna roku 1938, říká hodně samotný vývěsní štít, na kterém je napsáno, pro mladé bialystočany tajemné, slovo macedonská „buzna". Ale starší obyvatele Bialystoku buznu (nebo také buzu) pamatují. A říkají: „nebe v ústech".
Co to může být? Bílý, kalný nápoj vyráběný z jáhlové kaše, s trochu nakyslou chutí. Svůj název dostal proto, vzpomínají bialystočané, že „vybuzoval ústa"(„buzował w buzi"), proto jej bylo třeba pít s citem. Bialystok byl známý touto exotickou delikatesou, vše díky makedonským přistěhovalcům, bydlícím tady před válkou, kteří nápoj začali vyrábět (i když zásluhy na oblíbenosti buzy tady měli také polští cukráři, jako např. Mikołaj Murawiejský). Informace, že „tady bude zřízena makedonská cukrárna a buzna" nám umožňuje se alespoň pokusit se rozšifrovat místo, kde byl tento snímek zhotoven. V předválečném telefonním seznamu figurují dva makedonští výrobci buzny: „Pejkow Biso, buzna maced., Kościuszkovo náměstí 26" a „Pejkow B. i Stojanowicz N., maced. buzna, ul. Sienkiewicze 2". Můžeme se domnívat, že cukrárna na snímku je na jedné z těchto adres. Ale samozřejmě to mohlo být tak, že v Bialystoku pracovali i jiní makedonští cukráři, jejichž firmy nebyly uvedené v telefonním seznamu. Makedonské cukrárny byly velmi populární. Jak se dočteme v knize „Białystok lata 20-te, lata 30-te" od Jolanty Rogowské a Adama Dobrońského – „můžete si objednat chalvu, sezamky, marokánky, čokoládové tyčinky a jiné delikatesy, a to vše zapíjet buzou, chlebovým kváskem, nebo jeřabinovou šťávou. Stačilo 50–60 grošů na posezení u mramorového stolečku při chalvě a buze, a být rychle a upřímně obsloužen Makedonci. Ve výlohách ležely obrovské bloky chalvy, která se ani na slunci nerozpouštěla, což se jejím napodobeninám stávalo..."

Pani Stanisława a speciality Mazurkiewiczů

Podařilo se rozšifrovat další Augustisovy snímky! A to vše díky neocenitelné pomoci pana Romana Mazurkiewicze, který nejen, že před několika týdny na jedné z fotografií rozeznal svou matku, tak navíc rozeznal ještě její spolupracovnici.

Před časem se v „Gazetě" objevil snímek, na které byla mladá žena ve výloze obchodu urovnávající nějakou kulinární specialitu. Snímek byl dosti nevýrazný, zdálo se, že tou specialitou byl dort, a obchodem byla cukrárna. Teď všechny pochybnosti rozptýlil pan Mazurkiewicz.

- Ta paní na snímku je Stanisława Kłosowska. Mnoho let pracovala v obchodě u řezníka, který patřil mým prarodičům, a pak rodičům na ul. Kilińského. A to co pokládá na talíři, je s největší pravděpodobností...výtečná tlačenka. Díval jsem se lupou – smál se pan Roman.

Jeho prarodiče - Helena a Ignac Mazurkiewiczovi, přijeli do Bialystoku ve 30. letech 20. století z Mstowa u Čenstochové. Už tehdy byli velice zkušení výrobci uzenin, ale protože na jihu Polska již byl uzenářský trh nasycen, rozhodli se zkusit štěstí jinde. V Bialystoku postavili jatka (na ul. Daleké) a zřídili tři obchody – na ul. Daleké, Sienkiewicze a Kilińského (v tomto posledním obchodě udělal Augustis své snímky, který tady prezentujeme; na jednom stojí v prvním plánu matka pana Romana, na druhém snímku je pani Stanisława Kłosowska. Musíme dodat, že rodina Mazurkiewiczů se s Augustisem dobře znala – jeho fotografický ateliér stál opodál, také na ulici Kilińského – a v Rodinném albu od něj má několik snímků).

Stanisława Kłosowska byla jednou ze zaměstnankyň, pracujících v řeznické firmě Mazurkiewiczů. Pan Roman si ji dobře pamatuje, protože rodina udržovala kontakty s paní Stanisławou i po válce, už po zavření řeznictví. Byla ženou Wacława Kłosowského, známého a váženého učitele dějin na bialystockém gymnáziu jm. Zygmunta Augusta. Po válce – rovněž jako prodavačka – pracovala v jednom z bialystockých knihkupectví.

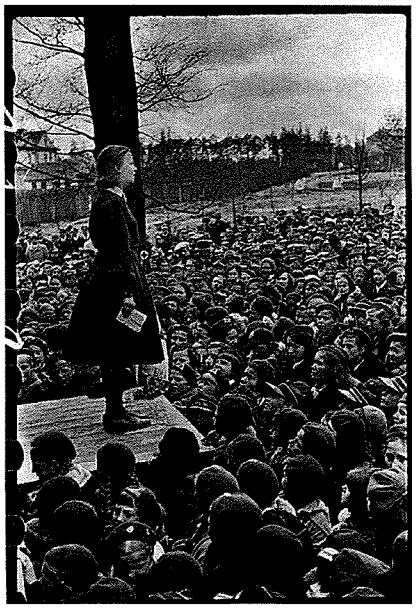
Vraťme se do roku 1936, ve kterém Augustis udělal v obchodech zmíněné snímky. V té době byla majitelkou obchodu ještě babička pana Romana – paní Helena,.

– Zemřela před mým narozením, v roce 1938, ale z rodinných vyprávění vím, že to byla zajímavá osobnost, žena se silným charakterem a dáma – povídá pan Roman. Po Helenině smrti

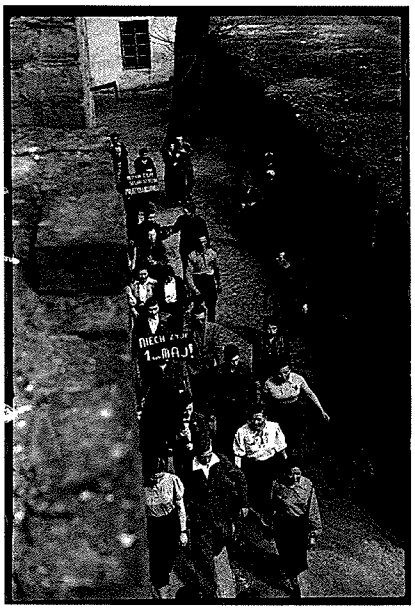
převzali obchod na Kilińského ulici jeho rodiče Marian a Michalina Mazurkiewiczovi. Za války byl obchod zničen (v obnovené budově sídlí dnes prokuratura). Zbylé dva obchody – na ul. Daleké a Sienkiewicze – fungovaly ještě asi rok během války, dokud je vláda Mazurkiewiczům neznárodnila. To byly pro rodinu těžké časy. V roce 1945 sověti za spolupráci s pravicovým odbojem (AK) zavlekli na Sibiř Romanova otce, Mariana Mazurkiewicze. V různých lágrech (mezi jinými i u Riazania) proseděl tři roky. V Bialystoku zůstala paní Michalina se čtyřmi dětmi úplně bez prostředků. Dříve, na Velký pátek roku 1944, byl v Grabówce popraven její bratr Tadeusz Żongołłowicz, voják AK. Je pochován ve společném hrobě (Roman Mazurkiewicz se jako čtyřletý chlapec zúčastnil exhumace svého strýce v září roku 1944). Ze svého vyhnanství se Marian Mazurkiewicz vrátil až v roce 1948. Nemocný, vyčerpaný kurdějemi. „Musel toho hodně prožít, když do konce svého života v roce 1974 nepromluvil jediné ruské slovo“, vzpomíná jeho syn.

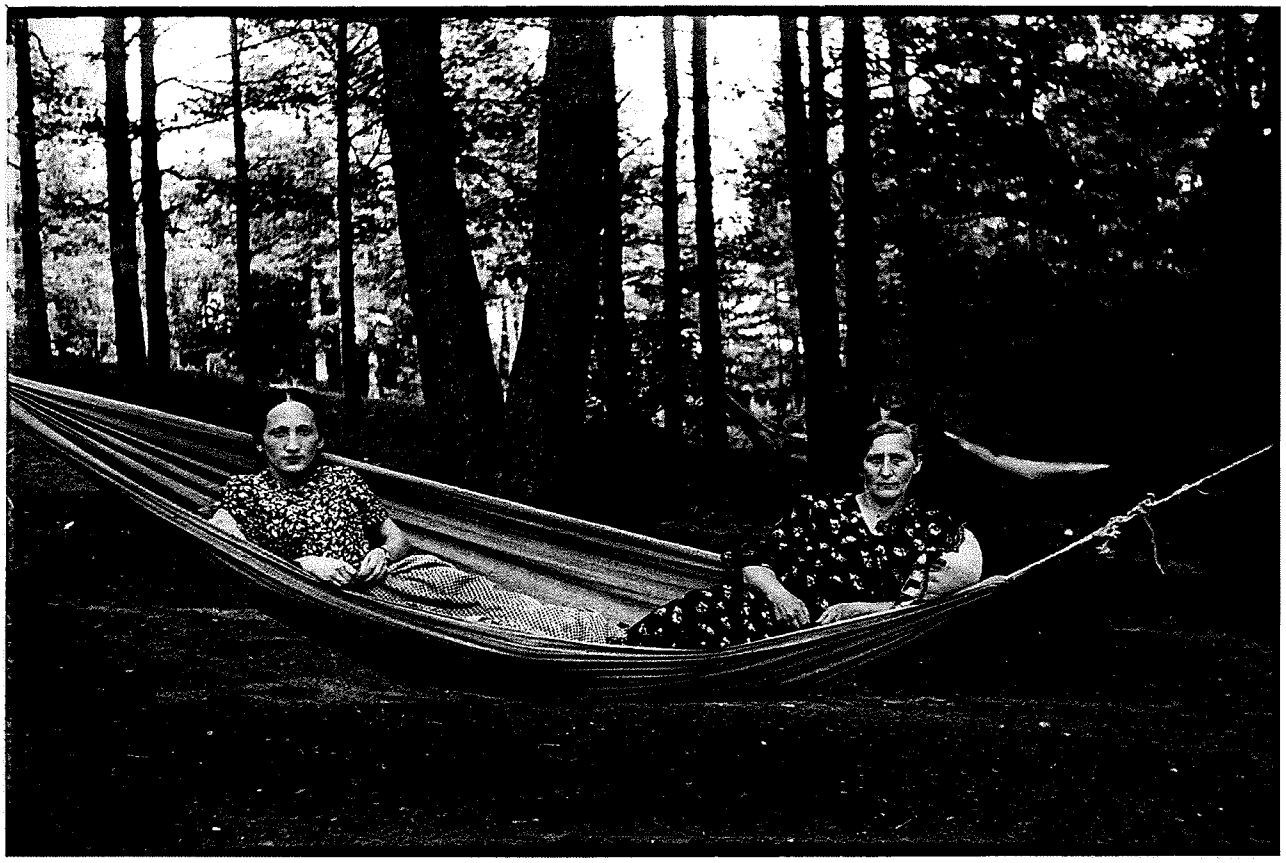
Marián Mazurkiewicz pracoval až do důchodu ve své firmě – zpočátku v družstvu „Robotnik“ (Dělník), a pak v „Społem” (Spolu). Pani Michalina se věnovala domácnosti a výchově dětí (Mazurkiewiczovi jich měli osm).

Jeden z jejich synů – pan Roman, v jejich rodném domě na ul. Daleké bydlí dodnes.







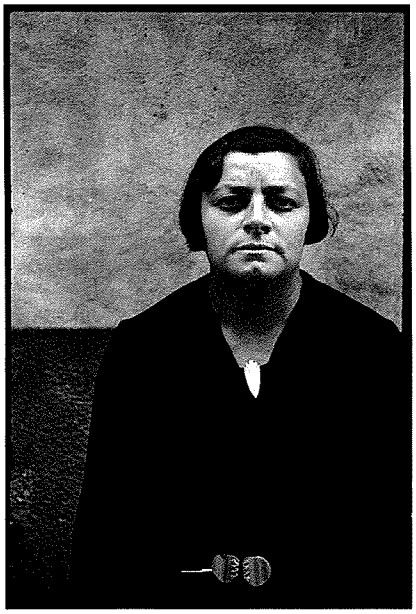


ZÁVĚR

Sentiment ke starým fotografiím se dnes stává pořád dražší. Jde tady samozřejmě o obchodní náklady, a na citech čistých a nezištných – jak víme - vůbec nezáleží. Mohlo by se zdát – jiné osobě. A přitom není těžké si všimnout, že systematické zvyšování obratu v obchodu se starými fotografiemi doprovází zvýšení úrovně emocí jejich platonických milovníků. Oba tyto jevy nejsou přímo propojeny, můžeme však připustit názor, že přese všechno mají společný zdroj, jen trochu hlouběji. Především – čas. Ukázalo se, že na jeho působení
je fotografie přímo výjimečně citlivá a na tomto poli se tedy vzdaluje od tradiční a blízké formy duchovní aktivity člověka – např. malířství a grafiky. Přičemž nejde tady o změny v její materiální fyzikálně-chemické struktuře, protože tyto záležitosti jsou více než jasné, ale jde o její „duchovní život“ proměny charakteru, její situaci a společenskou roli – měnící se přímo úměrně s časem. Za oběť v první řadě padá informativní doslovnost fotografie. Portréty ztrácejí jména, pohledy – místa na mapě, scény – svůj anekdotický, kdysi účastníkům dění na obrázku nebo fotografujícím, velmi čitelný význam, obrazy

se jakoby oddělovaly od jménem známých konkrétností a jestli je nedoprovází lidská, identifikující paměť, nebo psané poznámky – stávají se anonymní, jejich prvotní mise vyhasne. Takový je první skutek působení času. Je to činnost zcela destrukční? Dosažení plně anonymního stavu neznamená pro fotografii smrt, protože ona žije každým další setkáním s třeba i náhodným divákem. Jenže to je již další díl jejího života, nový smysl, nový rozměr. Významová hodnota staré fotografie se tady přemisťuje do značně rozlehlejšího prostoru. Ztrácí sice výlučnost na informace o jisté konkrétní, podrobné, pojmenované události, ale zároveň získává značně větší informativní formát, stává se totiž svědectvím epochy, místa, zvyků atd. a její role a významy dodatečně narůstají, jakmile se stane součástí sbírky, jejíž jednorodost určuje již pouze čas. Na okraji musíme dodat, že z přirozených příčin se tomuto procesu ubránily portréty známých osobností, snímky známých, nebo důležitých událostí, obecně známých přírodních úkazů a lidských děl.
V tomto případě fotografie vždy zůstává biografií nebo jedinečnou konkrétní situací a je nezřídka její přímou složkou. Velká informační obsahovost fotografie je jen jedná z příčin nárůstu její popularity a významu. Protože je ještě druhý aspekt tohoto případu, neméně důležitý, hodný poznamenání. Tedy nepochybné přání společné důvěry ve vztah nesený z minulosti do současnosti skrz zažloutlé snímky vyplývající pouze z toho, že nejsme schopni se na vlastní oči přesvědčit a potvrdit. Příčinu tohoto jevu je nutno hledat především v myšlení současného diváka. Divák byl ten, kdo povýšil soukromé album plné starých snímků neznámé rodiny na úroveň dokumentu a zařadil ho do muzejních sbírek, je to přece On – kdo ještě dříve – učinil zde popsané přesunutí staré fotografie na jinou významovou a společenskou úroveň. Učinil tak divák, ne fotograf. Fotografům se málo kdy věří, sobě věříme vždy.
Máme ještě jiný důsledek tohoto procesu. Považujeme-li starý odkaz za důvěryhodný, a tak to je, když uznáme jeho dokumentární hodnotu, přiznáváme tímto způsobem technickým aspektům tohoto odkazu i patent pravdomluvnosti. Jak víme, taková věc se ne vždy udála takovým způsobem.
Přece jen převézt význam starých fotografických sbírek jen na jejich informativní funkci – by znamenalo říci jen půlku pravdy, nebo i méně. Jejich fungování v rámci kultury, národního

i společenského svědomí současného člověka má ještě jeden neobvykle důležitý rozměr. Stačí si uvědomit, jak různé dojmy vyvolává blednoucí, nahnědlý, zažloutlý obrázek na malém zdobném kartónku a jeho nanejvýš luxusní reprodukce, na které byly opraveny chyby fotografa (ve velmi málo případech) a zaretušovány stopy zubu času. A přece jen informační nosnost obou obrazů je identická! Proč tedy jedna v nás vzbuzuje sentimentální pocity a druhá nanejvýš pocit zvědavosti? Společensky žijící člověk potřebné bytí a přetrvání tradic. Představuje druh sociologické vazby, společný jmenovatel určité lidské pospolitosti, dovoluje udržet odpovídající odstup pro získání lepších perspektivních zítřků.
K udržení tohoto vědomí nestačí jen literatura, píseň nebo ústní vyprávění. Tuto tradici musí potvrdit materiální substance, očitý svědek minulosti – důkaz, který můžeme zničit, ale nemůžeme jej vyvrátit. Dotyk ruky husarského brnění, středověkého dubového křesla, fotografie 19. století – pokaždé je to „dotyk dějin", který nezastoupí sani vyprávění, ani reprodukce. Právě proto hitlerovský okupant činil tak velké pustošení v naší materiální historii. Aby vykořenil národní vědomí. Určitě vznikly hluboké trhliny, které neminuly ani fotografické sbírky. Proto je hodnota staré polské fotografie úplně zvláštní, nesrovnatelná s jinými: její dochované střípky prošly zkouškou nezvykle kruté doby.







Seznam použité literatury

1. Barthes, Roland: **Imperium znaków**. Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
2. Berger, John: **O patrzeniu**. Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
3. Brauchitsch, Boris: **Mała historia fotografii**. Cyklady, Warszawa 2004.
4. Czartoryska, Urszula: **Przygody plastyczne fotografii**. Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.
5. Ferenc, Tomasz red.: **Odwaga patrzenia. Eseje o fotografii**. Fundacja edukacji Wizualnej. Łódź 2006.
6. Franczak, Eva, Okołowicz, Stefan: **Przeciw nicości**. Wydawnictwo literackie, Kraków 1986.
7. Harasym, Zenon: **Stare fotografie**. Arkady, Kraków 2005.
8. Ihnatowiczowa, Jadwiga: **Fotografia polska do 1914 r**. Katalog Biblioteka Narodowa, Warszawa 1981.
9. Ihnatowiczowa, Jadwiga: **Miasta polskie w fotografii dawnej i współczesnej**. Katalog Biblioteka Narodowa, Warszawa 1990.
10. Koetzle, Hans – Michael: **Słynne zdjęcia cz I i II**. Taschen,

Kolonia 2003.
11. Kozakiewicz, Ewa: **Opowieści fotografistów**. Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2003.
12. Plażewski, Ignacy: **Dzieje polskiej fotografii**. Książka i wiedza, Warszawa 2003.
13. Rosenblum, Naomi: **Historia fotografii światowej**. Baturo Grafis Projekt, Bielsko – Biała 2005.
14. Skłodowski, Krzysztof: **Na lewym brzegu Niemna**. Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2004.
15. Skrejko, Magdalena: **Fotografie z krakowskich atelier I połowy XX wieku**. Katalog. Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2002.
16. Sztompka, Piotr: **Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza**. PWN, Warszawa 2005.
17. Szymanowicz, Maciej: **Dylematy piktorializmu.** Format nr 41, Wrocław 2002.
18. Śleszyński, Wojciech: **Okupacja sowiecka na białostocczyźnie 1939 – 1941**. Benkowki BTN, Białystok 2001.
19. Śpiewak, Paweł: **W stronę wspólnego dobra**. Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
20. Tomaszczuk, Zbigniew: **Świadomość kadru**. Kropka, Września 2005.
Archiwum Państwowe w Białymstoku.
Archiwum Wschodnie przy Ośrodku „KARTA" w Warszawie.
Artysta czy rzemieślnik. Galicyjskie zakłady fotograficzne przełomu wieków XIX i XX. Katalog. Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2001.s