Jerzy Kostko – vesnický fotograf z Kleszczel.
Příspěvek k diskusi o vernakulární fotografii



Teoretická bakalářská práce

Tomasz Kudaszewicz

2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Jerzy Kostko – vesnický fotograf z Kleszczel.
Příspěvek k diskusi o vernakulární fotografii

Tomasz Kudaszewicz
Teoretická bakalářská práce
Obor: Tvůrčí fotografie
Opava 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Jerzy Kostko – vesnický fotograf z Kleszczel.
Příspěvek k diskusi o vernakulární fotografii

Jerzy Kostko – a village photographer from Kleszczele.
A contribution to the discussion on vernacular photography.

Tomasz Kudaszewicz
Teoretická bakalářská práce
Obor: Tvůrčí fotografie
Opava 2025



Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Oponent: MgA. Mgr. Michał Szalast

Opava 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Tomasz Kudaszewicz

UČO: 57606

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Jerzy Kostko – vesnický fotograf z Kleszczel. Příspěvek do diskuse o vernakulární fotografii

Téma práce anglicky: Jerzy Kostko – a village photographer from Kleszczele. A contribution to the discussion on vernacular photography

Zadání: Cílem této práce je přiblížit tvorbu Jerzyho Kostky – fotografa z Kleszczel na Podlasí. Analýza umělcova díla je vedena v širším kontextu vernakulární fotografie. Práce může být příspěvkem do diskuse nejen o díle Jerzyho Kostky, ale také o archivnictví a stále větší pozornosti věnované vernakulární fotografii

Literatura:
Urszula Dąbrowska, „Podlaští fotografové ze 30. a 40. let 20. století. Vyrůstání z provincie“, Bibliotekarz Podlaski, 4/2022 (LVII).
Agnieszka Pajączkowska, „Neprůhledné. Historie fotografie a jejich archivace“, Wydawnictwo Czarne, 2024.
Ian Haydn Smith, „Krátká historie fotografie. Kapesní průvodce směry, díly, tématy a technikami“, Alma-Press Sp. z o.o.
Jakub Dziewit, Adam Pisarek, „Zachraňovat. Zofia Rydet a vernakulární fotografie“, Nakladatelství Univerzity v Lodži, 2020.
Clément Chéroux, „Vernakulární. Eseje z dějin fotografie“, Varšava: Fundacja Archeologia Fotografii, 2014.

Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Datum zadání práce: 4. 8. 2025

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Jerzy Kostko (1897–1976) – vesnický fotograf z Kleszczel. Příspěvek k diskusi o vernakulární fotografii.

Tato studie si klade za cíl analyzovat a systematicky představit tvorbu Jerzyho Kostka, vesnického fotografa působícího v obci Kleszczele na území Podlasí v letech 1927–1976, a zasadit jeho fotografické dílo do širšího rámce odborné diskuse o vernakulární fotografii a sociálním dokumentu. Práce využívá analýzy nalezeného a digitalizovaného Kostkova archivu (přibližně 2,5 tisíce negativů) a kontextualizuje jeho činnost v během bouřlivé reality Podlasí 20. století.

V první části práce je rekonstruováno historické a sociálně-kulturní pozadí regionu – od mnohoetnické mozaiky meziválečného období (na základě mimo jiné údajů ze sčítání lidu z roku 1931), přes dramatické události druhé světové války, až po proces homogenizace společnosti v období Polské lidové republiky. Tento kontext je nezbytný pro porozumění roli fotografie jako vizuálního svědectví o „přerušené historické kontinuitě“. Následně je předloženo stručné pojednání o vývoji užité a ateliérové fotografie v Polsku s odkazy na její klíčové představitele, jakými byli Karol Beyer, Ignacy Krieger a Jan Bułhak, a komparativní analýzou Kostkovy tvorby s dílem jiných provinčních fotografů, včetně Stefanie Gurdowé z Dębice a maďarských dokumentaristů, jakými byli Zoltán Szalaya András.

Následující kapitoly jsou věnovány osobnosti samotného Jerzyho Kostka: jeho biografii, provozu skromného, ale funkčního ateliéru a jeho fotografické technice (středoformátové fotoaparáty, využití denního světla). Dále je rozebrán styl a estetika jeho snímků, s důrazem na seriálnost a typologii, jež, byť nezáměrné, umožňuje interpretovat jeho tvorbu jako lokální, podleskou verzi projektu Augusta Sandera *Lidé 20. století*. Analyzována je také tematická struktura fotografií – od individuálních a rodinných portrétů, přes fotografie rituálů (svatby, pohřby), až po dokumentaci každodenního života a pracovních činností ve vesnickém prostředí. Kostkovy fotografie jsou nahlíženy jako cenný pramen poznatků o sociální struktuře Kleszczel, genderových rolích a vývoji kulturních zvyků.

Pozornost je také věnována snahám o záchranu Kostkova fotografického archivu. Popsán je způsob, jakým byly jeho negativy – nalezené v roce 2013 v pilinách na půdě – zachráněny a digitalizovány díky občanské iniciativě Albom.pl a práci dobrovolníků. Hodnota těchto aktivit, jež jsou zásadní pro uchování historických sbírek, byla rovněž reflektována v rozhovoru s

Grzegorzem Dąbrowskim, zakladatelem platformy Albom.pl, jenž je zařazen do závěrečné části studie. Dąbrowski upozorňuje na nedostatečnou připravenost polských státních institucí na přijímání a konzervaci takovýchto archivů a zároveň zdůrazňuje, že vášeň a vědomí hodnoty vizuálních materiálů jsou často jedinou silou, která brání jejich zániku.

V závěrečné části práce je předložen pokus o interpretaci Kostkovy tvorby opírající se o klíčové teoretické koncepty, zejména o pojetí indexálnosti Rolanda Barthese a o funkci dokumentární fotografie. Formulována je otázka, zda byl Kostko řemeslníkem s výrazným uměleckým cítěním, nebo spíše intuitivním kronikářem své komunity. Závěr práce dokládá, že jeho tvorba nepředstavuje pouze formu rodinné paměti, nýbrž významné svědectví, jež zásadním způsobem obohacuje dějiny polské fotografie o narativy „malých příběhů“, a demonstruje jedinečnou sílu a hodnotu vizuální paměti v lokálním kontextu. Závěrečné reflexe se vztahují k významu samotného procesu záchrany fragmentů historie, jenž umožňuje obnovení paměti na „obyčejné“ lidi a jejich každodennost, a tím přispívá k psaní nových, hodnotných kapitol dějin polské fotografie.

Abstract EN

Jerzy Kostko (1897–1976) – a village photographer from Kleszczele. A contribution to the discussion on vernacular photography.

This thesis seeks to present and contextualize the work of Jerzy Kostko, a village photographer active in Kleszczele, Podlasie, between 1927 and 1976, and to situate his *oeuvre* within the broader discourse on vernacular photography and social documentary. The analysis is based on Kostko’s rediscovered and digitized archive of approximately 2,500 negatives, examined against the turbulent social and political history of twentieth-century Podlasie.

The first section of the thesis outlines the historical and social background of the region—from the multiethnic mosaic of the interwar period (informed, among other sources, by the 1931 census), through the traumatic experiences of the Second World War, to the processes of social homogenization during the Polish People’s Republic. This contextual framework underscores photography’s role as evidence of a “disrupted historical continuity.” The history of applied and studio photography in Poland is also addressed, with references to pioneering figures such as Karol Beyer, Ignacy Krieger, and Jan Bułhak, while Kostko’s practice is compared to that

of other provincial photographers, including Stefania Gurdowa from Dębica, as well as to Hungarian documentarians such as Zoltán Szalay and András Bánkúti.

Subsequent chapters focus on Kostko's biography, his modest yet functional studio, and his working methods (medium-format cameras, natural light). The style and aesthetics of his photographs are analyzed with particular attention to seriality and typology, features that, though unintended, render his work a local Podlasie counterpart to August Sander's *People of the 20th Century*. The thematic scope of his output—from individual and family portraits, through ritual photography (weddings, funerals), to visual documentation of village life and crafts—is examined as a valuable source of insight into the social structure of Kleszczele, gender roles, and changing customs.

The study also considers the preservation of Kostko's archive. It recounts how his negatives, discovered in 2013 in sawdust in an attic, were rescued and digitized through the grassroots initiative Albom.pl and the dedication of local enthusiasts. The significance of such community-driven projects for safeguarding historical collections is further explored in an interview with Grzegorz Dąbrowski, founder of Albom.pl. Dąbrowski highlights both the insufficient institutional capacity of Polish state archives to accept and conserve such collections, and the decisive role of passion and awareness in preventing their loss.

In its concluding section, the thesis interprets Kostko's work through key theoretical lenses, including Roland Barthes's concept of indexicality and the documentary function of photography. It asks whether Kostko should be regarded as a craftsman with an artistic sensibility or rather as an intuitive chronicler of his community. Ultimately, the study argues that his *oeuvre* constitutes not merely a collection of family keepsakes but a crucial body of testimony that enriches the history of Polish photography with "small histories," demonstrating the unique power of local visual memory. The act of rescuing and disseminating such archives, as the article emphasizes, restores the presence of "ordinary" people and their everyday lives, while inscribing new and valuable chapters into the broader narrative of Polish photographic history.

PODĚKOVÁNÍ

Z celého srdce bych chtěl poděkovat pedagogům a zaměstnancům ITF za zkušenost, která změnila můj život. Možnost čerpat vědomosti od tak skvělých učitelů považuji za čest a zůstanu za tuto příležitost trvale vděčný. Moje vděčnost náleží nejen pedagogickému sboru, ale rovněž všem ostatním zaměstnancům Slezské univerzity z naší fakulty, od nichž jsem vždy obdržel ochotnou pomoc.

Děkuji také za možnost studovat s tak úžasnými a otevřenými spolužačkami a spolužáky z univerzity.

Zvláštní poděkování si zaslouží Arkadiusz Gola, který mě podporoval a inspiroval během práce.

KLÍČOVÁ SLOVA

Jerzy Kostko, vernakulární fotografie, fotografické archivy, naivní fotografie, venkovský fotograf, fotografie Podlesí

KEYWORDS

Jerzy Kostko, vernacular photography, photographic archives, naïve photography, rural photographer, photography of Podlasie

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním

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

V Opavě 31.07. 2025

Tomasz Kudaszewicz, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Jerzy Kostko – vesnický fotograf z Kleszczel. Příspěvek k diskusi o vernakulární fotografii

Obsah

OBSAH 10

KAPITOLA 1. HISTORICKÝ KONTEXT – PODLASÍ A POLSKO-BĚLORUSKÉ POHRANIČÍ VE 20. STOLETÍ 13

Politické a administrativní změny v letech 1918–1989 13

Sociální a národnostní struktura regionu 14

Meziválečné období (1918–1939): Složitá demografická krajina 14

Druhá světová válka a poválečné změny (1939–1989): Tragédie a nová realita 15

Současnost: Dědictví rozmanitosti 16

Vliv válek a okupace na každodenní život obyvatel 17

KAPITOLA 2. HISTORIE UŽITÉ A ATELIÉROVÉ FOTOGRAFIE V POLSKU A EVROPĚ 19

Vývoj portrétní fotografie od 19. století 19

Pionýři a klíčové postavy portrétní fotografie 20

Role fotografických ateliérů v místních komunitách 24

Estetika a praxe vernakulární fotografie 26

KAPITOLA 3. JERZY KOSTKO – BIOGRAFIE A RODINNÉ ZÁZEMÍ 28

Náboženské a jazykové souvislosti regionu 28

Kleszczele 30

Každodenní život, zájmy, společenská činnost 31

Dědictví 32

KAPITOLA 4. FOTOGRAFICKÁ PRAXE JERZYHO KOSTKA – TECHNIKA, STYL, TEMATIKA 33

Fenomén seriálnosti a typologie 33

August Sander 33

Indexální fotografie z pohledu Rolanda Barthese 35

Srovnání s jinými provinčními fotografy 36

Józef Zajączkowski – první fotograf Řešova 36

Stefania Gurdowa – fotografka všednosti a kolektivní paměti 38

„Negativy z Popelnice 1900–1945“ 40

Provinční fotografie v Maďarsku: Zoltán Szalay a András Bánkúti 41

Fotografická technika Jerzyho Kostka 43

Tematika a ikonografie fotografií 43

KAPITOLA 5. ESTETIKA A KOMPOZICE VE FOTOGRAFII JERZYHO KOSTKA 45

Scénografie, pozadí a rekvizity 45

Kostkův vizuální jazyk v kontextu doby 46

KAPITOLA 6. FOTOGRAFIE JAKO DOKUMENT SPOLEČENSKÉHO ŽIVOTA KLESZCZEL 49

Zaznamenané typy profesí, rodinné vztahy, zvyky 49

Portrétování žen, mužů, dětí – společenské rozdělení a role 50

Role fotografie při budování místní paměti 51

Společenská krajina Kleszczel – historicko-demografický kontext 52

Funkce rituální a obřadní fotografie 52

KAPITOLA 7. ZÁCHRANA ARCHIVU JERZYHO KOSTKA – HISTORIE A VÝZNAM NÁLEZU 54

Akce Albom.pl a „fotografická archeologie“ 54

Digitalizace, konzervace a zpřístupnění materiálů 55

KAPITOLA 8. JERZY KOSTKO A VERNAKULÁRNÍ FOTOGRAFIE – POKUS O INTERPRETACI 56

Kostko jako řemeslník, nebo umělec? 56

Místo Kostkovy tvorby v dějinách polské fotografie 58

Význam místních archivů v bádání o vizuální kultuře 59

KAPITOLA 9. ROZHOVOR S GRZEGORZEM DĄBROWSKIM Z ALBOM.PL, ČERVENEC 2025 61

KAPITOLA 10. ROZHOVOR S SE SŁAWOMIREM KOSTKEM – BRATRANCEM FOTOGRAFA JERZYHO KOSTKA 69

74

KAPITOLA 11. VERNAKULÁRNÍ FOTOGRAFIE: OD ŘEMESLA K SVĚDECTVÍ MÍSTNÍ PAMĚTI. PŘÍPADOVÁ STUDIE JERZYHO KOSTKA A PODLASÍ 77

Podlasí ve 20. století: kulturní mozaika a historické proměny 77

Vývoj užité fotografie a role fotografických ateliérů 78

Jerzy Kostko – biografie a fotografická praxe 79

Vernakulární fotografie jako dokument společenského života a nositel paměti 80

Záchrana a budoucnost vernakulárních archivů 81

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 83

SEZNAM ILUSTRACÍ A REPRODUKOVANÝCH FOTOGRAFIÍ 89

JMENNÝ REJSTŘÍK 90

Kapitola 1. Historický kontext – Podlasí a polsko-běloruské pohraničí ve 20. století

Politické a administrativní změny v letech 1918–1989

Podlasí, jako pohraniční oblast národnostní, etnické a náboženské plurality, prošlo ve 20. století řadou dynamických politických a administrativních proměn, jež zásadně ovlivnily formování místní identity[1]. Po obnovení polské státnosti v roce **1918** bylo toto území začleněno do znovuzrozeného polského státu[2]. Východní hranice, stanovení rižskou smlouvou v roce **1921**, zahrnovala oblasti osídlené etnicky a nábožensky různorodým obyvatelstvem, včetně Bělorusů, Ukrajinců, Židů a Litevců[3]. Vznik Druhé polské republiky byl provázen snahou o integraci těchto oblastí s centrem státu, což se promítalo do rozvoje místní samosprávy, reforem školství a osidlovací politiky.

Po sovětské agresi proti Polsku **17. září 1939** bylo Podlasí obsazeno Rudou armádou a začleněno do Běloruské sovětské socialistické republiky. Toto období bylo charakterizováno brutálními represemi vůči místním elitám, včetně duchovenstva, šlechty a inteligence[4]. Po útoku Třetí říše na Sovětský svaz v červnu **1941** přešlo území pod německou okupaci a bylo spravováno jako součást **rejence v oblasti Bělostoku**. Hitlerovská okupace přinesla masové deportace, popravy i vyhlazování židovského obyvatelstva[5].

Po skončení druhé světové války revizi hranic v souladu s rozhodnutími jaltské a postupimské konference bylo Podlasí definitivně začleněno do Polské lidové republiky. Komunistické úřady pokračovaly v procesu centralizace a etnické homogenizace. Byla realizována repolonizační strategie, jejíž součástí byla i **operace „Visla“ v roce 1947**, jež měla za cíl nucené přesídlení Ukrajinců a Lemků. Výrazně byl snížen počet škol s běloruským jazykem a omezena činnost nezávislých náboženských institucí a společenských organizací.

[1] Marek Kietliński (ed.), *Pogranicze polsko-litewsko-białoruskie: źródła historyczne, stan badań. Materiały z konferencji*, Archiwum Państwowe w Białymstoku, Białystok 2003.
[2] Marek Kietliński, Wojciech Śleszyński (ed.), *Repatriacje i migracje ludności pogranicza w XX wieku. Stan badań oraz źródła do dziejów pogranicza polsko-litewsko-białoruskiego,* Archiwum Państwowe w Białymstoku, Białystok 2004.
[3] Maciej Falkowski, *Szlachta. Historie z podlasko-mazowieckiego pogranicza*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2024.
[4] Dorota Filipiak, *Bug z tobą. Historie o życiu i śmierci z nadbużańskiego Podlasia*, Wydawnictwo Pośny Burat, Suwałki 2024.
[5] Stanisława Lewandowska, *Nadbużańskiego Podlasia okupacyjny dzień powszedni: 1939–1944*, Trio, Warszawa 2023.

V 70. a 80. letech byl region podroben dalším administrativním změnám, mimo jiné reformou z roku **1975**, jež zrušila okresy a zavedla nová vojvodství. Bylo to období intenzivní modernizace, ale také dalšího podřizování místních struktur centrální politice.

Sociální a národnostní struktura regionu

Region Podlasí po celé 20. století představoval výjimečnou etnickou a náboženskou mozaiku, byl místem styku různých kultur a tradic. Jeho geografická poloha na civilizačním pomezí Polska, Běloruska, Litvy a Ukrajiny vedla k tom, že se tato oblast stala tavicím kotlem národností a náboženství, což se zásadně promítlo do její dějin a kolektivní identity[6].

Meziválečné období (1918–1939): Složitá demografická krajina

V meziválečném období, v rámci hranic Druhé polské republiky, byla národnostní struktura Podlasí nesmírně složitá a dynamická. Podle oficiálního sčítání lidu z roku **1931** tvořili v některých okresech Bělostockého vojvodství Poláci fakticky menšinu. Například v okrese **Bielsk Podlaski** převládalo běloruské a pravoslavné obyvatelstvo, zatímco města jako **Bielsk Podlaski**, **Hajnówka**, **Kleszczele** nebo **Gródek** měla výrazné – a často majoritní – židovské populace[7]. Vedle polského obyvatelstva zde početně žili Bělorusové s vlastním jazykem a pravoslavnou tradicí, Ukrajinci, Tataři (zejména v okolí **Kruszynian** a **Bohonik**), menší počet Rusů (především starověrci, např. ve **Wodziłkách**) a Litevců (na severu regionu, v okolí **Puńsku** nebo **Sejn**)[8].

Vedle dominujícího **katolického kostela** latinského obřadu hrála klíčovou roli v duchovním a kulturním životě regionu **pravoslavná církev** V náboženském a kulturním životě regionu hrála v kromě dominantního katolického ritu také klíčovou roli pravoslavná církev, jež pro mnoho Bělorusů a část Ukrajinců představovala identitotvorný prvek[9]. Místa jako **Grabarka**, **Supraśl** nebo **Hajnówka** se stala důležitými pravoslavnými centry. Existovaly zde také aktivní protestantské komunity (především německé, ačkoli početně malé) i silná a prosperující židovská komunita, jež se soustředila ve městech (jako např. **Bělostok**, **Bielsk Podlaski**,

[6] Zofia Abramowicz, *Antroponimia Żydów białostockich jako zwierciadło kontaktów językowych i kulturowych*, Białostockie Archiwum Językowe, Białystok 2001.
[7] Adam Dobroński (ed.), *Białostoccy Żydzi. Karty pamięci,* nstytut Historii. Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1997–2001.
[8] Anna Romaniuk, *Orzeszkowo 14: historie z Podlasia,* Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
[9] Magdalena Sulima, *Dom pogranicza w kulturze wsi podlaskiej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, 2019.

Siemiatycze), kde vzkvétaly synagogy, školy a náboženský život[10]. Je třeba poznamenat, že tyto komunity fungovaly ve specifické prostorové struktuře, rozdělené na vesnice a města. Často se daná vesnice nebo městečko vyznačovalo převahou obyvatel jedné národnosti nebo jednoho vyznání, což vytvářelo unikátní kulturní krajinu[11]. Navzdory dlouhodobé koexistenci a často harmonickému soužití však narůstalo napětí, zejména v důsledku asimilační politiky vedené úřady Druhé polské republiky, jež upřednostňovala polské a katolické obyvatelstvo. Stoupající nacionalismus ve 30. letech 20. století tyto tendence dále prohloubil.

Druhá světová válka a poválečné změny (1939–1989): Tragédie a nová realita

Druhá světová válka dramaticky zasáhla demografickou i kulturní strukturu regionu. Okupanti – sovětští (**1939–1941**) a němečtí (**1941–1944**) – cynicky využívali etnické rozdíly k propagandistickým a politickým účelům, čímž vyvolávali a prohlubovali konflikty a vedli k vzájemným represím[12]. Nejtragičtějším důsledkem války bylo téměř úplné **vyhlazení židovského obyvatelstva**, které po staletí obývalo města a městečka Podlasí. Židé z Bělostoku, Bielska Podlaského nebo Siemiatycz byli ve většině zavražděni ve vyhlazovacích táborech, což vedlo k nevratné proměně kulturní topografie regionu.

Po válce a stanovení nových hranic podle tzv. Curzonova linie na základě jaltské a postupimské konference bylo Podlasí nakonec začleněno do Polské lidové republiky. Komunistické úřady pokračovaly v procesu centralizace a etnické homogenizace. Byla vedena politika repolonizace, podporovaná akcemi jako **operace „Visla“ v roce 1947**, jež měla za cíl přesídlení Ukrajinců a Lemků. Došlo k významnému omezení počtu škol s běloruským jazykem a k potlačení činnosti nezávislých náboženských institucí a společenských organizací.

[10] Marek Kietliński (ed.), op. cit.
[11] Ibid.
[12] Marek Kietliński, Wojciech Śleszyński (ed.), op. cit.



1. Historická mapa ilustrující polské hranice po druhé světové válce (Wikipedie).

Současnost: Dědictví rozmanitosti

Navzdory dramatickým změnám a ztrátám zůstává Podlasí dodnes jedním z **nejvíce kulturně rozmanitých regionů Polska**. **Pravoslavná komunita** zde nadále představuje silně zakořeněný prvek náboženského i kulturního života , přičemž chrámy, jako ty v městech **Hajnówka**, **Bielsk Podlaski** nebo **Supraśl**, jsou důležitými centry náboženského a kulturního života. **Běloruská kultura**, ačkoliv dlouhodobě vystavena různým nátlakům, je stále živá v mnoha obcích, zejména v oblasti **Bělověžského pralesa** a východně od Bělostoku. Lze zde slyšet běloruské dialekty, sledovat jedinečné lidové tradice a obdivovat specifickou sakrální architekturu. V regionu stále setrvávají i menší etnické skupiny, jako jsou výše zmiňovaní Tataři, kteří pěstují své tradice a náboženství v mešitách v **Kruszynianech** a **Bohonikách**[13]. Současné Podlasí tak představuje prostor, který navzdory historickým otřesům dokázal zachovat své **multikulturní a mnohonáboženské dědictví**, a je dnes cenným příkladem

[13] Halina Karwowska. Aleksander Andrzejewski (ed.), *Stan badań archeologicznych na pograniczu polsko-białoruskim od wczesnego średniowiecza po czasy nowożytne*, Muzeum Podlaskie, Białystok 2006.

kulturní kontinuity a pluralitního soužití, čímž se stává atraktivním objektem pro vědecký výzkum i autentické kulturní poznávání.

Vliv válek a okupace na každodenní život obyvatel

Jak první, tak druhá světová válka měly devastující dopad na každodenní život obyvatel Podlasí. První ozbrojený konflikt přinesl zničení infrastruktury, vlny uprchlíků a hladomor. Druhá světová válka se však ukázala být ještě ničivější. Období sovětské okupace (**1939–1941**) znamenalo znárodňování majetku, deportace na Sibiř a pokus o sovětizaci společenského života. Mnozí obyvatelé, označení za „nepřátele lidu“, byli bez soudu internováni v pracovních táborech nebo zahynuli v důsledku represí.



2. Autor neznámý, Likvidace bělostockého ghetta,1943.

Německá okupace (**1941–1944**) byla ještě brutálnější. Byla zavedena politika vyhlazování židovského obyvatelstva (ghetta v **Bělostoku**, **Bielsku Podlaském**, **Kleszczelích**), uplatňovaly se nucené práce a masové popravy[14]. Mnoho vesnic bylo pacifikováno. Obyvatelstvo žilo v permanentním ohrožení – nejistota, hlad a strach provázely každý den. V takových podmínkách

[14] Aneta Prymaka-Onisz, *Kamienie musiały polecieć: wymazywana przeszłość Podlasia*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.

se formovaly strategie přežití, vytvářely se komunity vzájemné pomoci a konspirační sítě. Po válce, navzdory formálnímu míru, region nadále čelil násilí – tentokrát ze strany bezpečnostního aparátu komunistického státu. Docházelo k rozbíjení protikomunistického odboje, represím proti „národnostně nespolehlivému živlu“, likvidaci místních elit. V podmínkách chudoby a pomalé obnovy získávaly na významu rodinné vazby a místní každodenní rituály. Tyto aspekty života byly často zachycovány na fotografiích – například prostřednictvím práce venkovských fotografů, jako byl Jerzy Kostko.

Kapitola 2. Historie užité a ateliérové fotografie v Polsku a Evropě

Vývoj portrétní fotografie od 19. století

Počátky portrétní fotografie lze datovat do 30. let 19. století, kdy **Louis Daguerre** oficiálně představil veřejnosti vynález daguerrotypie. Tato jedna z prvních fotografických technik, navzdory vysokým pořizovacím nákladům a dlouhé expozici, si rychle získala oblibu mezi společníky vyšších společenských vrstev. Představovala konkurenci pro portrétní malbu a otevřela cestu k vnímání obrazu jako společenského média. Již v polovině 19. století vznikala ve Francii, Velké Británii, Německu a Rakousku-Uhersku první stálá fotografická studia, která se časem stala součástí moderní městské krajiny.

Revoluci ve fotografické praxi přinesly další inovace: ambrotypie, ferrotypie a – především – negativ na kolodiové skleněné desce. Umožnily levnější, vícenásobné kopírování fotografií, čímž se fotografická činnost stala dostupnější pro příslušníky nižších vrstev společnosti. Zásadním zlomem byl také vynález suché želatinové desky v 80. letech 19. století, jež zjednodušila proces záznamu obrazu a zkrátila dobu expozice. V důsledku toho se fotografie stávala stále dostupnější pro střední a nižší sociální vrstvy.

V tomto období se začala formovat specificita portrétní fotografie jako samostatného žánru – s vlastními konvencemi, scénografií a rekvizitami. Typický ateliérový portrét z konce 19. století zobrazoval postavu umístěnou před aranžovaným pozadím –se sloupem, závěsem nebo zimní zahradou, často se symbolickými atributy: knihou, holí, květinami. Záběry byly převážně frontální, celé postavy nebo poprsí. Model, přestože umístěn staticky, byl zobrazován s důstojností a obvykle se společenskými ambicemi. Vynález fotografie typu „cartes de visite“ (vizitkové karty) učinil z portrétu sběratelský a společenský prvek – lidé si fotografie vyměňovali, ukládali je do rodinných alb. Na počátku 20. století, v době secesního a modernistického uměleckého myšlení, se měnila také estetika fotografie: větší důraz byl kladen na světlo, mimiku a kontextualizaci portrétované postavy (např. v exteriéru, nebo v každodenním prostředí)[15].

[15] Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

Pionýři a klíčové postavy portrétní fotografie

V Polsku vznikly první fotografické ateliéry v 40. a 50. letech 19. století. **Karol Beyer** (1818–1877), považovaný za otce polské fotografie, otevřel svůj ateliér ve Varšavě již v roce **1845**[16]. V Krakově působil **Ignacy Krieger** (1817–1889), věnoval se nejen portrétní fotografii, ale i dokumentaci městské krajiny a veřejných událostí. **Maksymilian Fajans** (1827–1890) vedl renomovaný ateliér ve Varšavě, specializoval se na portréty příslušníků inteligence, šlechty a měšťanstva[17]. Proslul mimořádnou péčí o světlo a detail, často inscenoval své modely s rekvizitami a v elegantních pózách. Jeho fotografie se vyznačovaly výjimečnou kvalitou tisků a technikou retuše. **Bratři Altmanové – Abraham a Leopold** – založili významné fotografické studio ve Varšavě, jež fungovalo od poloviny 19. století. Prosluli především masovou produkcí vizitkových fotografií („cartes de visite“), jež se těšily značné oblibě v Evropě. Studio Altman bylo rovněž příkladem zavádění moderních technik zpracování a tisku fotografií. Jejich činnost byla příkladem úspěšného spojení komerčního provozu s estetickými ambicemi.



3. Karol Beyer, Autoportrét, 1861.

[16] Marian Szulc, *Materiały do historii fotografii polskiej. Bibliografia 1836–1956. T om 1*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
[17] Witold Kanicki, Dorota Łuczak, Maciej Szymanowicz (ed.), *Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1899: antologia,* Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań 2023.



4. Ignacy Krieger, Dziad krakowski, 1866.

V druhé polovině 19. století se portrétní fotografie stala běžnou službou v provinčních městech – Lvově, Lublinu, Vilniusu nebo Lodži. V Haliči, Polském království a oblasti pruského záboru byly zaváděny oficiální licenční systémy, v jejichž rámci získávali fotografové status podobný řemeslníkům nebo technickým specialistům[18]. Současně se rozvíjela masová praxe užité fotografie, již provozovaly tisíce méně známých, avšak lokálně aktivních fotografů.

Na přelomu 19. a 20. století a v meziválečném období nabyla polská portrétní fotografie výrazně uměleckého charakteru. **Jan Bułhak** (1876–1950), autor konceptu „vlastenecká fotografie“, byl nejen portrétista, ale především krajinář a městský dokumentarista[19]. Jeho estetika se vycházela z piktorialismu – stylu blízkému malbě – jehož prostřednictvím obrazoval krásu a duchovnost krajiny. Ačkoli je Bułhak známý především jako piktorialista a krajinářský fotograf, věnoval se rovněž portrétní tvorbě – zejména v kontextu národní fotografie, ukazující „polskou duši“. Jeho snímky představovaly lidi v tradičních oděvech, zasažených do architektonických a náboženských prostředí. Byly měkké, zamlžené, poetické – měly raz

[18] Małgorzata Jurkiewicz (ed.), *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów: materiały z sesji zorganizowanej z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.
[19] Henryk Derczyński, Předmluva k: Jan Bułhak, *Fotografia ojczysta: rzecz o uspołecznieniu fotografii: z ilustracjami autora,* Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951.

umělecké vize a zapadaly do proudu romantického dokumentu. Bułhak usiloval o vytvoření národního stylu fotografie, jenž by spojoval tradici s moderními výrazovými prostředky[20].

Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) (1885–1939) chápal fotografii jako nástroj experimentu a performance. Ve svém podniku „Portrétní firma S.I. Witkiewicz“ vytvářel portréty, jež byly stylizovány d různých estetických rovin a doplněny autorskými komentáři. Studio fungovalo na polo-uměleckých a polo-komerčních principech. V jeho fotografiích byla patrná hra s formou, groteska a také psychologická analýza. Witkacyho portréty jsou jedinečnou kombinací umění, ironie a psychoanalýzy, daleko přesahující konvence užité fotografie. Důležité je, že Witkacy používal fotoaparát i jako nástroj dokumentující svou činnost – zachycoval své modely před nebo po malířské seanci, zaznamenával jejich gesta, mimiku i atmosféru procesu práce. Jeho činnost byla manifestací tvůrčí nezávislosti a spojovala fotografii s performancí a psychologií[21].



5. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autoportret wielokrotny, 1915–1917.

Edward Hartwig (1909–2003) byl tvůrcem moderní umělecké fotografie v poválečném Polsku. Ve své tvorbě spojoval podněty z avantgardního malířství, grafiky a experimentálních technik. Ačkoli se jeho nejznámější díla týkají krajiny, portrét sehrával v jeho tvorbě roli

[20] Anna Niklas, Tomasz Niklas, *Historia fotografii*, Centrum Rozwoju Edukacji Edicon, Poznań 2019.
[21] Juliet Hacking (ed.), *Historia fotografii*, překlad Maria Tuszko, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2016.

nositele formální exprese. Jeho práce se vyznačují důmyslnou kompozicí, hrou se světlem a stínem a expresivní deformací prostoru.

Ve francouzském prostředí představoval jednou z klíčových postav 19. století **Nadar** (vlastním jménem Gaspard-Félix Tournachon, 1820–1910). Proslul především portréty pořízenými ve svém renomovaném pařížském ateliéru. Nadar byl průkopníkem v užívání přirozeného denního světla a charakteristického, plastického stínování v portrétu. Portrétoval řadu významných osobnosti intelektuální a kulturní scény své doby: Charlese Baudelaira, Victora Huga, Sarah Bernhardt, Gustava Dorého a mnoho dalších. Jeho ateliér byl ceněn nejen pro vynikající technickou kvalitu fotografií, ale také pro intelektuální atmosférou, jež vytvářel při kontaktu s modely. Nadar jako první pořídil letecké snímky z balonu a experimentoval s elektrickým osvětlením v pařížských katakombách. Jeho přístup tak kombinoval technickou inovaci s jemnou psychologií portrétu.

V Německu sehrál zásadní roli **August Sander** (1876–1964), jenž na přelomu 20. a 30. let 20. století realizoval monumentální projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Lidé 20. století*). Tento soubor snímků byl koncipován jako vizuální katalog německé společnosti – čítal přes 600 portrétů příslušníků různých profesí, společenských vrstev a prostředí (horníků, kadeřníků, zemědělců, buržoazie, intelektuálů, mladých i starých lidí). Sanderův styl se vyznačoval strohostí, přesností a absencí uměleckých efektů – záleželo mu na objektivitě, „fotografické pravdě“. Díky tomuto přístupu jsou jeho práce dnes považovány za průkopnické v oblasti vizuální sociologie. Jeho fotografie spojovaly dokument s formou typologie a tvořily jeden ze základů moderního dokumentárního portrétu[22].

[22] Zbigniew Tomaszczuk, *Historia fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2024.



6. August Sander Wife of a Teacher and Writer, 1924.

Role fotografických ateliérů v místních komunitách

Od druhé poloviny 19. století až do konce 20. století sehrávaly fotografické ateliéry důležitou roli ve společenském životě. Nepůsobily pouze jako poskytovatelé technické služby, ale plnily také symbolickou, paměťovou a dokumentační funkci. Fotografické portréty vznikaly u příležitosti zásadních životních mezníků – od narození až po smrt – a představovaly vizuální nositele identity, rodinné kontinuity i místní hrdosti. Zvláštní význam měly tyto instituce v prostředích, kde byl přístup k vizuálním médiím omezený[23].

Ve venkovských a maloměstských komunitách byl fotograf často jedním z mála lidí, již disponovali specializovanými technickými znalostmi a měli kontakt s vnějším světem. Býval učitelem, hodinářem, a dokonce vedl i kiosek. Jeho ateliér byl poloveřejným místem – spojoval intimitu aktu portrétování s inscenací a společenskou prezentací.

Typický ateliér byl tvořen třemi základními prostory: fotografickým prostorem, čekárnou a temnou komorou. V 19. století se využívalo přirozené světlo dopadající přes střešní světlíky nebo velká okna, často rozptýleného záclonami nebo matovaným sklem. V pozdějších desetiletích se používaly obloukové lampy, a následně žárovkové a bleskové. Fotoaparáty používané v ateliéru byly obvykle velkoformátové kamery na stativech, obsluhované skleněnými deskami nebo kazetami na řezaný film.

[23] Czesław Czapliński, *Fotografia portretowa*, Polski Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004.

Fotografická technika se v čase proměňovala. Ve druhé polovině 19. století dominovaly kolodiové skleněné negativy, jež po expozici vyžadovaly okamžité vyvolání v temné komoře. Fotograf musel mít k dispozici připravenou temnou komoru v sousední místnosti nebo mobilní laboratoř. Postupem času se objevily suché želatinové desky, jež bylo možné vyvolat později, což proces výrazně zjednodušilo. Ve 20. století nastoupily řezané a následně na svitkové filmy (např. typu 120, 620), a koncem století také kinofilmy (35 mm)[24].

K vyvolávání se používaly chemické roztoky: nejprve kolodium a síran železnatý, později hydrochinon, metol a fenidon. Proces zahrnoval vyvolání, ustalování, praní a sušení negativů. Tisky byly zhotovovány na albuminový, stříbrný, později barytový nebo RC papír. Každá fáze vyžadovala samostatnou kyvetu s příslušnými chemikáliemi a přesnou kontrolu času. V některých ateliérech se praktikovala ruční retuš – pomocí tuší, grafitových tužek či barev se vyhlazovala pleť, zvýrazňovaly kontury, či dokonce přidávaly detaily jako kníry nebo šperky[25].

Vybavení temné komory zahrnovalo zvětšovací přístroj, laboratorní hodiny, kyvety, kleště, sušičky, věšáky a lisy na rovnání tisků. Pokročilejší pracoviště disponovala také kopírovacími aparáty, umožňujícími reprodukci fotografií nebo dokumentů. Po dokončení tohoto procesu fotograf zarámoval fotografie do paspart, nalepil je na firemní kartony, nebo je ukládal do ozdobných složek s logem ateliéru. Pozadí tvořila nejčastěji malovaná opona s krajinou nebo architektonickým interiérem. Modelové byli umísťováni na podesty, často se používaly opěrky hlavy, aby se zabránilo rozmazání při delší expozici. K dispozici klientům byly rekvizity: křeslo, stůl, falešný telefon, kniha nebo dětské hračky. V éře Polské lidové republiky byly módní fotografie s motorem, rádiem nebo umělými květinami[26].

Důležitá byla nejen samotná fotografie, ale i její tisk: typ papíru, formát, podtisk s názvem ateliéru. Mnoho ateliérů mělo rodinný charakter a fotografické řemeslo se předávalo z generace na generaci. Dochované archivy těchto dílen dnes představují cenný materiál pro výzkum lokální historie, společenských struktur, změn vkusu, módy, mentality či lokálního urbanismu.

V druhé polovině 20. století čelily ateliéry konkurenci rozvíjející se amatérské fotografie. Fotoaparáty vyráběné sovětskými a NDR továrnami (např. Smiena, Zenit, Praktica) se rozšířily mezi obyvateli Polské lidové republiky. Přesto „profesionální fotografie“ zůstala silně

[24] Douglas Allen Box, *Doug Box o fotografii portretowej. Przewodnik*, překlad Marcin Machnik, Helion, Warszawa 2013.
[25] Nathan Jurgenson, *Fotka: o zdjęciach i mediach społecznościowych*, překlad Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

přítomna v obřadnosti – např. při svatbách, křtech, prvním svatém přijímání, pro účely průkazů, diplomů či pohřebních portrétů, a to až do 90. let.

Současné archivní a výstavní aktivity obnovují význam užité fotografie. Projekty jako „Tovární fotografie“ (Etnografické muzeum v Krakově), Sociální archivy (Ośrodek KARTA) nebo již zmíněný Albom.pl, digitalizují a analyzují tisíce fotografií z lokálních ateliérů[27].

Estetika a praxe vernakulární fotografie

Vernakulární fotografie – tedy fotografie vznikající mimo sféru institucionální, umělecké či profesionální tvorby – zahrnuje široké spektrum snímků: od rodinných portrétů, přes dokumentaci každodenních událostí, po fotografie objektů, soukromých prostorů a oslav. Jedná se o obrazy vytvářené amatéry, řemeslníky či osobami, jež nejsou profesně spjaty s uměleckými institucemi, často za účelem pamětním, identitárním nebo emocionálním. Charakterizuje je funkčnost, opakovatelnost a zakořeněnost v praktikách každodenního života.

Příklady vernakulární fotografie jsou: fotografie z křtin a prvního přijímání pořízené v domácím obývacím pokoji; svatební fotografie před bytovým domem; autoportréty pořízené pomocí samospouště v zrcadle; fotografie dětí s jízdním kolem nebo novou hračkou na dvoře; fotografie pořízené při práci na zemědělském hospodářství; rodinné fotografie pořízené na pozadí koberce nebo kredence. V jejich estetice se počítá přítomnost, gesto, vztah – a nikoli formální kompozice nebo umělecká koncepce[28].

Charakteristické pro tuto estetiku jsou: frontální záběr, absence výrazné inscenace, přítomnost symbolů každodennosti (oděv, tašky, děti, jízdní kola), opakovatelnost póz a pozadí. Vernakulární fotografie není uměním ve formálním slova smyslu, ale přesto bývá dojemná, výmluvná a autentická.

Jerzy Kostko je příkladem vernakulárního fotografa v plném slova smyslu. Jeho fotografie zobrazují místní lidi: ženy v zástěrách, muže s motocykly, děti s hračkami. Pozadí se nemění – břízy, sloupy, závěsy – ale tváře a postavy se mírně liší. Kostko neusiloval o výtvarnou expresi, nýbrž o užitnou hodnotu fotografie – a právě tato funkčnost a kontinuita dává jeho tvorbě historickou a kulturní hodnotu.

[27] Tomisław Giergiel, *Warsztat badacza fotografii w metodyce archiwalnej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 1 (2021), s. 135–158.
[28] Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny 1978–1990*, archiv fotografií, https://zofiarydet.com/zapis/pl/library?page=1.



7. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970[29].

Dnes se vernakulární fotografie stává předmětem výzkumu antropologů, sociologů, historiků a umělců. Odhaluje strategie reprezentace: jak lidé přáli být viděni, jak si sami sebe představovali. Je svědectvím společenského a mravního vývoje: v portrétech vidíme proměny módy, rodinné struktury, genderových rolí.

Ve vernakulární fotografii je silně přítomný prvek nostalgie – nikoli nutně po samotné minulosti, ale spíše po způsobu, jakým byla minulost zaznamenána. Tato fotografie vypovídá více o touhách než o realitě. Je zrcadlem každodennosti, avšak ne v dokumentárním smyslu slova – je spíše projekcí toho, jak jsme si přáli být zapamatováni než objektivním záznamem toho, co skutečně bylo[30].

[29] Všechny uvedené fotografie Jerzyho Kostky byly pořízeny na černobílý negativ, želatinostříbrný na acetylcelulózovém podkladu.
[30] Jadwiga Gębarowska, Małgorzata Czyńska, *Zawód: fotorafistka*, Fundacja Farbiarna, Bydgoszcz 2019.

Kapitola 3. Jerzy Kostko – biografie a rodinné zázemí

Tato kapitola vznikla na základě rozhovoru, který jsem vedl se Sławomirem Kostkem, synovcem Jerzyho Kostka, ve dnech 17. a 18. července 2025 v Lublinu.
Jerzy Kostko se narodil v roce **1897** v Komarovce na území tehdejšího Ruska. Jeho otec, Józef, byl železničář a pocházel ze šlechtické rodiny spojené s vazbami na okolí Bielska Podlaského a Hajnówky[31]. Pradědeček, architekt z Kamence Podolského, byl povolán k restaurování kláštera v městě Supraśl. Matka Jerzyho, Emma rozená Szwalb, pocházela z Rigy Rodina se usadila v Kleszczelích[32].

Vypuknutí první světové války je zastihlo v Nowém Dvoře nedaleko Varšavy, kde Józef působil jako přednosta železniční stanice. Na rozkaz carských úřadů byl přeložen do Kozlova v Rusku. Tam Jerzy zahájil studium na obchodní škole, přičemž šestou třídu dokončil již pod bolševickou správou[33].

Po návratu do Kleszczel v roce **1921** rodina usilovala o navrácení majetku. Jerzy se v roce 1924 ucházel o místo učitele, zároveň začal realizovat první fotografické zakázky. V roce **1927** oficiálně zaregistroval fotografický ateliér ve svém domě na ulici Kolejowa 34. O rok později rozšířil činnost o výrobu obrub studní[34].

Fotografický ateliér vedl nepřetržitě – včetně období sovětské a německé okupace, ačkoli ne vždy legálně – téměř do své smrti v roce **1976**. Jednalo se o téměř **50 let** práce v městečku s méně než třemi tisíci obyvateli, což představuje v polském kontextu výjimečný případ. Díky tomu je jeho dílo významné. S vysokou pravděpodobností lze předpokládat, že na jeho snímcích byla zachycena značná část tehdejší populace Kleszczel: Poláci, Bělorusové, Židé, sovětští vojáci i příslušníci různých profesí[35].

Náboženské a jazykové souvislosti regionu

Důležitým aspektem života Jerzyho Kostka, jenž ovlivnil jak jeho identitu, tak profesní činnost, byla rozmanitá náboženská a jazyková krajina regionu, v němž žil a tvořil. Kleszczele a okolní vesnice byly obývány komunitami vyznávajícími pravoslaví, katolicismus, judaismus a řecký

[31] Mikołaj Roszczenko, *Kleszczele*, Związek Ukraińców Podlasia, Bielsk Podlaski 2002.
[32] Jan Smyk, *Fotograf z Kleszczel*, rozhlasová reportáž, https://www.radio.bialystok.pl/reportaz/index/id/127640.
[33] Ibid.
[34] Ibid.
[35] Ibid.

katolicismus. Přítomnost několika svatyní – pravoslavného chrámu, římskokatolického kostela a předválečné synagogy – přispívala k budování vícevrstevného modelu soužití, založeného na rituálech, obřadnosti a vzájemném respektu[36].

Jerzy Kostko fotografoval lidi různých vyznání – jeho negativy dokumentují obřady v chrámu, katolické svatby, pohřby, fotografie dětí při prvním přijímání a žen v lidových krojích. Tyto snímky – ačkoliv na první pohled technické a formálně konvenční – lze číst jako vizuální záznamy rituálního života a zároveň jako doklady o existenci mezikonfesních a mezikulturních vztahů v regionu. Důležité je, že jazykem společenských kontaktů bylo podleské nářečí – směs polštiny, běloruštiny a ukrajinštiny – a také ruština, přítomná zejména v komunitách repatriantů[37].



8. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

[36] Tomasz Wiśniewski, *Bóżnice Białostocczyzny,* David, Białystok 1992.
[37] Adam Mazur, *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2019.



9. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

Kleszczele

Usazení v Kleszczelích, malém městečku na okraji Bělověžského pralesa, se zdá být výsledkem praktických důvody: přítomnosti příbuzných, dostupných životních nákladů a tradice kulturní tolerance tohoto regionu[38].

Před druhou světovou válkou Kleszczele čítaly přibližně **2000** obyvatel a představovaly model multietnické komunity. Společně zde žily Poláci, Bělorusové, Židé, Ukrajinci a Romové, jejichž soužití utvářelo místní kulturní kolorit. V náboženském rozvrstvení převládalo pravoslaví (asi **60 %**), následované katolicismem (**30 %**) a judaismem (**10 %**). Během Druhé polské republiky docházelo k polonizačním akcím, zatímco pohraniční charakter obce spíše podporoval pragmatickou koexistenci[39].

Ekonomika regionu byla postavena na zemědělství, lesnictví, řemesle a místním obchodě. Kostko si rychle našel své místo – začal s jednoduchými opravárenskými službami, poté otevřel vlastní fotografický ateliér. Jeho dům s dílnou se nacházel u jedné z hlavních ulic městečka a časem se stal důležitým bodem na mapě místního společenského života. V jeho okolí se

[38] Ignacy Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii: 1839–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa2003.
[39] Lech Lechowicz, *Historia fotografii. Cz. 1, 1839–1939*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

nacházela základní škola, obecní úřad a pravoslavný chrám, což usnadňovalo kontakty s různými sociálními a náboženskými skupinami a klienty.



10. Kleszczele na mapě Polska (Wikipedie).

Každodenní život, zájmy, společenská činnost

Jerzy Kostko byl člověkem mnoha talentů: fotografem, technikem, společenským pracovníkem a kronikářem. Věnoval se rovněž včelařství, vyráběl betonové prvky pro místní stavby, zabýval se meteorologií. Určitě to byla zajímavá, aktivní osobnost. Jeho fotografický ateliér byl skromný – vybaven několika rekvizitami, fotoaparátem, neutrálním pozadím, základními nástroji pro vyvolávání fotografií. Navzdory technické střídmosti dokázal Kostko vytvořit ohromující množství materiálu: desítky tisíc fotografií zachycujících obyvatele Kleszczel i okolních vesnic, jako jsou Białowieża, Dubicze Cerkiewne či Orla.

Fotografoval všechny – děti, starce, dělníky, kněze, pravoslavné popy. Jeho fotografie spojují dokumentární přesnost s osobním přístupem k portrétovaným. Na mnoha fotografiích se

zachovaly detaily oblečení, účesů, gest, jež dnes představují cenný pramen pro etnografický a kulturně-antropologický výzkum[40].

Jeho archiv – podle vyprávění obyvatel – byl uložen do dřevěné skříně v kuchyni. Po jeho smrti část sbírky nenávratně zmizela a několik tisíc fotografií bylo zachráněno díky úsilí jednotlivců spojených s iniciativou Albom.pl.

Dědictví

Ačkoli Jerzy Kostko nikdy neměl umělecké ambice, jeho práce jsou dnes považovány za důležitý zdroj poznatků o každodenním životě obyvatel pohraničí. Výstavy a odborné studie přispěly k jeho popularizaci. Probíhají práce na digitalizaci zachované Kostkovy tvorby a plánované publikace mají za cíl přiblížit širší veřejnosti postavu tohoto mimořádného dokumentaristy každodenního života[41].

[40] Jan Bułhak, *Fotografia ojczysta: rzecz o uspołecznieniu fotografii: z ilustracjami autora,* Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951.
[41] Urszula Dąbrowska, *Podlascy fotografowie z lat 30. i 40. XX wieku. Wyrastanie z prowincji,* „Bibliotekarz Podlaski", 4 (2023), s. 353–371.

Kapitola 4. Fotografická praxe Jerzyho Kostka – technika, styl, tematika

Fenomén seriálnosti a typologie

Jednou z klíčových rysů tvorby Jerzyho Kostka, jenž umožňuje hlubší porozumění jeho místu v dějinách užité fotografie, je opakovatelnost motivů a kompozičních uspořádání, tedy jev označovaný jako seriálnost a typologie. V jeho fotografickém ateliéru, podobně jako u mnoha jiných venkovských a maloměstských fotografů, probíhaly portrétní seance podle ustáleného rituálu. Opakovalo se pozadí, inscenace postav, rekvizity a gesta. Často se stejná stolička, kniha, váza s květinami nebo záclona objevují v desítkách snímků pořízených v průběhu let.

Tato opakovatelnost nebyla však náhodná – vycházela jak z technických omezení, tak z očekávání klientů, již si přáli získat „klasický“, osvědčený portrét. To, co se z dnešní perspektivy může zdát jako monotónnost, ve skutečnosti vytváří bohatý materiál pro sociologickou a antropologickou analýzu. Můžeme pozorovat jemné změny v módě, držení těla, výrazu tváře, jež – navzdory jednotné úpravě – vytvářejí různorodé příběhy o jednotlivcích a společenských skupinách. Podobně můžeme interpretovat fotografie Jerzyho Kostka jako lokální typologii obyvatel Podlasí – děti s knihami, ženy s nemluvňaty, truchlící v černém, starci v kloboucích. Pravidelnost snímků umožňuje zkoumat společenské a estetické struktury – kdo měl přístup k fotoaparátu, jak se prezentoval, jaké rekvizity byly považovány za vhodné.

Jerzy Kostko vytvářel svou typologii poněkud nevědomě, ale ve světové fotografii existovali umělci, již z typologického přístupu udělali svou tvůrčí strategii.

August Sander

Jedním z nejvýznamnějších představitelů vědomě typologického přístupu k portrétní fotografii byl August Sander (1876–1964), považovaný za jednoho z nejdůležitějších tvůrců fotografie 20. století. Jeho monumentální projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Lidé 20. století)*[42] představuje ambiciózní pokus o vytvoření fotografické typologie německé společnosti první poloviny 20. století. Ačkoli Sander po mnoho let pracoval jako portrétní fotograf a řemeslník, právě tato série přesáhla užitkové rámce, jeho tvorba nabyla umělecké a dokumentární hodnoty a také určila směr pro rozvoj typologické fotografie v Evropě[43].

[42] August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, Schirmer/Mosel, München 2002.
[43] August Sander, *Meisterwerke*, Schirmer/Mosel, München 2018.

Základním předpokladem Sandera bylo ukázat celkový přehled německé společnosti, v němž se každý člověk, bez ohledu na původ, profesi nebo sociální status, stal rovnoprávným hrdinou portrétu. Fotografoval zástupce různých vrstev: zemědělce, řemeslníky, měšťany, intelektuály, umělce, úředníky, nezaměstnané nebo osoby vyloučené ze společenského života. V jeho práci lze spatřit inspiraci vědeckým přístupem ke klasifikaci a katalogizaci — fotografie byly uspořádány do skupin a vytvářeli vizuální encyklopedii společnosti[44].

Sanderovo dílo je charakteristické vědomým opakováním formálních prvků. Portréty pořizoval frontálně, s neutrálním pozadím, vyhýbal se uměleckým efektům, jež by mohly odvádět pozornost od samotného modela. Klíčové byly: držení těla, oděv, pohled a kontext, jež umožňovaly zachytit jak individuální rysy hrdiny, tak jeho příslušnost k určité společenské skupině. Díky tomu Sanderovy portréty přes jednoduchou formu mají obrovskou vyjadřovací sílu a stávají se dokumentem doby.



11. August Sander, Handlanger, 1928.

Je třeba zdůraznit, že *Lidé 20. století* nebyli pouhou sbírkou portrétů, nýbrž uceleným, vědomě strukturovaným projektem. Sander vytvořil systém skupin a podskupin, do nichž jednotlivé

[44] August Sander, *Antlitz der Zeit*, Schirmer/Mosel, München 1994.

portréty zařazoval. Mezi tyto kategorie patřili například: „zemědělci“, „řemeslníci“, „ženy“, „umělci“, „politici“ nebo „představitelé sociálního okraje“. Každá skupina měla svou funkci – zobrazovala konkrétní segment společnosti a společně tvořily komplexní obraz Německa Výmarské republiky a pozdějších desetiletí.

Sanderovy fotografie mají nejen dokumentární, ale také společensko-politický rozměr. Ve třicátých letech byla jeho tvorba nacisty považována za nežádoucí. Jeho typologie totiž ukazovala rozmanitost společnosti a nezapadala do vize homogenního „německého národa“, prosazované nacistickou propagandou Třetí říše. Část jeho fotografií byla zabavena a Sandler sám se ocitl pod dohledem úřadů. Pokračoval přesto v práci a jeho dílo se po válce stalo základem pro moderní reflexi o roli fotografie v dokumentování a interpretaci společnosti.

Dnes je typologická fotografie Augusta Sandera považována za průlomové dílo. Inspirovala další generace umělců, např. Bernda a Hillu Becherové, již v šedesátých letech vytvořili vlastní typologické série fotografií průmyslové architektury. Sanderovo dědictví je patrné i v současném umění – myšlenka klasifikace, opakování a systematizace vizuálního materiálu se dnes vrací v nových podobách.

Projekt *Lidé 20. století* zůstává jedním z nejdůležitějších fotografických svědectví své doby. Spojuje v sobě systematický, analytický přístup ke zobrazování člověka s hlubokým humanismem a respektem k fotografovaným osobám. Díky tomu Sanderovy fotografie nejen dokumentují dobu, ale také vybízejí k reflexi nad identitou jednotlivce a komunity v měnícím se světě.

Indexální fotografie z pohledu Rolanda Barthese

Roland Barthes, francouzský filozof a teoretik kultury, ve své slavné knize *Světlo obrazu. Úvahy o fotografii* (1980) popsal zvláštní rys fotografie, jíž označil jako indexálnost. Tento termín navazuje na sémiotickou kategorii znaku Charlese Sanderse Peirce, jenž rozlišoval znaky ikonické, symbolické a indexální. Index znamená přímé, fyzické propojení znaku s realitou, např. stopa v písku nebo otisk dlaně[45].

Barthes chápe fotografii jako právě takový index — stopu reálné události, která existovala a byla přímo zachycena na světlocitlivém materiálu. Fotografie, na rozdíl od malířského obrazu

[45] Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, překlad Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

nebo kresby, není výsledkem výhradně intence tvůrce, nýbrž vzniká v důsledku fyzického kontaktu světla s realitou[46]. V tomto smyslu je důkazem, že „to bylo“.

Nejdůležitějším pojmem v Barthesově reflexi se stalo právě ono „to-co-bylo“ (*ça-a-été*). Každá fotografie, bez ohledu na estetickou kvalitu nebo obsah, s sebou nese neodvolatelný důkaz minulé přítomnosti. Při prohlížení fotografie máme jistotu, že daná osoba, místo nebo událost skutečně existovaly před objektivem. Tento pocit reality a bezprostřednosti odlišuje fotografii od jiných vizuálních médií.

Indexální charakter fotografie souvisí také s jejím zvláštním emocionálním dopadem. Barthes rozlišuje dva klíčové pojmy: *studium* a *punctum*. *Studium* znamená obecnou významovou vrstvu fotografie — to, co lze kulturně vyčíst, co se vejde do rámce společenských konvencí. *Punctum* je naproti tomu prvek fotografie, jenž „bodá“, „zraňuje“ diváka, dotýká se ho osobně a neočekávaně. *Punctum* funguje právě proto, že je fotografie indexem – dává jistotu, že zachycený detail skutečně existoval a zanechal svou stopu[47].

Barthes zároveň zdůrazňuje, že fotografie je médiem smrti. Uchovává obraz toho, co bylo – ale co už *není*. Každý portrét je svědectvím o pomíjivosti[48]. Toto vědomí posiluje indexálnost fotografie: při prohlížení snímků se konfrontujeme nejen s realitou minulosti, ale i s její ztrátou.

Barthesova koncepce indexálnosti měla zásadní dopad na teorie fotografie a vizuální kultury. Stala se referenčním bodem v úvahách o dokumentární hodnotě fotografie. V současnosti, v digitální éře, nabývá otázka indexálnosti fotografie nového významu, neboť tradiční, materiální propojení obrazu s realitou je částečně oslabeno digitálními úpravami. Nicméně Barthesova intuice o „to[m]-co-bylo“ zůstává klíčová pro pochopení výjimečné síly fotografie.

Srovnání s jinými provinčními fotografy

Józef Zajączkowski – první fotograf Řešova

Józef Zajączkowski (1841–1906) se narodil v Řešově. Byl polským fotografem a majitelem fotografických ateliérů a jeho přínos měl klíčový význam pro rozvoj fotografie ve městě. V roce **1864** otevřel na ulici Sandomierské (dnes Grunwaldzka) první stálý fotografický ateliér v Řešově, což se považuje za počátek místní fotografické tradice. Jeho ateliér nabízel širokou

[46] Ibid.
[47] Ibid.
[48] Ibid.

škálu služeb – od miniatur po portréty a památeční fotografie. Na jeho činnosti se podílela také manželka **Helena** a později i starší děti, čímž se provoz ateliéru stal rodinnou záležitostí[49].

Zajączkowski byl také aktivním účastníkem společenského života Řešova. V letech **1876–1882** působil jako radní městské rady a v roce **1872** spoluzaložil Dobrovolný hasičský sbor. Koncem roku **1884,** nebo v roce **1886** (zdroje uvádějí odlišná data) se Zajączkowski přestěhoval do Jasla, kde otevřel další fotografický ateliér, a po určitou dobu působil i v Krosně.

V literatuře bývá zaměňován s jiným Józefem Zajączkowským (1817–1905), malířem a fotografem působícím mimo jiné v Lodži a Krakově. Zvláštní pozornost si zaslouží také jeho syn, **Józef Zajączkowski ml.** (nar. 1871), který provozoval ateliér **„Wisła“ v Krosně** a proslul vydáváním alb s pohledy na hrady. Toto vyprávění se však týká výhradně Józefa Zajączkowského staršího, jenž v roce **1864** inicioval rozvoj fotografie v Řešově.

Jeho role zakladatele prvního fotografického ateliéru v Řešově mu zajišťuje trvalé místo v dějinách vizuální kultury regionu.



12. Józef Zajączkowski, Portrét Leopolda Olcyngiera, léta 1870.

[49] Irena Gałuszka, *Historia fotografii w Rzeszowie*, „Kwartalnik ogólnopolski Renowacje i zabytki”, nr 3 (2015).

Stefania Gurdowa – fotografka všednosti a kolektivní paměti

Stefania Gurdowa (1888–1968) patří mezi nejvýznamnější osobnostem polské fotografie meziválečného období, přestože její tvorba byla objevena a doceněna až dlouho po její smrti. Tato fotografka působící v Dębici po několik desetiletí systematicky dokumentovala život místní komunity a zanechala po sobě rozsáhlé dílo s výraznou uměleckou i dokumentární hodnotou. Její práce, vytažené ze zapomnění až v 21. století, představují jedinečné svědectví o každodenním životě obyvatel maloměsta v Polsku v první polovině 20. století[50].

Gurdowa vedla fotografický ateliér v Dębici od **20. let** do konce **40. let 20. století**. Její studio fungovalo jako prostor setkávání se různé společenských vrstev: měšťanů, zemědělců, řemeslníků, Židů a Poláků, což její tvorbě propůjčilo nejen umělecký, ale rovněž výrazný etnografický a sociologický rozměr. Fotografie Gurdowé jsou mimořádně rozmanité – zahrnují individuální a rodinné portréty, skupinové snímky zachycující klíčové životní události, jako jsou narození, svatby, náboženské obřady či pohřby.



13. Stefania Gurdowa, bez titulu, 1920–1940.

Jedním z klíčových aspektů její tvorby je jednoduchost a upřímnost portrétu. Gurdowa se vyhýbala nadměrné stylizaci a patosu. Její postavy, často zobrazené ve skromných interiérech nebo na neutrálním pozadí, se dívají přímo do objektivu s vážností a vědomím okamžiku. Tyto fotografie zachycují nejen fyzickou podobu portrétovaných osob, ale i jejich aspirace, identitu a společenské postavení. Díky těmto snímkům dnes můžeme nahlédnout do života obyvatel

[50] Wojciech Michera, *O gorączce fotograficznego archiwum Stefanii Gurdowej. Polemika z Dariuszem Czają,* „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej", 19 (2021), s. 327–372.

Dębice téměř před stoletím – nejen prostřednictvím jejich tváří, ale také oděvů, účesů či rekvizit, které výmluvně vypovídají o každodenním životě a kulturním kontextu tehdejší společnosti.

Dramatickým kontextem pro dědictví Gurdowé je osud samotného archivu. Po druhé světové válce byla část jejích negativů zapomenuta a teprve v **90. letech 20. století** bylo náhodou objeveno ve sklepě budovy v Dębici přes **1200 skleněných desek**. Zachráněné fotografie se staly základem pro řadu výstav a publikací, včetně známého alba *Čas znovunalezený. Fotografie ze sbírek nalezených v Dębici*, jež její mimořádné dílo představilo široké veřejnosti. Tato skutečnost se sama o sobě stala metaforou – její fotografie, doslova zachráněné z temnoty a zapomnění, připomněly světu životy komunit, které ve velké míře zmizely v víru historie, zejména během holocaustu.

Ačkoli Gurdowa působila výhradně lokálně a neaspirovala k avantgardním formám, její tvorba představuje pozoruhodný obraz každodennosti v provinčním Polsku první poloviny 20. století. Její fotografie lze srovnávat s projekty Augusta Sandera, jenž v Německu vytvářel typologii společnosti. Přestože Gurdowa neusilovala o vytvoření uceleného katalogu sociálních typů, její dílo plní obdobnou funkci – dokumentuje široké spektrum společenských vrstev, profesí a kulturních identit.

Současná recepce tvorby Stefanie Gurdowé překračuje rámec historického dokumentu, ale také je interpretována jako dílo vysoké umělecké hodnoty. Jejich síla spočívá v autenticitě a citlivosti, s níž autorka dokázala zachytit důstojnost a individualitu portrétovaných osob. Její portréty, často jednoduché formou, skrývají hluboký emocionální náboj a umožňují dnešnímu divákovi téměř intimní kontakt s minulostí.

Tvorba Stefanii Gurdowé poukazuje na význam tzv. vernakulární, provinční fotografie, jež byla po léta odsouvána na okraj dějin umění. Její práce jasně ukazují, že právě taková fotografie má zásadní poznávací a kulturní potenciál. Díky autorům, jako byla Gurdowa, dnes lépe rozumíme každodennosti minulých generací a významu vizuální paměti pro formování kolektivní identity.

Významným mezníkem v popularizaci tvorby Stefanii Gurdowé byla výstava „Klišé se uchovávají“, připravená Miejscem przy Miejscu 14 ve Vratislavi. Tato expozice ukázala výběr prací nalezených v Dębici a soustředila se na jejich mimořádnou dokumentární i estetickou hodnotu. Výstava nejen přiblížila postavu fotografky široké veřejnosti, ale rovněž zahájila

reflexi nad významem fotografických archivů pro budování kolektivní paměti. Díky kurátorskému vyprávění byl zdůrazněn univerzální rozměr fotografií Gurdowé, se dnes stávají součástí většího příběhu o identitě a paměti střední Evropy, i když vznikly v maloměstském ateliéru.

„Negativy z Popelnice 1900–1945“

Publikace *Negativy z popelnice 1900–1945* vychází ze sbírky negativů fotografa a sběratele Martina Wagnera, jež dokumentuje každodenní život ve střední Evropě během první poloviny 20. století. Nejedná se o nostalgickou retrospektivu, ale o pokus rekonstruovat fragmenty minulosti prostřednictvím fotografií, jež byly často pořízeny amatéry a původně nebyly určeny k veřejné prezentaci.

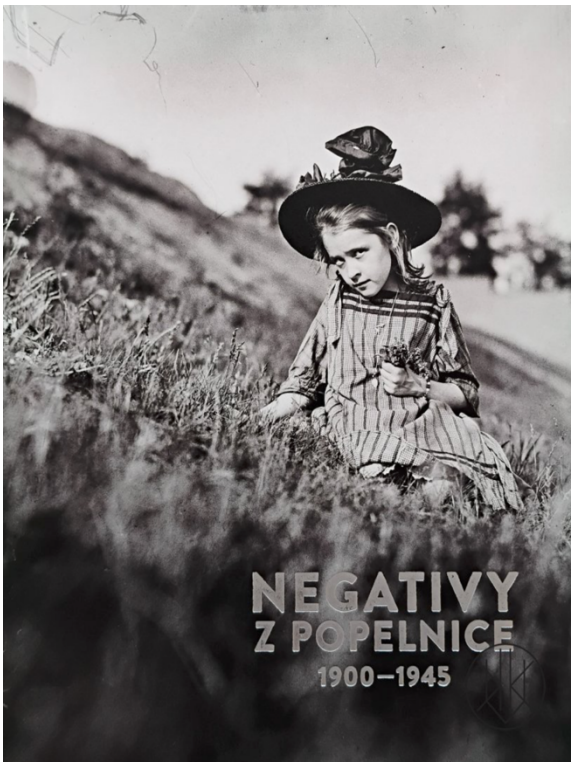
Tyto fotografie ukazují život obyčejných lidí – jejich cesty, každodennost, rodinné události nebo společenské scény – na rozdíl od velkých historických narativů. Místo monumentálních obrazů nebo uměleckých portrétů přinášejí přímý záznam každodennosti, často pořízený v jednoduchých podmínkách a bez uměleckých ambicí. Právě tato neokázalost jim dodává mimořádnou míru autenticity a upřímnosti.

Autor zdůrazňuje, že takové fotografie, ačkoliv často anonymní, umožňují zachránit paměť na lidi a události, jež byly v oficiálních statistikách a historiích opomenuty. Podobně jako soukromé dopisy nebo deníky představují cenné svědectví, ukazující život obyčejných lidí v dobách velkých změn, válek a krizí.

Zdůrazněna je také role společenského a kulturního kontextu – fotografie vypovídají nejen o jednotlivcích, ale i o celých skupinách, jejich zvycích, způsobech trávení času, oděvech nebo prostředí. Zároveň je pozornost věnována technickým aspektům: od rozdílů ve formátech snímků a kvalitě emulze, po způsoby ukládání fotografií v obálkách s ručními poznámkami.

Sbírka shromážděná Martinem Wagnerem tak nejen dokumentuje minulost, ale zároveň dokládá, že paměť na každodenní život běžných lidí má srovnatelnou historickou hodnotu jako

příběhy tzv. „velkých dějin“. Díky těmto fotografiím získáváme komplexnější představu o životě ve střední Evropě první poloviny 20. století – v celé její složitosti, s jejími světly i stíny[51].



14. Martin Wagner, Negativy z Popelnice, 2024.

Provinční fotografie v Maďarsku: Zoltán Szalay a András Bánkúti

Zoltán Szalay byl jedním z fotografů, již se věnovali systematickému zaznamenávání obrazů života místních komunit. Jeho práce se vyznačují důrazem na každodennost a významné společenské události, jako byly náboženské svátky, státní oslavy či rodinné obřady. Szalay nehledal umělecké efekty, nýbrž usiloval o věrné zobrazení reality života v malých městech. Jeho fotografie ukazují lidi v kontextu jejich společenských rolí, ve svátečním i každodenním oděvu, a také rituály, které budovaly pocit sounáležitosti. Díky tomu dnes představují mimořádně cenný zdroj nejen pro historiky, ale i pro etnografy a sociology.

Podobnou úlohu v maďarské fotografii sehrál András Bánkúti. Jeho tvorba, pohybující se mezi dokumentem a sociálním portrétem, se soustředila na člověka jako **svědka společenských proměn**. Fotografoval jak v kontextu náboženských událostí – procesí, bohoslužeb či poutí – tak v momentech světského charakteru: svateb, pohřbů nebo vlasteneckých slavností. Bánkúti

[51] Martin Wágner, Josef Moucha (ed.), *Negativy z popelnice 1900–1945*, Martin Wágner, Praha 2024.

dokázal zachytit napětí mezi tradicí a modernitou, jež formovalo každodennost maďarských provincií ve 20. století. Jeho portréty, plné vážnosti a prostoty, názorně ukazují, jak hluboce byla fotografie zakořeněna v životě komunity, a představují nejen formu paměti, nýbrž i součást místní identity.

Činnost Szalaye a Bánkútiho lze interpretovat v širším kontextu typologické a dokumentární fotografie ve střední Evropě. Podobně jako německý mistr August Sander, oba fotografové vytvářeli obraz svých komunit systematickým portrétováním lidí různých profesí, sociálních vrstev a etnických skupin. Nicméně jejich práce nevznikaly ve velkých kulturních centrech, nýbrž v menších obcích, daleko od uměleckých center. Díky tomu mají zvláštní hodnotu – ukazují svět, jenž zmizel v důsledku společenských a politických změn druhé poloviny 20. století.

Nelze opomenout ani archivní rozměr jejich činnosti. Jak Szalay, tak Bánkúti po sobě zanechali rozsáhlé fotografické sbírky, jež dnes představují neocenitelné archivy kolektivní paměti. Jejich fotografie, původně často pořizované na objednávku rodin či farností, se postupem času staly historickými dokumenty obrovského významu. Ukazují nejen tváře lidí, ale také materiální stopy jejich života: domy, ulice, chrámy, školy, tedy celý prostor každodennosti.

V současnosti získává tvorba obou fotografů náležité místo ve výzkumech vizuální kultury střední Evropy. Dokládá, že i provinční fotografie, zbavená uměleckých ambicí, disponuje značnou silou působení a schopností rekonstruovat kolektivní paměť. Právě v takových archivech lze nalézt odpovědi na otázky týkající se identity místních komunit, jejich hodnot, rituálů a zkušeností.

Činnost Zoltána Szalaye a Andráse Bánkútiho, podobně jako práce jejich polských protějšků, ukazuje, že dějiny fotografie nejsou pouze příběhem avantgardy a velkých mistrů, ale také – a možná především – záznamem každodennosti obyčejných lidí. Díky těmto fotografům se kulturní dědictví střední Evropy stává úplnějším a paměť na malé komunity získává trvalou a důstojnou podobu.

Na tomto pozadí se tvorba Jerzyho Kostka jeví jako reprezentativní příklad fotografie z pohraničních regionů – formálně střídmé, avšak obsahově hluboké. Jeho archiv, ačkoliv částečně ztracený, lze interpretovat nejen jako záznam místní historie, ale také jako součást

širšího fenoménu zobrazování každodennosti „neviditelnými“ fotografy – působícími mimo oficiální umělecké prostředí, avšak s výraznou citlivostí a pocitem poslání.

Fotografická technika Jerzyho Kostka

Fotografická dílna Jerzyho Kostky se vyvíjela po desetiletí, přizpůsoboval se měnícím se technologiím, avšak opírala se především o osvědčené metody klasické analogové fotografie. Kostko pracoval v černobílé technice, což bylo dáno jak omezenou dostupností materiálů, tak jeho estetickými preferencemi. Používal středoformátové fotoaparáty (nejčastěji 6x6 cm), které umožňovaly dosáhnout vysokého rozlišení a ostrosti obrazu – zásadních v portrétní fotografii.

K osvětlení fotografií se používalo přirozené světlo proudící velkými okny fotografického ateliéru, někdy doplňované odrazkami z hliníkové fólie nebo bílého kartonu. V pozdějších letech začal Kostko používat i wolframové žárovky.

Proces vyvolávání negativů probíhal ve speciálně vyčleněné části dílny – v temné komoře. Kostko používal chemikálie dostupné v Polské lidové republice: vyvolávač Foton, ustalovače a barytové papíry. Víme také, že si také často připravoval vlastní směsi. Tisky se sušily na sítech nebo lisovaly mezi kovovými deskami, což přispívalo k jejich rovinnosti a hladkému povrchu

Kostko rovněž pečlivě spravoval vlastní archiv negativů – uchovával je v papírových obálkách, popisoval datem a jménem klienta. Část archivu byla po jeho smrti zničena, nicméně značná část byla zachráněna a digitalizována díky úsilí místních nadšenců historie fotografie.

Tematika a ikonografie fotografií

Fotografie Jerzyho Kostka zahrnují široké spektrum témat – od průkazových a svatebních snímků, přes rodinné portréty, až po dokumentaci venkovského života. Dominantním žánrem byl individuální a skupinový portrét – pořízený jak v ateliéru, tak v exteriéru (na pozadí domů, sadů či stohů sena).

Významnou součástí archivu tvoří rituální fotografie – k příležitostem křtin, prvního svatého přijímání, biřmování, svateb či pohřbů. V případě pohřbů byly často zachyceny nejen podoby zesnulých, nýbrž také smuteční průvody, truchlící s věnci či dokonce smuteční hostiny. Tyto fotografie měly památeční i afirmativní funkci – dokumentovaly přechod z jednoho životního stavu do druhého a zároveň zaznamenávaly účast celé komunity na obřadu.

Dalším důležitým motivem byly profesionální a příležitostné portréty – žáků škol, zaměstnanců státních institucí, folklorních souborů, skautů či hasičů. Každá z těchto fotografií ukazuje nejen konkrétní osobu, ale také širší ideologický a společenský kontext: uniformy, dekorace a pozadí s heraldickými znaky nebo krajinou podtrhují jejich reprezentativní funkci.

Kapitola 5. Estetika a kompozice ve fotografii Jerzyho Kostka

Scénografie, pozadí a rekvizity

Jedním z nejcharakterističtějších prvků tvorby Jerzyho Kostka je skromná ateliérová scénografie, prostota a vizuální nenáročnost záběru. Fotografie pořízené v jeho ateliéru se vyznačují opakujícími se, unifikovanými pozadími. Značná část fotografií však vznikla mimo ateliér – velmi často byli modelové stavěni na pozadí stromů rostoucích v zahradě fotografa[52].

Fotografie Jerzyho Kostka se určitě vyznačovaly úsporným a nenuceným stylem – pro fotografa byla nejdůležitější osoba stojící před objektivem, jeho přístup nenesl znaky kreativní fotografie, měl mnohem blíže měl k úřednímu, neutrálnímu, transparentnímu stylu[53]. Kostko fotografoval lidi „takové, jací jsou“, nic nepřidával. Takový přístup může vzbuzovat obdiv a respekt – Kostko neusiloval o sebeprosazení, jeho postoj lze označit za skromný a služebný.

Interiér Kostkova ateliéru, ačkoli malý, byl funkčně rozdělen: fotografická část s neutrálním pozadím a nastaveným osvětlením; část pro ukládání rekvizit a kostýmů; koutek se zrcadlem a doplňky pro úpravu vzhledu. Klíčovou roli hrálo přirozené světlo – proudící oknem, kontrolované záclonami a odraznými deskami, což dodávalo fotografiím měkkost a plasticitu. V období Polské lidové republiky byl tento přístup vzácný, zejména na venkově, kde se často používala jediná blesková lampa. Kostko kombinoval denní a umělé světlo, čímž dosahoval subtilních efektů[54].

[52] Viz. Sbírka fotografií *Jerzyho Kostka*, https://albom.pl/projekty/wiejscy-fotografowie-z-podlasia/jerzy-kostko/.
[53] Ibid.
[54] Ibid.



15. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

Kostkův vizuální jazyk v kontextu doby

Fotografie Jerzyho Kostka, tvůrce působícího v Kleszczelích od 20. do 70. let 20. století, představuje fascinující příklad vizuálního jazyka vernakulární a provinční fotografie v kontextu své doby. Jeho práce, ačkoliv často vznikaly bez uměleckých aspirací a sloužily řemeslným a dokumentačním potřebám místní komunity, se vyznačují určitými společnými rysy, jež lze interpretovat jako vědomé nebo nevědomé odrazy dobových trendů a zároveň jako jedinečný projev místní citlivosti.

Ústředním prvkem Kostkova vizuálního jazyka, podobně jako u mnoha dalších provinčních fotografů, je portrét. Jeho fotografie obyvatel Kleszczel a okolí se vyznačují přímočarostí a nenáročností. Modely často stojí čelně nebo mírně z profilu, dívají se přímo do objektivu[55]. Tento způsob kompozice zdůrazňuje individualitu zobrazovaných osob a současně vytváří pocit bezprostřední blízkosti s divákem. takový přístup byl typický pro ateliérovou i plenérovou fotografii té doby, jejímž cílem bylo co nejvěrněji zachytit podobu portrétovaného.

Ačkoli Kostka nebyl umělcem v akademickém smyslu, jeho fotografie svědčí o **pevném řemeslném základu**. Dobře komponované a osvětlené portréty naznačují znalost základních principů kompozice a techniky. Používání přirozeného, často rozptýleného světla zdůrazňovalo rysy obličeje a dodávalo snímkům jemný charakter. Pokud byly negativy pečlivě vyprány a uchovány, jak již bylo zmíněno, svědčí to o jeho důrazu na technický proces, který byl klíčový

[55] Ibid.

pro trvanlivost a kvalitu fotografií. Právě tato řemeslná pečlivost umožňuje, že se mnohé Kostkovy snímky dochovaly v dobrém stavu navzdory plynutí času[56].

Kostkův vizuální jazyk je neoddělitelně spjat se společensko-historickým kontextem polsko-běloruského pohraničí. Jeho fotografie dokumentují život malé komunity v období prudkých historických změn, od meziválečných let, přes druhou světovou válku, až po poválečnou éru. V jeho archivu se nacházejí nejen individuální a rodinné portréty, ale také příležitostné scény a – jak již bylo zmíněno – i fotografie vojáků různých armád či dětí z židovských škol. To činí jeho dílo mimořádně cenným ikonografickým zdrojem pro rekonstrukci společenské a kulturní struktury regionu, těžce poznamenaného historickými událostmi (běženstvím, válkami**)**. Pohřební fotografie, původně sloužící k památečním účelům, se dnes stávají dojemným sociologickým a emocionálním svědectvím

Ačkoli Kostko nevytvářel systematickou typologii národa, jako August Sander v Německu, jeho důsledné dokumentování obyvatel Kleszczel a okolí vytváří jakousi vizuální kroniku komunity[57]. Opakovatelnost záběrů, podobné postavení modelů a konzistentní technika vedou k vytvoření svébytné, lokální typologie, která v kombinaci s dalšími archivy vedenými Siwickým nebo Januszkiewiczem, ukazuje ucelený, ač rozptýlený, obraz života na polsko-běloruském pohraničí. Tento jev byl charakteristický pro řadu provinčních fotografů v Evropě, již intuitivně vytvářeli sociologické studie svých komunit.



16. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

[56] Ibid.
[57] Ibid.



17. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

Na pozadí své doby se vizuální jazyk Jerzyho Kostky řadí k proudu dokumentární a reportážní fotografie, byť v její lokální, neformální podobě. V době, kdy se ve větších městech rozvíjela umělecká a experimentální fotografie, na venkově převažovalo řemeslné pojetí a důraz na funkčnost**.** Právě tato funkčnost a soustředění na člověka a jeho prostředí však způsobují, že Kostkovy práce jsou dnes ceněny nejen jako dokument, ale také jako svědectví o jedinečném přístupu k portrétu a společenské dokumentaci. Dokládají, že kvalitní záběry a působivé portréty mohly vznikat i mimo umělecká centra, jako výsledek vášně, pečlivosti a řemeslné zručnosti[58].

Shrnuto, vizuální jazyk Jerzyho Kostky představuje spojení solidního řemeslného základu, přímého portrétování a nezáměrné, avšak významné společenské dokumentace. Jeho fotografie tvoří mimořádně důležitý prvek pro pochopení místní historie a kultury, doplňují ikonografii regionu a přispívají k rekonstrukci paměti komunity. Jejich současná reinterpretace umožňuje odhalit v těchto snímcích hloubku, která byla v době jejich vzniku především věrným svědectvím každodenního života.

[58] Ibid.

Kapitola 6. Fotografie jako dokument společenského života Kleszczel

Zaznamenané typy profesí, rodinné vztahy, zvyky

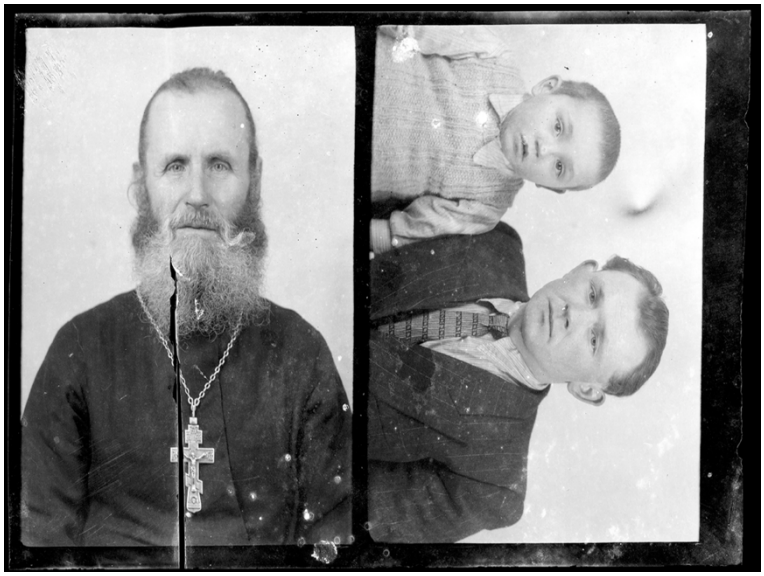
Jerzy Kostko nebyl pouze portrétista či ateliérový fotograf. Jeho činnost měla významný dokumentární a etnografický rozměr. V jeho archivu se nachází množství fotografií zachycujících představitele místních profesí: krejčí, ševce, pošťáky, dobrovolné hasiče, učitele a duchovní. Kostko je portrétoval jak individuálně, tak ve skupinách podle profese, často na pracovišti nebo s charakteristickými atributy jejich povolání[59].

Zvláštní pozornost si zaslouží fotografie zemědělců s pracovními nástroji: cepy, hráběmi, srpy. Pořízené převážně v létě, zobrazují lidi v pracovních oděvech, na pozadí venkovské krajiny. Tyto fotografie plnily nejen památeční, ale i afirmativní funkci – ukazovaly hodnotu fyzické práce, rodinné tradice a venkovskou komunitu. Kostko mnohokrát zaznamenal celé rodiny pracující na poli – děti s vědry a košíky, ženy se srpy, muže s vozy a koňmi. Dokázal vystihnout okamžiky každodenní činnosti a zároveň pocit hrdosti na vykonanou práci[60].

Významnou část archivu tvoří rodinné portréty, dokumentující vztahy mezi generacemi – prarodiče, rodiče a děti. Postavení modelů v kompozici odráželo strukturu a hierarchii rodiny. Centrální místo zpravidla zaujímali nejstarší členové rodu, děti byly umisťovány do popředí a ženy často do symbolické blízkosti s nejmladšími členy rodiny. Vícegenerační fotografie dnes představují neocenitelný pramen pro genealogický i sociální výzkum. Zároveň na nich lze sledovat vývoj společenských rolí, například změny v odívání nebo v uspořádání postav během jednotlivých desetiletí[61].

Důležitým prvkem jsou fotografie venkovských kolektivů – spolků venkovských hospodyněk, skautských oddílů, školních tříd, dechových kapel, folklórních souborů. Kostko rovněž systematicky dokumentoval náboženský život: procesí Božího Těla, poutě, biřmování, pohřby. V jeho sbírce se nacházejí unikátní záběry místních lidových slavností a dožínek, jež ukazují bohatství regionálních krojů, rekvizit a komunitních symbolů. Často fotografoval obřady na pozadí krajiny – polí, pravoslavných chrámů, kostelů, čímž jeho snímky získávají významnou topografickou a antropologickou hodnotu

[59] Ibid.
[60] Tomasz Kudaszewicz, *Rozhovory s obyvateli Kleszczel provedené v letech 2019–2023* (nepublikované materiály).
[61] Viz. Fotografické sbírky Muzea v Bielsku Podlaském.



18. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.



19. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

Portrétování žen, mužů, dětí – společenské rozdělení a role

Fotografie pořízené Kostkou umožňují analýzu místních společenských struktur a rolí přiřazovaných pohlavím a věkovým skupinám. Ženy jsou nejčastěji zobrazovány v rodinném

či náboženském kontextu: jako matky, manželky, dívky při prvním přijímání. Jejich oděv často odráží společenské postavení: od jednoduchých šátků a zástěr po vyšívané šaty a zdobné ozdoby. Dochovaly se i portréty pracujících žen: učitelek, zdravotních sester, prodavaček – prezentovány byly skromně, ale i s důstojností. V průběhu desetiletí se objevují i snímky samostatných, moderně působících žen s krátkými účesy a sukněmi nad kolena, které představují znamení společenských a kulturně-mravních proměn**.**

Portréty mužů vykazují pestřejší charakter: od úředních fotografií, přes vojenské, po „domácí" portréty. Muži jsou často zobrazováni jako představitelé rodiny, s dětmi na kolenou, v ochranném postoji, s rekvizitami naznačujícími jejich roli živitelů rodiny (hodinky, aktovka, jízdní kolo). Další fotografie zachycují dobrovolné hasiče, milicionáře či řemeslníky. Kostko dokumentoval rovněž starší muže – sedící v křeslech s holí, prezentované s důstojností patriarchů. Objevují se i snímky mužů pózujících s trofejemi, například loveckými či sportovními, stejně jako portréty uniformovaných osob s národními či státními insigniemi.

Děti tvoří samostatnou kategorii v Kostkově archivu: objevují se na fotografiích z prvního přijímání, školních a rodinných. Chlapci často pózují s atributy vzdělání nebo sportu, dívky s květinami, hračkami, hudebními nástroji. Kostko se přitom snažil zachytit jejich emoce: ostych, hrdost, radost, úzkost. Často zachovával přirozenost dětského chování: nakloněné hlavy, uvolněné ruce, nejistý pohled. V pozdějších letech se objevují fotografie dětí ve skautských nebo pionýrských oděvech – s praporky, školními štíty, učebnicemi.

Role fotografie při budování místní paměti

Fotografie Jerzyho Kostky dnes představují jeden z nejdůležitějších pramenů pro poznání dějin Kleszczel a Podlasí ve 20. století. Jeho archiv není pouze dokumentem každodennosti a zvyků, ale také nástrojem pro budování místní identity. Současné výstavy, digitalizace a publikace založené na jeho díle se staly prostorem pro mezigenerační dialog.

Pro obyvatele Kleszczel mají tyto fotografie význam nejen sentimentální, ale především identitní. Venkovní výstavy pořádané v posledních letech ukázaly, jak zásadní je vizuální paměť komunity – možnost znovuobjevovat sebe, své blízké i prostředí svého dětství. Během vzpomínkových setkání se snímky stávají podnětem pro rodinná vyprávění a mezigenerační přenos ústní paměti[62].

[62] Marcin Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, DiG, Warszawa 2002.

V archivu platformy **Albom.pl** probíhá systematická digitalizace a katalogizace Kostkovy sbírky. Vytvářejí se databáze obsahující jména, data a místa pořízení fotografií, což jednotlivým snímkům navrací jejich kontext. Díky tomu fotografie získávají nový život jako historický, vzdělávací a společenský nástroj. Tyto iniciativy mají také integrační rozměr – spojují obyvatele při společném mapování místní minulosti a při identifikaci osob na fotografiích, často prostřednictvím kolektivní paměti a komunitních konzultací.

Společenská krajina Kleszczel – historicko-demografický kontext

Pro plné pochopení významu Kostkových fotografií je nezbytné vzít v úvahu demografickou a kulturní situaci Kleszczel. Toto město, ležící v jihovýchodní části Podlasí, po celé 20. století zůstalo multietnické a mnohonáboženské. Podle sčítání lidu z roku **1921** zde žilo přibližně **2,5 tisíce** obyvatel, mezi nimiž byli zastoupeni Bělorusové, Židé, Poláci a v menší míře Ukrajinci. Náboženská struktura zahrnovala katolíky, pravoslavné a Židy a náboženský život se odrážel v městské topografii, k níž patřil kostel, pravoslavný chrám a synagoga.

V meziválečném období fungovaly Kleszczele jako lokální servisně-obchodní centrum, s výrazným zastoupením židovského obyvatelstva, které se věnovalo obchodní činnosti. Druhá světová válka a holocaust zásadně proměnily populační strukturu – židovská komunita zanikla a mnohé běloruské rodiny byly vysídleny. V období Polské lidové republiky začalo v regionu dominovat polské a pravoslavné obyvatelstvo.

Kostkovy fotografie tento proces citlivě dokumentují. Na jeho raných fotografiích je patrná kulturní rozmanitost. V pozdějších letech, zejména po roce **1945**, se kompozice stávají jednotnějšími, což je odrazem národní a ideologické homogenizace regionu.

Funkce rituální a obřadní fotografie

Významnou podkategorii Kostkova díla představují fotografie rituální a obřadní, pořizované u příležitosti přelomových okamžiků lidského života – křtin, prvního svatého přijímání, biřmování, svateb či pohřbů. Každý z těchto rituálů měl svou specifickou vizuální konvenci. V případě křtin bývali novorozenci portrétováni v náručí matky nebo kmotry, často s šátkem či svící. Fotografie z prvního svatého přijímání byly komponovány s náboženskými insigniemi – modlitební knížkou, růžencem nebo obrázkem. Dívky vystupovaly ve věncích a bílých šatech, chlapci v oblecích s plášti.

Zvláštní funkci měly svatební fotografie. Kostko často fotografoval novomanžele v jak ateliéru, na pozadí dekorativních záclon a nábytku, tak v plenéru: na schodech rodinného domu, před kostelem nebo pravoslavným chrámem. Charakteristické jsou rovněž skupinové portréty svatebčanů – rodiny a sousedů, uspořádaných vrstevnatě kolem mladého páru. Pravoslavné a katolické svatby se lišily detaily: křížky, ikonami, barevností oděvů. V případě pohřbů Kostko zaznamenával nejen samotné obřady, ale i portréty zemřelých pořízené *in memoriam*, často v rakvi obklopené květinami. Tyto fotografie plnily především památeční funkci – byly uchovávány v domácnostech či vlepovány do rodinných alb. Představovaly způsob, jak se vyrovnávat se smrtí a jak uchovat památku na zesnulé.



20. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

Kapitola 7. Záchrana archivu Jerzyho Kostka – historie a význam nálezu

Archiv Jerzyho Kostka, skromného venkovského fotografa z Kleszczel, dnes představuje neocenitelný zdroj poznatků o každodenním životě a identitě obyvatel Podlasí ve 20. století. Historie jeho záchrany, zpočátku náhodná, se proměnila v systematické úsilí o jeho zachování, digitalizaci a zpřístupnění, čímž se ukazuje význam vernakulární fotografie jako nositele kolektivní paměti a kulturního dědictví. Archiv tak představuje svědectví nejen individuálního tvůrce, ale také kolektivní zkušenosti regionu poznamenaného dynamickými politickými, společenskými a kulturními změnami, jak bylo uvedeno v Kapitole 1.

Akce Albom.pl a „fotografická archeologie“

Záchrana archivu Jerzyho Kostky je neoddělitelně spjata s širší iniciativou Albom.pl. Tento ambiciózní projekt, jenž je digitálním archivem vernakulární fotografie, si klade za cíl dokumentovat a zabezpečovat fotografie vytvářené mimo hlavní proud umění a instituce. V kontextu Kostkova archivu akce Albom.pl zapadá do proudu tzv. „fotografické archeologie“, jež spočívá v hledání, identifikaci a konzervaci často zapomenutých nebo nedoceněných fotografických sbírek, které představují cenné svědectví o minulosti a lokální identitě[63].

Jak bylo uvedeno v Kapitole 3, po smrti Jerzyho Kostka se jeho bohatý archiv, uchovávaný v dřevěné skříni v kuchyni, rozptýlil. Část materiálu byla nenávratně ztracena, část přešla do soukromých rukou a zůstávala nepovšimnuta z širší historické perspektivy. Teprve angažovanost Grzegorze Dąbrowského a Urszuly Dąbrowské umožnila zachránit téměř 2000 negativů a tisků. Právě tento okamžik odstartoval proces jejich „vykopávání“ a navracení paměti o Kostkově tvorbě. Podobné občanské iniciativy, často vycházející z osobní vášně a pocitu odpovědnosti za místní dědictví, tvoří základ větších archivních projektů[64].

Činnost Albom.pl a dalších společenských a vědeckých iniciativ je klíčové pro vyhledávání takových „skrytých“ archivů, jež často představují jediné vizuální svědectví o životě lokálních komunit. Tyto projekty se opírají o spolupráci s potomky fotografů, obyvateli vesnic a měst, a také s místními historiky a regionalisty. Prostřednictvím rozhovorů, archivních rešerší a systematického vyhledávání je možné shromažďovat fragmenty rozptýlených sbírek a následně je katalogizovat a analyzovat v širším historickém a kulturním kontextu. Často se ukazuje, že

[63] Viz. Wirtualne Muzeum Fotografii: https://www.fotomuzeum.faf.org.pl.
[64] Viz. Projekty Albom.pl: https://albom.pl/projekty/.

zdánlivě „obyčejné“ fotografie z rodinných alb, doplněné informacemi od pamětníků, tvoří ucelenou a překvapivě bohatou naraci o minulosti. Tímto způsobem vernakulární fotografie přestává být pouze soukromou památkou a stává se cenným zdrojem pro vědu a společnost.

Digitalizace, konzervace a zpřístupnění materiálů

Proces záchrany archivu Jerzyho Kostka neskončil samotným nálezem. Klíčovou fází je digitalizace, konzervace a zpřístupnění shromážděných materiálů. Negativy a tisky, často ve velmi špatném stavu v důsledku plynutí času, nevhodných podmínek skladování (vlhkost, kolísání teploty, absence ochranných prostředků) a přirozené degradace fotografických materiálů, vyžadují řádné uskladnění.

Po procesu konzervace byly materiály skenovány ve vysokém rozlišení, s důrazem na zachycení všech detailů. Vytvářely se digitální kopie, bezpečně ukládané v repositářích a zpřístupňované veřejnosti bez rizika poškození křehkých originálů. Kvalitní digitalizace zároveň umožňuje detailní vizuální analýzu, přibližování jednotlivých fragmentů a rozpoznání nuancí, které by na tradičních tiscích zůstaly skryté. Tento proces představuje rovněž formu ochrany před ztrátou dat v případě fyzického zničení archivu[65].

Digitalizace má zásadní význam i pro popularizaci Kostkova archivu. Umožňuje vytvoření virtuální databáze, přístupné širokému spektru uživatelů: badatelům, historikům, antropologům, sociologům, ale také genealogům, regionalistům a zájemcům o dějiny. Díky tomu se fotografie, které byly po desetiletí dostupné pouze úzkému okruhu lidí, stávají součástí kolektivní paměti a zdrojem pro studium historie Podlasí, společenských změn, zvyků, módy a také místního urbanismu či architektury. Tento proces vyžaduje nejen finanční a technické zázemí (specializované skenery, servery, software), ale rovněž odborné znalosti v oblasti katalogizace a popisu fotografických materiálů. Klíčové je přesné označování metadat – data, místa, jména osob či kontextuálních událostí – aby fotografie byly snadno vyhledatelné a jejich informační hodnota byla co nejefektivněji využita.

[65] Clément Chéroux, *Wernakularne: Eseje z historii fotografii*, překlad Tomasz Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014.

Kapitola 8. Jerzy Kostko a vernakulární fotografie – pokus o interpretaci

Tvorba Jerzyho Kostka, fotografa z malých Kleszczel na Podlasí, představuje fascinující případ pro badatele vizuální kultury, zejména v kontextu dynamicky se rozvíjející oblasti vernakulární fotografie. Jeho odkaz vyvolává otázky týkající se tradičních hranic mezi řemeslem a uměním a zároveň poukazuje na význam lokálních archivů v širším rámci polské fotografie a společenských dějin[66].

Kostko jako řemeslník, nebo umělec?

Otázka, zda má být Jerzy Kostko vnímán především jako řemeslník, nebo jako umělec, je klíčová pro pochopení jeho místa v dějinách fotografie. Na jedné straně, jak vyplývá z analýzy v Kapitole 4, jeho fotografická praxe byla hluboce zakořeněna v řemeslné tradici. Kostko provozoval komerční ateliér, poskytoval fotografické služby na zakázku obyvatel Kleszczel a okolních vesnic. Jeho ateliér, ačkoli skromný, byl vybaven nezbytnými rekvizitami – od malovaného pozadí po jednoduché židle a stoličky – sloužícími k pořizování standardních ateliérových portrétů. Opakovatelnost póz, pozadí a kompozic, tedy jejich seriálnost a typologie, byla charakteristickým rysem jeho práce. Klienti k němu přicházeli s konkrétním očekáváním: zachytit důležité okamžiky života – křtiny, první přijímání, svatby, rodinné oslavy, nebo pořídit fotografie pro dokumenty. Kostko neusiloval o formální experimenty ani o vytváření „umění pro umění“. Jeho cílem bylo uspokojit konkrétní společenské potřeby, prostřednictvím fotografií, které plnily památeční, reprezentativní a identitní funkce. V tomto smyslu byl praktickým fotografem, zručným operátorem fotoaparátu, jenž dokázal technicky kvalitně realizovat očekávání klientů[67].

Na druhé straně, redukování postavy Kostka výhradně na roli řemeslníka by bylo přílišné zjednodušení a opomenutí subtilních, avšak významných aspektů jeho tvorby. Ačkoli neměl umělecké ambice v modernistickém smyslu, jeho fotografie, zejména ty s vernakulárním charakterem, vykazují výraznou estetickou a dokumentární hodnotu, jež přesahuje čistě utilitární rámec. V Kapitole 2 bylo zdůrazněno, že vernakulární fotografie, navzdory absenci formálních uměleckých aspirací, bývá často „estetická, a zároveň dojemná a pravdivá“. V

[66] Ibid.
[67] Jakub Dziewit, Adam Pisarek, *Ocalać: Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łodź 2020.

případě Kostka se tato „pravdivost“ projevuje v jeho citlivosti k lidským příběhům a emocím. Navzdory seriálnosti je každá Kostkova fotografie unikátním portrétem, jenž zachycuje individualitu modela – jeho mimiku, gesty, oblečení a dokonce i „neviditelné“ emoce. Jeho snímky dětí, žen s nemluvňaty nebo starců, zmíněné v Kapitole 3, vyzařují něhu a důstojnost, svědčí o empatii a citlivosti fotografa. Právě tento aspekt dodává jeho tvorbě rozměr přesahující běžné řemeslo, přibližuje ji antropologickému nebo sociologickému dokumentu.

Kromě toho, ačkoliv Kostko pracoval v rámci ustálených ateliérových konvencí, v jeho fotografiích lze spatřit specifický styl a „oko“, jež ho odlišuje od ostatních provinčních fotografů. Způsob kompozice, práce se světlem (často přirozeným, dostupným ve skromném ateliéru) a interakce s modelem, jejímž výsledkem je autentičnost zachycených postav, svědčí o určitém stupni vizuálního vědomí. Nebyl umělcem v pojetí Jana Bułhaka nebo Stanisława Ignacyho Witkiewicze, jejichž tvorba byla analyzována v Kapitole 2., ale jeho přístup k člověku a prostředí způsobuje, že jeho fotografie jsou něčím více než jen technickými tisky. Lze tedy konstatovat, že byl Kostko řemeslníkem s uměleckou citlivostí, jehož tvorba, navzdory absenci formálního uměleckého vzdělání, získala status důležitého vizuálního a estetického svědectví.



21. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

Místo Kostkovy tvorby v dějinách polské fotografie

Tvorba Jerzyho Kostka, ačkoli po dlouhá léta zůstávala na okraji oficiálních historických naracích, postupně nabývá na významu, zejména v kontextu vernakulární fotografie a sociálního dokumentu. Dlouho se polská historiografie fotografie soustředila na vynikající umělce, avantgardisty nebo technické průkopníky, často přitom opomíjela masovou, užitnou produkci obrazů. Příkladem takového přístupu byli mj. Karol Beyer, Ignacy Krieger nebo Jan Bułhak a Witkacy, jejichž dílo bylo podrobněji projednáno v Kapitole 2. Nicméně s rozvojem výzkumu vizuální kultury a rostoucím zájmem o tzv. „nalezenou fotografii" (*found photography*) či amatérskou tvorbu se pohled na roli fotografů, jako byl Kostko, změnil.

Jeho práce tvoří unikátní a mimořádně rozsáhlou sbírku dokumentující život na polsko-běloruském pomezí ve 20. století. Jak vyplývá z Kapitoly 1., Podlasí bylo regionem se složitou historií, poznamenaným válkami, politickými změnami, přesídlením a etnickou a náboženskou mozaikou. Kostkova fotografie představuje neocenitelný vizuální zdroj pro pochopení těchto procesů – zachycuje každodenní život v podmínkách chudoby, okupace, poválečné obnovy a formování Lidového Polska. Portrétoval lidi různých vyznání a národností – Poláky, Bělorusy, Židy – což činí jeho archiv důležitým svědectvím multikulturnosti regionu, než došlo po druhé světové válce k jeho výrazné homogenizaci. Jeho fotografie také umožňují sledovat proměny módy, účesů, obřadnosti, a dokonce i v rodinných a společenských vztahů v průběhu několika desetiletí. Jedná se o „mikrohistorie", jež doplnily velké historické narace o perspektivu obyčejného člověka[68].

Kostko, spolu s dalšími nezávislými místními fotografy, vyplňuje mezeru v polské dokumentární fotografii. Ačkoli neměl formální vzdělání ani vazby na umělecké kruhy, jeho přístup k portrétu nese rysy podobné záměrům Augusta Sandera (jak bylo zmíněno v Kapitole 2.), jenž systematicky dokumentoval německou společnost. Samozřejmě, Kostko působil v menším měřítku a za odlišných podmínek, avšak jeho důslednost v zachycování obyvatel Kleszczel, zástupců různých profesí a společenských skupin vytváří lokální typologii, reflektující průřez společností Podlasí. V tomto smyslu jeho tvorba spadá do proudu antropologického dokumentu a představuje cenné svědectví pro etnografy, sociology a historiky.

[68] Marcin Napiórkowski (ed.), „Kultura współczesna", nr 3 (87) 2015: *Kultura wernakularna : pamięć – wyobraźnia – praktyki oporu*.

Dnes, díky činnostem jako je Albom.pl, je Kostkův archiv systematicky zkoumán, digitalizován a zpřístupňován, což umožňuje plnější docenění jeho role. Výstavy a publikace, jako ty zmíněné v Kapitole 7., vyzdvihují jeho tvorbu ze zapomnění a začleňují ji do kánonu polské fotografie a ukazují, že není historie obrazu jen o velkých jménech, ale také o tisících skromných řemeslníků-kronikářů, již s vášní dokumentovali svůj svět.

Význam místních archivů v bádání o vizuální kultuře

Případ archivu Jerzyho Kostka názorně ilustruje zásadní význam místních archivů pro výzkum vizuální kultury. Dlouhodobě se historici umění a fotografie soustředili na institucionální sbírky – muzea, galerie, velké státní archivy – jež shromažďovaly díla uznávaných umělců a profesionálních fotografů. Naproti tomu „zdola“ vycházející zdroje, jako jsou fotografie ze soukromých sbírek, rodinných alb či od místních, provinciálních řemeslníků, byly často opomíjeny.

Právě tyto lokální archivy představují skutečný poklad poznání každodenního života, mentalit a vizuálních reprezentací minulých epoch. Jsou svědectvím o tom, jak lidé chtěli být vnímáni, jak si prostřednictvím obrazu budovali svou identitu a jak se měnily jejich aspirace a zvyky. Kostkův archiv z Kleszczel není pouze sbírkou fotografií, ale vizuální kronikou malého městečka, která doplňuje a často i koriguje oficiální historické narace[69].

Antropologii každodennosti: oděv, interiéry domů, rekvizity symbolizující status či sny. Kostkova fotografie s opakujícími se pozadími a rekvizitami ukazuje stálé prvky venkovského života a jemné proměny zavedené modernizací.

Sociální a mravní historii: svatební, přijímací a rodinné fotografie dokumentují rodinnou strukturu, genderové role, změny v obřadnosti a způsobu trávení volného času. Jedná se o autentická svědectví společenských proměn na mikroúrovni.

[69] Pior Chojnacki, Radosław Morawski *Digitalizacja i opracowanie fotografii z zasobu Instytutu Pamięci Narodowej w systemie „ZEUS*", „Przegląd Archiwalny Instytutu Pamięci Narodowej" 2 (2009), s. 195–206.

Místní a regionální identitu: fotografie zachycují etnickou a náboženskou rozmanitost Podlasí – katolíky, pravoslavné a Židy – a poskytují vizuální důkaz multikulturního charakteru regionu a procesů jeho homogenizace po válce.

Historii užité fotografie: archivy jako Kostkův umožňují analýzu vývoje fotografických technik, ateliérových stylů a portrétní estetiky v provinčním kontextu, ukazují adaptace trendů z center pro místní potřeby.

Činnosti spočívající v hledání, konzervaci a digitalizaci těchto archivů, jako je projekt Albom.pl, jsou nesmírně důležité pro zachování kulturního dědictví. Často jde o sbírky ohrožené zničením či zapomněním, uchovávané v nevhodných podmínkách soukromých domů. Jejich záchrana a zpřístupnění – zejména v digitální podobě – otevírá nové výzkumné perspektivy a umožňuje vytvářet komplexnější, „zdola“ vycházející dějiny, kde má hlas i obyčejný člověk. Právě v těchto „neoficiálních“ fotografiích se skrývá nejvíce pravdy o minulém světě a nejautentičtější emoce, které obohacují naše poznání minulosti.



22. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970.

Kapitola 9. Rozhovor s Grzegorzem Dąbrowskim z albom.pl, červenec 2025

Tomasz Kudaszewicz: Kdy se zrodil koncept portálu Albom.pl a jaké byly hlavní motivace, které stály za jeho vznikem?

Grzegorz Dąbrowski: Všechno začalo objevením prací Bolesława Augustise v roce **2004**. Tehdy se Společnost pro kulturní vzdělávání Widok jako nevládní organizace ujala tohoto dědictví. Samotný Albom.pl je však spojen s projektem, který společnost organizovala v roce **2013**. Byla to archeologicko-fotografická expedice do polsko-běloruského pohraničí. Souviselo to se získáním více než **2000** naskenovaných tisků z domácích archivů v polsko-běloruském pohraničí během realizace projektu. Shodou okolností, v roce **2013**, během realizace tohoto projektu, první cesta vedla do Kleszczel. V Kleszczelích na půdě domu, který patřil Jerzymu Kostkovi, byly nalezeny jeho negativy, a to byl začátek projektu Albom.pl.

Mohl bys uvést také geograficky, na jakých územích jste těch dvou tisíc kusů shromáždili? Které konkrétní obce či místa to byly?

GD: Na běloruské straně to byly mimo jiné Kamieniec Litewski, Wołpa. Byly to obce ležící na druhé straně hranice, podél polsko-běloruské hranice. Na běloruské straně průzkum připravili Andrzej Poczobut, Edward Dmuchowski a Grażyna Szałkiewicz.

Oni ukázali místa, kde jsme se objevovali s Ulou [Dąbrowskou] a s Rafałem [Siderskim]. Tam na místě jsme chodili dům od domu a digitalizovali jsme domácí archivy. První objev byl úžasný, protože souvisel s nalezením negativů Jerzyho Kostka, což jsme vůbec nečekali.

Když jsme byli v Kleszczelích, začali jsme chodit dům od domu a v albech jsme viděli fotografie opatřené razítkem „Fotoateliér Jerzy Kostko Kleszczele“. Druhý den pobytu jsme od jedné z rodin dostali informaci, že ten dům stále stojí.

Byla to ruina, která patřila a dodnes patří Městskému úřadu v Kleszczelích, funguje jako sociální budova. Byla to prázdná budova, melina. Vešli jsme do toho domu, byl otevřený. Podívali jsme se na půdu a tam, v pilinách, ležely negativy Jerzyho Kostka. Vyhrabali jsme je z těch pilin.

Tyto negativy dodnes nejsou spočítány. Jsou zabezpečeny, ale nejsou spočítány celkově. Odhaduji, že bylo nalezeno asi dva, dva a půl tisíce negativů. Výsledkem tohoto projektu byla

výstava uspořádaná v Galerii Slezských na ulice Legionowé v Bělostoku. To je začátek takové stále neformální iniciativy. Věnuje se jí skupina nadšenců. Stránka Albom.pl není nijak institucionalizována, funguje v rámci Společnosti pro kulturní vzdělávání Widok.

Zastavme se u toho, že tyto činnosti byly a jsou vedeny nadšenci a nevládními organizacemi – jak bys zhodnotil institucionální povědomí o potřebě péče o archivy a hledání starých fotografií v té době? Jak to vypadá dnes? Existují instituce pod vládní záštitou, například Ministerstva kultury, které v tomto směru působí?

GD: V té době, tedy kolem roku 2013, toto povědomí prakticky vůbec neexistovalo. Současné hnutí sociální archivistiky se snaží být institucionalizováno. Působí instituce financovaná Ministerstvem kultury, která toto hnutí zastřešuje. Tehdy takové hnutí neexistovalo.

Ve Varšavě už tehdy fungovala Archeologie fotografie, rovněž jako nevládní organizace. Instituce, které by se zabývaly přebíráním, konzervací a zpřístupňováním archivů, tehdy prakticky neexistovaly.

A jak je to teď? V současné době funguje Národní digitální archiv (NAC), který zabezpečuje a zpřístupňuje materiály, ale ve velké míře se opírá o zdroje získané od institucí. Existuje také Centrum sociální archivistiky (CAS), které dohlíží a pomáhá malým institucím. CAS neshromažďuje sbírky, ale pořádá kurzy, pomáhá zabezpečovat společenské archivy. To je skvělý nápad a velmi pěkná iniciativa, protože vytváří potřebu a povědomí o tom, co tyto archivy představují, a jsou to především příběhy malých, lokálních komunit.

V posledních letech sis zaměřil na archivaci ve fotografii. Proč sis vybral právě tuto oblast činnosti, a ne dokumentární fotografii, nebo – šířeji – současnou fotografii, s níž máš přece stálý kontakt? Zdá se mi, že právě archivace tě fascinovala a pohltila. Mohl bys říct, co je na tomto druhu fotografie zvláštního? Řídí tě imperativ záchrany před zapomněním, nebo něco jiného?

GD: Ano, teď už možná ano. V roce 2008, když jsem přestal pracovat jako fotoreportér v „Gazetě Wyborczé“ a změnil jsem pozici, začal jsem se zabývat archivními věcmi, abych se prostě nezbláznil. Souviselo to se zpracováváním archivu zmiňovaného Augustise, který zpracovávám dodnes, už přes 20 let.

Cítil jsem potřebu spojení s fotografií. Toto první albumové hnutí začalo, když jsme objevili Jerzyho Kostku a začali jsme nacházet různé druhy archivů. Lidé, kteří disponovali takovými sbírkami, nevěděli, co s tím dělat, a místo toho, aby to vyhodili na smetiště, se obraceli přímo na mě nebo na Společnost Widok a předávali tyto věci.

Viděl jsem, kolik toho je, a pochopil jsem potřebu to zachovat. Během této první cesty a realizace dalších projektů bylo symptomatické, že v každé malé obci, jak na polské, tak na běloruské straně – protože se neustále pohybujeme v oblasti polsko-běloruského pohraničí nebo samotného Běloruska – jsme naráželi na fotografy.

Ukázalo se, že se jednalo o již nežijící fotografy, a během výzkumů jsme získávali informace, že po jejich smrti byly jejich archivy nejčastěji vyhazovány na smetiště. Část přežila v rodinných albech. Nikdo to nezpracovával, nezabýval se tím, aby zachoval kulturní kontinuitu těchto malých komunit. To, čím disponujeme a co jsme našli, jsou jen fragmenty těchto archivů. Stejně jako v případě Jerzyho Kostka, který otevřel fotografický ateliér v Kleszczelích v polovině 20. let 20. století a zabýval se tím až do poloviny 70. let, tedy téměř 50 let vedl fotografický ateliér v tomto malém městě. Zachovaných 2,5 tisíce negativů je jen promile toho, co za život udělal. Zbytek skončil na skládce. Sporadicky se objevují tisky. Například Sławek [Kostko, synovec Jerzyho] má zachováno několik archů s kontaktními tisky Jerzyho Kostka, na kterých jsou například děti z židovských škol v Kleszczelích, nebo vojáci Rudé armády, nebo Polské lidové armády, nebo Němci, kteří sídlili v Kleszczelích nebo přes Kleszczele procházeli.

Zachovalo se doslova několik desítek tisků, a on v průběhu své fotografické činnosti jich pořídil tisíce. Objevování toho, co dělal po dalších 50–60 letech, je již nemožné. To neexistuje, je to rozptýleno buď v rodinných albech, která se také často po smrti posledního z rodu dostávají na skládku, nebo se dostávají na nějaké trhy či burzy starožitností a tam lze jednotlivé tisky koupit, avšak pokud jde o takové zachování, které by svědčilo o kulturní kontinuitě této malé místní komunity – je tam mezera.

Rozumím, že to je podstatný aspekt a motivace pro vaše činnosti, tedy rekonstrukce podoby této společenské tkáně z té doby.

GD: To je na jedné straně rekonstrukce společenské tkáně, a na druhé straně samotné udržování kontinuity. Ale také samotná fotografie. Pokud se na to podíváme pouze z hlediska fotografie, můžeme vidět a sledovat dokonce i fotografické trendy, které platily v Evropě. To se vůbec

neliší od toho, co bylo jinde ve světě. Vracím se ke Kostkovi, nebo k Janu Siwickému, nebo k Józefu Januszkiewiczovi z Wojszek – pokud se podíváme na tyto fotografie, jsou to opravdu skvělé portréty, které by jinde fungovaly v galerijních prostorech. Jsou to opravdu dobře komponované, dobře osvětlené portréty obyvatel těchto míst. Pokud by si někdo pomyslel, že například v Německu August Sander dělá typologii německého národa a v Kleszczelích je také takový fotograf, který fotografuje podobným způsobem, tak to o něčem svědčí, že?

Samozřejmě, oni neměli umělecké ambice. Dělali prostě dobré řemeslo. Vydělávali si, živili se tím, ačkoli každý z těchto fotografů v těchto malých městech, kromě fotografie, se zabýval i jinými věcmi. Pokud se podíváme na historii jejich života, tak samozřejmě někteří se po celý život zabývali fotografií. Ale také dělali nějaké vedlejší věci, a někteří prostě s tím přestali, protože se z toho nedalo žít v takových Wojszkách, i když Januszkiewicz fotografoval místní komunitu v okolních vesnicích, pořizoval fotografie do dokumentů, dělal příležitostné fotografie u příležitosti svatby, křtin, pohřbu nebo přijímání, tak by se z toho nijak neuživil. Měli tedy spoustu vedlejších činností. Jeden byl včelařem, druhý prodával tašky nebo betonové tvárnice.

V případě Gródku byl Abramicki holičem a hudebníkem, a Konstanty Kuźmin byl krejčím, později pracoval jako školník. Siwicki obdělával půdu. Každý z nich, pokud se chtěl uživit, se neživil výhradně fotografií. Předpokládám, že fotografie byla pro ně do jisté míry zdrojem obživy, ale také vášní. Někteří z nich dokonce konstruovali vlastní fotoaparáty.

Tak to byli nadšenci, prostě to milovali, byli tím uchváceni. Nebyla to jen práce, protože zatímco Kostko se z toho dokázal uživit, tak, jak jsi zmínil, prodával i betonové tvárnice. Ostatně v popisu jeho válečných ztrát se objevují různé příběhy.

GD: V případě Siwického a pohřebních fotografií se domnívám, že jde o opravdu skvěle zpracovaný dokumentární záznam, který by se dnes dal vnímat jako projekt. Oni o tom takto nepřemýšleli, že? Protože když máš v albu jednu rodinnou pohřební fotografii s takovým skupinovým portrétem, která je zajímavá z emocionální stránky pro tuto rodinu, a pak k tomu přidáš desítky nebo stovky negativů a vidíš, že to dělal velmi podobným způsobem, a jsou tam ty emoce, a jsou tam i sociologické, společenské aspekty – to zvyšuje jejich hodnotu.

Vytvářeli to nevědomě. Dnes můžeme interpretovat jejich fotografie, znaje kontext historie fotografie, ale oni sami prostě dokumentovali každodennost. Neničili své práce — uchovávali je, a zničení nastávalo teprve po jejich smrti. Neví se, zda to dělali s myšlenkou na budoucí

využití, nebo výhradně pro klienty, kteří se mohli vrátit pro tisky. Stejně tak to bylo v případě Bolesława Augustise, který fotografováním bělostockých obyvatel na ulicích neměl umělecké ambice — vykonával svou práci.

Události jako první světová válka, běženství nebo druhá světová válka způsobily, že tato území byla z velké části zbavena ikonografického materiálu. Historie se stala fragmentární, bez kontinuity charakteristické pro západní Evropu. Kdyby se v 70. letech etnografové nebo historici zajímali o archiv Jerzyho Kostka, zahrnující fotografie z let 20. až 70.., možná by se ho podařilo zachovat vcelku. To se však nestalo.

Po léta chyběl zájem o tento druh fotografie. Teprve dnes se zdůrazňuje její význam, podobně jako v případě úspěchu knihy Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki* (*Selky*). Dříve se tomuto tématu nikdo vážně nevěnoval. Ani v muzeích se s archivy často zacházelo bez respektu. Stefania Górdowa, jejíž fotografie Andrzej Kramarz vytáhl z muzejních sklepů, zůstala po desetiletí zapomenuta. Podobné objevy se dělaly v Bělostoku – Wojtek Kowalczyk tam narazil na fotografa z Łuki, který tvořil v podobném duchu jako Siwicki, Kuźmin, Kostko nebo Januszkiewicz. Jenže dříve o něj nikdo neměl zájem.

Jak to vypadá teď? Mám dojem, že zájem o tento druh fotografie velmi rychle roste. Vidíš také rostoucí povědomí a zájem o archivy?

GD: Tato otázka se dotýká naší identity. Proto mám radost z toho, že v obcích, jako jsou Werstok nebo Orla, vznikají skupiny nadšenců, které sbírají staré fotografie, popisují je a vydávají z nich knihy. Ačkoliv se ne vždy jedná o publikace nejvyšší kvality, pro místní komunity mají obrovský význam.

Centrum sociální archivistiky podporuje obecní knihovny a kulturní centra při zabezpečování a popisování archivů. Síť sociálních archivářů se neustále rozrůstá a stále více lidí chápe, že takové materiály se nesmí vyhazovat – lze je uložit na vhodná místa, kde se o ně někdo postará.

Často se i lidé bez fotografických zkušeností stávají regionalisty. Organizují setkání, na kterých obyvatelé přinášejí rodinná alba, společně si prohlížejí a popisují fotografie. V posledních letech se toto hnutí velmi rozvinulo.

Z vlastní zkušenosti vím, že když lidé vidí, že se někdo vážně zabývá archivací, ochotně předávají materiály, místo aby je vyhazovali. Díky tomu se podařilo zachránit mnoho sbírek.

Dominik Czapiga vyprávěl o archivu negativů a diapozitivů nalezeném ve Varšavě, který nechtělo přijmout Muzeum Varšavy. To ukazuje, že síla spočívá v občanských iniciativách nadšenců, a ne ve velkých institucích.

Problém institucí spočívá v nedostatku podmínek pro ukládání sbírek. Chybí prostor, specializovaná infrastruktura a konzervační znalosti. A přece dobře vyvolané negativy mohou v perfektním stavu přežít desítky let, ale většina byla uchovávána ve špatných podmínkách. Dědictví Jerzyho Kostky přežilo jen proto, že někdo místo vyhození negativů je vynesl na půdu.

Stávaly se i dramatické případy. V Gródku, když v roce 1941 vzniklo ghetto, skleněné negativy fotografa Abramického byly vyhozeny na ulici a rozbity. To ukazuje, jak křehká je paměť a jak snadno ji lze nenávratně ztratit. Proto je tak důležité takové materiály zabezpečovat a konzervovat.

Pokud se někdo chce zapojit do činností v oblasti archivní fotografie, měl by prostě sbírat a nevyhazovat. Zabezpečit, očistit, digitalizovat, zpřístupnit a popsat. V mnoha městech působí sociální archiváři, které lze najít prostřednictvím mapy Centra sociální archivistiky. To je dobré místo, kde se dozvíte, co s nalezenými materiály dělat. Jedno je jisté – jejich cílovým místem by nikdy neměl být smetiště.

Mnoho materiálů se k nám dostává díky tomu, že jsme dříve něco zveřejnili. Někdo si vzpomene na fotografie a zeptá se, zda bychom je nechtěli převzít. Tak se k nám dostal mimo jiné archiv Siwického a několik set skleněných desek nalezených na Koperníkově ulici v Bělostoku. Soukromé osoby, které náhodou něco našly a nevěděly, co s tím dělat, nám to předaly – a díky tomu se je podařilo zachránit.

A co z toho máte? Spokojenost?

GD: Ano, především spokojenost. Ten pocit, že se podařilo zachránit fragment historie, který má pro lidi význam a vzbuzuje emoce. Díky tomu lze organizovat výstavy, vydávat knihy a ukazovat, že historie polské fotografie je bohatší, než se dosud myslelo. V jistém smyslu k ní dopisujeme nové kapitoly. Obnovujeme památku na taková jména jako Bolesław Augustis nebo Jerzy Kostko. Augustis je již přítomen v učebnicích, ale to je teprve začátek.

Je to práce od základů. Nejprve bylo nutné digitalizovat materiály a zpřístupnit je. První Augustisova výstava vznikala ještě z ručně zvětšovaných tisků. Dnes lze jeho fotografie prohlížet na stránkách Albom.pl. Povědomí, že tyto sbírky fungují v oběhu, dává největší uspokojení.

Stále častěji se lidé, kteří dříve s fotografií neměli mnoho společného, uchylují k rodinným albům. Organizují setkání, na kterých obyvatelé přinášejí fotografie a společně je popisují. Tento jev se dynamicky rozvíjí. Ze zkušenosti víme, že když lidé vidí, že se někdo vážně zabývá archivy, nevyhazují fotografie, ale předávají je. Příkladem je profil „Popelářák jede“, díky němuž se v samotné Varšavě podařilo zachránit několik cenných archivů.

Grzegorz Dąbrowski je fotograf, kurátor fotografických výstav a odborník na archivní fotografii. Absolvoval pedagogiku na Univerzitě v Bělostoku a studium fotografie na Slezské univerzitě v Opavě (Česká republika). Je dvojnásobným stipendistou ministra kultury a národního dědictví.

Od roku 2004 se věnuje konzervaci a digitalizaci unikátní sbírky fotografií Bělostoku z 30. let 20. století, jejímž autorem je Bolesław Augustis. Konzervoval také části archivů Antoniho Zdrojowského, Jerzyho Kostka, Jana Siwického a dalších sbírek anonymních autorů. Je redaktorem a fotoeditorem alb s fotografiemi Bolesława Augustise; kniha *Augustis 2.0* získala ocenění v soutěži Fotografická publikace roku 2019 v Lodži a dostala se do finále mezinárodních soutěží o nejlepší fotografické knihy na festivalech v Arles a PHotoEspaña.

Je odborníkem na projekty týkající se archivní fotografie realizované ve spolupráci se Sdružením pro kulturní vzdělávání WIDOK, mezi něž patří mimo jiné:

- *Fotografická archeologická výprava do polsko-běloruského pohraničí* – vydání fotografické knihy *albom.pl* (2013)
- *Fotohistorie Poláků z Běloruska – záchrana soukromých archivů* (2019)
- *Moldavští Sibiřané – digitalizace archivních sbírek Femina Nova lex Nova* (2016)
- *Venkovští fotografové z Podlesí* (2015)
- *Fotografické mikrohistorie z Hrodenské oblasti* (2015)
- *Bolesław Augustis a Sibiřané z Nového Zélandu. Rešerše a digitalizace vybraných archivů* (2023)

- *Poláci na Novém Zélandu – rešerše, digitalizace a zpřístupňování soukromých archivů* (2024)

V 90. letech 20. století byl iniciátorem a jedním ze zakladatelů Galerie Sto Třináct v Bělostoku, kde se konaly výstavy mimo jiné Mikołaje Smoczyńského, Ireny Nawrot, Leona Tarasewicze, Andrzeje Kramarze či Rafała Milacha.

Jako kurátor fotografických výstav spolupracoval na projektech:

- *Augustis* (FAF Varšava, Polský institut v Berlíně, Národní muzeum v Minsku, Muzeum Marca Chagalla ve Vitebsku)
- *Albom.pl* (FAF Varšava, Studio Tommaseo Terst, Galerie Šv. Jono Gatvės Vilnius, Kulturní centrum Bělehrad)
- *To, co neumírá, nežije* (Galerie Arsenał Bělostok, FAF Varšava, PIX.HOUSE Poznaň, MF Minsk)
- *Rez* Bartka Warzechy (Kordegarda Varšava, Galerie Sleńdzińskich Bělostok)
- *Polaroidy* Tomasze Kudaszewicze (Galerie Sleńdzińskich Bělostok)

Je autorem dokumentárních fotografických projektů:

- *Ex oriente lux* (Galerie Arsenał Bělostok, Měsíc fotografie v Lodži, Mois de la Photo Paříž, InterPHOTO Moskva, Nadace Pogranicze Sejny)
- *Bělostok – jeden den* (Galerie Arsenał Bělostok, Galerie Domu tvůrčí práce Wigry)

V roce 2014 obdržel Cenu primátora města Bělostoku v kategorii ochrany národního dědictví za činnost spojenou s popularizací fotografie.

Kapitola 10. Rozhovor s se Sławomirem Kostkem – bratrancem fotografa Jerzyho Kostka

Tomasz Kudaszewicz: Pamatujete si na svou první návštěvu u Jerzego?

Sławomir Kostko: Ano, i když přišla pozdě. Bylo to v roce 1969, nebo 1970. Já – v prvním ročníku průmyslové školy; on – kolem sedmdesátky, přibližně tolik, kolik je mně teď. Vídal jsem ho dříve v Kleszczelích: samotného, na kole, občas na motocyklu. Doma se o Kostkových nemluvilo. Dnes vím proč – můj dědeček, Jerzyho bratr, opustil mou babičku s malým dítětem, mým otcem. Vzniklo trauma, ticho. Až jednoho dne – z čisté zvědavosti – jsem šel a zaklepal. Otevřel. Byl srdečný, bez stínu výčitek. Hned jsme našli společnou řeč: fotografii a motorismus.

Jak vypadal jeho ateliér?

SK: Skromně. Pozadí z prostěradla, židle, lampy – jedna z nich dnes stojí u mě. Místo prken na podlaze – cihly. „Položil jsem je, protože po nich budou šlapat“, vysvětloval. Prkna ležela připravená na půdě, ale nikdy je nepřibil. Stávalo se, že jsem k němu jel na kole a často narazil na zamčené dveře: „Odjel do terénu“. Když byl doma – trpělivě mě provázel: ateliér, temná komora, dvůr.



23. Tomasz Kudaszewicz, Sławomir Kostko prezentuje práce Jerzyho Kostky, 2025.

Jaký byl?

SK: Zvláštní, ale ne podivín. Starý mládenec s vlastním denním rytmem. Skrupulózní až ke krajnosti. Sešity, registry, poznámky. Dokázal si zapisovat všechno: od benzínu, přes papíry a chemikálie, po dluhy klientů a… výhry v kartách. A zároveň – nesmírně laskavý.

Co ho zajímalo kromě fotografie?

SK: Motorismus. Měl předválečný Willers – vyprávěl, že před příchodem armády motocykl zabalil do naolejovaných hadrů a zakopal. Po válce ho vykopal, jezdil na něm, koncem 60. let ho prodal a pak si koupil Jawu.

Bylinkářství. Dodnes mám jeho herbář z 19. století – sotva zachráněný z vlhké chalupy – nově svázaný.

Včelařství. Na fotkách stojí s otcem na pozadí úlů.

Astrologie – zapisoval si postavení hvězd, pozoroval nebe.

A nade všechno – počasí. Pět let, den co den, si zaznamenával teplotu, oblačnost, srážky, dělal grafy. V Kleszczelích se říkalo, že „Kostek" dokáže předpovědět počasí lépe než rádio.

Předplácel si „Fotografa Polského", satirickou „Muchu" (mám ročník 31.), „Detektywa"; v poznámkách se objevuje i „Echo Warszawy".

Jak dlouho pracoval jako fotograf?

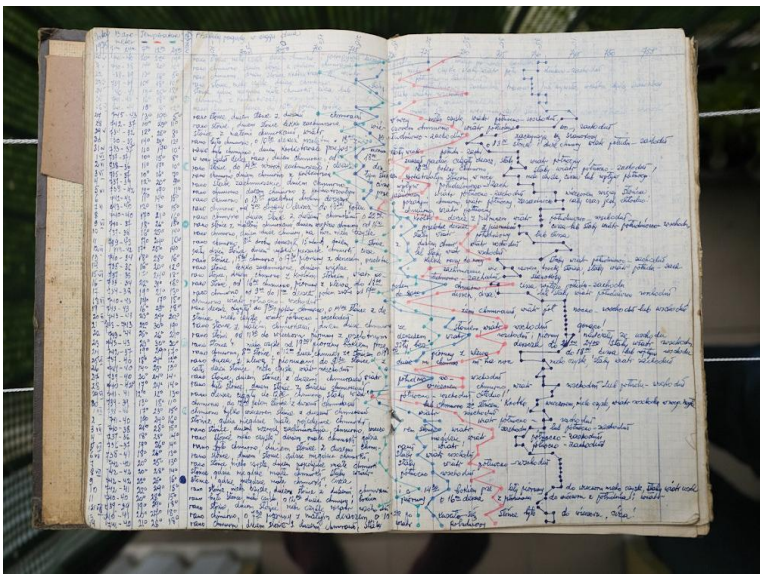
SK: V podstatě celý dospělý život. První stopy – rok 1924: svatební fotka mých prarodičů ze srpna, kdy se narodil můj otec. V roce 1928 dostal oficiální doklady – nejprve na „betonářské služby", chvíli poté na fotografický ateliér. 30. léta jsou vrcholem jeho formy – portréty jako fotky hereček: úsporné, čisté, skvěle zkomponované, technicky vynikající. Po válce to bylo skromnější – materiály hůře dostupné, formáty menší, pohlednicové – ale ruka mu zůstala stejná.

Betonářství?

SK: Ano, Jerzy byl podnikavý. Vyráběl střešní tašky, komínové tvárnice, různé formy. V papírech má dokonce „pouťový prodej masa" – je vidět, že hledal zdroje příjmů. Zachovaly se válečné protokoly o škodách: kdo, kolik a čeho vzal – například 90 metrů plotu odvezeno „do ghetta", formy na výrobu, vybavení; vše sečteno, podepsáno, po válce podáno na úřadě. Takový byl, účetnický typ, účetní. Ostatně – studoval účetnictví. Absolvoval kurzy ve Varšavě „v americkém systému", měl oprávnění k samostatnému vedení účetnictví.

Říkáte „Varšava“, ale v dokumentech se objevují i „Komarovce“.

SK: Protože rodina byla na cestách. Jerzyho otec, Józef Kostko – železničář, přednosta stanice – pracoval v Osowci, Nowém Dworze, poté v Komarovcích (dnes Chmelnycká oblast). Matka, Emma Maria Luisa rozená Szwalbe, Estonka, uměla jazyky; podle rodinné anekdoty ji Józef „sbalil“ ve vlaku na cestě do Varšavy, kde se měla stát guvernantkou. Svatba v pravoslavném kostele v městě Supraśl.
V roce 1914 car nařídil evakuaci; odjeli na „běženství“. Jerzy dokončoval šestiletou obchodní školu právě v Komarovcích. Vrátili se v roce 1921 a v Kleszczelích se pravděpodobně usadili v domě Józefovy sestry. Dům-ateliér si Jerzy postavil později, hned po válce – na fotkách ze stavby je rok 1946.



24. Tomasz Kudaszewicz, Meteorologické záznamy Jerzyho Kostky, 2025.

Jerzyho sourozenci?

SK: Čtyři: Aleksander (můj dědeček), Mikołaj a Maria. Mikołaj žil v Kleszczelích; dlouho se mělo za to, že byl bezdětný, ale přesto jsem v matrikách našel úmrtní list jeho dcery. Maria odjela do Ruska, studovala medicínu, pracovala v nemocnici, poté se přestěhovala k Azovskému moři – mám adresu v Jerzyho zápisníku; koncem 90. let se ozvala rodina z druhé strany, ale dopis se ztratil. Aleksander – složitá záležitost – pracoval na obecním úřadě, měl dvě ženy, několik dětí. V bělostockém tisku 60. let se objevil seriál o partyzánech a

pseudonymu „Lew“, ale dál stopy mizí; z vyprávění vyplývá, že pomáhal odboji tím, že informoval o pohybech Němců. Zahynul pravděpodobně ve Stutthofu.

A generace výše?

SK: Jerzyho dědeček, Jan Kostko – zeměměřič, člověk putující po Podlesí: Narew, Nowoberezowo, Łosinka, Przybudki. Rozděloval půdu po parcelacích, něco mu z toho „káplo“ – v přepočtu téměř 50 hektarů, část předal dceři Zofii jako věno, část pronajal Józefovi. V rodinných papírech jsou stopy po práci v městě Supraśl – na zakázku biskupa dohlížel na opravy klášterních budov. V poznámkách se objevuje datum, kdy se jeho syn Jan narodil v „Bílém Dvorečku“ (Supraśl), kolem roku 1821 – pravděpodobně v nově postavené biskupské rezidenci. A ještě dál – praděd Jan, údajně architekt z Kamence Podolského. Z této linie se zachovalo to nejcennější: – deset milostných dopisů, které Jan pět let psal Teofilii Pankiewicz z Dojlid nebo Bobrowé. Takový poklad paměti: drobný, a přesto neocenitelný.

Jerzy si měnil zápis příjmení?

SK: Ano. Ve 30. letech si předělal razítko: z „Fotografický ateliér Jerzyho Kostko“ na „Kostka“. Když se ho na to zeptali, mávl rukou a řekl: „Je to víc polské“. V rodině se ale říkalo, že se chtěl odstřihnout od záležitostí bratra, který pracoval na obecním úřadě a vyhýbal se placení výživného. Když si prohlížíte skeny starých fotek, místy jsou vidět ruční opravy písmen.

Co po Jerzym zůstalo?

SK: Fotografie – stovky, možná tisíce; negativy, roztroušené po rodině; sešity, kalendáříky, vzorky fotografických papírů (skvosty, dnes nesehnatelné), receptury na vývojky zapsané na fóliích od rentgenových snímků; seznamy adres školek, lékárenských a fotografických skladů v Lublinu; rodinné recepty na sváteční jídla – dokonce i seznam pokrmů. A celý svazek dopisů obchodním partnerům.
Jsou tu také fotky „ruských vojáků“ – pravděpodobně z roku 1944. Portréty mladých mužů, jeden z dálněvýchodních formací, jiný s „kořistní pistolí“, dívky, cigaretka. Historie bez komentáře, ale s tvářemi.

Kdy a jak zemřel?

SK: V roce 1976 v Kleszczelích. Bylo mu 76 let. Infarkt? Možná střeva? Nevím jistě. Starala se o něho sousedka. Tehdy jsem zrovna odjížděl na studentskou brigádu, takže jsem vypadl z dění. Po Jerzyho smrti dům připadl státu, poté obci; byl zřízen obecní byt, stěhovaly se do něj rodiny, poslední nájemník se vrátil z vězení. Vše, co bylo papírové, chátralo.

Vy jste převzal štafetu archiváře. Jak k tomu došlo?

SK: Dlouhá léta jsem na to neměl čas. Vystudoval jsem technickou výchovu – jsem technik. Dvacet let jsem jezdil s archeology – Sandoměř, Radzyń, Gródek nad Bugem, Masłomęcz s prof. Kokowským. Od studií jsem působil ve Studentské fotografické agentuře, dělal jsem kroniky, výstavy, psal reportáže na webové stránky UMCS. Poté jsem dvě dekády podnikal v bylinkách – měl jsem vlastní firmu. Když trh pohltily lékárny a supermarkety, vrátil jsem se na univerzitu – do Centra kultury a polského jazyka pro cizince: technika, dokumentace, fotky. Za válečného stavu jsem spoluvlastnil fotografický ateliér; pracoval jsem také ve fotografickém družstvu jako „hlavní přes služby" – hasil jsem problémy. Tam jsem naučil „mistry" základy: aby negativy „netahali z prstu na prst v misce", ale vyvolávali normálně v korexu.
Teprve před třemi lety, po smrti otce, jsme otevřeli skříně. Vypadly z nich doklady, dopisy, sešity. Ve stejné době Ula a Grzegorz – bratranci – vlezli na půdu v Jerzyho domě a vydloubali negativy. Všechno do sebe zapadlo. Sešli jsme se v Kleszczelích, na dvoře, u stolu. Začali jsme jednat.

Co dnes s tou sbírkou děláte? Jaká je vaše metoda?

SK: Skenuji, fotím, třídím. Data ověřuji podle Jerzyho razítek – to je neocenitelné. Vytvářím složky: lidé, místa, události. Popisky – jak jen to jde; jména mizí spolu s lidmi. Učím se číst „drobné písmo" rusky a německy; pomáhá mi sestřenice-rusistka, i když je těžké sladit čas.
Jedu do Kleszczel – obvolávám lidi. Někdo mi dá pět fotek v obálce, někdo otevře album z roku 1911 v kůži se sponami – to pak blednu, dělám „cvak, cvak" foťákem, protože nemám to srdce jim to vzít. Nedávno jsem dostal portrét z Paříže v reliéfním obalu z ručního papíru. Takové věci nejčastěji letí do kamen nebo do kontejneru. Je třeba to stihnout.

Jaký je ohlas?

SK: Rostl pomalu. První výstava v Kleszczelích – Jerzyho retrospektiva – sotva rozčeřila vodu: tři lidé něco přinesli, dohromady asi patnáct fotek. Dnes je to jiné. Udělali jsme „Kostko krát tři“ – portréty: Jerzyho, mé a mého syna (on, jako Olo Kostko, působí na Pobřeží, je ambasadorem značky Ricoh; v práci má jiné jméno – Aleksander). Udělali jsme „Nejkrásnější tvář Kleszczel“ – ženské portréty ke Dni žen; měla viset dva týdny, visela téměř měsíc.
Kulturní dům v Kleszczelích – vždy nápomocný. Lublin – výstavu přijali okamžitě. Teď – pokud zdraví dovolí – chci v červnu příštího roku uspořádat velkou výstavu k 50. výročí Jerzyho smrti. Problém? Antirámy 70×100 – v Kleszczelích mají jen malé. Ale i to se nějak zařídí.

A institucionální podpora?

SK: Neexistuje. Klepal jsem na dveře muzeí, na univerzitu – ticho. Psal jsem, že je to materiál na knihu, doktorát; že je tu historie regionu v měřítku 1:1 – nic. Chtěl jsem napsat Agnieszce Pajączkowské – sehnal jsem adresu, neposlal jsem nic; život. „Przegląd Prawosławny“ – sestřenice tam něco publikovala. Popové ve farnostech, kde se naši pohybovali – slibovali matriky, pak mlčeli. Člověk musí jet sám, na týden, dva – ale to jsou náklady. Takže jedu na tři dny a dělám, co se dá.
Paradoxně – nejlépe fungují lidé. Ula od vajíček – říká: „zajedu za starostkami v sousedních vesnicích, ony to vyhlásí, bude odezva“. A je.



25. Tomasz Kudaszewicz, Sławomir Kostko prezentuje dokumenty z archivu Jerzyho Kostka, 2025.

Proč to děláte?

SK: Protože to je naše historie. Rodina, od které jsem byl izolován. Znal jsem Jerzyho příliš krátce, abych se stihl zeptat. Teď se už není koho ptát. Zůstaly fotky, doklady a povinnost. Nemám z toho ani korunu, ještě doplácím. Ale když pověsím panely a přijdou lidé, poznají babičku, dědečka – to je odměna.

Kdybyste měl popsat Jerzyho jedním obrazem…

SK: Sedí pod keříkem, na židličce. Tak si ho pamatuji z fotky, kterou jsme udělali na výstavu – v originále měl zavřené oči, dcera a zeť, grafici, mu je v souboru otevřeli. Stydím se to přiznat, ale bylo by škoda toho portrétu. V záběru – klid, elegance a řemeslo. Byl to člověk s fantazií, ale i s tužkou v sešitě.

A městečko? Jak ho vnímalo?

SK: Byl v každém domě. V neděli, po kostele a po chrámu, se šlo „ke Kostkovi“ na fotku. V týdnu – svatby, pohřby, průkazové fotky. Byl známý, ne nutně kontroverzní – spíše svůj. Jezdil na kole, pak na motocyklu. Měl včelín, chodil s flintou na lov – doma lovili všichni: on, otec, bratr Mikołaj, můj dědeček Aleksander.
A když se v červenci 1944 přes vesnici přehnala fronta – jednou přišli Rusové, vyhnali Němce, hned se Němci vrátili – přejeli mu včelín pásy. Taková to byla léta.

Máte v rukou jeho kalendáříky, sešity, registry. Co říkají o člověkovi?

SK: Že byl neuvěřitelně důsledný. Že život bral jako účetní knihu – s okraji na poznámky. Sešit o počasí: den po dni, grafy. Kalendáříky – pokladnice: adresy, dlužníci, sestavy pro finanční úřad, stromové školky, lékárenské sklady na Krakovském předměstí v Lublinu. Kulinářské recepty sepsané „po mamince“. Vlastní chemie – vývojky, receptury na fóliích od rentgenů. Vzorky papírů – dnes nesehnatelné. A pocit, že všechno musí být spočítáno.
Možná si to přinesl z domova – od dráhy, z účetnictví – a možná byl prostě takový: člověk, který chce ovládat svět záznamem.

A vy? Cítíte se dnes jako strážce?

SK: Někdo to udělat musí. Nejsem si jistý, jestli to zvládnu sám. Ale už toho zmizelo dost. Pokud se podaří příští rok ukázat Jerzyho v celé jeho šíři – s ateliérem, vášněmi, rodinou, počasím za pět let – pak to bude snazší: lidé přinesou, poradí, dopíšou jména.
Sním o pořádné knize: nejen o „pamětním albu“, ale o příběhu řemesla provinčního fotografa – který zároveň vyráběl střešní tašky, psal pro finanční úřad a zakopával motocykl, aby přežil válku. To je Polsko v měřítku jedna ku jedné.

Na závěr: na co byste se dnes zeptal Jerzyho, kdyby se dal vrátit čas?

SK: Na všechno, na co dnes musím přicházet sám: kde vzal svůj první fotoaparát; kdo ho učil pracovat se světlem; jak vybíral papíry; co dělal, když praskl filmový pás; kde končilo řemeslo a začínalo umění. A zeptal bych se, jestli stálo za to den co den zaznamenávat počasí. Myslím, že by se usmál a řekl: „stálo – protože se to zítra může hodit“.

Lublin, červenec 2025

Kapitola 11. Vernakulární fotografie: Od řemesla k svědectví místní paměti. Případová studie Jerzyho Kostka a Podlasí

Vernakulární fotografie, tedy fotografie vznikající mimo okruh vysokého umění, institucí a profesionálních galerií, se v posledních desetiletích stává předmětem rostoucího zájmu vizuálních kulturních studií, sociologie, antropologie a historie. Analýza těchto děl umožňuje rekonstruovat každodenní život, zvyky a identitu místních komunit, které často zůstávaly mimo hlavní historické narativy. Případová studie Jerzyho Kostky, venkovského fotografa z Kleszczel na Podlasí, ilustruje význam vernakulárních archivů pro porozumění složité historii a kultuře polsko-běloruského pohraničí ve 20. století.

Podlasí ve 20. století: kulturní mozaika a historické proměny

Kontext, ve kterém působila fotografie Jerzyho Kostka, je neoddělitelně spjat s bouřlivými dějinami Podlasí ve 20. století. Tento region, situovány na pomezí kultur, národností a vyznání, procházel dynamickými politickými a administrativními změnami, jež významně ovlivnily formování místní identity. Po obnovení nezávislosti Polska v roce **1918** bylo Podlasí začleněno do Druhé polské republiky, přičemž východní hranice stanovená **rižskou smlouvou z roku 1921** zahrnovala oblasti s etnicky a nábožensky rozmanitým obyvatelstvem, včetně Bělorusů, Ukrajinců, Židů, Litevců a Rusů. Podle sčítání lidu z roku **1931** tvořili v některých okresech Bělostockého vojvodství Poláci menšinu; v městech jako **Bielsk Podlaski, Hajnówka, Kleszczele** či **Gródek** tvořila významnou část populace židovská komunita. Koexistence různých vyznání – katolicismu, pravoslaví (silného zejména v centrech jako **Grabarka, Supraśl, Hajnówka**), judaismu a menších komunit protestantů a starověrců (**Wodziłki**) – probíhala navzdory politickým tlakům. Asimilační politika Druhé polské republiky a nárůst nacionalistických nálad ve **30. letech 20. století** napětí jen prohlubovaly.

Dramatický zlom nastal s vypuknutím druhé světové války. Po agresi SSSR proti Polsku **17. září 1939** bylo Podlasí obsazeno Rudou armádou a začleněno do Běloruské SSR, což bylo spojeno s brutálními represemi a deportacemi elit. Následně, po útoku Třetí říše na SSSR v červnu **1941**, převzali moc Němci. Hitlerovská okupace přinesla masové vysídlování, popravy a téměř úplné **vyhlazení židovského obyvatelstva** (ghetta v **Bělostoku**, **Bielsku Podlaském**, **Kleszczelích**). Po válce, na základě ujednání jaltské a postupimské konference, se Podlasí nakonec ocitlo v hranicích Polské lidové republiky, což se projevilo nucenými přesídleními (mj. **Operace „Visla“ v roce 1947**), další etnickou homogenizací a centralizací, s výrazným

vlivem na ztrátu ikonografického a kulturního dědictví. Jak trefně poznamenal Grzegorz Dąbrowski v našem rozhovoru, historie těchto území je „roztrhaná“ a vizuální materiál „vyčištěný“ bouřlivými událostmi. Přesto Podlasí dodnes zůstává kulturně rozmanitým regionem, se silnou přítomností pravoslaví a běloruské kultury.

Vývoj užité fotografie a role fotografických ateliérů

Historie užité a ateliérové fotografie je klíčová pro pochopení fenoménu vernakulární fotografie. Počátky portrétní fotografie sahají do **30. let 19. století** a k vynálezu **daguerrotypie** Louisem Daguerrrem. Přestože byla drahá a časově náročná, rychle si získala oblibu a otevřela cestu k masové produkci obrazů. V polovině 19. století ve Francii, Velké Británii, Německu a Rakousku-Uhersku vznikaly první stálé ateliéry. Technické inovace, jako ambrotypie, ferrotypie a především **negativ na kolodiové skleněné desce**, umožnily levnější a vícenásobné kopírování fotografií. Vynález **suché želatinové desky v 80. letech 19. století** proces dále zjednodušil a fotografie se stala dostupnou pro širší vrstvy obyvatelstva.

V Polsku se první fotografické ateliéry objevily ve **40. a 50. letech 19. století**. **Karol Beyer (1818–1877)**, považovaný za otce polské fotografie, otevřel svůj ateliér ve Varšavě již v roce **1845**. Mezi další významné průkopníky patří **Ignacy Krieger (1817–1889)** z Krakova a **Maksymilian Fajans (1827–1890)** z Varšavy, známý svou péčí o světlo a detail. Bratři **Abraham a Leopold Altmanové** se specializovali na masovou produkci ***cartes de visite*** – vizitkových fotografií, které se staly sběratelským a společenským fenoménem.

V druhé polovině 19. století se portrétní fotografie stala běžnou službou rovněž v provinčních městech – Lvově, Lublinu, Vilniusu nebo Lodži. Profese fotografa získala status řemeslníka. Současně probíhala masová praxe užité fotografie, již provozovaly tisíce méně známých, ale aktivních místních fotografů. Fotografické ateliéry plnily funkci nejen užitnou, ale i symbolickou a dokumentační – zaznamenávaly nejdůležitější životní události od narození po smrt. Ve venkovských oblastech byl fotograf často jedním z mála lidí s technickými znalostmi a kontaktem s vnějším světem a jeho ateliér se stával polo-veřejným místem, spojujícím intimitu s inscenací. Vybavení temné komory a používané techniky – od kolodiových negativů po želatinové desky a svitkové filmy – svědčí o vývoji řemesla. Důležitá byla nejen samotná fotografie, ale i její tisk, formát a podtisk s názvem ateliéru. Mnohé z nich měly rodinný charakter a řemeslo se předávalo z generace na generaci. Jejich archivy, pokud se zachovaly,

dnes představují neocenitelný zdroj poznání o společenské struktuře, proměnách módy a mentalitě.

Na přelomu století a v meziválečném období získala polská portrétní fotografie výrazný umělecký rozměr. **Jan Bułhak (1876–1950)**, tvůrce pojmu „vlastenecká fotografie“, ačkoliv byl známý především jako piktorialista a krajinář, portrétoval ve vlasteneckém duchu, usiloval o zobrazení „polské duše“. Jeho fotografie – měkké, zamlžené, poetické – se řadily k proudu romantického dokumentu. Naopak **Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) (1885–1939)** chápal fotografii jako nástroj experimentu a performance, vytvářel portréty s různými úrovněmi stylizace, často s groteskou a psychologickou analýzou. V poválečném Polsku **Edward Hartwig (1909–2003)** spojoval avantgardu s malbou a grafikou. Na evropské půdě vynikl francouzský fotograf **Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820–1910)**, průkopník portrétování s využitím denního světla, a německý fotograf **August Sander (1876–1964)**, autor monumentálního projektu Menschen *des 20. Jahrhunderts* (*Lidé 20. století)*, jenž vytvořil vizuální katalog německé společnosti s více než **600 portrétů** příslušníků různých profesí a sociálních vrstev. Kvůli strohému, přesnému stylu se stal průkopníkem vizuální sociologie.

Jerzy Kostko – biografie a fotografická praxe

Jerzy Kostko (nar. **1897** v Komarovce v Rusku, zem. **1976** v Kleszczelích) ztělesňuje fenomén vernakulárního fotografa. Jeho život, plný bouřlivých zkušeností spojených s historií 20. století, odráží osudy mnoha obyvatel pohraničí. Rodina Kostků se vrátila do Kleszczel v roce **1921** po období stráveném v Rusku. V roce **1927** Jerzy otevřel svůj fotografický ateliér na ulici Kolejowé 34 a o rok později rozšířil činnost o výrobu studničních obrub. Jeho ateliér fungoval nepřetržitě, dokonce i v období sovětské a německé okupace, téměř **50 let**, což je v tak malém městečku (před válkou asi **2000** obyvatel) rarita. Odhaduje se, že jeho dílo zahrnuje desítky tisíc fotografií dokumentujících téměř celou komunitu Kleszczel: Poláky, Bělorusy, Židy a také sovětské vojáky.

Kostkova fotografická praxe se vyznačuje **seriálností a typologií**. I když nevytvářel záměrně vědecký katalog jako August Sander, jeho Opakující se pozadí, postavení postav a rekvizity (např. stejná stolička, kniha) vytvářejí lokální typologii obyvatel Podlasí, poskytující cenný materiál pro sociologické a antropologické analýzy. Tato seriálnost, vyplývající z technických omezení a očekávání klientů, dnes poskytuje bohatý materiál pro sociologické a antropologické analýzy, umožňuje sledovat jemné změny v módě nebo postojích těla. Jeho styl byl **úsporný a**

nenucený, zaměřený na fotografovanou osobu, blízký „úřednímu“ nebo „neutrálnímu“ stylu, což svědčí o jeho skromném a služebném postoji. Používal středoformátové fotoaparáty (nejčastěji 6x6 cm) a pracoval v černobílé technice, používal přirozené světlo a dostupné chemikálie (např. Foton). Negativy uchovával v papírových obálkách, popisoval metadaty.

Tematika Kostkových fotografií je široká – zahrnuje průkazové, svatební a rodinné portréty, rituální fotografie při křtech, přijímání, svatbách a pohřbech a také profesní portréty rolníků, krejčích, učitelů či hasičů.. Zvláště důležité jsou **rituální fotografie**, jež ukazují obřadnost a přítomnost komunity. V jeho archivu najdeme také profesní portréty, jež představují společenský a ideologický kontext doby. V jeho fotografiích se odráží i etnická a náboženská mozaika Kleszczel, s dominantním pravoslavím (před válkou asi **60 %**), katolicismem (**30 %**) a judaismem (**10 %**). Kostkovo dílo reflektuje etnickou a náboženskou mozaiku regionu a proměny po druhé světové válce, holocaustu a přesídlení Bělorusů.

Vernakulární fotografie jako dokument společenského života a nositel paměti

Vernakulární fotografie, a zejména archiv Jerzyho Kostka, představuje neocenitelný zdroj pro výzkum **vizuální kultury** a **kolektivní paměti**. Roland Barthes ve *Světle obrazu* (1980) definoval fotografii jako **index** – fyzickou stopu reality, důkaz toho, že „to bylo“ (*ça-a-été*). Tato indexálnost, spojená s emocionálním dopadem (*punctum*), činí vernakulární fotografie něčím více než jen technickými tisky. Jsou svědectvím existence, pomíjivosti a tužeb lidí.

Příkladem dalších významných provinčních fotografů, jejichž tvorba dnes získává uznání, jsou:

Józef Zajączkowski (1841–1906) – otevřel první stálý fotografický ateliér v Řešově v roce **1864**, dokumentoval městský život.

Stefania Gurdowa (1888–1968) – fotografka z Dębice, jejíž archiv, náhodně nalezený v **90. letech 20. století** (přes **1200 skleněných desek**), je dnes výjimečným svědectvím každodenního života maloměstské společnosti. Její práce, jednoduché a upřímné, jsou srovnávány s typologiemi Augusta Sandera.

Maďarští fotografové jako **Zoltán Szalay** a **András Bánkúti**, již se také věnovali dokumentaci života místních komunit, jejich svátků a obřadů, ukazují svět, který zmizel.

Kniha „Negativy z popelnice 1900–1945“, založená na sbírce negativů Martina Wagnera, rovněž zdůrazňuje význam anonymních fotografií pro rekonstrukci fragmentů minulosti střední

Evropy. Tyto fotografie ukazují život obyčejných lidí, jejich cesty a každodenní události a stávají se cenným svědectvím opomíjených historických narativů.

Fotografie Jerzyho Kostky, stejně jako díla dalších vernakulárních tvůrců, představují prostředek budování a uchovávání místní paměti. Venkovní výstavy a digitalizační projekty, například ty realizované portálem **Albom.pl**, umožňují obyvatelům znovu nalézt sebe sama a své blízké na snímcích z předchozích desetiletí. Tento proces zároveň podporuje rodinné vyprávění a mezigenerační přenos zkušeností. Archiv Kostky, doplněný o databáze metadat obsahující jména, data a místa, se tak stává cenným vzdělávacím a historickým nástrojem, který spojuje komunitu prostřednictvím sdílené historie.

Záchrana a budoucnost vernakulárních archivů

Historie záchrany archivu Jerzyho Kostka má symbolický význam pro pochopení problémů a výzev spojených s vernakulární fotografií. Po jeho smrti v roce **1976** se jeho rozsáhlý archiv, původně uchovávaný v dřevěné skříni v kuchyni, roztříštil a částečně zanikl. Teprve v roce **2004**, s objevením děl Bolesława Augustise, a následně v roce **2013**, během archeologicko-fotografické expedice portálu **Albom.pl** do polsko-běloruského pohraničí, se podařilo získat zpět více než **2000 negativů** a tisků Kostka. Grzegorz Dąbrowski, zakladatel Albom.pl, zdůrazňuje, že jsou občanské iniciativy často motivovány osobní vášní – například profil „Popelářák jede“ – hrají zásadní roli při ochraně a zachování těchto sbírek.

Instituce v Polsku, jak vyplývá z rozhovoru s Grzegorzem Dąbrowským, často nejsou připraveny na příjem a odborné uchovávání takových archivů. Nedostatek vhodného prostoru, optimálních konzervačních podmínek a někdy i povědomí o hodnotě těchto materiálů vede k tomu, že řada cenných sbírek zůstává v soukromých rukou, vystavena riziku zničení. Příkladem je odmítnutí archivu negativů a diapozitivů ze strany Muzea města Varšavy, nebo osud negativů fotografa Abramického z Gródku, které byly v roce **1941** doslova „rozmetány po dlažbě“. Tyto případy názorně ilustrují rozsah problému a ukazují, jak zranitelná může být paměťová dokumentace vernakulární fotografie.

Přesto lze pozorovat nárůst společenského povědomí o významu vernakulárních archivů. **Centrum sociální archivistiky (CAS),** financované Ministerstvem kultury, poskytuje dohled a odbornou podporu malým institucím při zabezpečování archivních sbírek, organizuje odborné kurzy a vytváří síť sociálních archivářů. Digitalizace, konzervace a zpřístupňování

materiálů, jako je práce portálu **Albom.pl**, se ukazují jako klíčové pro jejich dlouhodobou ochranu. Vysoké rozlišení skenování, tvorba digitálních kopií a precizní označování metadat – včetně dat, míst a jmen – umožňuje zpřístupnit tyto sbírky široké veřejnosti, a to jak badatelům a genealogům, tak regionalistům a dalším zájemcům.

Úvaha o vernakulární fotografii, jejímž výrazným představitelem je Jerzy Kostko, naznačuje, že právě v těchto „neoficiálních" snímcích lze často nalézt nejpravdivější obraz minulého světa a nejautentičtější vyjádření lidských emocí. Hodnota těchto fotografií přesahuje pouhou technickou nebo uměleckou stránku; stávají se cenným svědectvím společenským, etnografickým i psychologickým. Činnost vernakulárních fotografů, často bez ambicí uměleckých, avšak s hlubokou vášní pro dokumentaci, přispívá k utváření komplexnějšího obrazu historie a kulturní identity. Záchrana a zpřístupnění těchto archivů představuje nejen historickou, ale i společenskou činnost, která uchovává paměť „obyčejných" lidí a jejich každodenní život, jež by jinak mohly být nenávratně ztraceny. Jak zdůrazňuje Grzegorz Dąbrowski, uspokojení z této práce pramení z vědomí, že se zachraňuje fragment historie, který má význam a vyvolává emoce, a současně se tak doplňují nové, hodnotné kapitoly do dějin polské fotografie.

Seznam použité literatury

Abramowicz Zofia, *Antroponimia Żydów białostockich jako zwierciadło kontaktów językowych i kulturowych*, Białostockie Archiwum Językowe, Białystok 2001.

Barthes, Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, překlad Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Box Douglas Allen, *Doug Box o fotografii portretowej. Przewodnik*, překlad Marcin Machnik, Helion, Warszawa 2013.

Bułhak Jan, *Fotografia ojczysta: rzecz o uspołecznieniu fotografii: z ilustracjami autora,* Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951.

Chéroux Clément, *Wernakularne: Eseje z historii fotografii*, překlad Tomasz Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014.

Chojnacki Piotr, Morawski Radosław, *Digitalizacja i opracowanie fotografii z zasobu Instytutu Pamięci Narodowej w systemie „ZEUS*", „Przegląd Archiwalny Instytutu Pamięci Narodowej" 2 (2009), s. 195–206.

Czapliński, Czesław *Fotografia portretowa*, Polski Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004.

Dąbrowska Urszula, *Podlascy fotografowie z lat 30. i 40. XX wieku. Wyrastanie z prowincji,* „Bibliotekarz Podlaski", 4 (2023), s. 353–371.

Dobroński Adam (ed.), *Białostoccy Żydzi. Karty pamięci,* Instytut Historii. Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1997–2001.

Dziewit Jakub, Pisarek Adam, *Ocalać: Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łodź 2020.

Falkowski Maciej, *Szlachta. Historie z podlasko-mazowieckiego pogranicza*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2024.

Filipiak Dorota, *Bug z tobą. Historie o życiu i śmierci z nadbużańskiego Podlasia*, Wydawnictwo Paśny Burat, Suwałki 2024.

Gałuszka Irena, *Historia fotografii w Rzeszowie*, „Kwartalnik ogólnopolski Renowacje i zabytki", nr 3 (2015).

Gębarowska Jadwiga, Czyńska Małgorzata, *Zawód: fotorafistka*, Fundacja Farbiarna, Bydgoszcz 2019.

Giergiel Tomisław, *Warsztat badacza fotografii w metodyce archiwalnej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny", 1 (2021), s. 135–158.

[1]Hacking Juliet (ed.), *Historia fotografii*, překlad Maria Tuszko, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2016.

Jurgenson Nathan, *Fotka: o zdjęciach i mediach społecznościowych*, překlad Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

Jurkiewicz Małgorzata (ed.), *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów: materiały z sesji zorganizowanej z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.

Kanicki Witold, Łuczak Dorota, Szymanowicz Maciej (ed.), *Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1899: antologia,* Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań 2023.

Karwowska Halina. Andrzejewski Aleksander (ed.), *Stan badań archeologicznych na pograniczu polsko-białoruskim od wczesnego średniowiecza po czasy nowożytne*, Muzeum Podlaskie, Białystok 2006.

Kietliński Marek (ed.), *Pogranicze polsko-litewsko-białoruskie: źródła historyczne, stan badań. Materiały z konferencji*, Archiwum Państwowe w Białymstoku, Białystok 2003.

Kietliński Marek, Śleszyński Wojciech (ed.), *Repatriacje i migracje ludności pogranicza w XX wieku. Stan badań oraz źródła do dziejów pogranicza polsko-litewsko-białoruskiego,* Archiwum Państwowe w Białymstoku, Białystok 2004.

Kudaszewicz Tomasz, *Rozhovory s obyvateli Kleszczel provedené v letech 2019–2023* (nepublikované materiály).

Kula Marcin, *Nośniki pamięci historycznej*, DiG, Warszawa 2002.

Lechowicz Lech, *Historia fotografii. Cz. 1, 1839–1939*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

Lewandowska Stanisława, *Nadbużańskiego Podlasia okupacyjny dzień powszedni: 1939–1944*, Trio, Warszawa 2023.

Mazur Adam, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

Mazur Adam, *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2019.

Michera Wojciech, *O gorączce fotograficznego archiwum Stefanii Gurdowej. Polemika z Dariuszem Czają,* „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej", 19 (2021), s. 327–372.

Napiórkowski Marcin (ed.), „Kultura współczesna", nr 3 (87) 2015: *Kultura wernakularna : pamięć – wyobraźnia – praktyki oporu*.

Newhall Beaumont, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, Martin Secker & Warburg Ltd, London 1982.
Niklas Anna, Niklas Tomasz, *Historia fotografii*, Centrum Rozwoju Edukacji Edicon, Poznań 2019.
Pajączkowska Agnieszka, *Nieprzezroczyste. Historie fotografii i ich archiwizowanie*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2023.
Płażewski Ignacy, *Dzieje polskiej fotografii: 1839–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa2003.
Prymaka-Onisz Aneta, *Kamienie musiały polecieć: wymazywana przeszłość Podlasia*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.
Romaniuk Anna, *Orzeszkowo 14: historie z Podlasia,* Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
Roszczenko Mikołaj, *Kleszczele*, Związek Ukraińców Podlasia, Bielsk Podlaski 2002.
Sander August, *Antlitz der Zeit*, Schirmer/Mosel, München 1994.
Sander August, *Meisterwerke*, Schirmer/Mosel, München 2018.
Sander August, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, Schirmer/Mosel, München 2002.
Smith Ian Haydn, *Krótka historia fotografii. Kieszonkowy przewodnik po kierunkach, dziełach, tematach i technikach*, překlad Jerzy Malinowski, Alma Press, Warszawa 2019.
Sontag Susan, *O fotografii*, překlad Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
Sulima Magdalena, *Dom pogranicza w kulturze wsi podlaskiej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, 2019.
Szulc Marian, *Materiały do historii fotografii polskiej. Bibliografia 1836–1956. T om 1*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
Tomaszczuk Zbigniew, *Historia fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2024.
Wágner Martin, Moucha Josef (ed.), *Negativy z popelnice 1900–1945*, Martin Wágner, Praha 2024.
Wiśniewski Tomasz, *Bóżnice Białostocczyzny,* David, Białystok 1992.
Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Firmowe portréty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

Elektronické zdroje

Albom.pl: Archiwum fotografii Jerzego Kostki.
https://albom.pl/projekty/wiejscy-fotografowie-z-podlasia/jerzy-kostko/

Albom.pl: Projekty.
https://albom.pl/projekty/

Archiwum Cyfrowe Centrum Kultury w Lublinie: Fotografowie prowincji lubelskiej.
http://archiwum.teatrnn.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=3251&Itemid=162&lang=pl

„Fotografia Kolekcjonerska": *Wernakularne piękno*.
https://fotografiakolekcjonerska.pl/artykuly/wernakularne-piekno

Fundacja Archeologia Fotografii: Archiwum Stefanii Gurdowej.
https://faf.org.pl/projekty/archiwum-stefanii-gurdowej/

Fundacja Ochrony Dziedzictwa Żydowskiego: Fotografie z polskich shtetli.
https://fzp.net.pl/projekty/historia-w-obiektywie

Głowacka-Grajper, Małgorzata: *Fotografia wernakularna jako narzędzie pamięci lokalnej*.
https://widok.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/11/widok-14-glowacka.pdf

Kolektyw Lepszy Białystok: Archiwum miejskie. Historie z fotografii.
https://lepszybialystok.pl/archiwa-miejskie-historie-z-fotografii

„Kurier Poranny": *Historia w kadrze. Podlaskie archiwa odnalezione*.
https://poranny.pl/historia-w-kadrze-podlaskie-archiwa-odnalezione/ar/12239459

Kwiatkowski, Marcin: *Odkrywanie archiwum Zofii Rydet.*
https://fotomuzeum.faf.org.pl/artykuly/odkrywanie-archiwum-zofii-rydet

Muzeum Etnograficzne w Krakowie: Z albumu wiejskiego.
https://etnomuzeum.eu/z-albumu-wiejskiego

Muzeum Północno-Mazowieckie w Łomży: Archiwum Henryka Rogozińskiego.
https://www.muzeum-lomza.pl/wystawy/archiwum-henryka-rogozinskiego.html

Magazyn „Szum": *Wernakularna rewolucja? O fotografii poza kanonem*.
https://magazynszum.pl/wernakularna-rewolucja-o-fotografii-poza-kanonem/

Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC): Zbiory fotografii z archiwów państwowych.
https://www.nac.gov.pl/zbiory/

Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN: Historia w obiektywie. Żydzi Lublina na fotografiach wernakularnych. http://historiaslowemmalowana.pl/historia-w-obiektywie/

Pajączkowska, Agnieszka: *Fotografia, pamięć, trauma. O archiwum rodzinnym*.
https://www.dwutygodnik.com/artykul/9252-fotografia-pamiec-trauma.html

Portal „Szlak dziedzictwa przemysłowego": Przemysł w obiektywie. Fotografie robotników z archiwów zakładowych. https://industriada.pl/przemysl-w-obiektywie-fotografie-robotnikow-z-archiwow-zakladowych/

Rydet Zofia: *Zapis socjologiczny 1978–1990* (archiwum fotografii).
https://zofiarydet.com/zapis/pl/library?page=1.

Smyk Jan: *Fotograf z Kleszczel* (reportaż radiowy).
https://www.radio.bialystok/reportaz/index/id/1267640

Stowarzyszenie „Sztuk Puk": Archiwa domowe – co się w nich kryje?.
http://sztukpuk.pl/projekty/archiwa-domowe-co-sie-w-nich-kryje

Swoboda, Barbara: *Portret atelierowy w polskiej prowincji*.
https://www.academia.edu/31737840/Portret_atelierowy_w_polskiej_prowincji_na_przykladzie_zbiorow_muzealnych

Uniwersytet Jagielloński, Katedra Etnologii: Fotografie z archiwum Andrzeja Brauna.
http://www.etnologia.uj.edu.pl/badania/archiwum-brauna

„Z archiwum sąsiada”: Historia, która żyje obok nas.
https://www.zarchiwumsasiada.pl/

Wirtualne Muzeum Fotografii.
https://www.fotomuzeum.faf.org.pl

Seznam ilustrací a reprodukovaných fotografií

1. Historická mapa ilustrující polské hranice po druhé světové válce (Wikipedie). 16
2. Autor neznámý, Likvidace bělostockého ghetta,1943. 17
3. Karol Beyer, Autoportrét, 1861. 20
4. Ignacy Krieger, Dziad krakowski, 1866. 21
5. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autoportret wielokrotny, 1915–1917. 22
6. August Sander Wife of a Teacher and Writer, 1924. 24
7. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 27
8. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 29
9. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 30
10. Kleszczele na mapě Polska (Wikipedie). 31
11. August Sander, Handlanger, 1928. 34
12. Józef Zajączkowski, Portrét Leopolda Olcyngiera, léta 1870. 37
13. Stefania Gurdowa, bez titulu, 1920–1940. 38
14. Martin Wagner, Negativy z Popelnice, 2024. 41
15. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 46
16. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 47
17. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 48
18. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 50
19. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 50
20. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 53
21. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 57
22. Jerzy Kostko, bez titulu, 1930–1970. 60
23. Tomasz Kudaszewicz, Sławomir Kostko prezentuje práce Jerzyho Kostky, 2025. 69
24. Tomasz Kudaszewicz, Meteorologické záznamy Jerzyho Kostky, 2025. 71
25. Tomasz Kudaszewicz, Sławomir Kostko prezentuje dokumenty z archivu Jerzyho Kostka, 2025. 74

Jmenný rejstřík

Altman Abraham, 20
Altman Leopold, 20
Bánkúti András, 5, 7, 42, 43, 81
Barthes Roland, 6, 7, 36, 37, 81
Baudelaire Charles, 23
Becher Bernd, 36
Becher Hilla, 36
Bernhardt Sarah, 23
Beyer Karol, 5, 6, 20, 59, 79
Dąbrowski Grzegorz, 6, 7, 62, 68, 82, 83
Daguerre Louis, 19
Doré Gustav, 23
Fajans Maksymilian, 20, 29
Gurdowa Stefania, 5, 7, 38, 39, 40, 41, 81, 85
Hartwig Edward, 21, 80
Hugo Victor, 23
Bułhak Jan, 5, 6, 21, 22, 32, 58, 59, 80, 84
Kostko Sławomir, 28, 70, 75
Krieger Ignacy, 5, 6, 20, 21, 59, 79
Kudaszewicz Tomasz, 70, 72, 75
Nadar, 23
Peirce Charles Sanders, 36
Sander András, 5, 7, 16, 23, 24, 34, 35, 36, 43, 59, 65, 80
Szalay Zoltán, 5, 7, 42, 43
Szwalb Emma, 28, 72
Tournachon Gaspard-Félix, 23
Wágner Martin, 41, 86
Witkiewicz Stanisław Ignacy, 22, 58, 80
Zajączkowski Józef, 37, 38

Počet stran: 91

Počet normostran: 84,46

Počet znaků včetně mezer: 152034

Autor práce: Tomasz Kudaszewicz

Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Oponent: MgA. Mgr. Michał Szalast

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě Slezská Univerzita v Opavě

Opava 2025