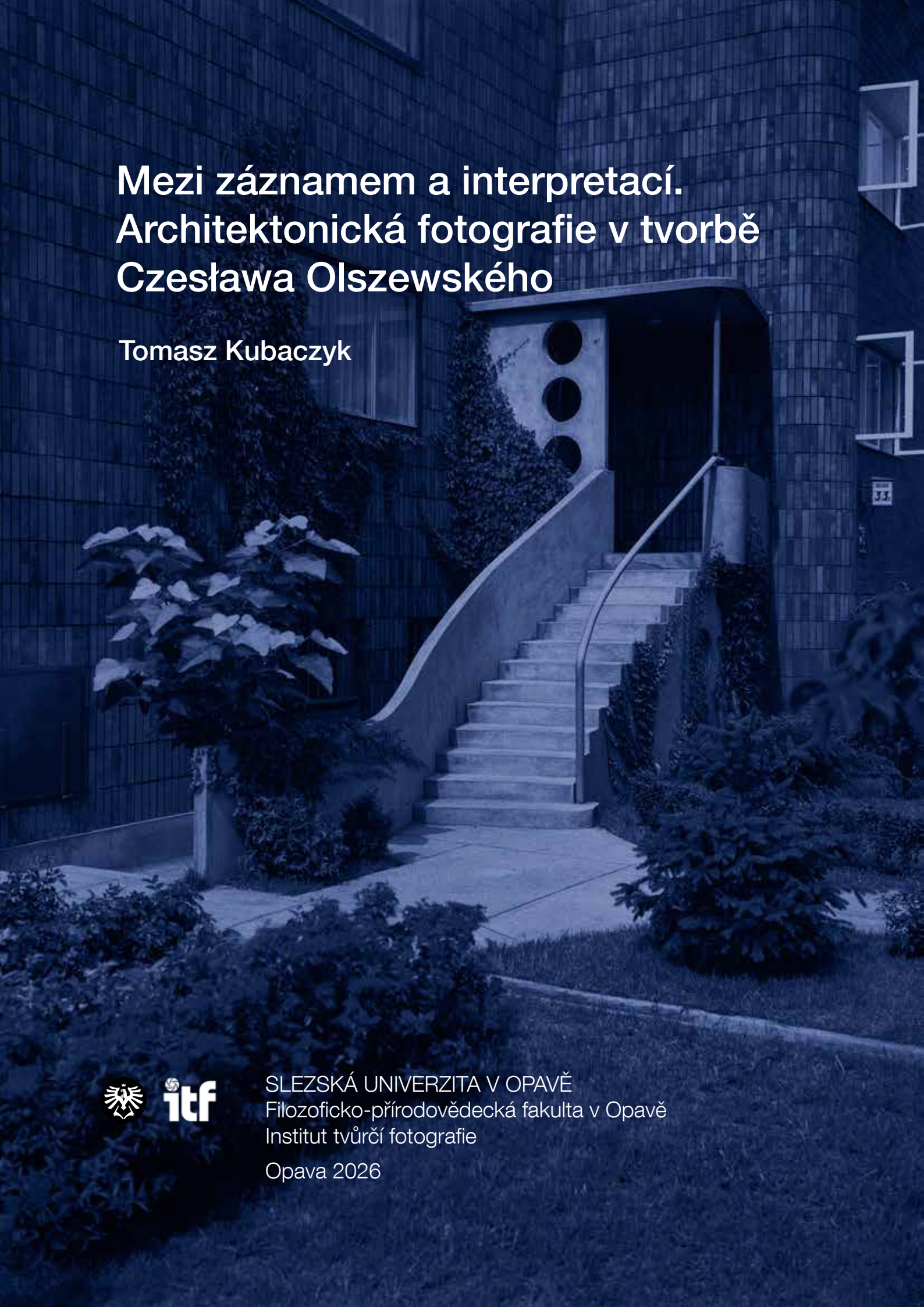


Mezi záznamem a interpretací. Architektonická fotografie v tvorbě Czesława Olszewského

Tomasz Kubaczyk

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2026

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Mezi záznamem a interpretací. Architektonická fotografie v tvorbě Czesława Olszewského

Between Documentation and Interpretation: Architectural Photography in the Work of Czesław Olszewski

Tomasz Kubaczyk

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Michał Szalast
Oponent: MgA. Bc. Iwona Germanek

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Program: Tvůrčí fotografie
Opava 2026

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2026/2027

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Tomasz Kubaczyk

UČO: 64418

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Mezi záznamem a interpretací. Architektonická fotografie v tvorbě Czesława Olszewského

Téma práce anglicky: Between Documentation and Interpretation: Architectural Photography in the Work of Czesław Olszewski

Zadání: Cílem práce je analýza architektonické fotografie Czesława Olszewského (1894–1969) z historicko-analytické perspektivy, se zvláštním důrazem na fotografické řemeslo a techniku. Práce si klade za cíl prokázat, že vědomé technické a kompoziční volby Olszewského přeměňují architektonickou dokumentaci v autorské vizuální vyprávění o modernistickém městském prostoru Varšavy 30. let 20. století.

Literatura:
Olszewski, Czesław. Warszawa Nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku. Red. Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński, Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster, Instytut Sztuki PAN, 2012.
Leśniakowska, Marta, Architektura i jej obrazy. Fotografia-Modernizm-Historiografia. Fotografie Czesława Olszewskiego, Rocznik Historii Sztuki Tom XXXI, 2006, s. 187-198
Kubaczyk, Tomasz, Marta Leśniakowska (red.). Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022.
Leśniakowska, Marta. Architektura w Warszawie. Lata 1918–1939. Warszawa: Arkada, 1998.
Barthes, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Aletheia, 2008.
Sekula, Allan. On the Invention of Photographic Meaning. Artforum 13:5 (1975), s. 36–45.
Higgott, Andrew, Timothy Wray (red.). Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City. Farnham: Ashgate, 2012.)
Szarkowski, John. The Photographer's Eye. New York: MoMA, 1966

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Michal Szalast

Datum zadání práce: 29. 5. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstrakt

Práce analyzuje architektonickou fotografii Czesława Olszewského (1894–1969) z historicko-analytické perspektivy se zaměřením na fotografické řemeslo jako nositele interpretace. Olszewski, jeden z nejvýznamnějších fotografů modernistické architektury v meziválečném Polsku, dokumentoval díla varšavské školy architektury v časopisech *Architektura i Budownictwo* a *Arkady*. Jeho pozůstalost, rozptýlená mezi několika institucemi, je dnes zásadním pramenem poznání architektury třicátých let, z velké části zničené válkou.

Práce zastává tezi, že dokumentace a interpretace nejsou v jeho fotografii protichůdnými póly, nýbrž vzájemně se konstituujícími dimenzemi jediného tvůrčího aktu. Analýza zahrnuje biografii a historický kontext, korpus díla, tradici dokumentární architektonické fotografie, řemeslo jako nositele interpretace a recepci tvorby až po výstavu *Miastowidzenie* (Dům setkání s historií, Varšava, 2022). Teoretický rámec vychází z Rolanda Barthese, Susan Sontag a Allana Sekuly, doplněných o *Camera Constructs* editovanou Higgottem a Wrayem.

Klíčová slova

architektonická fotografie, fotografická dokumentace, vizuální interpretace, modernismus, meziválečná architektura, Varšava třicátých let, fotografické řemeslo, dějiny polské fotografie, vizuální kultura, Czesław Olszewski

Abstract

This thesis analyses the architectural photography of Czesław Olszewski (1894–1969) from a historical-analytical perspective, focusing on photographic craft as a vehicle of interpretation. Olszewski, one of the most significant photographers of modernist architecture in interwar Poland, documented the work of the Warsaw school of architecture in *Architektura i Budownictwo* and *Arkady*. His legacy, dispersed across several institutions, is today a fundamental source of knowledge about 1930s architecture, much of it destroyed by the war.

The thesis argues that documentation and interpretation are not opposing poles in his photography but mutually constitutive dimensions of a single creative act. The analysis covers biography and historical context, the corpus of his work, the tradition of documentary architectural photography, craft as a vehicle of interpretation, and the reception of his work up to the *Miastowidzenie* exhibition (History Meeting House, Warsaw, 2022). The theoretical framework draws on Roland Barthes, Susan Sontag and Allan Sekula, supplemented by *Camera Constructs*, edited by Higgott and Wray.

Keywords

architectural photography, photographic documentation, visual interpretation, modernism, interwar architecture, Warsaw 1930s, photographic craft, history of Polish photography, visual culture, Czesław Olszewski

Prohlášení

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

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím s tím, 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.

Poděkování

Srdečně děkuji MgA. Mgr. Michałovi Szalastovi, vedoucímu této teoretické práce, za pomoc při jejím vypracování, a prof. PhDr. Vladimirovi Birgusovi za podporu během všech let bakalářského studia. Poděkování patří také mým přátelům z Institutu tvůrčí fotografie za všechny diskuse, pomoc a velkou podporu během uplynulých čtyř let.

Ve Varšavě 30. července 2026
Tomasz Kubaczyk

Obsah

Úvod 12
1. Czesław Olszewski: životopis a kontext doby 18
1.1. Formace a prostředí 19
1.2. Historický a architektonický kontext 23
1.3. Postavení v poli polské fotografie 24
2. Korpus díla: přehled a klasifikace 34
2.1. Stav a povaha pozůstalosti 35
2.2. Tematická klasifikace 38
2.3. Kontexty publikování 40
3. Fotografie jako dokument architektury 44
3.1. Tradice dokumentární fotografie architektury 45
3.2. Modernismus a nová fotografie 47
3.3. Olszewski jako kronikář modernismu 61
3.4. Zdánlivá neutralita dokumentární fotografie 63
3.5. Vztah fotograf–architekt 67
4. Řemeslo a technika jako nositel interpretace 68
4.1. Nástroje a materiály 69
4.2. Světlo jako výrazový prostředek 70
4.3. Volba záběru jako akt interpretace 72
4.4. Práce v temné komoře jako pokračování tvůrčího procesu 81
4.5. Dva pohledy na tentýž objekt 81
5. Recepce a význam tvorby 86
5.1. Recepce za Olszewského života 87
5.2. Válečné ztráty a poválečná tarnovská epizoda 87
5.3. Zapomnění a objevení – cesta k rehabilitaci 92
5.4. Výstava *Miastowidzenie* a nový interpretační horizont 99
5.5. Aktuální význam pozůstalosti 99
Závěr 102
Seznam publikací 107
Jmenný rejstřík 114





Úvod

← s. 10–11 **Czesław Olszewski**, Interiéry ústředí Poštovní spořitelny (PKO) v ulici Marszałkowská 134, roh Świętokrzyské, Varšava, před rokem 1939. Budova zničená za druhé světové války, ze sbírek Ústavu umění Polské akademie věd (dále IS PAN)

Mezi historiky umění koluje vtip: „Existuje v Polsku architektura? Odpověď: už byla." Marta Leśniakowská, která toto rčení připomíná ve své eseji věnované fotografiím Czesława Olszewského,[1] tím poukazuje na zvláštní status meziválečného varšavského modernismu – epochy kulturně blízké, avšak fyzicky z velké části zničené. Olszewského fotografie jsou jednou z mála stop této ztracené celistvosti. Jako soubor negativů dokumentujících architekturu třicátých let představují dnes zásadní pramen poznání budov, které nepřečkaly druhou světovou válku nebo podlehly pozdější degradaci.[2] Zároveň jsou něčím víc než pramenem: jsou obrazy, které – jak píše Leśniakowská – spoluutvářely naši představu o tom, jak modernismus „vypadal".[3]

Tato práce si klade otázku po povaze oné dvojakosti. Název *Mezi záznamem a interpretací* odkazuje k napětí, které dosud nebylo předmětem systematické analýzy ve vztahu k Olszewského tvorbě: nakolik jsou jeho fotografie věrným zachycením architektonické skutečnosti a nakolik autorskou vizuální konstrukcí, jež tuto skutečnost utváří v souladu s určitým estetickým programem? Tato otázka není pouze akademická. Jak ukazuje Allan Sekula, význam fotografie je nevyhnutelně určen kulturně a kontextuálně: „význam fotografie, tak jako význam jakékoli jiné entity, nevyhnutelně podléhá kulturnímu vymezení".[4] Olszewského fotografie vznikaly na objednávku nejvlivnějších architektonických časopisů meziválečného období – *Architektury i Budownictwa* a exkluzivních *Arkad* – a právě tento vydavatelský kontext spoluutvářel jak jejich formu, tak jejich přijetí. Zapsány do estetického a kulturního programu obou časopisů spoluvytvářely –

---

1 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. Fotografia–Modernizm–Historiografia. Fotografie Czesława Olszewskiego. *Rocznik Historii Sztuki*. 2006, roč. XXXI, s. 187. ISSN 0080-3472.

2 Tamtéž, s. 188.

3 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego. In: LEŚNIAKOWSKA, Marta a Tomasz KUBACZYK (koncepce a výběr fotografií). *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022, s. 13. ISBN 978-83-66068-38-4.

4 SEKULA, Allan. On the Invention of Photographic Meaning. In: týž. *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*. London: MACK, 2016, s. 3. ISBN 978-1-910164-49-5. V originále: „The meaning of a photograph, like that of any other entity, is inevitably subject to cultural definition."

jak argumentuje Leśniakowská – „obraz moderní architektury, stejně jako vůbec estetiku (způsoby zobrazování) tzv. stylu třicátých let".[5] Jak psal John Szarkowski, podstatou fotografického řemesla je volba – co zahrnout a co odmítnout.[6] V Olszewského případě tato volba utvářela jedinou dostupnou vizuální paměť o budovách, které již neexistují.

Stav bádání o tvorbě Czesława Olszewského je poměrně skromný, byť se dynamicky rozvíjí. Fotograf, po desetiletí téměř nepřítomný v diskurzu o dějinách polské fotografie a o dějinách architektury, začal přitahovat pozornost badatelů teprve na počátku 21. století. Jak píše Leśniakowská, jeho soubor „byl vlastně nepřítomen v diskurzu jak o modernistické architektuře v Polsku, tak o fotografii a jí vlastních způsobech vizualizace".[7] První větší prezentací této části pozůstalosti byla výstava *Dekada swingu*, jejíž scénář a katalogový text připravila Marta Leśniakowská a která byla uspořádána v roce 2004 v Ústavu umění Polské akademie věd (IS PAN). Vědecké zpracování pozůstalosti přinesla publikace alba *Warszawa nowoczesna* (Fundacja Raster, IS PAN, Liber Pro Arte, 2012), obsahující eseje Leśniakowské a Jamského – dodnes nejdůležitější analytické texty věnované Olszewskému. Nejnovější etapou recepce je výstava *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego* (Dům setkání s historií, Varšava, 2022), jejíž koncepci a výběr fotografií zpracovali Marta Leśniakowská a autor této práce a jejíž doprovodný katalog s texty Leśniakowské a Karoliny Andrzejewské-Batko vytyčil pro tuto tvorbu nový interpretační horizont. Klíčovým pramenným textem zůstává studie Leśniakowské Architektura i jej obrazy. Fotografia–Modernizm–Historiografia. Fotografie

---

5 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. In: OLSZEWSKI, Czesław. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku*. Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster; Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012, s. 21. ISBN 978-83-932884-3-4. V originále: „obraz nowoczesnej architektury, jak w ogóle estetykę (sposoby obrazowania) tzw. stylu lat trzydziestych".

6 SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, s. 70. ISBN 978-0-87070-527-4. V originále: „what shall he include, what shall he reject?"

7 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy... *Rocznik Historii Sztuki*, sv. XXXI (2006), s. 188. V originále: „był właściwie nieobecny w dyskursie zarówno o modernistycznej architekturze w Polsce, jak o fotografii i właściwych jej sposobach wizualizacji".

Czesława Olszewskiego, publikovaná v *Roczniku Historii Sztuki* (sv. XXXI, 2006, s. 187–198). Tato práce se ocitá v bezprostředním dialogu se zjištěními Leśniakowské, přesouvá však důraz z kulturního diskurzu na konkrétní řemeslné mechanismy, jimiž byl tento diskurz produkován.

Hlavní teze práce zní následovně: fotografická tvorba Czesława Olszewského dokazuje, že ve fotografii architektury nejsou dokumentace a interpretace protikladnými póly, nýbrž vzájemně se konstituujícími dimenzemi jediného tvůrčího aktu. Technická preciznost a systematičnost záznamu nevylučují autorský pohled – jsou jeho nástrojem. Olszewského vědomé řemeslné volby: výběr objektivů, ovládnutí světla, kadrování, práce v temné komoře, neslouží pouze věrnějšímu zachycení architektonické skutečnosti, nýbrž ji konstruují. Jak poznamenávají Higgott a Wray, fotografie „stavby nejen dokumentovala: byla využívána v procesech mapování, konceptualizace, posuzování a plánování města; ve státní propagandě, reklamě a architektonických manifestech".[8] Jedním ze základních nástrojů této konstrukce je samotná volba toho, co zůstane mimo záběr. Peter Blundell Jones ukazuje tento mechanismus na příkladu německého pavilonu Miese van der Rohe v Barceloně (1929): fotografie téměř nikdy neukazovaly jeho okolí ani sousedství ostatních výstavních pavilonů, díky čemuž bylo snadné odtrhnout budovu od místa, kde skutečně stála, a zapomenout, že onen modernistický klenot existoval – jak píše autor – „v moři kýče".[9] Pavilon byl přitom vždy ukazován prázdný, beze stopy lidské přítomnosti. Fotografie architektury se tak ukazuje nikoli jako průzračné okno do budovy, nýbrž jako obraz vzniklý z řady rozhodnutí – co ukázat a co vynechat, kdy a v jakém světle –, z nichž

---

8 HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY. Introduction: Architectural and Photographic Constructs. In: titíž (eds.). *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate, 2012, s. 2. ISBN 978-1-4094-2145-0. V originále: „photography did not simply document built works: it was employed in the processes of surveying, conceptualizing, passing judgement on and planning the city; in state propaganda, advertising and architectural manifestos".

9 BLUNDELL JONES, Peter. The Photo-dependent, the Photogenic and the Unphotographable: How our Understanding of the Modern Movement has been Conditioned by Photography. In: HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY (eds.). *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate, 2012, s. 47–48. ISBN 978-1-4094-2145-0. V originále: „in a sea of kitsch".

každé je již aktem interpretace. K témuž repertoáru prostředků sahá Olszewski: fotografuje budovy těsně po dokončení, „zářící novotou", zbavené rušivých prvků, a fasádu Národního muzea zachycuje v noci, kdy budova ztrácí kontext a stává se čistou formou – o čemž je řeč v podkapitolách 1.2 a 4.2.

Zvolená metodologie má historicko-analytický charakter a spojuje archivní rešerši s kontextovou analýzou. Pramenný materiál tvoří původní skleněné negativy ze sbírek IS PAN a dochované zvětšeniny z Národního muzea ve Varšavě a Muzea Varšavy, doplněné o odborný tisk dané doby. Práce volí syntetické pojetí: jednotlivé fotografie jsou uváděny jako ilustrace tezí, nikoli jako předmět close reading. Chronologický rozsah zahrnuje především třicátá léta 20. století – období, v němž se zformoval Olszewského zralý fotografický styl a které představuje vrchol jeho tvorby.[10] Teoretický rámec vytyčují klasické texty z oblasti filozofie a teorie fotografie: Barthes (*Světlá komora*, orig. 1980), Sekula (*On the Invention of Photographic Meaning*, orig. 1975), Sontagová (*O fotografii*, orig. 1977) a v perspektivě dějin fotografie architektury kolektivní monografie *Camera Constructs* (Higgott, Wray eds., 2012).

Poznámka k citacím: citace z cizojazyčných (polských a anglických) pramenů uvádím v hlavním textu v českém překladu; není-li uvedeno jinak, překlady jsou dílem autora. Tam, kde na přesném znění originálu závisí smysl argumentu – zejména u klíčových pojmů a formulací, které překlad nutně posouvá –, uvádím v poznámce pod čarou rovněž původní znění (návěstím *V originále:*).

Práce se skládá z pěti kapitol. První kapitola rekonstruuje životopis a kontext doby a ukazuje, jakým způsobem Olszewského architektonická formace a prostředí, v němž se pohyboval, utvářely jeho fotografický jazyk. Jak píše Jamski, studium na Fakultě architektury

10 ANDRZEJEWSKA-BATKO, Karolina. Nowy wspaniały świat. Architektura na fotografiach Czesława Olszewskiego. In: LEŚNIAKOWSKA, Marta a Tomasz KUBACZYK (koncepce a výběr fotografií). *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego.* Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022, s. 132. ISBN 978-83-66068-38-4.

Varšavské polytechniky bylo pro budoucí kariéru fotografa „nesmírně důležitým" obdobím.[11] Druhá kapitola inventarizuje a klasifikuje korpus díla se zvláštním zřetelem k metodologickým problémům vyplývajícím ze stavu dochování archiválií. Třetí kapitola analyzuje tradici dokumentární fotografie architektury a Olszewského místo v této tradici. Čtvrtá kapitola – klíčová pro celou argumentaci – podrobuje analýze fotografické řemeslo a techniku jako nositele interpretace. Pátá kapitola sleduje recepci Olszewského tvorby od anonymity přes postupné objevování až po výstavu *Miastowidzenie* v roce 2022. Závěr syntetizuje odpověď na otázku obsaženou v názvu a ukazuje, že napětí mezi dokumentací a interpretací není rozporem, který je třeba rozřešit, nýbrž – jak to formuluje Andrzejewská-Batko – svědectvím toho, že Olszewski „se zajímal o nové jevy v architektuře a pečlivě je dokumentoval, a zároveň vytvořil vlastní jazyk modernistické fotografie".[12]

11 JAMSKI, Piotr. Migawki z fotograficznej biografii Czesława Olszewskiego (1894–1969). In: OLSZEWSKI, Czesław. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku.* Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster; Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012, s. 29. ISBN 978-83-932884-3-4. V originále: „niezmiernie ważny" [okres dla przyszłej kariery fotografa].

12 ANDRZEJEWSKA-BATKO, Karolina. Nowy wspaniały świat..., s. 140. V originále: „był zainteresowany nowymi zjawiskami w architekturze i skrupulatnie je dokumentował, a jednocześnie stworzył własny język modernistycznej fotografii".

1. Czesław Olszewski: životopis a kontext doby

1.1 Formace a prostředí

Czesław Olszewski se narodil 19. června 1894 v Grójci jako jedno z osmi dětí Hilarého Pawła Olszewského a Władysławy rozené Morchnerové.[13] Po absolvování soukromého chlapeckého gymnázia v Piotrkowě Trybunalském v roce 1912 se připravoval na přijímací zkoušky na Hudební institut ve Varšavě, avšak zhoršení hmotné situace rodiny po otcově smrti jej přinutilo změnit plány. V letech 1914–1919 pobýval na Ukrajině, kde pracoval v lesní správě panství hrabat Potockých. Po návratu do Grójce a krátké úřednické epizodě se přestěhoval do Varšavy, kde se v roce 1921 krátce pokusil o studium práv.[14] Tehdy také nastoupil do Obchodní banky (Bank Handlowy), kde poznal svou budoucí ženu Wandu Siudeckou.

Počátek dvacátých let znamená Olszewského vstup do fotografie – jak sám po letech vzpomínal, „v tomto období jsem studoval fotografii".[15] V akademickém roce 1925/1926 začal studovat na Fakultě architektury Varšavské polytechniky, kde byl po čtyři roky posluchačem – aniž by získal diplom, zato však získal něco stejně cenného: důkladné porozumění prostorové, konstrukční a formální logice budovy. Jak píše Jamski, doba studia na polytechnice byla „nesmírně důležitá pro budoucí kariéru fotografa" – Olszewski tehdy poznal profesora Stanisława Noakowského, architekta-vizionáře, jehož tvorba jej fascinovala do té míry, že trpělivě a po léta fotograficky reprodukoval Noakowského kresby, vlastním nákladem vydával pohlednice a soubory jeho kreseb a po válce – téměř třicet let po studiích na polytechnice – pořádal výstavy jeho prací a přednášky věnované Noakowskému.[16] Na univerzitních přednáškách poznal rovněž okruh budoucích architektů – vrstevníků, kteří se zakrátko stali předními tvůrci varšavské modernistické školy.[17]

---

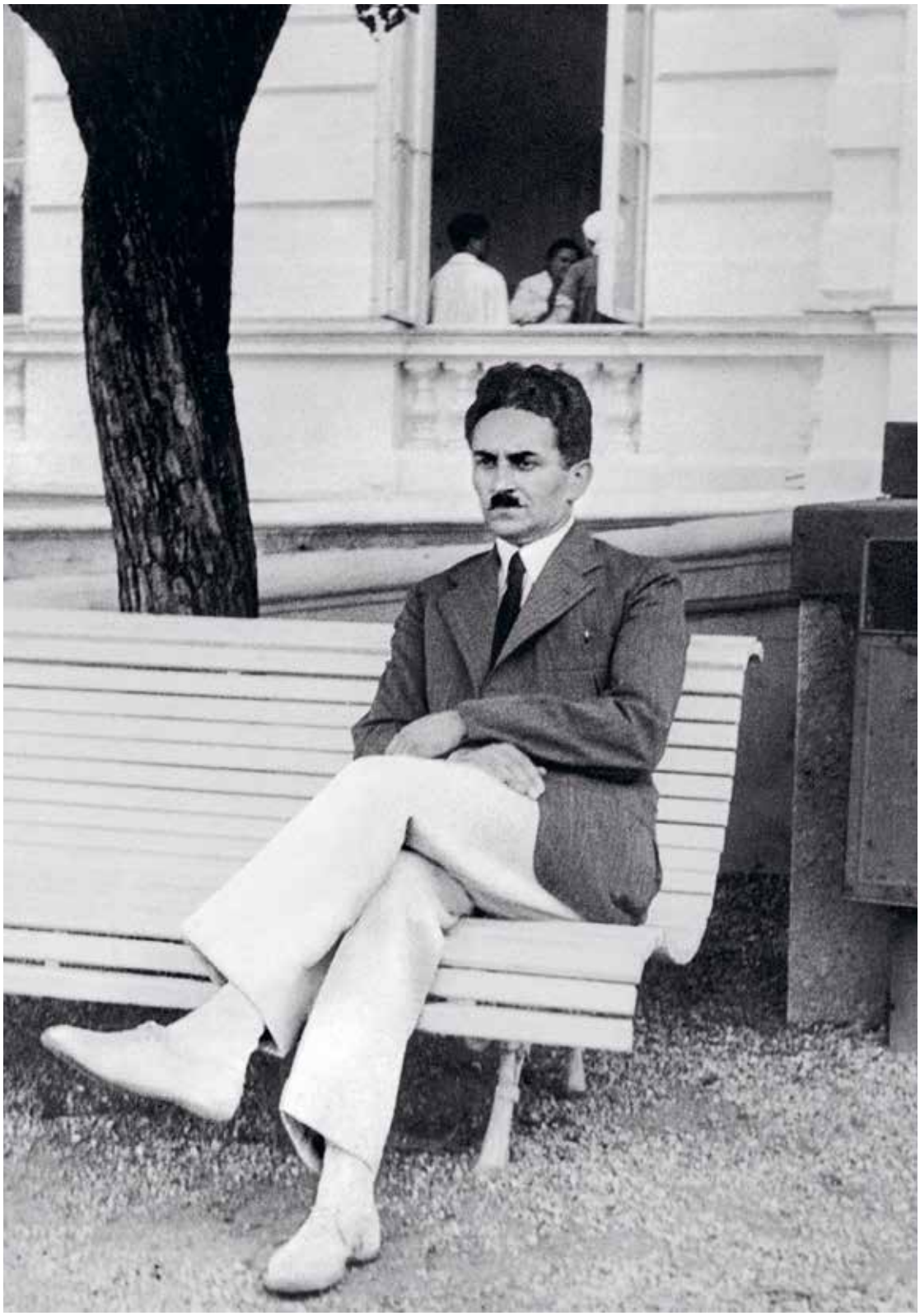
13 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 27.

14 Tamtéž, s. 27–28.

15 Tamtéž, s. 27. V originále: „w tym okresie studiowałem fotografię".

16 Tamtéž, s. 29.

17 Tamtéž, s. 29.



Czesław Olszewski, Ciechocinek, počátek 30. let 20. století, ze sbírek rodinného archivu (dále AR)



Stanisław Noakowski, *Arkýř (16. stol.) z cyklu „Polska"*. Pohlednice, vydavatel: Czesław Olszewski, Warszawa; Drukarnia Narodowa v Krakově, [1925–1939]. Tisk, sépie, 14 × 9 cm, ze sbírek Univerzitní knihovny ve Varšavě (BUW)

Tato síť osobních známostí má zásadní interpretační význam. Leśniakowská upozorňuje, že skutečnost, že nové budovy fotografované Olszewským byly téměř výhradně dílem jeho vrstevníků z polytechniky, umožňuje „číst Olszewského fotografie jako jistý druh generační deklarace, jako jeho vlastní »vizuální autobiografii«, v níž fotograf deklaruje své estetické směřování".[18]

Po opuštění studia architektury na polytechnice začal Olszewski působit jako lektor dějin umění a fotografické techniky v rámci Městských fototechnických kurzů pořádaných magistrátem a následně na Městské doplňovací fotografické škole ve Varšavě.[19] Zlomem na jeho fotografické dráze se ukázaly být zakázky z let 1931–1932: dokumentace architektonického komplexu solankové plovárny v Ciechocinku

18 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. In: *Warszawa nowoczesna*..., s. 20. V originále: „czytać zdjęcia Olszewskiego jako rodzaj deklaracji generacyjnej, jego własną »autobiografię wizualną«, w której fotograf deklaruje swoje estetyczne zorientowanie".

19 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 29.

wów, spotykanych u nas wszędzie, nie ma tam dzisiaj żadnych ciekawszych okazów.

Dawne opisy Arkadyi Niemcewicza i Delille'a oraz posła kurlandzkiego Heykinga przekazały nam wiedzę o bogactwie i nadmiernym przeładowaniu całego parku. Z zachowanych do dziś pamiątek na pierwszy plan wysuwa się świątynia Aurory, ze wspaniałym plafonem Norblina, przedstawiającym Jutrzenkę, która, jak ją określa Niemcewicz w swych strofach, poświęconych Arkadyi „otwiera świtem podwoje", torując drogę słońcu. Zdaniem wielu, piękniejszego plafonu nie znajdziemy gdzie indziej w Polsce. Oprócz plafonu zachowały się jeszcze, w bocznych salkach, resztki malowideł i płaskorzeźb dekoracyjnych. Malowidła są pędzla Staggi'ego, który współpracował przy projektowaniu dekoracji wnętrz.

Świątynia, będąca przed kilku laty w stanie niemal ruiny, dzięki opiece obecnego właściciela, ks. I. Radziwiłła, jest uratowana.

Ciekawym momentem kompozycyjnym jest niewysoki mur, szlachetny w rysunku, stanowiący ozdobę i jakby odcięcie parku od przylegającego sadu.

Zmieniając właścicieli, Arkadya utraciła wiele ze swych osobliwości: nie istnieje już piękny akwedukt rzymski, uwieczniony przez Norblina; zrównany został z ziemią amfiteatr, nie ma domku Filomena i Baucydy, jak twierdzą, najciekawszej osobliwości Arkadyi.

Jednakże, jakkolwiek stan dzisiejszy parku odbiega daleko od tego, co opisywał Niemcewicz, jest to wspaniała i piękna pozostałość romantycznej epoki. Słusznie autor rosyjski Szamurin — w swej pięknie ilustrowanej książce, wydanej w r. 1915 pod tytułem „Staraja Warszawa", uważa park ten za jeden z najpiękniejszych w Europie z owego okresu. Park w Arkadyi mówi wiele—stworzony przez ambicję artystyczną — nawet w niepełnej pozostałej, swej części, jest wymownym świadectwem dążeń swego czasu

„M'involo altrui per ritrovar me stessa"
[Odbiegam drugich, żeby znaleźć samą siebie].

brzmi werset z świątyni Aurory. Treść jego zmieńmy, błądząc po Arkadyi: „Odbiegając siebie—znajdziemy drugich — przeszłych, romantyków".

W. DZIUBIŃSKA

Plany: sytuacyjny, przyziomia i elewacji użyczone przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki przy Politechnice Warszawskiej. Zdjęcia fotograficzne wykonali Słuchacze Miejskich Kursów Fototechnicznych pod kierunkiem Czesława Olszewskiego

Arkadya

Domek gotycki z arką



Stránka z článku Arkadya. Park romantyczny z časopisu *Arkady*, roč. 4, č. 6 (1938), s poznámkou, že „fotografie zhotovili posluchači Městských fototechnických kurzů pod vedením Czesława Olszewského"

a soubor fotografií pro Továrnu na stavební kování bratří Lubertů ve Warce – tyto práce mu otevřely dveře ke spolupráci s prestižními oborovými časopisy.[20]

Pedagogická činnost nebyla pro Olszewského epizodou omezenou na počátek kariéry, nýbrž jej provázela souběžně s nejintenzivnějším obdobím spolupráce s architektonickým tiskem. Dokladem této kontinuity je obrazový materiál článku věnovaného parku v Arkadii, publikovaného v Arkadách v roce 1938: redakční poznámka uzavírající text uvádí, že fotografie zhotovili posluchači Městských fototechnických kurzů pod vedením Czesława Olszewského.[21] Olszewski zde tedy vystupuje nikoli jako autor, nýbrž jako instruktor dohlížející na práci svých žáků – roli, kterou je třeba odlišit od jeho vlastní, osobně signované fotografie objektů téhož typu (viz níže, podkapitola 2.2, o piktorialistických snímcích památkových areálů). Souběžnou existenci obou rolí – autora a učitele – ve stejném období potvrzuje rovněž svědectví fotografova syna, podle něhož fotografický ateliér fungoval v soukromém bytě rodiny a Olszewski „přednášel na odborné škole, na městských fototechnických kurzech na Nowém Świecie" po celé meziválečné období.[22]

1.2 Historický a architektonický kontext

Třicátá léta 20. století představovala v Polsku výjimečné období z architektonického hlediska. Po více než sto dvaceti letech záborů a marginalizace městských center stál obnovený stát před naléhavou potřebou vytvořit materiální infrastrukturu nové státnosti.[23]

---

20 Tamtéž, s. 30.

21 DZIUBIŃSKA, W. Arkadya. Park romantyczny. *Arkady*. 1938, roč. 4, č. 6, s. 282–288.

22 OLSZEWSKI, Andrzej Kazimierz. Svědectví v rámci *Archivu orální historie* Muzea Varšavského povstání. Rozhovor vedla Joanna Rozwoda. Varšava, 12. prosince 2011 a 4. ledna 2012 [online]. Dostupné z: https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/andrzej-kazimierz-olszewski,2805.html [vid. 2026-05-17]. V originále: „wykładał w szkole zawodowej, na miejskich kursach fototechnicznych na Nowym Świecie".

23 ANDRZEJEWSKA-BATKO, Karolina. Nowy wspaniały świat..., s. 132–133.

Architektura se stala nástrojem modernizační propagandy – prostředkem, jímž nový stát demonstroval svou sílu, modernost a civilizační aspirace.

Tento kontext je nezbytný pro pochopení Olszewského fotografické tvorby hned z několika důvodů. Za prvé, modernistická architektura – se svými plochými střechami, bílými omítanými fasádami a otevřenými prostory – se obzvláště dobře hodila pro černobílou fotografii. Jak píše Leśniakowská, „právě zásluhou černobílé, monochromatické fotografie se zformovalo naše vnímání modernistické architektury jako bílé hmoty v prostoru".[24] Za druhé, Olszewski fotografoval budovy téměř výhradně bezprostředně po dokončení stavby – „zářící novotou, bez jakýchkoli prvků, jež by mohly narušit vnímání architektury".[25] Za třetí, třicátá léta byla v Polsku dobou intenzivního rozvoje ilustrovaného tisku – *Architektura i Budownictwo* a *Arkady* byly aktivními účastníky utváření estetiky modernismu.[26]

1.3 Postavení v poli polské fotografie

Aby bylo možné přesně určit Olszewského místo v dějinách polské fotografie třicátých let, je nutné načrtnout širší kontext, jak domácí, tak evropský.

V meziválečném Polsku byla dominantní a nejvlivnější fotografickou tradicí piktorialismus, jehož nezpochybnitelným teoretikem a uměleckou autoritou byl Jan Bułhak.[27] Jak poznamenává Lechowicz, silné postave-

---

24 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. In: *Warszawa nowoczesna*..., s. 22. V originále: „to za sprawą czarno-białej, monochromatycznej fotografii uformowało się nasze postrzeganie modernistycznej architektury jako białej bryły w przestrzeni".

25 ANDRZEJEWSKA-BATKO, Karolina. Nowy wspaniały świat..., s. 132. V originále: „lśniące świeżością, bez jakichkolwiek elementów, które mogłyby zakłócić odbiór architektury".

26 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 30–31.

27 BUŁHAK, Jan. *Fotografika. Zarys fotografii artystycznej*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski S.A., 1931.



Jan Bułhak,
Pohled na střechy Starého Města, Varšava 1920, ze sbírek Národního muzea ve Varšavě (dále MNW)



Jan Bułhak,
Ulice Kanonia, Varšava 1920, ze sbírek MNW

ní Bułhaka vyplývalo zčásti z toho, že jeho názory a praxe se zformovaly ještě před rokem 1918, a jako frankofil ve svých kulturních sympatiích sledoval s rezervou a jistou předpojatostí to, co se dělo v německé fotografii, zejména od poloviny dvacátých let – tedy v období, kdy se tam rozvíjela nová věcnost a konstruktivistická fotografie.[28] Tento postoj spojený s Bułhakovou nezpochybnitelnou autoritou v oboru způsoboval, že piktorialismus zůstával v Polsku dominantním proudem po celé dvacetiletí a byl méně otevřený novým evropským tendencím než fotografická prostředí Německa či dokonce Československa.[29]

---

28 LECHOWICZ, Lech. *Historia fotografii. Część 1: 1839–1939*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, 2012, s. 199. ISBN 978-83-87870-55-3.

29 Tamtéž, s. 199.

Olszewski zůstával s touto tradicí v jistém vztahu: v nemnoha dochovaných krajinářských pracích z rodinných sbírek se projevuje jako piktorialista blízký Bułhakově škole, nevyhýbající se ušlechtilým tiskům, byť zachovávající odstup vůči jejím nejradikálnějším tendencím.[30] Právě v této estetice jsou vedeny cykly fotografií zachycujících historické zámecko-parkové areály – Nieborów, Arkadii, Starý Otwock a Malou Wieś –, publikované jako obrazový doprovod článků o těchto objektech.[31] Leśniakowská upozorňuje, že tento ryze věcný kontext publikování, podřizující akt fotografování služebné funkci, zakrýval problematičnost samotného pojmu „dokumentární fotografie" – pojmu, na němž spočívala pozitivistická víra v pravdomluvnost historického diskurzu.[32]

Olszewského fotografie modernistické architektury však představuje podstatný odklon od této estetiky. Zde, jak poznamenává Leśniakowská, fotograf pracoval moderním způsobem, uspořádaně zaznamenával realizace státu směřujícího k modernitě a podřizoval kompozici, okamžik fotografování i světlo jedinému cíli: aby nic nenarušovalo vnímání samotné architektury. Leśniakowská jej v této souvislosti charakterizuje jako fotografa „středu" – neexperimentoval s obrazem v duchu avantgardy, nezacházel s ním však ani bezmyšlenkovitě jako s věrným odrazem světa.[33] Estetická dvojakost přítomná v jeho tvorbě – piktorialismus pro starou architekturu, věcnost pro architekturu novou – ukazuje, že Olszewski nebyl dogmatikem jediné metody: vědomě přizpůsoboval vizuální jazyk povaze fotografovaného námětu.

Druhým, stejně podstatným referenčním bodem je Henryk Poddębski – fotograf, s nímž byl Olszewski současníky nejčastěji srovnáván. Oba pracovali ve stejném období na zakázku týchž oborových časopisů, oba používali velkoformátovou kameru na skleněné negativy,

30 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy... *Rocznik Historii Sztuki*, sv. XXXI (2006), s. 189.

31 Tamtéž, s. 189.

32 Tamtéž, s. 190.

33 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie..., s. 5. Termín „fotograf środka" (fotograf středu) přejímám od Leśniakowské.



Henryk Poddębski, Ředitelství státních lesů, Varšava, mezi lety 1936 a 1939, ze sbírek Národní knihovny (dále BN)



Henryk Poddębski, Nádvoří budovy Ministerstva náboženských vyznání a veřejné osvěty, Varšava, po roce 1930, ze sbírek BN

oba fotografovali architekturu veřejných staveb. Rozdíl mezi oběma fotografy však sahá hlouběji než k pouhému přístupu ke světlu a kompozici – má kořeny v odlišné profesní formaci a odlišném chápání vlastního poslání. Poddębski, o čtyři roky starší než Olszewski, neměl ve svém životopise architektonickou epizodu – jeho tvůrčí dráha vyrostla z vlastivědné tradice spojené s Polskou vlastivědnou společností, jejímž byl od roku 1912 členem.[34] Jeho fotografie zahrnovala celé Polsko – od východních území přes Pomoří a Mazury až po Slezsko a Velkopolsko – a vznikala často na zakázku státních úřadů a turistických organizací v duchu šíření znalostí o vlastní vlasti mezi občany obnoveného státu.[35] Rozsah jeho činnosti byl impozantní: již v roce 1937 čítal jeho archiv přes dvacet tisíc negativů publikovaných v albech, školních učebnicích, na pohlednicích a plakátech.[36] Sám fotograf označoval svůj soubor za jakési „muzeum naší krásné vlasti" – definice, jež odhaluje především dokumentární a vzdělávací pojetí vlastní práce.[37]

Olszewski, jehož formace probíhala přes studium na Fakultě architektury Varšavské polytechniky a osobní vazby na prostředí modernistických architektů, představuje odlišný tvůrčí model: tematicky i geograficky užší, soustředěný na modernistickou architekturu Varšavy, avšak hlouběji zakotvený v konkrétním estetickém a generačním diskurzu této architektury. Tam, kde Poddębski dokumentuje rozlehlost a rozmanitost obnoveného státu z perspektivy cestovatele a vlastivědce, proniká Olszewski do úzkého výseku skutečnosti – nově vznikající architektury varšavského modernismu – s perspektivou někoho, kdo rozumí projekční logice fotografovaných budov zevnitř. Tento rozdíl perspektivy se promítá do rozdílu vizuálního jazyka: tam, kde se Poddębski přiklání k záběrům neutrálním, dokumentárním v užším smyslu, volí Olszewski důsledně záběry dramatické, s výrazným kontrastem světla a stínu modelujícím

34 *Niepodległa Poddębskiego*. Warszawa: Narodowe Archiwum Cyfrowe; Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, 2017, s. 22. ISBN 978-83-927590-9-6.

35 Tamtéž, s. 22–26.

36 Tamtéž, s. 19–21.

37 Tamtéž, s. 21.

architektonickou hmotu. Tento rozdíl, podrobně popsaný ve čtvrté kapitole této práce, je klíčem k pochopení specifičnosti Olszewského vizuálního jazyka.

Třetím referenčním bodem je tvorba Zofie Chomętowské, fotografky, jejíž profesní dráha se s dráhou Olszewského zkřížila v rámci jednoho konkrétního podniku: oba byli varšavským starostou Stefanem Starzyńským pověřeni přípravou výstavy Warszawa wczoraj, dziś, jutro v Národním muzeu (1938).[38] Role Chomętowské v tomto projektu však byla od role Olszewského odlišná: měla plnou volnost ve výběru námětů, a přesto se v souladu se Starzyńského pokynem soustředila na zobrazování nevšedních a neoficiálních aspektů fungování města.



Zofia Chomętowska,
Budova Národního muzea v aleji 3 Maja (dnes Aleje Jerozolimskie), *V*aršava 1938. Fotografie zhotovená pro výstavu Warszawa wczoraj, dziś i jutro, ze sbírek Muzea Varšavy (dále MW)

38 KOTAŃSKA, Anna a Anna TOPOLSKA. *Zofia Chomętowska. Albumy fotografki. Profesjonalistka 1936–1944*. Warszawa: Muzeum Warszawy, Fundacja Archeologii Fotografii, 2016, s. 70. ISBN 978-83-92189-73-1 (MW); ISBN 978-83-64443-09-1 (FAF).

Je namístě dát zde slovo samotné Chomętowské: „[Starzyński] mi tehdy uložil vyfotografovat vše, co budu považovat za hodné modernizace nebo změny; tak vznikl podivný soubor nevšedních snímků – Podniky pro čištění města, skládky, pohodný, městské záchodky, šedé, ponuré a nezdravé čtvrti."[39] Chomętowská tak vedle samozřejmých vizitek města ukázala hlavní město „ze zákulisí" – jeho oblasti nepřítomné v průvodcích či ilustrovaném tisku.[40] V tomto kontextu má její fotografie výrazně reportážní charakter blízký sociologické dokumentaci, realizovaný pomocí kinofilmové kamery Leica, umožňující volnost a rychlost reakce nedostupné při Olszewského velkoformátové technice. Kromě těchto reportážních záběrů zhotovila Chomętowská pro tutéž výstavu také klasické dokumentární snímky – architektonické vizitky města. Fotografovala ve stylu blízkém tomu, jímž dříve zachycovala varšavské paláce nepřístupné většině fotografů, k nimž měla přístup díky rodinným a společenským vazbám, a dokonale přitom vystihovala atmosféru a specifičnost místa.[41] V témže souboru připraveném pro výstavu se však ocitly rovněž fotografie se silně diagonalizovanou kompozicí, blízkou evropské nové vizi a vzdálenou ortogonální disciplíně, kterou ve fotografii architektury praktikovali jak Olszewski, tak Poddębski.[42]

To ukazuje, že Chomętowská – podobně jako Olszewski – disponovala více než jedním vizuálním jazykem, v jejím případě však tato mnohojazyčnost nebyla rozdělena mezi různé zakázky: všechny tři polohy, reportážní, dokumentární a experimentální, koexistovaly v rámci jednoho a téhož projektu.

---

39 CHOMĘTOWSKA, Zofia. Warszawa wczoraj, dziś i jutro. In: DROZDOWSKI, Marian Marek (ed.). *Wspomnienia o Stefanie Starzyńskim*. Warszawa: PWN, 1982, s. 258–259. ISBN 978-83-01-02785-8. V originále: „[Starzyński] polecił mi wówczas sfotografować wszystko, co będę uważała za zasługujące na unowocześnienie lub zmianę; tak więc powstał dziwny zbiór niecodziennych zdjęć – Zakłady Oczyszczania Miasta, wysypiska, hycel, szalety miejskie, szare, ponure i niezdrowe dzielnice".

40 KOTAŃSKA, Anna a Anna TOPOLSKA. *Zofia Chomętowska*..., s. 70.

41 Tamtéž, s. 17.

42 Tamtéž, s. 70.



Zofia Chomętowska,
Katedrála sv. Jana, Varšava 1938.
Fotografie zhotovená pro
výstavu Warszawa wczoraj,
dziś i jutro, ze sbírek MW

Srovnání těchto tří postojů – piktorialistického u Bułhaka, vlastivědně-dokumentárního u Poddębského a reportážního i experimentálního u Chomętowské – ukazuje, že polská fotografie architektury a města třicátých let nebyla jevem homogenním, nýbrž zahrnovala široké spektrum tvůrčích postojů. Na tomto pozadí získává Olszewského pozice fotografa „středu" větší zřetelnost: ani plně doktrinární jako Bułhakův piktorialismus, ani ryze služebná jako vlastivědná praxe Poddębského, ani experimentální jako některé práce Chomętowské, nýbrž důsledně balancující mezi dokumentární precizností a autorskou vizuální interpretací.

Nepřímé potvrzení této pozice „středu" lze nalézt v syntéze dějin polské fotografie Adama Mazura. Při popisu mechanismu prolínání piktorialismu a dokumentu v polské fotografii meziválečného dvacetiletí

– procesu, v němž prostředí piktorialistů časem vstřebalo prvky dokumentu, aniž by zcela odvrhlo dřívější kompoziční schémata – uvádí Olszewského vedle Poddębského a takových fotografů jako Janusz Maria Brzeski, Stanisław Mucha a Stefan Kiełsznia jako tvůrce, jehož dílo lze do jisté míry spojit s tímto obecným jevem.[43] Nerozvíjí však tuto souvislost ve vztahu ke konkrétně architektonické tvorbě Olszewského a soustředí se spíše na obecnou charakteristiku proudu. Upozorňuje přitom, že tvorba fotografů uvedených v této skupi-



Czesław Olszewski, Solanková plovárna, Státní lázeňský ústav, Ciechocinek 1932, ze sbírek IS PAN

ně se dnes vyznačuje ostrostí pohledu a vizuální citlivostí, která se jejich současníkům, fascinovaným měkkou piktorialistickou kresbou, nezřídka jevila jako příliš strohá – a přehodnocování jejich odkazu trvá dodnes.[44]

43 MAZUR, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Kraków; Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych; Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009, s. 185. ISBN 978-83-928967-2-2.

44 Tamtéž, s. 185.

I tato opatrná, nepřímá klasifikace koresponduje se zjištěními této práce: vztahuje se nejúplněji k dřívější, piktorialistické fázi Olszewského tvorby – rodinným a vlastivědným krajinám, fotografiím zámecko-parkových areálů jako Nieborów či Arkadia, o nichž byla řeč výše – a neodporuje hlavní tezi práce, nýbrž jí poskytuje dodatečný, byť obecný historiografický kontext nezávislý na literatuře věnované výhradně Olszewskému.

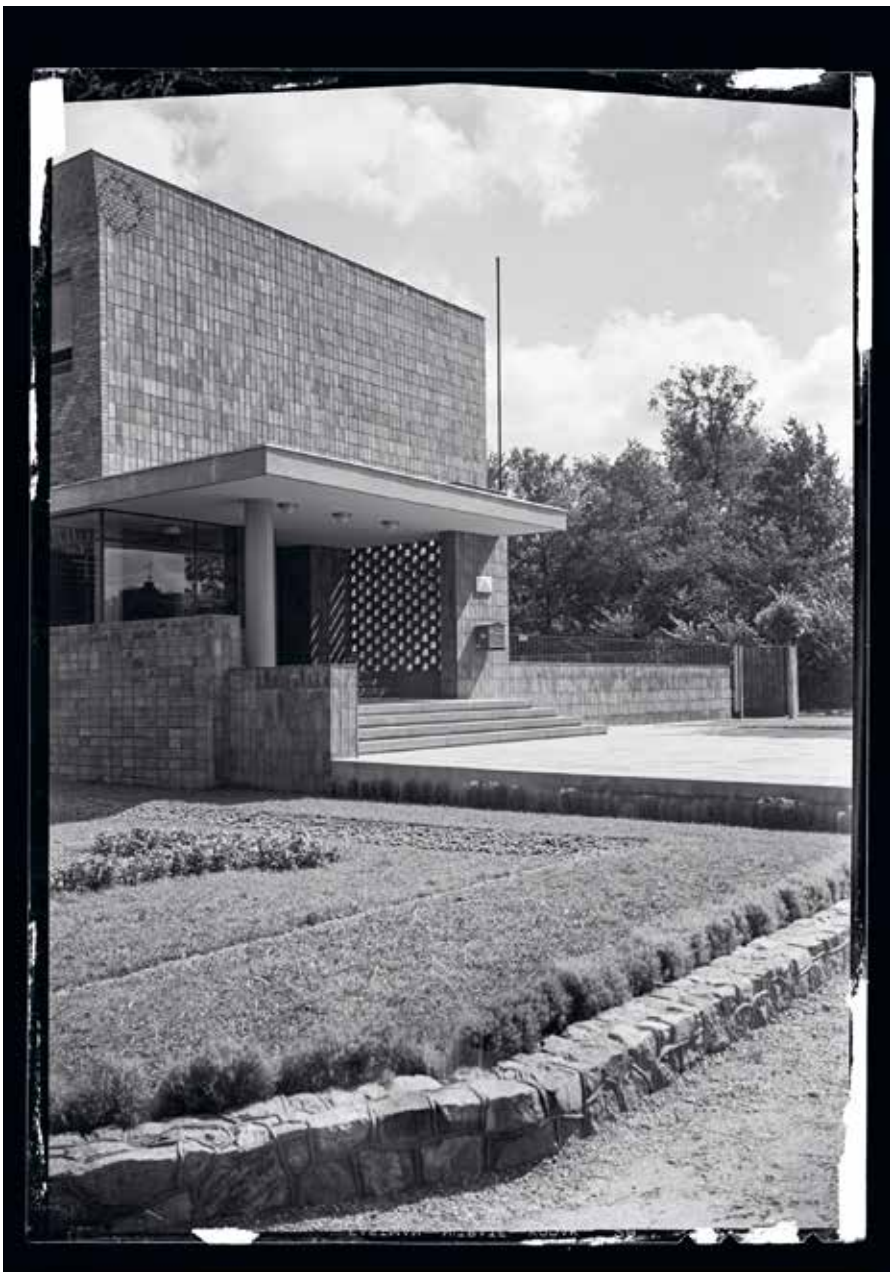
V evropském kontextu se Olszewski nachází na průsečíku dvou proudů. Na jedné straně je patrná ozvěna teorie ekvivalentů Alfreda Stieglitze, na druhé estetika nové věcnosti a Alberta Rengera-Patzsche.[45] Olszewski však formálně nepatřil k žádné z těchto škol – nebyl účastníkem organizovaných uměleckých hnutí ani autorem programových manifestů. Jeho pozice „středu" – mezi polským piktorialismem, ryze služebnou dokumentární fotografií reprezentovanou Poddębským, experimentální novou vizí částečně přítomnou u Chomętowské a evropskou novou věcností – z něj činí případ obzvláště zajímavý pro otázku položenou v této práci: otázku, jak mohou v jedné tvorbě koexistovat dokumentární preciznost a autorská vizuální interpretace.

45 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie..., s. 5; HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY. Introduction..., s. 5.

2. Korpus díla: přehled a klasifikace

2.1 Stav a povaha pozůstalosti

Fotografická pozůstalost Czesława Olszewského patří k největším sbírkám svého druhu v Polsku, byť je rozptýlena mezi čtyři instituce s odlišnou povahou uchovávaného materiálu. Nejdůležitějším souborem, který představuje hlavní předmět této práce, jsou skleněné negativy uložené v Ústavu umění Polské akademie věd (IS PAN) ve Varšavě. Podle Leśniakowské čítá tento soubor celkem 6741 velkoformátových



Czesław Olszewski, Poštovní úřad na Gdaňském náměstí, *Ciechocinek*, před rokem 1939. Negativ na nitrocelulózové podložce, ze sbírek IS PAN

negativů, z nichž 4324 pochází z dvacátých a třicátých let a z období okupace a let 1945–1946.[46] Desky jsou roztříděny v lepenkových krabicích s číslováním od 1 do 344; oddíl „Architektura" zahrnuje čísla 1–205, přičemž více než sto fotografií z něj vzniklo ve třicátých letech jako dokumentace čerstvě dokončených staveb.[47] Jamski uvádí, že první nákup od dědiců proběhl v roce 1971 a zahrnoval několik tisíc negativů, jimž bylo přiděleno inventární číslování; další část souboru, tehdy zůstávající v rodinném depozitu, čítala dalších několik tisíc kusů.[48] Celkem je dnes v ústavu uloženo téměř 7000 negativů, přičemž část sbírky zůstává nezpřístupněna a nezpracována.[49]

Zbývající tři lokality uchovávají materiál odlišné povahy. V Muzeu Stanisława Noakowského v Nieszawě se nachází 494 Olszewského negativů, dokumentujících však nikoli modernistickou architekturu Varšavy, nýbrž prostředí a tvorbu samotného Noakowského: architektovy práce, fotografie architektury, portréty, výstavní sály, výstavní plakáty a profesorovy křídové skici na tabuli.[50] Národní muzeum ve Varšavě a Muzeum Varšavy (dřívější Historické muzeum hlavního města Varšavy) naproti tomu uchovávají nikoli negativy, nýbrž zvětšeniny – přičemž v obou případech se tento materiál chronologicky i tematicky liší od korpusu modernistické architektury analyzovaného v této práci. Digitální sbírka Národního muzea, čítající čtyřicet položek signovaných Olszewského jménem, se skládá především z fotografií spojených s výstavou Warszawa wczoraj, dziś, jutro (1938): z dokumentace samotné expozice (sálů, vitrín, výstavních panelů) a z fotografií budovy Národního muzea, včetně celkového pohledu, nádvoří, interiérů, haly a schodiště.[51] Sbírka Muzea Varšavy má na-

46 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy... *Rocznik Historii Sztuki*, sv. XXXI (2006), s. 191.

47 Tamtéž.

48 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 39.

49 Tamtéž.

50 Tamtéž, s. 40.

51 Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Cyfrowe [online]. Dostupné z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artysci/56234 [katalogový záznam: Olszewski, Czesław (1894–1969), vid. 2026-06-10].

proti tomu z větší části poválečný charakter a zahrnuje mimo jiné několik málo fotografií dokumentujících ruiny Varšavy.[52]



Czesław Olszewski, Usedlost, Żelazowa Wola, před rokem 1939, ze sbírek AR

Zvláštní část pozůstalosti tvoří materiál zůstávající v rodinných sbírkách. Jamski jej popisuje jako několik set položek čítající kolekci tónovaných pozitivů, zhotovených převážně před druhou světovou válkou a majících většinou umělecký charakter – krajinářskou fotografii, velkoformátové tónované zvětšeniny, dokumentaci uměleckých děl – a dále soubor svitkových negativů a zvětšenin dokumentujících profesní a rodinný život fotografa i další archivní materiály spojené s jeho

52 Muzeum Warszawy, Kolekcje [online]. Dostupné z: https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/pl/zbiory/?q=Olszewski%2C%20Czes%C5%82aw [katalogový záznam: Olszewski, Czesław, vid. 2026-06-17].

kariérou.[53] Právě tento soubor, oddělený od architektonické dokumentace předané do IS PAN, byl předmětem nejranějších výstav věnovaných Olszewského tvorbě (viz podkapitola 5.3).

Ztráty ve sbírce byly značné. První nastala během bombardování Varšavy 27. září 1939. Jak vzpomínal fotografův syn, „rodiče museli z domu vynášet celé kbelíky skleněných desek".[54] Druhá, méně dramatická, avšak vážná ztráta nastala v zimách let 1945–1946, kdy archiv zůstával bez vytápění.[55] Třetí mezera má strukturální povahu: značná část fotografií zhotovených po druhé světové válce na objednávku státních institucí se nikdy nedostala do sbírek IS PAN, protože podle tehdejších smluv přecházely originály negativů do vlastnictví objednavatele.[56]

2.2 Tematická klasifikace

Fotografická tvorba Olszewského zahrnuje několik zřetelných tematických okruhů. Pro účely této práce je klíčový cyklus fotografií modernistické architektury z třicátých let. V rámci nové architektury převládá varšavská výstavba, doplněná o realizace v Gdyni, Ciechocinku a několika dalších městech. Příznačné je to, co se v souboru nevyskytuje: Olszewski prakticky nefotografuje budovy mimo široce chápané povodí Visly.[57] Tato volba odpovídá programu časopisů, pro něž pracoval.

Kromě nové architektury fotografoval Olszewski památkové areály – Nieborów, Arkadii, Starý Otwock, Malou Wieś –, pro něž používal estetiku bližší piktorialistické tradici než modernistické věcné fotografii.[58]

---

53 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 40.

54 Tamtéž, s. 38. V originále: „rodzice całe kubły szklanych klisz musieli z domu wynosić".

55 Tamtéž.

56 Tamtéž, s. 39.

57 Tamtéž, s. 40.

58 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie..., s. 6.

Tato estetická dvojakost je důležitá: ukazuje, že Olszewski nebyl dogmatikem – vědomě volil vizuální jazyk podle námětu.

Samostatný tematický segment tvoří fotografie zahrad a městské zeleně. Nejčastěji jde o zahrady u rodinných domů, občas však fotografuje i veřejné parky. Příkladem je obsáhlý, anonymně publikovaný



Fot. Cz. Olszewski
„Kwiaciarnia" Warszawa. Róg ul. Marszałkowskiej i Trzaskiego

OGRÓDKI

PRZY WILLACH PRYWATNYCH, DOMACH ZESPOŁOWYCH I OGRÓDKI DZIAŁKOWE W WARSZAWIE

„Architecture d'Aujourd'hui" kwietniowy swój numer w tym roku poświęciła ogrodom. Dowiadujemy się z tego numeru mnóstwa ciekawych rzeczy o tym, czym był ogród dla człowieka w różnych okresach historii i pod różnymi szerokościami geograficznymi. Więc najpierw Wschód, azjatyckie stare kultury: hityci i asyryjczycy. Ich plany i sztuka budowania ogrodów po dziś dzień nas zadziwiają. Obrazy wiszących ogrodów Babilonu — jeden z siedmiu cudów świata, w których polichromowana monumentalna architektura łączona jest z najbardziej uroczą roślinnością i wodą, to fantazja z krainy snów. Ale obok tych wspaniałości, tworzonych przez tysiące niewolników dla potężnych władców, powstaje i rozwija się w tej samej cywilizacji Wschodu ogródek - zaciszę, intymny, odgrodzony od świata zakątek prywatnego życia. Jest to niejednokrotnie piękna klatka dla uroczego ptaka, miejsce rozrywki kobiety — wschodnim zwyczajem skazanej na życie zamknięte. Więzienna ściana-mur staje się przyjacielem roślin, osłoną od wiatrów, oparciem dla pnączy.

Typ indywidualnego, zamkniętego ogródka, zapoczątkowany na Wschodzie, przewija się przez inne kultury — nabiera znaczenia i charakteru. Czasem zanika jakby, aby potym odrodzić się z nową

517

Titulní stránka článku Ogródki przy willach prywatnych, domach zespołowych i ogródki działkowe w Warszawie z časopisu *Arkady*, roč. 3, č. 10 (1937)

materiál „Ogródki przy willach prywatnych, domach zespołowych i ogródki działkowe w Warszawie" (*Arkady*, 1937, č. 10), v němž je Olszewského jménem signováno šest fotografií.[59] Nahlédnutí do souboru IS PAN umožňuje konstatovat, že je autorem přinejmenším dalších dvou fotografií tzv. Wedlova domu v ulici Puławská 28, publikovaných v tomto článku bez podpisu – tytéž záběry totiž vyšly o několik měsíců později, signované Olszewského jménem, v *Architektuře i Budownictwie*. Charakteristické je zaměření jeho pozornosti na soukromé a vilové zahrady – na rozdíl od druhého fotografa spolupracujícího na témže článku, Aleksandra Minorského, jehož třináct fotografií dokumentuje výhradně zahrádkářské kolonie na Mokotovském poli a hromadná sídliště.[60] Tato odlišnost není náhodná: Minorski, dnes připomínaný jako sociálně angažovaný fotograf-dokumentarista, soustředil svou tvorbu na životní podmínky dělnického a marginalizovaného obyvatelstva.[61] Souběžná přítomnost obou fotografů v jednom článku tak ukazuje nejen redakční dělbu práce, nýbrž dva odlišné fotografické postoje k témuž obecnému tématu městské zeleně: estetizující, soustředěný na jednotlivou zahradu jako vizuální kompozici (Olszewski), a dokumentárně-intervenční, soustředěný na podmínky kolektivního života (Minorski).

2.3 Kontexty publikování

Olszewského fotografie nevznikaly ve vzduchoprázdnu – fotografoval pro konkrétní časopisy, v reakci na konkrétní zakázky. Olszewski nebyl zaměstnán jako kmenový fotograf ani v *Architektuře i Budownictwie* (jeho první materiál se v tomto měsíčníku objevil v roce 1932), ani v *Ar-*

59 Ogródki przy willach prywatnych, domach zespołowych i ogródki działkowe w Warszawie. *Arkady*. 1937, roč. 3, č. 10, s. 517–526 [text anonymní]. Fotografie signované Olszewského jménem: pouliční pohled na květinářství na rohu ulic Mazowiecká a Traugutta, růže v zahrádce v ulici Szustra, pergola v zahrádce na Mokotově, část lázeňské zahrady ve Wisle, venkovní schodiště vily v ulici Kielecká a část zahrádky u rodinného domu ve Varšavě.

60 Tamtéž, s. 522, 525.

61 Srov. monografickou výstavu *Aleksander Minorski. Fotografia to interwencja*, Muzeum Warszawy, 19. března – 6. září 2026, kurátorka Karolina Puchała-Rojek.

kadách (Olszewského fotografie se na stránkách časopisu objevovaly už v roce 1935, tedy v prvním roce jeho existence).[62]

Analýza ročníků *Architektury i Budownictwa* a *Arkad* odhaluje několik podstatných redakčních mechanismů. Redakce od jistého okamžiku začaly uvádět autory fotografií architektury či uměleckého řemesla (nejčastěji nábytku). Jednotné pravidlo pro uvádění autorství fotografií však lze těžko vysledovat. V rámci jednoho článku se často vyskytovaly fotografie několika autorů nebo fotografických agentur promíchané s fotografiemi zcela nepodepsanými. Například v článku věnovaném soudní budově v Gdyni zhotovila celkový záběr fasády Námořní fotografická agentura a Mare Nostrum, zatímco fotografie interiérů a detailů pořídili Olszewski a gdyňský fotograf Ernest Raulin. Redakce nejspíše disponovaly okruhem stálých spolupracovníků a využívaly jak jejich zdrojů, tak vlastního archivu. Jinými pravidly se



Dvoustrana měsíčníku *Architektura i Budownictwo*, č. 2/1938, s. 48–49, s fotografiemi Czesława Olszewského (s. 49) ilustrujícími článek Gmach Sądów w Gdyni

62 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 30.

řídilo publikování reprodukcí malby, grafiky či architektonických modelů – ty byly nejčastěji ponechány bez jména.



Czesław Olszewski, komoda podle návrhu Jana Bogusławského v Kanceláři vyslance na Světové výstavě v New Yorku, 1939, ze sbírek IS PAN



Czesław Olszewski, psací stůl a křeslo navržené Janem Bogusławským pro pokoj Barbary Pniewské, Pniewského vila, Varšava 1938, ze sbírek IS PAN

Na tomto místě je třeba poznamenat, že Olszewski nefotografoval jen architekturu. Například v *Architektuře i Budownictwie* nalezneme rovněž jeho fotografie zahrad, nábytku či interiérů,[63] přičemž analýza souboru Olszewského negativů umožňuje konstatovat, že přinejmenším část nepodepsaných reprodukcí uměleckých děl je rovněž jeho autorství.[64]

63 Srov. JAWORNICKI, Antoni. Bar i dancing Hotelu „Bristol". *Architektura i Budownictwo* (dále *AiB*). 1938, č. 2, s. 54–57; OSTROWSCY, Jadwiga a Janusz, Zygmunt STĘPIŃSKI. Salon demonstracyjny Elektrowni Warszawskiej. *AiB*. 1937, č. 11–12, s. 435–445; CZECH, Zbigniew. Dobrze narysowane wnętrze. *AiB*. 1937, č. 11–12, s. 446–447; ŁOWIŃSKI, Józef. Elektryczność w budownictwie mieszkaniowym. *AiB*. 1937, č. 11–12, s. 448–450; OSTROWSKI, Janusz. Wystawa: „Warszawa wczoraj dziś i jutro". *AiB*. 1938, č. 11–12, s. 402–412; CZECH, Zbigniew. Propaganda miasta. *AiB*. 1938, č. 11–12, s. 404–412; SIENICKI, Stefan. Urządzenia szkolne. *AiB*. 1938, č. 10, s. 331–341.

64 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 31.

Fotograf měl přitom reálný vliv na konečnou podobu publikované fotografie. Jamski zaznamenává, že na Olszewského skleněných negativech se dochovala maskování z černého papíru, která odpovídají výře-



Negativ Czesława Olszewského se zachovaným maskováním z černého papíru. Veřejné obecné školy č. 161 a 162 v ulici Ożarowská 71, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN

zům otištěným na stránkách časopisů.[65] Celkem publikoval Olszewski do roku 1939 jen ve dvou časopisech – v *Arkadách* a *Architektuře i Budownictwie* – několik set fotografií.

Takto vybudovaná značka – a nikoli pouze známosti v prostředí architektů – umožnila Olszewskému pravidelně fotografovat a dokumentovat nové realizace pro nejvýznamnější architekty třicátých let. Mezi objednavateli tak najdeme mimo jiné Romualda Gutta, Józefa Jankowského, Zbigniewa Karpińského, Bohdana Lacherta, Macieje Nowického, Romualda Millera, Bohdana Pniewského, Szymona a Helenu Syrkusovy či Juliusze Żórawského.[66]

65 Tamtéž, s. 31.

66 Tamtéž, s. 31.

3. Fotografie jako dokument architektury

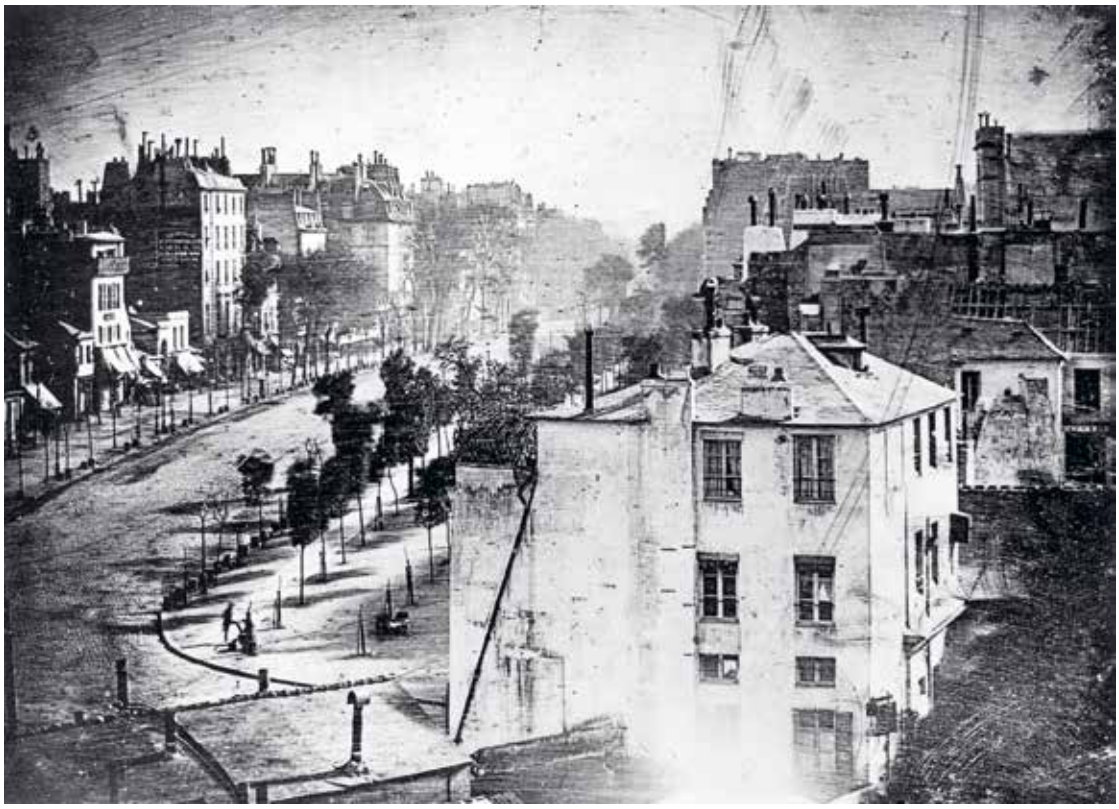
3.1 Tradice dokumentární fotografie architektury

Od svých počátků je fotografie spjata s architekturou. Již nejstarší dochovaná fotografie – *Pohled z okna v Le Gras* z roku 1827 od Josepha Nicéphora Niépce – zachycuje hospodářskou budovu a pole rozprostírající se za oknem jeho dílny. Podobně první fotografie, na níž lze rozpoznat člověka – *Boulevard du Temple* z roku 1837 nebo 1838, jejímž autorem je Louis-Jacques-Mandé Daguerre (rovněž zhotovená z okna dílny) –, zobrazuje budovy a ulici. Prvním systematickým podnikem architektonické fotografie v celostátním měřítku byla francouzská *mission héliographique* z roku 1851, v jejímž rámci vyslala Commission des monuments historiques pět fotografů, aby zdokumentovali historické stavby Francie.[67] Tato mise ustavila paradigma architektonické fotografie jako nástroje inventarizace a ochrany dědictví.



Joseph Nicéphore Niépce, *Pohled z okna v Le Gras, 1827,* ze sbírek University of Texas

67 HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY. Introduction..., s. 1.



Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple,* 1837 (nebo 1838), reprodukce daguerrotypie

Žánrové normy dokumentární fotografie architektury byly přísně vymezeny: ortogonalita záběru, svislé linie stěn bez perspektivních deformací, neutrální osvětlení eliminující dramatický šerosvit, absence nahodilých prvků – chodců, vozidel, zeleně. Architektonická fotografie jako žánr směřovala k průzračnosti: měla být oknem do budovy, nikoli obrazem sama o sobě. Přitom, jak přesvědčivě argumentují Higgott a Wray, fotografie architektury nikdy nebyla ani nemohla být průzračná: fotografie „není prostou reprezentací vnější reality, nýbrž konstruuje svůj význam a rekonstruuje svůj předmět".[68] Claire Zimmermanová to upřesňuje: fotografie „se zdály dokumentovat stavby, avšak toto zdání nebylo možné ověřit, přinejmenším ne v rámci výměny informací, v němž byly fotografie prezentovány a konzumovány".[69] Fotografie tvrdila, že

68 Tamtéž, s. 3. V originále: „The photograph is not a simple representation of an external reality, but constructs its meaning and reconstructs its subject."

69 ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, s. 17. ISBN 978-0-8166-8334-5. V originále: „photographs appeared to document constructions, but the appearance could not be verified, at least not within the framework of information exchange in which photographs were presented and consumed."

dokumentuje – její dokumentárnost však byla vždy diskurzivním konstruktem, nikoli průzračným záznamem skutečnosti.

3.2 Modernismus a nová fotografie

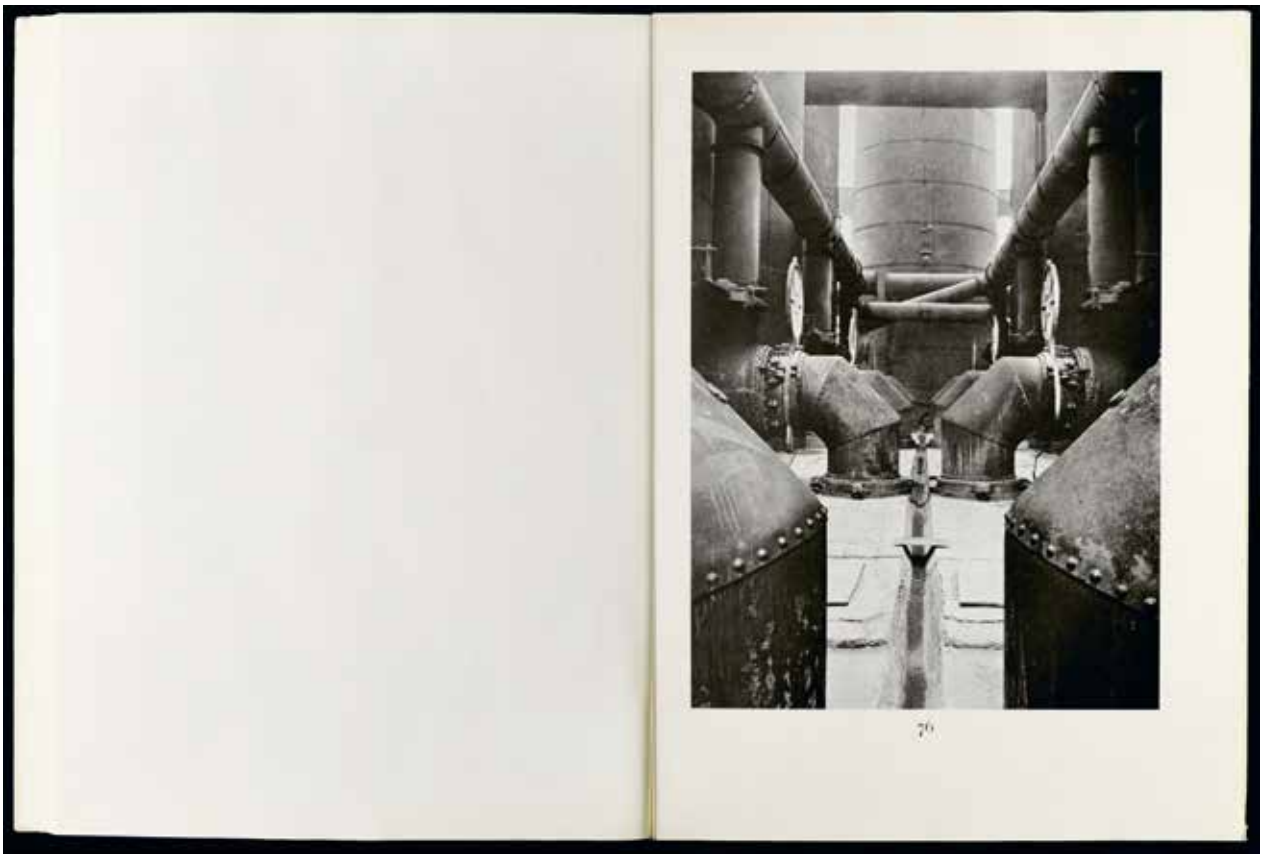
Zlom v dějinách fotografie architektury nastal ve dvacátých a třicátých letech 20. století, kdy nová modernistická architektura a nová fotografie vstoupily do tvůrčí symbiózy. Jak píše Beatriz Colominová, kterou citují Higgott a Wray, modernismus byl prvním hnutím v dějinách architektury založeným výhradně na „fotografických důkazech" (*photographic evidence*).[70] Fotografie modernismus nedokumentovala – spoluvytvářela jej tím, že mu dodávala rozpoznatelnou podobu. V tomto kontextu získává zvláštní význam teze Leśniakowské, že černobílá fotografie zformovala naši představu o modernistické architektuře jako o „bílé hmotě v prostoru".[71]

Architektonické časopisy byly ústředním místem této výměny: právě na jejich stránkách se architektonické fotografie stávaly „důkazem" hodnoty prezentovaných realizací. Jak poznamenávají Higgott a Wray, „první medializace budovy bývá často rozhodující pro ustavení jejího místa v kánonu postavených děl".[72] Tutéž dvojakost – fotografie, která architekturu nejen odráží, nýbrž ji interpretuje a někdy spoluvytváří – formuluje nezávisle i polský diskurz o fotografii architektury. Piotr Wróbel označuje fotografii za médium, které poskytuje „nejen objektivní odraz architektury [...], ale co je nejzajímavější, bývá také jejím zdrojem", a zároveň upozorňuje, že „čtení stavby a města jako hry osvětlených hmot abstraktní

70 COLOMINA, Beatriz. Cit. dle HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY. Introduction..., s. 4–5. V originále: „photographic evidence".

71 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. In: *Warszawa nowoczesna*..., s. 22.

72 HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY. Introduction..., s. 7. V originále: „the first coverage of a building is often decisive in establishing its place within the canon of built works".



Dvoustrana z knihy *Die Welt ist schön* (Albert Renger-Patzsch, 1928)



Dvoustrana z druhého vydání knihy *Malerei, Fotografie, Film* (László Moholy-Nagy, 1927)

sochy v prostoru by se bez fotografie neuskutečnilo".[73] Zimmermanová upřesňuje komerční rozměr tohoto vztahu: architektonická fotografie „regulovala architektonický obchod v pozdně industriální společnosti, přičemž měla závažné dopady na recepci a produkci nové architektury a usměrňovala diskurz určitými směry".[74] Fotografie tedy nebyla neutrálním médiem sdělení – regulovala architektonický trh a usměrňovala diskurz určitými směry, čímž ovlivňovala jak recepci, tak samotnou produkci nové architektury.

Teoretická zjištění Colominové a Zimmermanové – že fotografie modernismus neodrážela, nýbrž jej spoluvytvářela – nalezla své praktické naplnění v evropské fotografii dvacátých a třicátých let, především v estetice německé Nové věcnosti (Neue Sachlichkeit) – termín zavedl Gustav Friedrich Hartlaub roku 1923[75] – a v tvorbě fotografů Bauhausu. Programovým manifestem tohoto postoje se stala kniha Alberta Rengera-Patzsche *Die Welt ist schön* (1928), kterou Ivo Kranzfelder označuje za „bibli fotografie nové věcnosti":[76] sto objektivních, technicky dokonalých snímků zachycujících rostliny, materiály, architekturu a průmyslové výrobky jako izolované, samostatné formy. Souběžně ve výmarském Bauhausu László Moholy-Nagy – pozvaný v roce 1923 Walterem Gropiusem[77] – ve spisu *Malerei, Fotografie, Film* (1925) hlásal, že ve fotografickém přístroji máme „nejspolehlivější pomůcku k počátkům objektivního vidění", nástroj

---

73 WRÓBEL, Piotr. Foto-obrazy architektury. In: *Foto-obrazy architektury. Fotografia jako medium referujące i projektujące architekturę*. Kraków: Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, 2016, s. 280. ISBN 978-83-65208-66-8. V originále: „nie tylko obiektywnego odbicia architektury […], ale co najciekawsze, bywa także jej źródłem"; „odczytywanie budowli i miasta jako gry oświetlonych brył abstrakcyjnej rzeźby w przestrzeni nie dokonałoby się bez fotografii".

74 ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture…*, s. 17. V originále: „Architectural photography regulated architectural commerce in late industrial society, having consequential effects on the reception and production of new architecture and channeling discourse in particular directions."

75 BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Czech Photography of the 20th Century*. Praha: KANT, 2010, s. 59. ISBN 978-80-7437-027-4.

76 KRANZFELDER, Ivo. The History of German Photography 1900–1938. In: MACEK, Václav (ed.). *The History of European Photography 1900–1938*. Bratislava–Vienna: Central European House of Photography, FOTOFO / Eyes On – Month of Photography Vienna, 2010, s. 283. ISBN 978-80-85739-55-8. V originále: „the bible of new objectivity photography".

77 Tamtéž, s. 278.



Paul Strand, *Wall Street, New York*, 1915



Charles Sheeler, Criss-Crossed Conveyors, *River Rouge Plant, Ford Motor Company*, Dearborn, 1927

nové optiky, jež má překonat návyky vidění vštípené malířstvím.[78] Tuto fotografii charakterizoval rozpoznatelný soubor prostředků: maximální ostrost, dynamické diagonální kompozice, neobvyklé úhly pohledu (z ptačí i žabí perspektivy), detail a svébytná fetišizace průmyslových materiálů – skla a oceli – pojímaných jako čistá optická forma. Budova přestávala být pozadím každodenního užívání a stávala se, jak to vyjadřují Higgott a Wray, předmětem ve světle, s ostrými stíny a přísnou symetrií.[79]

Tato „nová optika" nebyla výhradně německým jevem. Přibližně ve stejné době, kdy v Německu sílila nová věcnost, se na druhé straně Atlantiku objevila americká přímá fotografie (straight photography) – příbuzný program ostrého, „čistého", nemanipulovaného zaznamenávání věcí. Tato shoda bývala formulována téměř totožně po obou stranách oceánu: když Karel Teige roku 1922 odvozoval krásu fotografie z technické dokonalosti stroje, obdobně smýšlel Paul Strand, pro něhož již roku 1917 byla objektivita „samou podstatou" média a plnost jeho možností závisela na čistotě jeho užití.[80] Obě prostředí se zčásti prolínala – Naomi Rosenblumová popisuje americký precizionismus přímo jako amerikanizaci Nové věcnosti a poukazuje na Charlese Sheelera (Fordova továrna v River Rouge) a Edwarda Westona (ocelárna Armco)[81] –, nejde tu však o odvozování jednoho směru z druhého, nýbrž o jejich souběžnost. Americkým vyvrcholením tohoto směru se stala roku 1932 v San Francisku založená skupina f/64; její název – odkazující k nejmenší cloně, jež poskytuje maximální ostrost a hloubku ostrosti – byl zároveň programem „čisté fotografie", pojímané jako prostá a bezprostřední prezentace

78 MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Fotografie, Film*. 2. přeprac. vyd. München: Albert Langen Verlag, 1927 (Bauhausbücher, sv. 8; 1. vyd. 1925), s. 26. V originále: „das verläßlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens".

79 HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY. Introduction..., s. 5.

80 Souběžnost výpovědí Teiga (1922) a Stranda uvádí BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Czech Photography*..., s. 59; Strandova slova dle STRAND, Paul. Photography. *Camera Work*, č. 49–50 (1917), s. 3 (přetištěno ze *Seven Arts*). V originále: „this objectivity is of the very essence of photography [...] The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use".

81 ROSENBLUM, Naomi. *Historia fotografii światowej*. Bielsko-Biała: Baturo, 2005, s. 418–422. ISBN 83-910302-8-8.



Charles Sheeler, *Skyscrapers, New York,* 1950



Josef Sudek, *Jaroslav Fragner, Elektrárna ESSO,* Kolín, 1932



Edward Weston, *Armco Steel, Ohio,* Middletown, 1922

výhradně fotografickými prostředky.[82] Příznačné je, že Francesco Zanot popisuje rysy fotografie f/64 – uspořádanou, geometrickou kompozici a jasnost detailu – jako v podstatě totožné s těmi, jimiž se vyznačovala nová fotografie po obou stranách oceánu.[83] Modernistické „vidění" věcí a prostoru bylo tedy v letech 1910–1930 jevem mezinárodního dosahu – souborem příbuzných, souběžných proudů, nikoli místní manýrou jednoho prostředí.[84]

Přibližně ve stejné době se ve střední a východní Evropě – tedy v prostředí nejbližším tomu, v němž působil Olszewski – obdobný proud nejsilněji rozvinul v meziválečném Československu, kde nová věcnost, konstruktivismus a funkcionalismus získaly mimořádně silné postavení.[85] Jaroslav Rössler jako první fotografoval v konstruktivistickém duchu a učinil z ocelových konstrukcí petřínské rozhledny a Eiffelovy věže symboly modernity.[86] Jaromír Funke budoval diagonální kompozice odhalující „mechanickou krásu" zdánlivě banálních průmyslových předmětů a později přenášel jazyk Nové věcnosti do dynamických snímků funkcionalistické architektury, přičemž se důsledně přidržoval zásad přímé fotografie.[87] Nejúplnějším ztělesněním této estetiky byl však Eugen Wiškovský, jenž fotografoval izolátory, turbíny, svazky prutů a trubek i detaily ze staveniště elektrárny v Kolíně a z banálních předmětů vytěžoval čisté geometrické formy.[88] Velké detaily vytrhávaly předmět z jeho obvyklého prostorového

---

82 ALINDER, Mary Street. *Group f.64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Photography*. New York; London: Bloomsbury, 2014, s. 87–89. ISBN 978-1-62040-555-0; srov. ZANOT, Francesco. Group f/64, Ansel Adams. In: GUADAGNINI, Walter (ed.). *Photography. Vol. II: A New Vision of the World, 1891–1940*. Milano: Skira, 2011, s. 222–224. ISBN 978-88-572-1032-2 V originále: „a simple and direct presentation through purely photographic methods".

83 ZANOT, Francesco. Group f/64, Ansel Adams..., s. 224.

84 von BRAUCHITSCH, Boris. *Mała historia fotografii*. Přel. Jan Kożbiał a Barbara Tarnas. Warszawa: Cyklady, 2004, s. 90–102. ISBN 83-86859-90-3.

85 BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. 1900–1938. The History of Czech Photography. In: MACEK, Václav (ed.). *The History of European Photography 1900–1938*. Bratislava–Vienna: Central European House of Photography, FOTOFO / Eyes On – Month of Photography Vienna, 2010, s. 143 an.; srov. TITÍŽ. *Czech Photography of the 20th Century*..., s. 66.

86 BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Czech Photography of the 20th Century*..., s. 60.

87 Tamtéž, s. 60–62.

88 BIRGUS, Vladimír. *Eugen Wiškovský*. Praha: Torst, 2005, s. 11. ISBN 80-7215-266-1.

kontextu, měnily měřítko i perspektivu, a přechod od barevného originálu k černobílému snímku, výřez a mistrovská práce se světlem osvobozovaly motiv od nadbytečných podrobností. Birgus přitom Wiškovského řadí vedle Rengera-Patzsche, Sheelera, Stranda a Westona přímo do mezinárodního kánonu nové věcnosti, tedy mezi fotografy zaměřené na elementární formy, strukturu a maximální ostrost.[89] Zároveň však Wiškovského snímky nebyly chladným záznamem: objektivita dokonalého zobrazení se v nich prolínala se subjektivitou pohledu a skutečnost podléhala „uměleckému ozvláštnění", v souladu s jeho přesvědčením, že čím méně neobvyklý je obsah, tím neobvyklejší musí být jeho ztvárnění.[90]

Česká fotografie architektury se však neomezovala na jedinou, „věcnou" formuli. Josef Sudek sice pracoval s prostředky ostré, „čisté" fotografie – v polovině 30. let patřil k evropské špičce tvůrců Nové věcnosti –, šel však vlastní, svébytnou cestou.[91] Tato věcnost měla u něj komerční kořeny: v letech 1928–1938 byl jedním z nejvyhledávanějších reklamních fotografů a spolupracoval s nakladatelstvím Družstevní práce a jeho obchodním podnikem Krásná jizba, kde aranžoval skleněné výrobky podle návrhů Ladislava Sutnara v duchu funkcionalistické čistoty.[92] Právě v reklamě – v ostrém detailu a v předmětu snímaném shora v rozptýleném světle – se vytříbilo jeho „věcné" řemeslo. Dřívějším, svébytným předznamenáním jeho cesty je cyklus věnovaný katedrále svatého Víta v Praze (1924–1928), vydaný roku 1928 jako soubor Svatý Vít nákladem Družstevní práce.[93] Sudek nebyl piktorialista, ačkoli jeho rané práce vyrůstaly z piktorialistické citlivosti – měkké kresby a rozpouštění forem v atmosféře.[94] Katedrální cyklus se, jak to vyjadřuje Pierre Dessureault, nachází „na křižovatce

89 Tamtéž, s. 10.

90 Tamtéž, s. 11.

91 DUFEK, Antonín. Sudek the Outsider. In: SUTNIK, Maia-Mari (ed.). *Josef Sudek: The Legacy of a Deeper Vision*. München: Hirmer, 2012, s. 242. ISBN 978-3-7774-5291-3.

92 LAHODA, Vojtěch. Reklamní fotografie Josefa Sudka. In: SUDEK, Josef. *Reklama*. Praha: Torst, 2008, s. 7–10. ISBN 978-80-7215-353-4.

93 MOUCHA, Josef. Touched by Mystery. In: SUDEK, Josef. *Saint Vitus's Cathedral*. Praha: Torst, 2010, s. 7. ISBN 978-80-7215-386-2.

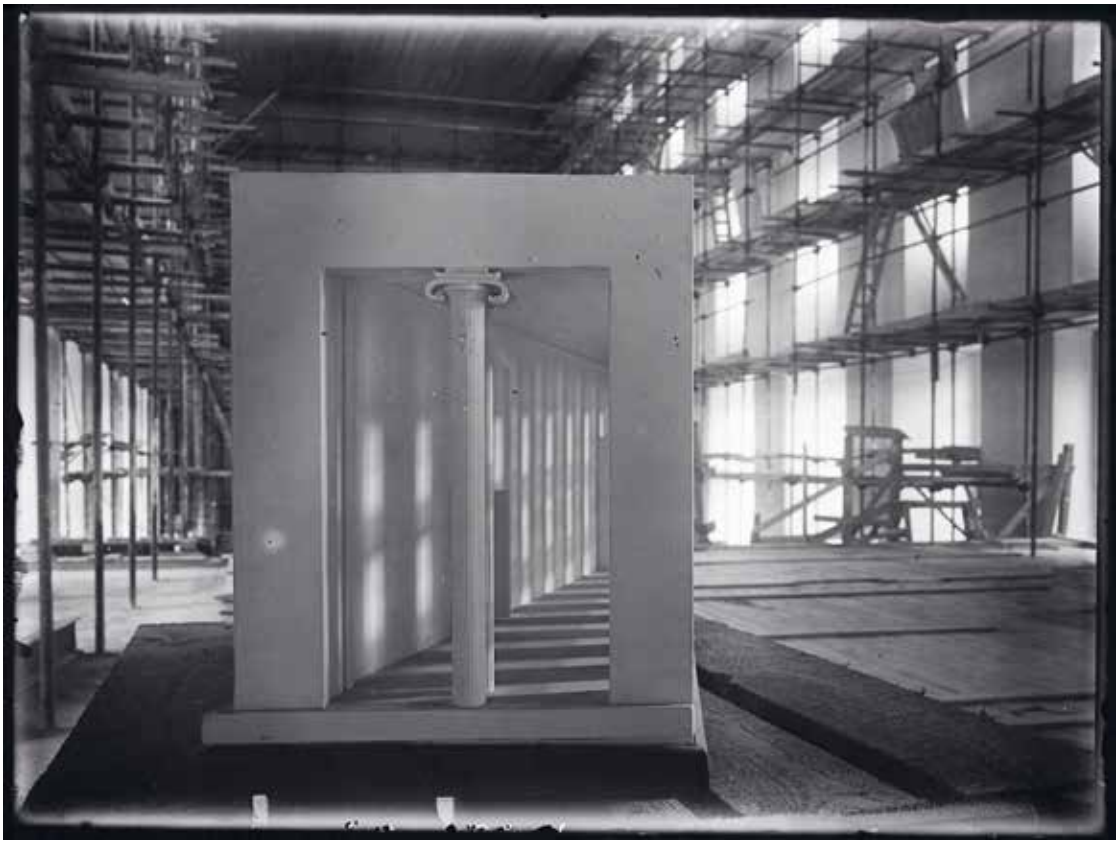
94 DESSUREAULT, Pierre. Josef Sudek – Le monde à ma fenêtre / Josef Sudek – The World at My Window. *Ciel variable*, č. 106 (2017), s. 59. ISSN 1711-7682.



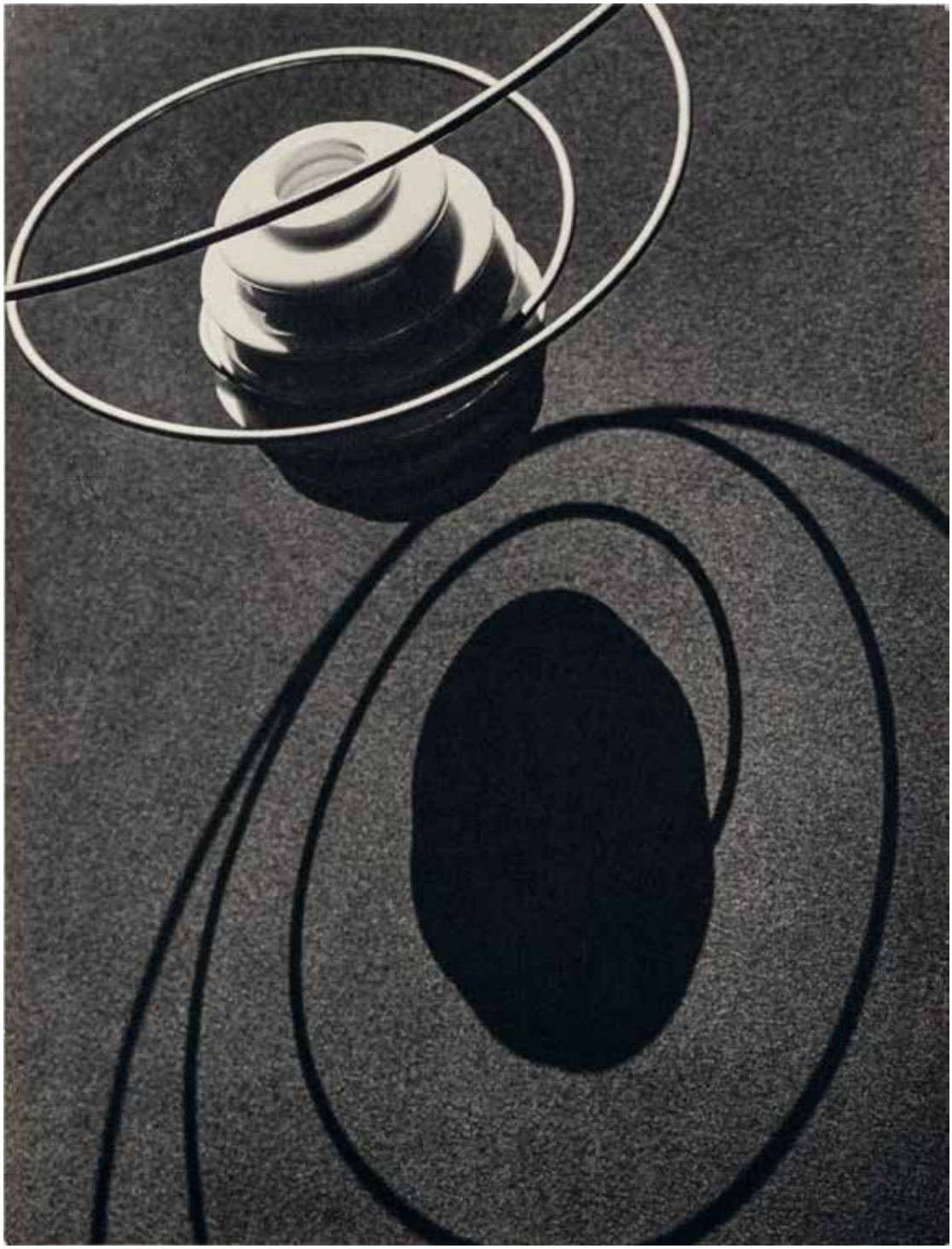
Jaroslav Rössler, *Konstrukce (Eiffel Tower)*, Paříž, 1928



Eugen Wiškovský, *Tovární detail*, 1932



Josef Sudek, *Bez názvu (stavební úpravy Pražského hradu)*, Praha, 1948–1957



Eugen Wiškovský, *Izolátor s pružinou*, 1933–1935

→ s. 53 **Jaromír Funke**, z cyklu *Čas trvá*, 1932



piktorialismu a modernismu“: podržuje světlo a atmosféru jako hlavního hrdinu obrazu, opouští však rozostření ve prospěch modernistické přesnosti a struktury.[95] Josef Moucha upozorňuje, že tutéž katedrálu fotografovali také Funke, Jeníček a Ehm, kteří k ní přistupovali spíše jako k objektu, zatímco u Sudka silněji promlouval „duch“ místa; sám cyklus Svatý Vít však zůstává nejednotný a vedle lyrických záběrů obsahuje i snímky v duchu Nové věcnosti.[96] Tutéž přesnost nové fotografie totiž Sudek podřizoval individuální, lyrické vizi: Antonín Dufek v něm vidí „outsidera“, který namísto chladného funkcionalismu čerpal ze surrealismu a z Atgeta, aby v kontaktních zvětšeninách, oknech ateliéru a zátiších vytvořil hluboce osobní obraz světa – a zároveň zůstával blízko velkoformátovému realismu Stranda, Westona a Adamse.[97] K tomuto autorskému vidění se vrátil



Josef Sudek, reklamní fotografie pro Družstevní práci, Praha 1928–1934

95 Tamtéž, s. 59. V originále: „at the crossroads of pictorialism and modernism“.

96 MOUCHA, Josef. Touched by Mystery..., s. 9. V originále: „They dealt with the subject matter as objects, whereas Sudek emphasized spirit“.

97 DUFEK, Antonín. Sudek the Outsider..., s. 242–244.

Josef Sudek, Katedrála sv. Víta, pohled do kněžiště ze západní galerie hlavní lodi, Praha 1926–1927



Josef Sudek, Kostel Panny Marie v Emauzích. Pohled do kněžiště, Praha, 1945



Dvoustrana měsíčníku *Arkady*, č. 4/1938, s. 196–197, s fotografiemi Czesława Olszewského ilustrujícími článek Wnętrza Pałacu Ministerstwa Spraw Zagranicznych



Dvoustrana měsíčníku *Architektura i Budownictwo*, č. 11/1935, s. 332–333, s fotografiemi Czesława Olszewského ilustrujícími článek Gmach Szkoły Nauk Politycznych w Warszawie projektu architekta Romualda Gutta

i po válce: v roce 1945 zdokumentoval zničení města v cyklu *Topografie sutin* – fotografickém záznamu „zraněného" města, zahrnujícím mimo jiné Emauzský klášter, Staroměstské náměstí a skládku snesených soch na Maninách – a v roce 1959 vydal soubor Praha panoramatická, který Dufek navrhuje číst optikou „new topographics".[98] Právě na tomto pozadí, rozepjatém mezi dokumentární přesností a autorskou interpretací – od Rengera-Patzsche a Wiškovského po Sudka –, se s větší ostrostí rýsuje Olszewského pozice fotografa „středu": ani doktrinálního konstruktivisty zaznamenávajícího čistou formu, ani pasivního dokumentaristy, nýbrž tvůrce, jenž dokumentární věrnost spojoval s důslednou vizuální interpretací.

Takto chápané působení fotografie však stavěla architekta a fotografa do vztahu zdaleka ne symetrického – a právě tato asymetrie, nikoli sama ekonomika oběhu obrazů, rozhodovala o tom, že autor snímku zůstával neviditelný. Tento mechanismus analyzuji podrobně v podkapitole 3.5.

3.3 Olszewski jako kronikář modernismu

Dokumentární hodnota Olszewského fotografií je dnes nedocenitelná z důvodů, které sám nemohl předvídat. Značná část jím fotografovaných budov nepřečkala druhou světovou válku nebo podlehla pozdější hluboké přestavbě. Barthesovské noema fotografie – „toto bylo" (ça-a-été) – zde nabývá zvláštního rozměru: Olszewského fotografie svědčí o tom, že fotografovaná věc „tu byla", ačkoli architektura, o níž svědčí, dnes z velké části již neexistuje.[99] Jak píše Leśniakowská, tyto fotografie, náležející do ontologie „fragmentu" ztracených dějin, potvrzují to, o čem mluvil

98 Tamtéž, s. 244; o cyklu Topografie sutin viz MAŠTEROVÁ, Katarína (ed.). *Josef Sudek: Topografie sutin / The Topography of Ruins*. Praha: Artefactum, 2018. ISBN 978-80-88283-10-2.

99 Pojem noématu fotografie („toto bylo", *ça-a-été*) přejímám od Barthese a vztahuji jej na fotografii architektury; Barthes sám o architektuře nepojednává. BARTHES, Roland. *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Přel. Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa, 1994, s. 69–71. ISBN 80-7115-081-9. Srov. polské vydání: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Přel. Jacek Trznadel. Warszawa: Aletheia, 2008, s. 137–138.



Czesław Olszewski, Prodejní salon Polského Fiatu v ulici Královská 13a (dnes Piłsudského náměstí), Varšava, před rokem 1939.. Budova zničená za druhé světové války, ze sbírek IS PAN.



Czesław Olszewski, Veslařské přístaviště Vislanského policejního sportovního klubu, nábřeží Saská Kępa 1 (Miedzeszyńska), Varšava, před rokem 1939. Budova zničená za druhé světové války, ze sbírek IS PAN.

Barthes: neexistenci.[100] Zimmermanová popisuje tento mechanismus jako „posmrtné životy" (afterlives) modernistické fotografie: díky trvanlivosti a vytrvalosti fotografie si jistá verze modernismu „v následujících dějinách architektury přivlastnila více vysílacího času než ostatní".[101] V případě Olszewského působí tento mechanismus se zvláštní intenzitou – zničení Varšavy způsobilo, že se jeho fotografie staly jedinou dostupnou vizuální pamětí o architektuře, kterou žádná jiná forma dokumentace nenahradí.

3.4 Zdánlivá neutralita dokumentární fotografie

Klíčovým metodologickým problémem je kritické zhodnocení samotného pojmu fotografické dokumentace. Jak ukazuje Sekula, architektonická

100 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy... *Rocznik Historii Sztuki*, sv. XXXI (2006), s. 188.

101 ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture*..., s. 5. V originále: „afterlives"; „monopolized more airtime than others in the ensuing history of architecture".





Czesław Olszewski, Interiéry pavilonu u Brühlova paláce, Ministerstvo zahraničních věcí, Piłsudského náměstí, Varšava, před rokem 1939. Budova zničená za druhé světové války, ze sbírek IS PAN.

fotografie nikdy není neutrálním sdělením informace o budově – je vždy zasazena do konkrétní diskurzivní situace.[102] Toto zjištění má bezprostřední důsledky pro hodnocení pozice fotografa: není-li dokument průzračný, není ani jeho zhotovitel pouhým neutrálním prostředníkem. Fotograf býval ceněn jako řemeslník – a právě proto mohl zůstávat neviditelný jako autor (strukturální podloží této asymetrie rozebírám v podkapitole 3.5). Klíčové slovo *dokumentace*, které Leśniakowská identifikuje jako mechanismus odsunutí Olszewského fotografie na okraj anonymity, tak zapadá do širšího celoevropského vzorce vztahu mezi fotografem a architektem v epoše modernismu. Leśniakowská upřesňuje: užitná funkce snímků se promítala do jejich hodnocení – byly podrobovány výběru podle kritérií odpovídajících metodám vizualizace podřízeným tzv. objektivnímu vědeckému světonázoru.[103]

Susan Sontagová formuluje tento problém následovně: to, co se píše o nějakém člověku či události, je zjevně interpretací, právě tak jako ručně vytvořené vizuální výpovědi, například malby a kresby; fotografie však jako by nebyly ani tak výpověďmi o světě jako spíše jeho částmi, „miniaturami reality".[104] Právě tuto zdánlivou průzračnost – zdání, že fotografie je částí skutečnosti, a nikoli jejím výkladem – Olszewski svou praxí systematicky zpochybňoval. Důkaz poskytuje již výše zmíněná analýza článku o gdyňské soudní budově v *AiB* 1938, č. 2: celkový záběr fasády pochází ze zdrojů Námořní fotografické agentury a je anonymní, fotografie interiérů s dramatickým šerosvitem jsou Olszewského.[105]

---

102 SEKULA, Allan. On the Invention..., s. 3–5.

103 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy... *Rocznik Historii Sztuki*, sv. XXXI (2006), s. 191.

104 SONTAG, Susan. *O fotografii.* Přel. Pavel Vančát. Praha; Litomyšl: Paseka; Barrister & Principal, 2002, s. 10. ISBN 80-7185-471-9.

105 KARPIŃSKI, Zbigniew, Tadeusz SIECZKOWSKI a Roman SOŁTYŃSKI. Gmach sądów w Gdyni. *Architektura i Budownictwo*. 1938, č. 2, s. 43–49.

3.5 Vztah fotograf–architekt

Olszewski působil jako poskytovatel služby – fotografoval na objednávku, v reakci na potřeby časopisů a architektů. Jamski zaznamenává, že články v *Architektuře i Budownictwie* byly budovány podle stálého schématu: text architekta ilustrovaný fotografiemi.[106] Postavení fotografa v tomto uspořádání však nebylo výsledkem lokálních redakčních zvyklostí, nýbrž mělo – jak ukazuje Zimmermanová – strukturální povahu v celé evropské architektonické fotografii té doby. Architekti potřebovali fotografii, aby mohli rozvíjet svou praxi, a zároveň důsledně oddělovali vlastní produkt – architekturu – od média jejího sdělování a udržovali kontrolu nad touto hranicí zdůrazňováním toho, co fotografie sdělit nedokáže – „vlastností, které fotografie nebyly schopny zprostředkovat". Architektura byla takto definována jako umění přesahující fotografické médium a sama asymetrie – fotograf nepostradatelný, avšak držený ve stínu – vedla ke zformování specializované, byť podřízené profesní skupiny fotografů architektury ještě před druhou světovou válkou.[107] Paradoxně platí, že čím lepší byl fotograf, tím plněji jeho práce sloužila architektuře na úkor vlastní viditelnosti. Na tomto pozadí se případ Olszewského ukazuje jako zvláštní, neboť se ve dvou bodech popsanému vzorci vymyká. Za prvé, měl reálný vliv na konečnou podobu publikovaných fotografií – svědčí o tom výše zmíněná maskování z černého papíru dochovaná na skleněných negativech.[108] Za druhé, osobní známosti s vrstevníky architekty dodávaly tomuto vztahu rozměr, který nelze přecenit: Olszewski rozuměl architektonickým záměrům fotografovaných budov z bezprostřední znalosti myšlení jejich tvůrců.

---

106 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 31.

107 ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture*..., s. 17–18. V originále: „the qualities that photographs were unable to communicate".

108 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 31.

4. Řemeslo a technika jako nositel interpretace

4.1 Nástroje a materiály

Analýza fotografického řemesla Czesława Olszewského musí vyjít od nástrojů, jichž používal – nikoli jako výčet vybavení, nýbrž jako úvod k otázce, jakým způsobem se technické volby proměňují ve volby estetické a interpretační.

Základním pracovním nástrojem Olszewského pro fotografování architektury byl velkoformátový měchový přístroj na skleněné negativy formátu 13×18 cm.[109] Tento přístroj vyžadoval stativ – jeho používání Olszewski považoval za bezpodmínečnou zásadu a sdílel v tom názor Bułhaka, který psal, že „zkušený fotograf bude nucen volit k ní trojnožku, jež váží třikrát tolik co kamera".[110] Klíčovou vlastností měchového přístroje byla možnost korekce perspektivy posuvem přední standarty s objektivem. Tato technická vlastnost měla bezprostřední estetické důsledky: srovnáváním svislic Olszewski nezhotovoval pouze správně komponované záběry, nýbrž budovám zároveň propůjčoval klid a monumentalitu.

Doplňkem velkoformátové kamery byla dvouoká zrcadlovka Voigtländer Superb formátu 6×6 cm.[111] Stejně promyšlený byl i výběr objektivů – Olszewski používal ostře kreslící objektivy pro fotografii architektury a měkce kreslící pro krajinu.[112] Pro snímky interiérů používal dvě silné mléčné žárovky Nitrophoto v kruhových reflektorech o průměru zhruba 60 cm.[113] Mezi autorsky zpracovanými pozitivy převažovaly bromostříbrné papíry Agfa Brovira a chlorostříbrné Agfa Lupex.[114]

---

109 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 35.

110 Tamtéž, s. 36; srov. BUŁHAK, Jan. Objektyw a negatyw. *Nowości Fotograficzne*. 1934, č. 2 (12), s. 17. V originále: „fotograf doświadczony będzie zmuszony dobierać do niej trójnóg, ważący trzy razy tyle, co kamera".

111 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 35.

112 Tamtéž, s. 36.

113 Tamtéž, s. 36.

114 Tamtéž, s. 37.

Stojí za zmínku vzácný případ barevné reprodukce Olszewského fotografie: dvě ze šesti fotografií signovaných jeho jménem v článku o varšavských zahrádkách z roku 1937 – pohled na pouliční květinářství a část zahrádky u rodinného domu – byly publikovány v barvě, na rozdíl od zbývající, důsledně černobílé architektonické fotografie Olszewského analyzované v této práci.[115] Analýza fotografií ukazuje, že jde o kolorování aplikované ve fázi přípravy tiskové reprodukce – praxi v meziválečném ilustrovaném tisku nikoli výjimečnou. Nejde tedy o barevný diapozitiv, ačkoli Olszewského syn Andrzej tvrdí, že otec barevné diapozitivy zhotovoval již před válkou.[116] Nezávisle na technice se však volba barvy výhradně pro zahradní tematiku, při současném zachování černobílého rejstříku pro modernistickou architekturu, zdá potvrzovat tezi o vědomém přizpůsobování vizuálního jazyka povaze fotografovaného námětu (viz podkapitola 2.2).

4.2 Světlo jako výrazový prostředek

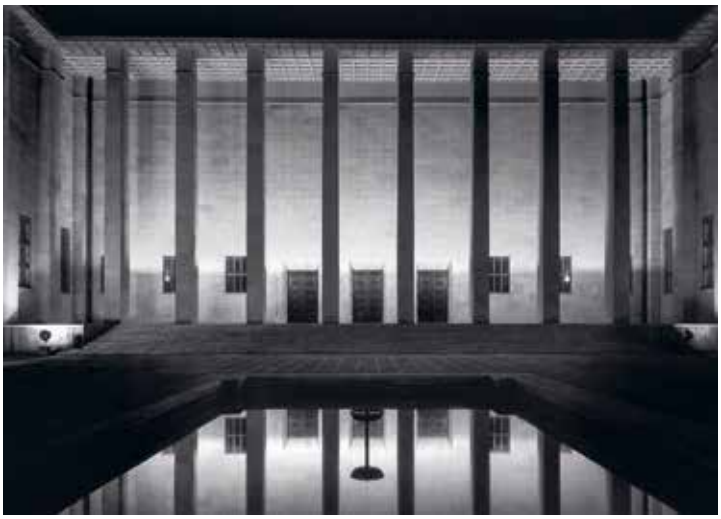
Ze všech složek Olszewského řemesla svědčí o interpretačním charakteru jeho fotografie nejzřetelněji práce se světlem. Jamski zaznamenává, že fotograf „volil osvětlení hojné, ostré a nebál se »přepalů« v partiích nejsilněji odrážejících sluneční světlo".[117] Jde o volbu jdoucí proti dokumentaci: klasická architektonická fotografie směřuje k rovnoměrnému osvětlení, které odhaluje materiály a proporce bez dramatických efektů.

Přestože prakticky na každé Olszewského fotografii světlo a stín modelují budovu a vydobývají její charakteristické rysy, jedním z nejradikálnějších příkladů užití světla jako prostředku interpretace je noční fotografie Národního muzea ve Varšavě (arch. Tadeusz Tołwiński a Antoni Dygat,

115 Ogródki przy willach prywatnych..., s. 517, 521.

116 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 39.

117 Tamtéž, s. 37. V originále: „wybierał oświetlenie obfite, ostre, nie bojąc się »przepaleń« w partiach najbardziej odbijających światło słoneczne".



Czesław Olszewski, Národní muzeum v Alejích Jerozolimských 3 (dříve alej 3 Maja 13), Varšava, 1938, ze sbírek MNW

realizace 1927–1938, sbírky Národního muzea ve Varšavě). Olszewski vyfotografoval fasádu budovy v noci, při umělém osvětlení, s těsným výřezem zahrnujícím část hlavního průčelí s řadou sloupů a jejich odrazem v bazénku. Rozhodnutí fotografovat v noci je zásadním interpretačním rozhodnutím: v noci budova ztrácí kontext a stává se čistou formou. Olszewski „se soustředil na světlo a rytmy, zbavil i tak strohou stavbu zbytku méně důležitých detailů a dovedl velkou budovu téměř k abstrakci", přičemž zároveň „dokonale zachytil monumentalitu budovy a zdůraznil její modernistickou architekturu".[118]

Je přitom třeba zdůraznit, že noční fotografie Národního muzea nebyla v Olszewského tvorbě výjimkou. V jeho době představoval nokturn oblíbený fotografický motiv, považovaný za doklad technické zdatnosti fotografa. Pro výstavu Warszawa wczoraj, dziś, jutro (1938) zhotovil Olszewski nejméně šestnáct nokturnů dokumentujících noční Varšavu, dnes uchovávaných ve sbírkách Národního muzea ve Varšavě.[119]

---

118 KUBACZYK, Tomasz. Doprovodné materiály k výstavě *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa, 2022 [online]. Dostupné z: https://www.facebook.com/DomSpotkanzHistoria/posts/pfbid02T2XK1H3qu5NFbzqF8b158cHvMiDwqPbvvav8xvWDeU4EwykLLnuH2QiteZ8Rweogl [vid. 2026-03-20]. V originále: „skoncentrował się na świetle i rytmach, pozbawił i tak surową budowlę reszty mniej ważnych szczegółów, doprowadził duży gmach niemal do abstrakcji"; „doskonale uchwycił monumentalizm budynku i podkreślił jego modernistyczną architekturę".

119 Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Cyfrowe [online]. Dostupné z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artysci/56234 [vid. 2026-06-17].

Jamski uvádí svědectví fotografova syna, které dokládá, že Olszewski dokázal čekat na správné světlo mnoho hodin a při fotografování interiérů v nepříznivých podmínkách používal expoziční časy v řádu dvou hodin.[120] Čekání na správné světlo je interpretačním aktem: fotograf ví, jaký obraz hledá, a trpělivě čeká na okamžik, kdy se skutečnost přiblíží jeho představě.

4.3 Volba záběru jako akt interpretace

Způsob, jímž Olszewski docházel ke konečnému výřezu, jsem již popisoval v souvislosti s maskováním z černého papíru na negativech (viz 2.3); Gorczyca potvrzuje, že při přípravě alba Warszawa nowoczesna byly původní výřezy fotografa rekonstruovány právě na základě těchto stop.[121] Materiál týkající se obytného domu v ulici Puławská 28 podle návrhu Juliusze Żórawského však umožňuje spatřit něco víc než pouhou kontrolu nad hranicí obrazu: odhaluje celou metodu práce na jedné realizaci.

Ve sbírkách IS PAN se dochovalo více než deset Olszewského fotografií této budovy a průhled *Architekturou i Budownictwem* a *Arkadami* naznačuje, že jich vzniklo víc. Nepocházejí z jediného focení. Záběr nárožního průčelí vznikl v době, kdy budova ještě nebyla dokončena – výkladce přízemí zůstávají zaslepeny, na balkoně visí inzerát o pronájmu prostor, stromy jsou bezlisté, chodci v pláštích. Fotografie dvora-zahrady naproti tomu ukazují vrcholné léto: otevřená okna, bujnou vegetaci, již zapojenou zeleň nádvoří. Olszewski sem přicházel opakovaně, v různých ročních obdobích a v různých fázích existence objektu.

---

120 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 37.

121 GORCZYCA, Łukasz. Wstęp. In: OLSZEWSKI, Czesław. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku.* Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster; Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012, s. 21. ISBN 978-83-932884-3-4.

Nejde tedy o dokumentaci pořízenou jednorázově, v takovém světle, jaké bylo právě k dispozici. Je to práce rozložená v čase, v níž se fotograf vrací na totéž místo, obchází je z různých stran, vstupuje do podloubí a na dvůr, fotografuje hmotu z ulice a detail z interiéru domu, čeká na podmínky, za nichž budova ukáže to, co ukázat má. Żórawského zahradu by nebylo možné vyfotografovat jako zahradu, dokud se zeleň nezapojila; podloubí by neodhalilo svou hloubku bez odpovídajícího úhlu dopadu světla.

Vzniká tak portrét architektury – ale ne takový, jaký se dostane do občanského průkazu. Průkazová fotografie v případě fotografie architektury zaznamenává identifikační znaky: fasádu, rozměry, materiál.



Czesław Olszewski, Činžovní dům Jana Wedla v ulici Puławská 28, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN



Czesław Olszewski, Činžovní dům Jana Wedla v ulici Puławská 28, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN



→ s. 68–70 **Czesław Olszewski**, Činžovní dům Jana Wedla v ulici Puławská 28, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN




52
42
32
22
53
43
33
23
54
44
34
24
55
45
35
25
56
46
36
26
57
47
37
27
58
48
38
28
59
49
39
29
60
50
40
30
61
51
41
31


11
12
14
15
16
17
18
19
20
21
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

Olszewski buduje něco bližšího psychologickému portrétu: opakované přiblížení, proměnlivé osvětlení, různé odstupy a úhly, trpělivost vůči předmětu, který pokaždé odhaluje jinou svou stránku. Budova pro něj není pouhým objektem evidence, nýbrž objektem, jehož charakter je teprve třeba zachytit – a který k tomu potřebuje čas.



Czesław Olszewski, Vlastní vila Romualda Gutta v ulici Hoene-Wrońského 5, Varšava, po roce 1945, ze sbírek IS PAN

To, co je u Wedlova domu vidět na jedné realizaci, se ukazuje být pravidlem vracejícím se v celém Olszewského materiálu. Je-li tématem hmota budovy, volí fotograf zpravidla bezlisté období – nahé větve pak nezakrývají fasádu ani nerozbíjejí její geometrii, v souladu s klasickým kánonem architektonického snímku. Stane-li se však tématem zahrada nebo dům ponořený do zeleně, čeká Olszewski na plnou vegetaci, bez níž by takový obraz nemohl vzniknout. Táž realizace u něj bývá dvěma různými tématy – jednou architektonickou formou, podruhé prostorem zeleně – a ke každému se vrací v jiném ročním období. Volba ročního období tedy není nahodilá, nýbrž, jak se zdá, vyplývá z toho, čím se budova má na daném snímku stát.

Nelze přitom rozhodnout, co Olszewski v těchto návratech hledal. Je možné, že šlo výhradně o nejpříznivější záběr samotné hmoty, pro nějž bylo listí překážkou. Stejně pravděpodobné však je, že vědomě zkoumal, jak budova funguje v okolní zeleni – a pak plná vegetace není samo-

statným tématem, nýbrž doplněním tématu architektonického. V modernistickém myšlení bývaly projektovaná zeleň, předpolí a zahradní kompozice prvkem urbanistické skladby téměř stejně podstatným jako samotná stavba; tím, že Olszewski fotografoval dům jednou obnažený, podruhé ponořený do vegetace, mohl zaznamenávat obě polohy jako



Czesław Olszewski, *V*ila Zygmunta Łazarského v ulici Łowická 39a, Varšava, po roce 1945, ze sbírek IS PAN



Czesław Olszewski, Vila Stanisława Jurkiewicze v ulici Kielecká 33a, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN

dva stavy jedné kompozice. Z dochovaného materiálu nelze rozhodnout, která z těchto intencí mu byla bližší – a právě tato nejednoznačnost nejlépe vystihuje, nakolik jeho dokumentace přesahovala prosté zachycení hmoty.

Táž metoda organizuje jednotlivé záběry. V podloubí Wedlova domu – se silnou lineární perspektivou a dramatickým kontrastem – viděl Żórawski výtvarné řešení, které „ruší studnu dvora";[122] Olszewski tento efekt fotografuje, ale svou perspektivou a svým světlem jej proměňuje v autonomní obraz prostoru. Leśniakowská charakterizuje tuto strategii jako vlastní fotografovi „středu": na jedné straně ozvěna Stieglitzovy teorie ekvivalentů, na druhé estetika nové věcnosti a Rengera-Patzsche.[123]

---

122 ŻÓRAWSKI, Juliusz. Dom mieszkalny Puławska 28 w Warszawie. *Architektura i Budownictwo*. 1938, č. 1, s. 18–22. V originále: „likwiduje studnię podwórza".

123 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie..., s. 5.



Czesław Olszewski, Činžovní dům Jana Wedla v ulici Puławská 28, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN

Tento způsob nazírání zapadá do mechanismu, který Zimmermanová popsala v kontextu evropské modernistické fotografie: snímky architektury aktivně konstruovaly představy o budovách pro diváky od nich vzdálené, neodrážely je pasivně.[124] Snímek v časopise nebyl oknem do budovy – byl jejím obrazem zformovaným fotografem. Olszewského kadrování, jeho volba stanoviště a lineární kompozice byly prvky téhož procesu: budování určité představy modernismu pro čtenáře Architektury i Budownictwa či Arkad, z nichž mnozí nikdy nespatřili popisované realizace na vlastní oči.

Takto vzniklý materiál o tzv. Wedlově domě pak sytil různé publikační kontexty. Objevuje se v čísle *Arkad* z října 1937[125] a následně v lednovém čísle *Architektury i Budownictwa* z roku 1938.[126] Fotografie tedy kolovaly nezávisle na okamžiku svého vzniku a byly využívány podle aktuálních redakčních potřeb.

124 ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture*..., s. 15.

125 Ogródki przy willach prywatnych..., s. 517, 521.

126 ŻÓRAWSKI, Juliusz. Dom mieszkalny..., s. 18.

4.4 Práce v temné komoře jako pokračování tvůrčího procesu

Olszewski sám vyvolával a zpracovával negativy a zhotovoval pozitivní zvětšeniny v domácí temné komoře.[127] Mezi dochovanými autorskými zvětšeninami se nacházejí výsledky uměleckého prosvěcování exponovaných pozitivů skrze jiné materiály: pauzovací papír, pergamen, matované sklo.[128] Dalším používaným způsobem zesílení působivosti fotografie bylo ruční místní kolorování pozitivů akvarelovými barvami.[129]

Nejdůležitějším technickým počinem v oblasti temné komory byl vynález tzv. plastických diapozitivů – techniky vrstvení dvou totožných pozitivů s minimálním posunem, vyvolávající iluzi trojrozměrnosti. Tuto techniku použil Olszewski poprvé v roce 1938 a v roce 1957 si ji nechal patentovat.[130] Tento vynález odhaluje něco podstatného o tvůrčím postoji fotografa: Olszewski nebyl pasivním zaznamenavatelem skutečnosti – byl vynálezcem aktivně hledajícím nové způsoby proměňování fotografického obrazu.

4.5 Dva pohledy na tentýž objekt

Interpretační charakter Olszewského fotografie se nejzřetelněji projevuje nikoli v počtu záběrů či ve způsobu práce na objektu – o čemž byla řeč dříve –, nýbrž v rozdílu mezi samotnými snímky. V rámci jedné série u něj sousedí záběry čistě informativní a takové, které informativní funkci zřetelně přesahují; dokumentace a interpretace u něj nejsou dvěma oddělenými úkoly, nýbrž dvěma póly téže práce.

---

127 Biogram Czesława Olszewskiego. In: LEŚNIAKOWSKA, Marta a Tomasz KUBACZYK (koncepce a výběr fotografií). *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022, s. 94–95. ISBN 978-83-66068-38-4.

128 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 37.

129 Tamtéž, s. 37.

130 Tamtéž, s. 37–38.

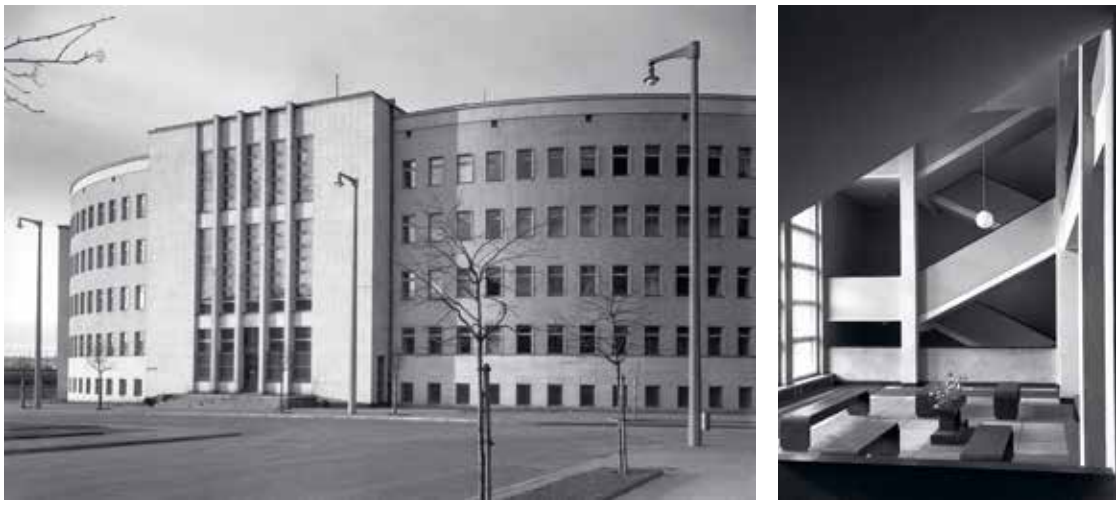
→ s. 76-77

Czesław Olszewski, Krajský *soud* na náměstí Konstytucji 5, Gdyně, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN





Dokumentace budovy soudů v Gdyni poskytuje nejčistší příklad. Mezi dochovanými Olszewského fotografiemi se nachází záběr hmoty od nároží ulic – celek kompozice, zaoblená křídla, kamenný obklad v rovnoměrném světle. Tato fotografie plní dokumentární úkol beze zbytku: ukazuje, čím budova jako objekt je, a nic k tomu nepřidává. Podobnou funkci plní záběr čelní fasády s rizalitem vstupu. Kdyby se u toho zůstalo, měli bychom poctivý, neutrální záznam architektury – a nic víc.



Czesław Olszewski, Krajský soud na náměstí Konstituce 5, Gdyně, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN

Táž série však obsahuje fotografii interiéru, která patří ke zcela jinému řádu. Olszewski se nepostavil tak, aby čitelně ukázal jednotlivou místnost; našel bod, z něhož spolu několik plánů vstupuje do hry. V popředí salon s těžkou pohovkou a stolkem, za ním vysoké okno naplněné světlem tak silným, že se mění téměř v bílou plochu, a v hloubi, za pilířem, diagonála schodišťového ramene. Interiér tone v kontrastu – hmoty nábytku a pilíře čteme spíše skrze stín než skrze popis – a svislice okna, šikmina schodů a vodorovné pruhy světla na podlaze se skládají v kompozici s geometrií blízkou abstrakci. Předmětem snímku již není „jak vypadá tento sál“, nýbrž prostor a světlo jako takové. Z dokumentárního hlediska je tento záběr přímo nepohodlný – lze z něj těžko vyčíst dispozici interiéru, k jehož zaznamenání měl sloužit. A přesto právě on, a nikoli správný záběr hmoty, vypovídá nejvíc o tom, jak se Olszewski díval.

Rozpětí mezi těmito póly – správným záznamem hmoty a téměř abstraktním záběrem schodiště – se projevuje v rámci jediné realizace a jednoho autora. Tím se liší od situace, kdy odlišné postoje reprezentují různí fotografové. Celkové záběry budov se nezřídka objednávaly ve specializovaných agenturách – fasádu gdyňských soudů pro Architekturu i Budownictwo zhotovila Námořní fotografická agentura –, zatímco Olszewskému byly svěřovány interiéry a detaily, tedy záběry, v nichž rozhodovala citlivost pro světlo a kompozici (viz 2.3). Neznamená to, že by sám hmotu nefotografoval: fotografoval, a to poctivě. Znamená to, že záznam byl pro něj jedním z rejstříků, nikoli hranicí – a že tam, kde dokument vyžadoval pouze čitelnost, on podal obraz.

Toto pozorování má širší pozadí. Jak poznamenává Leśniakowská, Olszewského fotografie „překračují dokumentární omezení a odhalují relativismus »dokumentu« jako nástroje zapřaženého do strategie zdání".[131] Dokument u něj není neutrálním záznamem, nýbrž postojem, který lze zaujmout nebo opustit – a který Olszewski, tam kde si to může dovolit, opouští ve prospěch interpretace. Dvě fotografie téže budovy, informativní a interpretační, tedy nejsou svědectvím dvou různých úkolů, nýbrž dvou způsobů vidění, mezi nimiž fotograf vědomě volil.

131 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy... *Rocznik Historii Sztuki*, sv. XXXI (2006), s. 192. V originále: „przekraczają dokumentacyjne ograniczenia, ujawniając relatywizm »dokumentu« jako narzędzia wprzęgniętego w strategię pozoru".

5. Recepce a význam tvorby

5.1 Recepce za Olszewského života

Paradox recepce tvorby Czesława Olszewského spočívá v tom, že se po celý život těšil uznání prostředí, které jej zaměstnávalo, a zároveň zůstával jako autor neviditelný. Byl fotografem ceněným – a anonymním. Jamski zaznamenává, že spoluprací s Arkadami a Architekturou i Budownictwem si získal „pověst nejvýznamnějšího polského dokumentaristy architektury vedle Henryka Poddębského".[132] Historikové a teoretikové fotografie se však o jeho tvorbu nezajímali. Leśniakowská to formuluje přímo jako badatelský problém: „Tématem samo o sobě zůstává otázka, proč se o něj historikové a teoretikové fotografie nikdy nezajímali."[133]

Stojí přitom za zaznamenání, že sám Olszewski na otázku po svém povolání odpovídal, že provozuje „průmyslový podnik osmé kategorie – fotografování".[134] Tato sebeidentifikace řemeslníka, nikoli umělce, snad způsobila, že jeho tvorba zůstávala tak dlouho mimo zorné pole dějin fotografie.

5.2 Válečné ztráty a poválečná tarnovská epizoda

Vypuknutí druhé světové války v září 1939 přerušilo dynamicky se rozvíjející Olszewského kariéru. Přesto Olszewski pokračoval v práci po celou okupaci a provozoval legalizovaný ateliér v ulici Mokotowská 73 – ateliér, který byl současně místem výroby falešných dokumentů

132 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 31. V originále: „opinię najwybitniejszego obok Henryka Poddębskiego polskiego dokumentalisty architektury".

133 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy... *Rocznik Historii Sztuki*, sv. XXXI (2006), s. 188. V originále: „Tematem samym w sobie pozostaje pytanie, dlaczego historycy i teoretycy fotografii nigdy się nim nie zainteresowali".

134 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 29. V originále: „przedsiębiorstwo przemysłowe kategorii ósmej – fotografowanie".



a útočištěm pro skrývajícího se fotografa Benedykta Jerzyho Dorysze (vl. jm. Rotenberg).[135]

Svědectví fotografova syna rozšiřuje tento obraz o podstatné podrobnosti. Podle jeho vzpomínek nebyl ateliér na Mokotowské 73 od počátku Olszewského majetkem, nýbrž jej převzal od skrývajícího se židovského fotografa, pana Rosslera, který tam provozoval běžný fotografický ateliér, zatímco v zázemí fungovala výroba falešných dokumentů.[136] Sám Olszewski se rovněž stal obětí udání za Varšavského povstání: zatčen povstaleckým četnictvem na základě falešného obvinění z ukrývání Němce střílejícího z okna rodinného bytu strávil zhruba dva týdny ve vazbě v ulici Śniadeckých a byl propuštěn díky zásahu známých.[137] K okupačním represím patřil rovněž incident ze 6. května 1944, kdy jej po zpoždění za policejní hodinou zbila německá hlídka.[138] Z téhož pramene pochází již zmíněná epizoda o účasti manželky Czesława Olszewského na fotografickém rozmnožení plánů odpalovacích zařízení V1 a V2, získaných zpravodajskou službou Zemské armády, v ateliéru na Mokotowské.[139]

Po pádu Varšavského povstání se dostal do tábora v Pruszkówě a odtud do Tarnówa, kde byl v letech 1945–1946 ředitelem jím založené Státní školy dekorativních umění a uměleckého průmyslu.[140] Po návratu do Varšavy v roce 1946 nalezl zaměstnání na Odboru školství, kultury a umění hlavního města Varšavy. Dobře zabezpečená temná komora přečkala období povstání i Olszewského nepřítomnost ve městě a začala být znovu pracovištěm. Vznikaly tam diapozitivy pro časopisy *Stolica* a *Architektura*. V tomto období zhotovil sérii fotografií dokumentujících zničení Varšavy a nově vznikající budovy ve městě, které

135 Tamtéž, s. 32–33.

136 OLSZEWSKI, Andrzej Kazimierz. Svědectví v rámci Archivu orální historie..., cit. dílo.

137 Tamtéž.

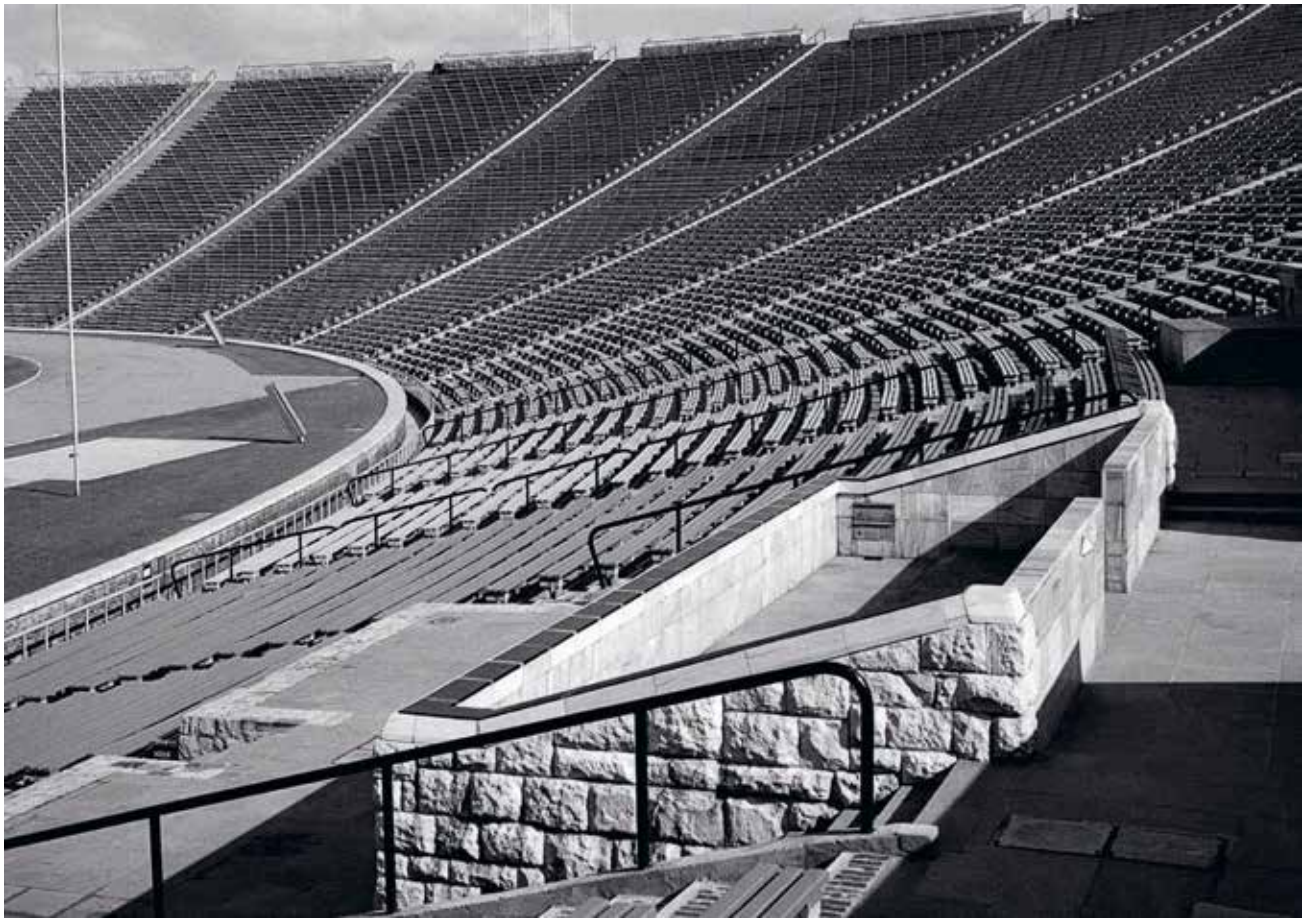
138 Tamtéž.

139 Tamtéž.

140 Biogram Czesława Olszewskiego..., s. 95.

← **Czesław Olszewski**, Ruiny katedrály sv. Jana Křtitele, Varšava 1945, ze sbírek MW.





Czesław Olszewski, Stadion Desetiletí u Washingtonova kruhového objezdu,
Varšava, kolem roku 1955, ze sbírek MW

povstávalo z trosek, dále pak Výstavu znovuzískaných území (Vratislav 1948) a Nowou Hutu v Krakově.

Během několika málo let dokumentoval Olszewski dvě zásadní proměny tváře města – modernistickou „revoluci" druhé poloviny třicátých let, kdy nové vyrůstalo vedle starého, a poválečnou obnovu, kdy bylo třeba stavět téměř vše znovu. To, co moderniste před válkou formulovali jako sen o městě nově navrženém bez ohledu na stávající zástavbu, se po roce 1945 stalo ponurou skutečností. Wacław Ostrowski, vedoucí Odboru urbanismu Kanceláře pro obnovu hlavního města, tehdy psal o zbořeném Powiślí: „Nečekaně lze setřít z tváře města hříchy minulosti, jež se zdály nenapravitelné. Bylo by naším hříchem, kdybychom této jedinečné šance nevyužili."[141]

Czesław Olszewski zemřel 11. října 1969 ve Varšavě a byl pohřben na Starých Powązkách.[142]

5.3 Zapomnění a objevení – cesta k rehabilitaci

Téměř tři desetiletí po fotografově smrti zůstávala jeho pozůstalost téměř výhradně v rukou archivářů a badatelů o architektuře. Na počátku sedmdesátých let navrhl fotografův syn, historik umění Andrzej Kazimierz Olszewski, pracovník IS PAN specializující se na soudobou architekturu, po uspořádání a předběžném zkatalogizování otcova souboru jeho předání do sbírek ústavu.[143] Tento krok však zásadně nezměnil situaci anonymity Olszewského tvorby: sou-

141 OSTROWSKI, Wacław. Wisła. *Odrodzenie*. 1945, č. 56–57 (23.–30. prosince), s. 1. V originále: „Nieoczekiwanie można zetrzeć z oblicza miasta grzechy przeszłości, zdawałoby się nie do odrobienia. Byłoby grzechem naszym, gdybyśmy nie wyzyskali tej jedynej szansy".

142 Biogram Czesława Olszewskiego..., s. 95.

143 OLSZEWSKI, Andrzej Kazimierz. Svědectví v rámci Archivu orální historie. Rozhovor vedla Joanna Rozwoda. Varšava, 12. prosince 2011 a 4. ledna 2012 [online]. Dostupné z: https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/andrzej-kazimierz-olszewski,2805.html [vid. 2026-06-17].

bor se dostal do ústavního archivu, avšak po dalších třicet let se nestal předmětem žádné výstavy ani vědeckého zpracování. Odlišné výstavní dějiny měly naproti tomu zvětšeniny zůstávající v rodinných sbírkách – materiál jiný než dokumentace modernistické architektury předaná do IS PAN – prezentované v devadesátých letech pod názvy *Warszawa lat trzydziestych w fotografiach Czesława Olszewskiego* (Stará galerie ZPAF, Varšava, 9.–20. května 1996) a *Architektura i pejzaż polski w starych fotografiach Czesława Olszewskiego, 1894–1969. Retrospektivní výstava z rodinných sbírek* (Muzeum Královské Lazienky, Galerie ve Staré Kordegardě, 21. dubna – 15. května 1997).[144] Tento materiál tedy zůstával oddělen od dokumentace modernistické architektury předané do IS PAN – a právě tato druhá, ústavní část pozůstalosti musela na svou první výstavu čekat dalších osm let.

Zlom nastal v roce 2004, kdy byla v IS PAN podle scénáře Marty Leśniakowské uspořádána výstava *Dekada swingu*.[145] Zahájení výstavy doprovázelo mezinárodní vědecké zasedání „The City in Art", pořádané IS PAN a Ústavem dějin umění Jagellonské univerzity ve dnech 8.–11. září 2004.[146] Prezentováno bylo přes padesát Olszewského fotografií – nevelký zlomek souboru negativů uchovávaného tehdy v ústavu.[147] Výstava byla třetí z cyklu expozic doprovázejících vědecké události v IS PAN a prezentujících materiál z fotografického archivu ústavu – dřívější byly věnovány předválečným obyvatelům Východního Pruska a polským dvorcům a zámkům.[148] Mezi tehdy vystavenými objekty se ocitly mimo jiné nedochovaná kavárna Latona na Nowém Świecie (proj. Maciej Nowicki) a salon Varšavské elektrárny v ulici Marszałkowská 150 (proj. J. a J. Ostrowští, Z. Stępiński). O rok

144 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 41.

145 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie..., s. 4.

146 JAMSKA, Barbara. Dekada swingu. Architektura modernistyczna w Polsce lat trzydziestych XX wieku. Fotografie Czesława Olszewskiego ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN. *Ochrona Zabytków*. 2004, č. 1/2, s. 184–186. ISSN 0029-8247.

147 Tamtéž, s. 184–185.

148 Tamtéž, s. 184–185.





Czesław Olszewski, Předváděcí salon Varšavské elektrárny v ulici Marszałkowská 150, Varšava 1937, ze sbírek IS PAN.





Czesław Olszewski. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku.* Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Vyd. Fundacja Raster, Instytut Sztuki PAN a Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Warszawa 2012.

později, v roce 2005, byly obě linie recepce Olszewského pozůstalosti – ústavní a rodinná – prezentovány společně v Muzeu Kazimierze Pułaského ve Warce pod dvojím názvem *Dekada swingu* (sbírky IS PAN) a *Perfekcja i światło na starych fotografiach ze zbiorów rodzinnych*.[149]

Nejdůležitější etapou v procesu vědeckého zpracování Olszewského pozůstalosti zůstává album Czesława Olszewského *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku*, vydané v roce 2012 péčí Fundace Raster, IS PAN a Stowarzyszenia Liber Pro Arte.[150] Na rozdíl od dřívější výstavy *Dekada swingu*, jež měla charakter ex-

149 *Czesław Olszewski (1894–1969), Dekada swingu. Perfekcja i światło*, katalog výstavy, Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce, 4. března – 15. května 2005 [online]. Dostupné z: https://www.muzeumpulaski.pl/muzeum/publikacje/27-katalogi-wystaw/519-czeslaw-olszewski-dekada-swingu-perfekcja-i-swiatlo-2 [vid. 2026-05-17].

150 GORCZYCA, Łukasz. Wstęp..., s. 6.



Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego. Koncepce a výběr fotografií Marta Leśniakowska, Tomasz Kubaczyk, vyd. Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2022



Výstava ***Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego***, kurátoři: Marta Leśniakowska, Tomasz Kubaczyk, Dom Spotkań z Historią, Warszawa, 17. 3. – 25. 9. 2022

pozice doprovázející vědeckou konferenci, byla *Warszawa nowoczesna* prvním úplným, samostatným vydavatelským zpracováním fotografovy tvorby – a zůstává dodnes nejobsáhlejší a nejdůležitější studií jeho díla, byť tematicky omezenou na meziválečnou architekturu Varšavy.

Album obsahuje dvě klíčové analytické eseje – Marty Leśniakowské a Piotra Jamského –, které tvoří základ veškeré pozdější odborné literatury, včetně této práce.[151] Esej Leśniakowské rozvíjí a upřesňuje argumentaci načrtnutou dříve ve studii v *Roczniku Historii Sztuki* z roku 2006 a zavádí mimo jiné pojetí Olszewského fotografie jako jeho „vizuální autobiografie".[152] Jamského esej je naproti tomu nejbohatším zdrojem biografických a řemeslných informací – jde o jediné zpracování obsahující podrobný popis fotografické techniky, negativních materiálů a postupů temné komory používaných Olszewským.[153]

Stejně podstatný je editorský aspekt alba: všechny prezentované fotografie byly naskenovány z původních skleněných negativů formátu 13×18 cm a tam, kde to bylo možné, bylo na základě dochovaných stop maskování rekonstruováno autorské kadrování Olszewského.[154] Toto rozhodnutí – při zpracování historického fotografického materiálu jen zřídka přijímané – svědčí o tom, že redaktoři alba od počátku pojímali kadrování jako tvůrčí prvek fotografovy práce, hodný plné rekonstrukce, nikoli jako nahodilou vlastnost negativu.

Album se dočkalo rovněž výstavní prezentace: v roce 2017 byla představena výstava téhož názvu, *Warszawa nowoczesna*, podle scénáře připraveného Martou Leśniakowskou.[155] Kniha a výstava tak fungovaly jako dva vzájemně se doplňující kanály recepce – psaný, vědecký a analytický na jedné straně a vizuální a expoziční na straně druhé – a připravily půdu pro nejnovější etapu recepce Olszewského tvorby, kterou se stala výstava *Miastowidzenie* v roce 2022.

---

151 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. In: *Warszawa nowoczesna*..., s. 14–29; JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 27–43.

152 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. In: *Warszawa nowoczesna*..., s. 19.

153 JAMSKI, Piotr. Migawki..., s. 35–38.

154 GORCZYCA, Łukasz. Wstęp..., s. 7.

155 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie..., s. 4, pozn. 2.

5.4 Výstava *Miastowidzenie* a nový interpretační horizont

Nejnovější a nejúplnější etapou recepce Olszewského tvorby je výstava *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*, uspořádaná v Domě setkání s historií ve Varšavě v roce 2022. Koncepci výstavy a výběr fotografií zpracovali Marta Leśniakowská a autor této práce.[156] Název výstavy – *Miastowidzenie* (doslova „vidění města") – je neologismem, který zřetelně odkazuje k představě fotografie jako specifického aktu vidění města, nikoli jeho neutrálního záznamu. Jak píše Leśniakowská, „tím, co gesto fotografování proměňuje ve snímek hodný přemýšlení, není jen překvapení, nečekanost, ale také otřes a utrpení, když si uvědomíme, že na fotografii hledíme na to, co už neexistuje".[157] Výstavu doprovázel katalog téhož názvu.

5.5 Aktuální význam pozůstalosti

Fotografická tvorba Czesława Olszewského má dnes význam ve dvou neoddělitelných rozměrech: historickém a uměleckém. Olszewského fotografie představují „cenný pramen pro badatele nejen v oblasti dějin fotografie, ale také dějin architektury a společensko-hospodářských proměn, k nimž došlo v meziválečném období".[158] Zároveň jsou interpretacemi – každá technická a kompoziční volba utvářela obraz budov v souladu s určitou estetickou představou, jež spoluutvářela podobu modernismu trvající dodnes. Zimmermanová upozorňuje, že

156 LEŚNIAKOWSKA, Marta a Tomasz KUBACZYK (koncepce a výběr fotografií). *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022. ISBN 978-83-66068-38-4.

157 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie..., s. 4. V originále: „tym, co gest fotografowania przekształca w warte namysłu zdjęcie, są nie tylko zaskoczenie, niespodzianka, lecz także wstrząs i cierpienie, gdy uświadamiamy sobie, że oglądamy na zdjęciu to, czego już nie ma".

158 ANDRZEJEWSKA-BATKO, Karolina. Nowy wspaniały świat..., s. 132. V originále: „cenne źródło dla badaczy nie tylko historii fotografii, lecz także historii architektury i przemian społeczno-gospodarczych, które zaszły w międzywojniu".

tato historicky již uzavřená kapitola má dnes nový význam: když analogová modernistická fotografie ustoupila digitální, ukázala se strategie „obrany skrze popření" (defense through denial), kterou architekti vůči fotografii uplatňovali po celé století, jako „nedostatečná".[159] Olszewského pozůstalost tedy není pouze fotografickým archivem, nýbrž svědectvím určité kultury zobrazování, jež jako systém fungovala po několik desetiletí a jež dnes může být analyzována jako historicky uzavřená kapitola. Dnešní fotografie architektury je natolik odlišná od fotografie Olszewského, že tento rozdíl se sám o sobě stává argumentem: jeho fotografie nebyly neutrálním záznamem skutečnosti, nýbrž produktem určité fotografické kultury a určité citlivosti.

Proces vymaňování ze zapomnění fotografů, kteří dokumentovali meziválečnou Varšavu, jehož etapy tato práce načrtla, není ojedinělým případem týkajícím se výhradně Olszewského. Svědčí o tom monografická výstava *Aleksander Minorski. Fotografia to interwencja*, otevřená v březnu 2026 v Muzeu Varšavy, připomínající tvorbu fotografa, filmaře a spisovatele, jehož práce – ačkoli vznikaly ve stejném desetiletí a někdy v týchž periodikách jako fotografie Olszewského – zůstávají podle doprovodných materiálů k výstavě téměř nepřítomné v obecném povědomí.[160] Stojí však za zaznamenání rozdíl mezi samotným objevením tvorby a její rehabilitací ve smyslu, který přijímá tato práce. Rané prezentace Olszewského fotografií z let 1996–1997 byly objevením v onom prvním, základním smyslu: vyjmutím archivního materiálu ze zapomnění a jeho ukázáním veřejnosti, aniž by je zatím doprovázel interpretační posun. Rehabilitace Olszewského – chápaná jako revize jeho statusu z anonymního dokumentaristy-řemeslníka na autora, jehož řemeslo je nositelem interpretace – začíná vlastně texty Leśniakowské od roku 2004. Případ Minorského, jehož tvorba se soustředila na životní

159 ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture*..., s. 2–3. V originále: „defense through denial"; „has proven inadequate".

160 *Aleksander Minorski. Fotografia to interwencja*, Muzeum Warszawy, 19. března – 6. září 2026, kurátorka Karolina Puchała-Rojek [online]. Dostupné z: https://muzeumwarszawy.pl/wystawa/aleksander-minorski-fotografia-to-interwencja/ [vid. 2026-05-17].

podmínky dělnického a marginalizovaného obyvatelstva Varšavy, zůstává prozatím ve fázi objevení: výstava z roku 2026 vrací jeho jméno do obecného povědomí, avšak neopakuje přímo interpretační gesto, které pro Olszewského vykonali Leśniakowská a Jamski. Oba případy nicméně potvrzují, že dějiny polské dokumentární fotografie meziválečného období zůstávají oblastí daleko od úplného zpracování – jak na úrovni objevování dosud neznámých jmen, tak na úrovni revize interpretačního statusu jmen již známých.



Czesław Olszewski, Poštovní úřad na Gdaňském náměstí, Ciechocinek, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN



Czesław Olszewski, Budova Školy politických nauk, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN

Závěr

Otázka obsažená v názvu této práce – Mezi záznamem a interpretací – nebyla otázkou řečnickou. Byla pokusem uchopit napětí, které po desetiletí způsobovalo, že fotografická tvorba Czesława Olszewského zůstávala na okraji zájmu dějin fotografie: příliš umělecká, aby byla pojímána výhradně jako archiv, a příliš užitková, aby byla pojímána jako autonomní dílo. Tato práce se snažila ukázat, že toto napětí není rozporem vyžadujícím rozřešení – je zdrojem hodnoty této tvorby a klíčem k jejímu porozumění.

Analýza provedená v jednotlivých kapitolách vede k závěru, který lze formulovat následovně: Olszewského fotografie jsou dokumenty, neboť svědčí o existenci architektury, která z velké části již neexistuje – a v tomto smyslu jsou nepostradatelnými svědky dějin. Zároveň jsou interpretacemi, neboť každý prvek jejich vzniku – volba přístroje a objektivu, rozhodnutí o denní době fotografování, výběr stanoviště a výřezu, práce se světlem, zpracování v temné komoře, výběr zvětšenin – byl autorským aktem utvářejícím obraz budovy v souladu s určitou estetickou představou. Dokumentace a interpretace nebyly u Olszewského oddělenými gesty – byly neoddělitelnými rozměry jediného tvůrčího procesu.

Tento proces měl několik vrstev. První je vrstva biografická a sociální: Olszewski fotografoval budovy vrstevníků, které znal ze studií na Varšavské polytechnice, jeho fotografie byly – jak navrhuje Leśniakowská – „generační deklarací", výrazem estetické solidarity s projektem modernismu. Druhou vrstvou je diskurzivní: fotografie vznikaly pro časopisy s výrazným estetickým programem, který vytyčoval rámec jejich formy i recepce. Již současníci rozlišovali v jeho práci dva rejstříky – byť tento rozdíl neformulovali v kategoriích teorie fotografie. Třetí vrstvou je technická a estetická: Olszewského řemeslné volby – bezpodmínečné používání stativu, měchový přístroj s korekcí perspektivy, čekání na správné světlo po mnoho hodin, noční fotografování fasád, dramatický šerosvit v soudních halách – byly interpretačními rozhodnutími přijímanými s plným vědomím jejich estetických důsledků.



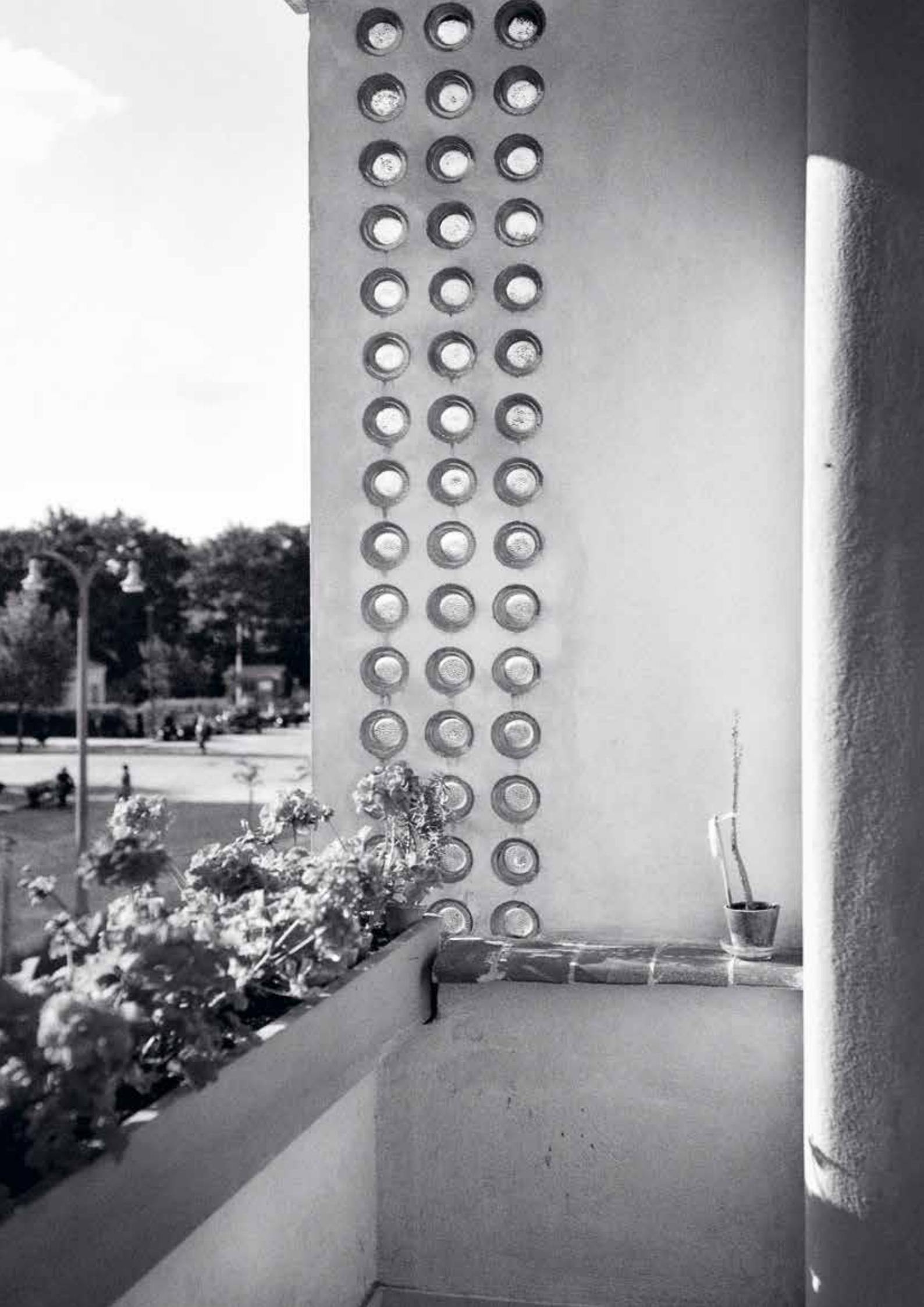
← **Czesław Olszewski**, Činžovní dům Władysława Hoffmana (tzv. Apartment House) v ulici Nowowiejská 4, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN.

Zvláště výmluvná je noční fotografie fasády Národního muzea ve Varšavě. Olszewski zvolil noc, těsný výřez a odraz v bazénku – tři rozhodnutí, z nichž každé odebírá něco z konvenční dokumentace a přidává něco k interpretaci. Výsledkem je obraz, který Národní muzeum nedokumentuje, nýbrž konstruuje jeho podobu jako monumentu – trvalého, hieratického, vyňatého z každodennosti.

Závěry této práce zapadají do širšího kontextu teorie fotografie architektury: fotografie modernismus nedokumentovala – spoluvytvářela jej tím, že mu dodávala rozpoznatelnou podobu a šířila jeho formy. Olszewského tvorba je polskou kapitolou těchto dějin. Jeho fotografie spoluutvářely představu o tom, jak polský modernismus „vypadal" – a tato představa trvá dodnes, protože jiné vizuální prameny této architektury z velké části neexistují.

Tato práce otevírá několik badatelských perspektiv přesahujících její rozsah: poválečnou fotografii Olszewského, komparativní srovnání s fotografy architektury působícími ve stejné době v jiných evropských zemích a konečně úplnou inventarizaci a digitalizaci dosud nezpracovaných souborů. Czesław Olszewski byl – podle hodnocení Leśniakowské – „jednou z významnějších osobností v dějinách polské fotografie".[161] Byl zároveň fotografem, jehož tvorba po desetiletí zůstávala neviditelná, skrytá za slovem „dokumentace". Tato práce byla pokusem tuto clonu odsunout – a ukázat, že za dokumentem se vždy skrývá autor, za záznamem interpretace a za zdánlivou průzračností fotografie složitý tvůrčí akt.

161 LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. Fotografia–Modernizm–Historiografia. Fotografie Czesława Olszewskiego. *Rocznik Historii Sztuki*. 2006, roč. XXXI, s. 188. V originále: „jedną z wybitniejszych osobowości w historii polskiej fotografii".



Seznam publikací

I. Základní prameny

ARCHIVY

Sbírky Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk ve Varšavě – skleněné negativy formátu 13×18 cm, sign.: IS PAN 0000097293–0000097305 aj.

Sbírky Muzea Narodowego w Warszawie – fotografické zvětšeniny Czesława Olszewského. Zbiory Cyfrowe MNW [online]. Dostupné z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artysci/56234 [vid. 2026-06-17].

Muzeum Warszawy – fotografie Czesława Olszewského. Kolekcje Muzeum Warszawy [online]. Dostupné z: https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/pl/zbiory/?q=Olszewski%2C%20Czes%C5%82aw [vid. 2026-06-17].

Muzeum Stanisława Noakowskiego w Nieszawie – fotografie Czesława Olszewského.

ARCHITEKTONICKÝ TISK DANÉ DOBY

***Architektura i Budownictwo*, ročníky 1932–1939, zejména:**

GUTT, Romuald a Aleksander SZNIOLIS. Pływalnia solankowo-termalna w Ciechocinku. *Architektura i Budownictwo*. 1932, č. 12, s. 365–380.

GUTT, Romuald a Józef JANKOWSKI. Poczta w Ciechocinku. *Architektura i Budownictwo*. 1937, č. 3, s. 67–73.

OSTROWSCY, Jadwiga a Janusz, Zygmunt STĘPIŃSKI. Salon demonstracyjny Elektrowni Warszawskiej. *Architektura i Budownictwo*. 1937, č. 11–12, s. 435–445.

CZECH, Zbigniew. Dobrze narysowane wnętrze. *Architektura i Budownictwo*. 1937, č. 11–12, s. 446–447.

ŁOWIŃSKI, Józef. Elektryczność w budownictwie mieszkaniowym. *Architektura i Budownictwo*. 1937, č. 11–12, s. 448–450.

ŻÓRAWSKI, Juliusz. Dom mieszkalny Puławska 28 w Warszawie. *Architektura i Budownictwo*. 1938, č. 1, s. 18–22.

KARPIŃSKI, Zbigniew, Tadeusz SIECZKOWSKI a Roman SOŁTYŃSKI. Gmach Sądów w Gdyni. *Architektura i Budownictwo*. 1938, č. 2, s. 43–49.

JAWORNICKI, Antoni. Bar i dancing Hotelu „Bristol". *Architektura i Budownictwo*. 1938, č. 2, s. 54–57.

← **Czesław Olszewski**, Činžovní dům Depczykové, alej Niepodległości 156, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN.

SIENICKI, Stefan. Urządzenia szkolne. *Architektura i Budownictwo.* 1938, č. 10, s. 331–341.

Gmach Szkoły Nauk Politycznych w Warszawie projektu architekta Romualda Gutta. *Architektura i Budownictwo*. 1935, č. 11–12, s. 332–333.

OSTROWSKI, Janusz. Wystawa: „Warszawa wczoraj dziś i jutro". *Architektura i Budownictwo*. 1938, č. 11–12, s. 402–412.

CZECH, Zbigniew. Propaganda miasta. *Architektura i Budownictwo*. 1938, č. 11–12, s. 404–412.

***Arkady*, ročníky 1937–1938, zejména:**

Ogródki przy willach prywatnych, domach zespołowych i ogródki działkowe w Warszawie. *Arkady*. 1937, roč. 3, č. 10, s. 517–526.

MARZYŃSKI, Stanisław. Salon Elektrowni Miejskiej w Warszawie projektu arch. Jadwigi i Janusza Ostrowskich i Zygmunta Stępińskiego. *Arkady*. 1937, roč. 3, č. 7, s. 362–372.

LAUTERBACH, Alfred. Wnętrza Pałacu Ministerstwa Spraw Zagranicznych. *Arkady*. 1938, roč. 4, č. 4, s. 193–200.

DZIUBIŃSKA, W. Arkadya. Park romantyczny. *Arkady*. 1938, roč. 4, č. 6, s. 282–288.

SKIBNIEWSKI, Zygmunt. „Warszawa wczoraj, dziś i jutro". *Arkady*. 1938, roč. 4, č. 12, s. 592–605.

***Nowości Fotograficzne,* ročník 1934, zejména:**

BUŁHAK, Jan. Objektyw a negatyw. *Nowości Fotograficzne*. 1934, č. 2 (12), s. 13–18.

***Odrodzenie*, ročník 1945, zejména:**

OSTROWSKI, Wacław. Wisła. *Odrodzenie*. 1945, č. 56–57 (23.–30. prosince), s. 1–2.

II. Práce o Czesławu Olszewském

ALBA A KATALOGY

ANDRZEJEWSKA-BATKO, Karolina. Nowy wspaniały świat. Architektura na fotografiach Czesława Olszewskiego. In: LEŚNIAKOWSKA, Marta a Tomasz KUBACZYK (koncepce a výběr fotografií). *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022, s. 132–141. ISBN 978-83-66068-38-4.

Biogram Czesława Olszewskiego. In: *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022. ISBN 978-83-66068-38-4.

Czesław Olszewski (1894–1969), *Dekada swingu. Perfekcja i światło. Katalog výstavy*, Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce, 4. března – 15. května 2005 [online]. Dostupné z: https://www.muzeumpulaski.pl/muzeum/publikacje/27-katalogi-wystaw/519-czeslaw-olszewski--dekada-swingu-perfekcja-i-swiatlo-2 [vid. 2026-06-17].

GORCZYCA, Łukasz. Wstęp. In: OLSZEWSKI, Czesław. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku*. Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster; Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012, s. 6–7. ISBN 978-83-932884-3-4.

JAMSKI, Piotr. Migawki z fotograficznej biografii Czesława Olszewskiego (1894–1969). In: OLSZEWSKI, Czesław. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku*. Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster; Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012, s. 27–43. ISBN 978-83-932884-3-4.

LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. In: OLSZEWSKI, Czesław. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku*. Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster; Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012, s. 14–29. ISBN 978-83-932884-3-4.

LEŚNIAKOWSKA, Marta a Tomasz KUBACZYK (koncepce a výběr fotografií). *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022. ISBN 978-83-66068-38-4.

LEŚNIAKOWSKA, Marta. Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego. In: LEŚNIAKOWSKA, Marta a Tomasz KUBACZYK (koncepce a výběr fotografií). *Miastowidzenie. Fotografie Czesława Olszewskiego*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2022, s. 4–13. ISBN 978-83-66068-38-4.

OLSZEWSKI, Czesław. *Warszawa nowoczesna. Fotografie z lat trzydziestych XX wieku*. Zpracovali Łukasz Gorczyca, Piotr Jamski, Michał Kaczyński a Marta Leśniakowska. Warszawa: Fundacja Raster; Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012. ISBN 978-83-932884-3-4

VĚDECKÉ STUDIE

LEŚNIAKOWSKA, Marta. Architektura i jej obrazy. Fotografia–Modernizm–Historiografia. Fotografie Czesława Olszewskiego. *Rocznik Historii Sztuki*. 2006, roč. XXXI, s. 187–198. ISSN 0080-3472.

SVĚDECTVÍ A AUDIOVIZUÁLNÍ MATERIÁLY

OLSZEWSKI, Andrzej Kazimierz. Svědectví v rámci Archivu orální historie. Rozhovor vedla Joanna Rozwoda. Varšava, 12. prosince 2011 a 4. ledna 2012 [online]. Dostupné z: https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/andrzej-kazimierz-olszewski,2805.html [vid. 2026-06-17].

III. Teorie a dějiny fotografie

ALINDER, Mary Street. *Group f.64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Photography*. New York; London: Bloomsbury, 2014. ISBN 978-1-62040-555-0.

BARTHES, Roland. *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Přel. Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa, 1994. ISBN 80-7115-081-9. [Polské vydání: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Přel. Jacek Trznadel. Warszawa: Aletheia, 2008. ISBN 978-83-81182-14-8.]

BIRGUS, Vladimír. *Eugen Wiškovský*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-266-1.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Czech Photography of the 20th Century*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-027-4.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. 1900–1938. The History of Czech Photography. In: MACEK, Václav (ed.). *The History of European Photography 1900–1938*. Bratislava–Vienna: Central European House of Photography, FOTOFO / Eyes On – Month of Photography Vienna, 2010. ISBN 978-80-85739-55-8.

von BRAUCHITSCH, Boris. *Mała historia fotografii*. Přel. Jan Kożbiał a Barbara Tarnas. Warszawa: Cyklady, 2004. ISBN 83-86859-90-3.

BUŁHAK, Jan. *Fotografika. Zarys fotografii artystycznej*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski S.A., 1931.

DESSUREAULT, Pierre. Josef Sudek – Le monde à ma fenêtre / Josef Sudek – The World at My Window. *Ciel variable*, č. 106 (2017), s. 56–63. ISSN 1711-7682.

DUFEK, Antonín. Sudek the Outsider. In: SUTNIK, Maia-Mari (ed.). *Josef Sudek: The Legacy of a Deeper Vision*. München: Hirmer, 2012, s. 241–249. ISBN 978-3-7774-5291-3.

KRANZFELDER, Ivo. The History of German Photography 1900–1938. In: MACEK, Václav (ed.). *The History of European Photography 1900–1938.* Bratislava–Vienna: Central European House of Photography, FOTOFO / Eyes On – Month of Photography Vienna, 2010. ISBN 978-80-85739-55-8.

LAHODA, Vojtěch. Reklamní fotografie Josefa Sudka. In: SUDEK, Josef. *Reklama*. Praha: Torst, 2008, s. 7–10. ISBN 978-80-7215-353-4.

LECHOWICZ, Lech. *Historia fotografii. Część 1: 1839–1939*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, 2012. ISBN 978-83-87870-55-3.

MAŠTEROVÁ, Katarína (ed.). *Josef Sudek: Topografie sutin / The Topography of Ruins*. Praha: Artefactum, 2018. ISBN 978-80-88283-10-2.

MAZUR, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Kraków; Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych; Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009. ISBN 978-83-928967-2-2.

MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Fotografie, Film*. 2. přeprac. vyd. München: Albert Langen Verlag, 1927 (Bauhausbücher, sv. 8; 1. vyd. 1925).

MOUCHA, Josef. Touched by Mystery. In: SUDEK Josef. *Saint Vitus's Cathedra*l. Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-386-2.

ROSENBLUM, Naomi. Historia fotografii światowej. Bielsko-Biała: Baturo, 2005. ISBN 83-910302-8-8.

SEKULA, Allan. On the Invention of Photographic Meaning. In: týž. *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*. London: MACK, 2016, s. 3–21. ISBN 978-1-910164-49-5.

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha; Litomyšl: Paseka; Barrister & Principal, 2002. ISBN 80-7185-471-9. [Polské vydání: *O fotografii*. Přel. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009. ISBN 978-83-927366-5-3.]

STRAND, Paul. Photography. *Camera Work*, č. 49–50 (1917), s. 3.

SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art, 2009. ISBN 978-0-87070-527-4.

ZANOT, Francesco. Group f/64, Ansel Adams. In: GUADAGNINI, Walter (ed.). *Photography. Vol. II: A New Vision of the World, 1891–1940*. Milano: Skira, 2011. ISBN 978-88-572-1032-2.

IV. Fotografie architektury – teorie a dějiny

BLUNDELL JONES, Peter. The Photo-dependent, the Photogenic and the Unphotographable: How our Understanding of the Modern Movement has been Conditioned by Photography. In: HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY (eds.). *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate, 2012, s. 47–60. ISBN 978-1-4094-2145-0.

HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY (eds.). *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate, 2012. ISBN 978-1-4094-2145-0.

HIGGOTT, Andrew a Timothy WRAY. Introduction: Architectural and Photographic Constructs. In: titíž (eds.). *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate, 2012, s. 1–21. ISBN 978-1-4094-2145-0.

WRÓBEL, Piotr. Foto-obrazy architektury. In: *Foto-obrazy architektury. Fotografia jako medium referujące i projektujące architekturę*. Kraków: Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, 2016, s. 280–287. ISBN 978-83-65208-66-8.

ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. ISBN 978-0-8166-8334-5.

V. Historické kontexty

Aleksander Minorski. Fotografia to interwencja. Muzeum Warszawy, 19. března – 6. září 2026, kurátorka Karolina Puchała-Rojek [online]. Dostupné z: https://muzeumwarszawy.pl/wystawa/aleksander-minorski-fotografia-to-interwencja/ [vid. 2026-06-17].

CHOMĘTOWSKA, Zofia. Warszawa wczoraj, dziś i jutro. In: DROZDOWSKI, Marian Marek (ed.). *Wspomnienia o Stefanie Starzyńskim.* Warszawa: PWN, 1982, s. 257–259. ISBN 978-83-01-02785-8.

JAMSKA, Barbara. Dekada swingu. Architektura modernistyczna w Polsce lat trzydziestych XX wieku. Fotografie Czesława Olszewskiego ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN. *Ochrona Zabytków.* 2004, č. 1/2, s. 184–186. ISSN 0029-8247.

KOTAŃSKA, Anna a Anna TOPOLSKA. *Zofia Chomętowska. Albumy fotografki. Profesjonalistka 1936–1944.* Warszawa: Muzeum Warszawy, Fundacja Archeologii Fotografii, 2016. ISBN 978-83-92189-73-1 (MW); ISBN 978-83-64443-09-1 (FAF).

Niepodległa Poddębskiego. Warszawa: Narodowe Archiwum Cyfrowe; Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, 2017. ISBN 978-83-927590-9-6; ISBN 978-83-65681-07-2.

VI. Internetové stránky

1944.pl;
cyfrowe.mnw.art.pl;
facebook.com;

kolekcje.muzeumwarszawy.pl;
muzeumpulaski.pl;
muzeumwarszawy.pl

Jmenný rejstřík

Adams, Ansel 53, 58
Alinder, Mary Street 53
Andrzejewska-Batko, Karolina 14, 16–17, 23–24, 99
Atget, Eugène 58

Barthes, Roland 16, 61, 63
Birgus, Vladimír 49, 51, 53–54
Blundell Jones, Peter 15
Bogusławski, Jan 42
von Brauchitsch, Boris 53
Brzeski, Janusz Maria 32
Bułhak, Jan 24–26, 31, 69

Chomętowska, Zofia 29–31, 33
Colomina, Beatriz 47, 49
Cunningham, Imogen 53
Czech, Zbigniew 42

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 45–46
Depczykowa, Stefania 106
Dessureault, Pierre 54
Dorys, Benedykt Jerzy (vl. jm. Rotenberg) 89
Drozdowski, Marian Marek 30
Dufek, Antonín 54, 58, 61
Dygat, Antoni 70
Dziubińska, W. 23

Ehm, Josef 58

Fragner, Jaroslav 52
Funke, Jaromír 53, 57–58

Gorczyca, Łukasz 14, 17, 72, 96, 98
Gropius, Walter 49
Guadagnini, Walter 53
Gutt, Romuald 43, 60, 78

Hartlaub, Gustav Friedrich 49
Higgott, Andrew 15–16, 33, 45–47, 51
Hoffman, Władysław 104

Jamska, Barbara 93
Jamski, Piotr 14, 16–17, 19, 21, 24, 36–38, 41–43, 67, 69–70, 72, 81, 87, 93, 96, 98, 101
Jankowski, Józef 43
Jawornicki, Antoni 42
Jeníček, Jiří 58
Jurkiewicz, Stanisław 79

Kaczyński, Michał 14, 17, 72, 96
Karpiński, Zbigniew 43, 66
Kiełsznia, Stefan 32
Kotańska, Anna 29–30
Kranzfelder, Ivo 49
Kubaczyk, Tomasz 13, 16, 71, 81, 97, 99

Lachert, Bohdan 43

Lahoda, Vojtěch 54
Łazarski, Zygmunt 79
Lechowicz, Lech 24–25
Leśniakowska, Marta 13–17, 21, 24, 26, 33, 35–36, 38, 47, 61, 63, 66, 72, 79, 81, 85, 87, 93, 96–101, 103, 105

Łowiński, Józef 42

Macek, Václav 49, 53
Mašterová, Katarína 61
Mazur, Adam 28, 31–32
Mies van der Rohe, Ludwig 15
Miller, Romuald 43
Minorski, Aleksander 40, 100
Mlčoch, Jan 49, 51, 53
Moholy-Nagy, László 48–49, 51
Moucha, Josef 54, 58
Mucha, Stanisław 32

Niépce, Joseph Nicéphore 45
Noakowski, Stanisław 19, 21, 36
Nowicki, Maciej 43, 93

Olszewska, Wanda roz. Siudecká (manželka Czesława) 19
Olszewska, Władysława roz. Morchnerová (matka Czesława) 19
Olszewski, Andrzej Kazimierz (syn Czesława) 23, 89, 92
Olszewski, Hilary Paweł (otec Czesława) 19
Ostrowska, Jadwiga 42, 93
Ostrowski, Janusz 42, 93
Ostrowski, Wacław 92

Pniewska, Barbara 42
Pniewski, Bohdan 42–43
Poddębski, Henryk 26–28, 30–33, 87
Puchała-Rojek, Karolina 40, 100

Raulin, Ernest 41
Renger-Patzsch, Albert 33, 48–49, 54, 61, 79
Rosenblum, Naomi 51
Rotenberg, Benedykt Jerzy – viz Dorys, Benedykt Jerzy
Rozwoda, Joanna 23, 92
Rossler, Michał Emil 89
Rössler, Jaroslav 53, 55

Sekula, Allan 13, 16, 63, 66
Sheeler, Charles 50–52, 54
Sieczkowski, Tadeusz 66
Sienicki, Stefan 42
Sołtyński, Roman 66
Sontag, Susan 16, 66
Starzyński, Stefan 29–30
Stępiński, Zygmunt 42, 93
Stieglitz, Alfred 33, 79
Strand, Paul 50–51, 54, 58
Sudek, Josef 52, 54–55, 58–59, 61
Sutnar, Ladislav 54
Sutnik, Maia-Mari 54
Syrkus, Helena 43
Syrkus, Szymon 43

Szarkowski, John 14

Teige, Karel 51
Tołwiński, Tadeusz 70
Topolska, Anna 29–30

Wedel, Jan 40, 73–74, 78–80
Weston, Edward 51–54, 58
Wiškovský, Eugen 53–56, 61
Wray, Timothy 15–16, 33, 45–47, 51
Wróbel, Piotr 47, 49

Zanot, Francesco 53
Zimmerman, Claire 46, 49, 63, 67, 80, 99–100

Żórawski, Juliusz 43, 72–73, 79–80

Fotografie na přední straně obálky: Czesław Olszewski, Vila Stanisława Jurkiewicze v ulici Kielecká 33a, Varšava, před rokem 1939, ze sbírek IS PAN.

Fotografie na čtvrté straně obálky: Czesław Olszewski, Nové bulváry u Kierbedziho mostu (sjezd z Pancera-viaduktu), v noci, Varšava 1938, ze sbírek MNW.

Počet stran: 116
Počet normostran: 60
Počet znaků: 107 189
autor práce: Tomasz Kubaczyk
vedoucí práce: MgA. Mgr. Michał Szalast
oponent: MgA. Bc. Iwona Germanek
Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Opava 2026