SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jakub Smolski venkovský fotograf z Łuky

Opava 2015 Artur Reszko

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Artur Reszko

Obor: Tvůrčí fotografie

Jakub Smolski venkovský fotograf z Łuky

Jakub Smolski rural photographer from Luka

Teoretická bakalářská práce



Vedoucí práce:

Opava 2015 Odb.as.Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D

Abstrakt:

Tato diplomová práce je monografií a analýzou jevu, jakým je venkovská fotografie, založené na snímcích venkovského fotografa Jakuba Smolského. Tato práce krátce popisuje vynález fotografie, jako nového způsobu záznamu skutečnosti. Využitím zdrojů polských dějin fotografie vysvětluji, jak se fotografie objevovala v podleských venkovských zahradách. Práce navíc zkoumá způsob zachycování skutečnosti blízký vesnickému fotografovi. Analyzuje také snímky Jakuba Smolského a odkrývá svět plný detailů, emocí a minulého času „zakletého" do stínu na papíře.

Klíčová slova:

venkov, venkovská fotografie, venkovská fotografie v Polsku, dokumentární fotografie, fotografie vesnice, fotografie à la minute,

Abstract:

The present diploma thesis is a monograph and an analysis of a phenomenon of rural photography on the basis of the works by a rural photographer Jakub Smolski. The paper briefly describes the invention of photography as a way of recording reality. With the use of Polish history of photography the present work aims at explaining how photography as such appears on farms in Podlasie district. Moreover, this diploma paper explores the way in which reality is illustrated by the before mentioned rural photographer.What is more, Jakub Smolski's photographs are analysed with the aim of uncovering the whole world of their detail and emotions, as well as the time gone by but still as if bewitched in the author's shades on paper.

Key words:

rural photography, rural photography in Poland, documentary photography, photograph of the village; à la minute photography

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Artur RESZKO**
Osobní číslo:	**F140787**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Jakub Smolski vesnický fotograf z Łuki.**
Téma anglicky:	**T: Jakub Smolski rural photographer from Łuka.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Zpracování monografie "vesnického fotografa" Jakuba Smolského.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Bartuszek Joanna, Między reprezentacją a "martwym papierem". Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej, Neriton, Warszawa 2005

Roch Sulima, Fotografia chłopów polskich, Polska Sztuka Ludowa - Konteksty 1987 t. 41, z. 1-4

Czartoryska Urszula, Z kart fotografii etnograficznej, Katalog Muzeum Sztuki w Łodzi, 1987

Szulc Marian, Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej, Zakład im. Ossolińskich-Wydawnictwo, Wrocław 1955

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Jiří SIOSTRZONEK, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **11. ledna 2015**
Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2015**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 11. ledna 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a čerpal pouze z níže uvedených zdrojů.
Souhlasím, aby byla tato práce zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na intrenetových stránkách www.itf.cz.

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu moji diplomové práce Odb. as. Mgr.Ph.D MgA. Jiřímu Siostrzonkovi a oponentovi Prof.. Mgr. Jindřichovi Štreitovi Dr.h.c. za pomoc. Jsem také vděčný celému pedagogickému sboru i všem pracovníkům ITF za pomoc při získávání vědomostí na Slezské univerzitě v Opavě. Dále chci poděkovat kamarádům z ITF, kteří ovlivnili nejen mě jako fotografa a člověka.

„Analfabetem budoucnosti nebude ten, kdo nezná písmo, ale ten, kdo nezná specifický jazyk fotografie".

Laszlo Moholy-Nagy

Obsah:

Úvod 10
1. Fotografie nový záznam reality a světa 12
1.1 Historický nástin vynálezu fotografie 12
1.2 Objev fotografie v Polsku 15
1.3 Umění a fotografie 17
1.4 Daguerrotypie, kalotypie a epidemie fotografie 18
2. Fotografie předměstí, fotografie venkova „à la minute" 21
2.1 Expanze fotografického řemesla 21
2.2 Fotografie venkova 22
2.3 Rozšíření pětiminutové fotografie 25
2.4 Venkovská fotografie „a la minut" 28
3. Jakub Smolski venkovský fotograf z Łuky 30
3.1. Jakub Smolski - životopisný medailon 30
3.2. Vesnice Łuka - Atlantida Podlesí 33
4. Analýza vybraných fotografií Jakuba Smolského 35
4.1. Rodinná fotografie 38
4.2. Přechodové rituály 42
4.3. Svět v rámech 47
4.4. Ženský svět, mužský svět 49
Závěr 57
Seznam použité literatury 59

Úvod

Fotografie je jedním z mnoha způsobu zaznamenání skutečnosti. V současné době se téměř každý z nás může stát fotografující osobou. Fotoaparát nám asistuje doslova všude. Může být součástí telefonu, osobního počítače, dokonce v průpisce. Vědomě, a často i nevědomě, zaznamenáváme realitu.

Téměř každý z nás má kdykoliv u sebe fotografii, např. v osobních dokladech, řidičském průkazu nebo na platební kartě. Velmi často nosíme fotografií blízkých ve své peněžence. Fotografie může být památkou, pouhou informací, způsobem identifikace. Může být také nositelem osobních emocí zaznamenaných na snímku. Amatéři i profesionálové tvoří neuvěřitelný počet subjektivních obrazů. Již téměř 170 let nás fotografie fascinuje, baví, může nás urážet nebo také přivádět do rozpaků.

Fotografie je mojí vášní i zaměstnáním. V moderní době masové komunikace se mi před očima promítají stovky snímků, živé jsou však jen malou chvíli. Hledal jsem fotografie, které by mně inspirovaly, zastavily a zaujaly tajemstvím ukrytým pod nánosem samozřejmosti. Vyvolaly by ve mně emoce, které by někde uvnitř mně zůstaly déle. Narazil jsem na snímky Jakuba Smolského – venkovského fotografa z Łuky.

Ve své práci subjektivně nahlížím na fotografii, na vynález, který změnil způsob náhledu na svět a podleskou vesnici. Zajímá mně, jakým způsobem rozvijející se technologie ovlivnila způsob zaznamenávání skutečnosti prostřednictvím venkovského fotografa. V této práci se snažím vysvětlit, co způsobuje, že fotoaparát nasměrovaný na konkrétní obraz zaznamenává se stejnou důkladností celé okolí, jakým způsobem zachovává celý svět detailů a emocí, minulého období Jakuba Smolského.

To, co mně na fotografii Smolského zajímá, jsou právě na první pohled nepodstatné detaily a emoce. Zároveň ty, které byly zaznamenané, tak i ty, které jsou prostřednictvím svého obrazu u příjemce vyvolané.

Tato práce je monografií i analýzou pojmu, jakým je selská fotografie opírající se o tvorbu venkovského fotografa Jakuba Smolského. Provádím v ní analýzu jeho vybraných fotografií. Důkladně prozkoumávám na první pohled nic neříkající, avšak velmi si podobné snímky, na kterých jsou zaznamenaní obyvatelé dnes již neexistující podleské vesnice Łuka.

V první části mé práce krátce popisuji vynález fotografie jako nového způsobu záznamu skutečnosti. Poukazuji na historický průřez vzniku fotografie, a také popisuji objevení fotografie v Polsku. Hovořím o fotografii jako o dřívější formě popisu světa příbuznému umění, a zároveň upozorňuji na jejich vzájemné vazby a vlivy. Poslední podkapitolu věnuji popisu vývoje fenoménu fotografie prostřednictvím ničím nespoutaných amatérů s malým fotoaparátem Kodak Brownie.

Druhá kapitola pojednává o objevení se fotografie na předměstí. Vyprávím o průzkumu nových oblastí prostřednictvím potulných fotografů, kam došli vedení vidinou zisku, a také o tom, jakým způsobem poskytovali své služby. Zmiňuji se o zajímavých lidech, kteří fotografovali široce chápanou provincii. Píšu o tom, co způsobilo, že fotografie „à la minute" doputovala na poutní místo Jasna Góra. Proč se později, při dalším putování, objeví doslova ve venkovských ohradách, kam přináší nové, tady a teď „zakleté" stíny na papíře, které změnily vesnickou kulturu.

Třetí a čtvrtá kapitola je věnována Jakubovi Smolskému, analýze jeho snímků a odhalování v nich emocí ukrytých pod zdánlivou prostotou, až jednoduchostí. Představuji zajímavou historii života uprchlíka, krejčího a vesnického fotografa v jedné osobě. Vyprávím historii podleské Atlantidy – u řeky Narvy položené vesnice, která zmizela díky „vynalézavosti" vlády PLR. Provádím také analýzu vybraných snímků Smolského. Odhaluji skrytou ikonografii hierarchického rodinného světa tehdejší vesnice a zajímavý obraz lidových rituálů a obřadů. Zkoumám, jak se autor vymanil z konvenčního ukazování světa uzamčeného do rámu pouličního

obrazu, prostřednictvím venkovské úspornosti. Analytickou část uzavírám interpretací dvou odlišných, na symboliku bohatých, venkovských světů: žen a mužů.

1. Kapitola
Fotografie: Nový záznam reality a světa

Již v prehistorické době lidé zaznamenávali a zvěčňovali realitu. Potvrzují to odhalené malůvky z období 25 000 let p.n.l. v Jeskyni Chauveta, a také kresby v Jeskyni Lascaux – 13 000 let p.n.l. Potřeba vývoje různorodé mezilidské komunikace vytvořila mnoho způsobu popisu světa, počínaje kresbou, přes malířství, až po řezbářství, od pouhých slov až po písně. Lidé vždy toužili po zdokonalování formy popisu a způsobu záznamu dějin lidstva. Vnitřním a osobitým způsobem přirozená touha zvěčnění okolního světa, lidí a emocí na pozadí času, přivedla člověka k vynálezu, jakým je fotografie.

1.1 Historický nástin vynálezu fotografie

Vznik fotografie je datován do období technologického rozkvětu a strojírenství. Díky novým technologiím, které se začínají objevovat v polovině 19. století, se svět stával stále více modernějším. Každý z tehdejších nových vynálezů s určitostí zrychloval rozvoj široce pojaté komunikace. Uprostřed rozvoje vynálezů, jakými jsou železnice nebo telegraf, se rozkvétá na první pohled bezvýznamný vynález, kterým je fotografie.

Fotografie je převratným vynálezem; ve své podstatě popisuje zastavený svět, přímo zmrazený v záběru, a zároveň nám dává možnost kopírování skutečnosti a jejího rychlého rozesílání. Vynález fotografie byl v určitém smyslu revolucí ve vnímání světa. Popis všudypřítomné reality se před objevením fotografie opíral o řeč, písmo a malířství. Současné způsoby záznamu získaly nového, přímo neohroženého partnera, který neokázalým způsobem určoval novou kvalitu záznamu obrazu. Svět na fotografiích byl zvláštním místem, zrcadlovým odrazem, připomínajícím doslovně svět, avšak subjektivně vystiženým fotografem.

Uvádí se, že fotografie byla vynalezena v roce 1838. Toho roku francouz Louis Jacques Mandé Daguerre a William Henry Fox Talbot

nezávisle na sobě představili procesy, které měly ustálit stíny. Avšak již v roce „1802 anglický chemik Thomas Wedgwood, a později také Humphry Davy, s použitím dírkové kamery (camera obscura), získávají na papíře pokrytým dusičnanem stříbra a jodidem stříbra, negativní obraz, který však nedokážou ustálit"[1].

Louis Daguerre byl vzdělaným francouzským malířem a scénografem. S fotografií začal experimentovat v roce 1924. Zcela fascinovaný ideou ustálení obrazů získaných prostřednictvím camera obscura prováděl výzkumy v oblasti jejich záznamů na materiálech citlivých na světlo. V roce 1938 si nechal svůj vynález, který byl pojmenován podle jeho příjmení a jmenuje se daguerrotyp, patentovat. 19. srpna 1938 François Arago prezentoval daguerrotyp na setkání Akademie vědy a Akademie umění v Paříži.

Henry Fox Talbot byl britským archeologem, matematikem, znalcem botaniky a klínového písma. Na dlouhém seznamu všestranných úspěchů však byla jedna zkáza – neuměl kreslit. Nedokázal zaznamenat trojrozměrný svět na papíře, a proto začal uvažovat o temné komoře a chemii. Talbot experimentoval s papírem pokrytým halogenidem stříbrným a velkoformátovými aparáty o velikosti krabice od bot, kterým se žertovně říkávalo pasti na myši. První Talbotův snímek je nevelkého rozměru – má 8,3 x 10,7 cm a nachází se v National Museum of Photography, Film, and Television v Bradfordu. Představuje okna domu, tonální škála je opačná a obraz je zrcadlovým odrazem. Obrácení tónů šedi je bezpochyby předností Talbotova vynálezu, protože z jednoho negativu se po přiložení k fotografickému papíru a správnému osvitu lze získat opravdový snímek, který je tak možné kopírovat. Lidé moderní doby si cenili již samotný negativ. V době digitální fotografie si už negativu moc nevšímáme, i když přiznávám, že v abstraktním smyslu je to krásná věc. Talbotovy papírové negativy byly přelomem, a zároveň základem současné fotografie.

[1] Żdżarski Wacław, *Zaczęło się od Daguerre'a...*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s.6

Daguerrův objev se lišil od metod, které zkoumal Talbot. Místo zachycení obrazu na papíře Daguerre pracoval se zrcadlově lesklými plechy. Bohužel Daguerrova metoda umožňovala vytvoření jen jediného snímku, stejně jako v případě současného polaroidu. Daguerrotypie byla charakteristická velkým rozlišením, díky čemuž měla schopnost zaznamenat mnoho detailů. V 19. století byly dagerrotypy nazývány zrcadlem s pamětí.

Talbotypie, zvaná také kalotypii (z řeckého kalos – pěkný, krásný), se od daguerrotypie lišila prvky malířství, neostrostí, použitým chemickým procesem, a také podkladem. Nebyla tak dokonalá a ostrá, jako daguerrotypie. Talbot si však uvědomoval určitou rafinovanost s ukládáním obrazu. Kokrétně se jednalo o to, že komunikace mezi tehdejšími lidmi probíhala pomocí papíru.

V prvních desetiletích existence vynálezu, byla fotografie zkrátka považována za určitou zajímavost, a byla přijímána s určitou lehkou nedůvěrou. Když byly v Londýně představeny první daguerrotypy The Times napsal o „liliputí kresbě". Fotografie pro lidi v 19. století obsahovala určitou pachuť nereálnosti. Snímky v porovnání s malířstvím vznikaly velmi rychle. Myslím, že mnoho lidí se pozastavovalo nad tím, jak je možné nakreslit panorama města v průběhu deseti minut.

1.2 Objev fotografie v Polsku

V Polsku byla informace o vynálezu daguerrotypu publikována v „...Gazecie Codziennej v dodatku „Zprávy Obchodní a Průmyslové" v článku „o ustálení působení světla", který byl zkráceným popisem vydaným autorem F. Araga"[2]. První daguerrotypy byly v Polsku vystaveny již o rok později od patentování vynálezu. „13. října 1839 Varšavské dobročinné sdružení zorganizovalo výstavu daguerrotypů, jehož výtěžek byl určen školkám (...). Na výstavě byly také i první

[2] *Fotograf Polski*, ilustrovaný měsíčník, březen 1938, s. 34

daguerrotypy, které v Polsku vytvořil Jędrzej Radwański (1800–1860), profesor přírodních věd Varšavské královské university."[3]

Informace o vynalezení „ustálení stínů" přicházely do Polska i přes obtížnou politickou a ekonomickou situaci. Fotografické inzeráty se v Polsku objevily už v roce 1839 – Varšavský kurýr otiskl inzerát firmy Praget nabízející přístroje pro daguerrotypii. O necelý rok později byly v Poznani a ve Varšavě vydány první ilustrované brožury věnované daguerrotypii. Poláci přijali Daguerrův vynález poměrně rychle. Již v roce 1841 se objevily první daguerrotypické firmy. „...po návratu z emigrace, z Paříže, založil Józef Giwartowski ve Varšavě, v malé kanceláři ve dvoře objektu č. 7 u Krakovského předměstí, první studio zaměřené na daguerrotypii, které bylo možné považovat za profesionální. Studio přežilo období fotografie na plechové destičce, a jako první v Polsku zavedlo fotografii na papíře[4].

Fotografie je neobyčejně demokratickým vynálezem a probouzí zájem a mnoho emocí bez ohledu na společenskou vrstvu a profesní skupinu. První polští daguerrotypisté byli lidé nejrůznějších profesí: doktor filozofie, malíř Karol Szczodrowski, učitel kresby Julian Zawodziński a vědec Karol Beyer. „Průkopníkem fotografie v Krakově byl profesor fyziky Krakovské akademie Stefan Ludwik Kaczyński, který v roce 1840 věnoval fyzikální laboratoři vlastnoruční daguerrotypy..."[5]. Ve Lvově se v roce 1841 daguerrotypii zabýval Jan Gleisner, doktor medicíny a profesor přírodní medicíny. První překlad Daguerrovy učebnice do polštiny: „Daguerreotyp a diorama, tedy přesný a autentický popis postupu a mého aparátu na pořizování snímků optického zvěčnění..." Vyšla v roce 1840 v nakladatelství bratří Szerků v Poznani.

Rychlý rozvoj a rozšíření fotografie na celém světě přineslo ovoce ve formě nárůstu fotografických ateliérů, které nabízely

[3] Żdżarski Wacław, *Zaczęło się od Daguerre'a...*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s.19

[4] Płażewski Ignacy, *Spojrzenie w przeszłość fotografii polskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s.61

[5] Żdżarski Wacław, *Zaczęło się od Daguerre'a...,* Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s.29

daguerrotypické portréty nebo levnější talbotypové obrázky. Fotografie si velmi rychle získávala své příznivce a milovníky. V Polsku o tom informoval Varšavský Kurýr: „...Do doby rozšíření Daguerrova vynálezu a jeho využití pro vytváření portrétů, mnoho lidí, pro které bylo získání portrétu prostřednictvím olejomalby, akvarelu nebo miniatury příliš nákladné, a byli tak ochuzeni o příjemnou možnost vlastnit portréty nejbližších, tak nyní mohou ti majetnější nejenže sbírat obrázky nejbližších jim lidí, ale dokonce dobrých přátel a známých....”[6]

Rozvoj fotografie v Polsku přinesl také rozvoj rodinného fotografického průmyslu. V roce 1887 chemik Piotr Lebiedziński založil ve Varšavě továrnu na výrobu fotografického papíru FOTON. V roce 1899, také ve Varšavě, byla založena továrna na výrobu fotoaparátů a objektivů FOS. V 90. letech 19. století se fotografie nadobro usadila také na stránkách novin, a v roce 1910 vznikla první v Polsku varšavská foto agentura Mariana Fuksy.

1.3 Umění a fotografie

Vynález fotografie v 19. století vyvolal velký rozruch a změny v oblasti malířství. Obrazy „malované světlem” se staly oborem velice blízkým malířství a umění, což velmi často vyvolávalo mezi uměleckými malíři negativní emoce jako jsou strach a zlost, fotografii vnímali jako bezprostřední konkurenci. Malíř Paul Delaroche prohlásil: „Od této chvíle umřelo malířství”. Mnoho malířů však od této chvíle ve své práci fotografii s úspěchem využívalo. Tichý románek umělců s kamerou už tu byl mnohem dříve, než samotný vynález ustálení obrazu na fotocitlivé emulzi. Camera obscura, nazývaná také kresbovou kamerou, úspěšně sloužila takovým umělcům, jako byli „Giovanni Antonio Cana, Francesco Guardi, a především i v Polsku pracující Bernardo Gellottoo (1721 – 1780),

[6] Massakowska Wanda*, Daderotypy w zbiorach polskich*, Katalog Polska Akademia Nauk, Warszawa 1989, s. 16

známý jako Canaletto, malíř Varšavy”[7]. Fotografie, i přes všechny své nedokonalosti, změnila způsob pohledu a vnímání umělců, ale i život docela obyčejných lidí. Fotografie čerpala inspiraci z úspěchu umění. Nekompromisně si přivlastňovala oblast umění, kde se dříve pohybovali malíři. Fotografové zkrátka stavěli své fotoaparáty tam, kde dříve stály malířské stojany.

Vlivu fotografie na umění si můžeme všimout třeba i v určitých prvcích díla Edgara Degase (1834 – 1917) – způsob pohledu, stavba „personalizované” kompozice nebo alespoň okouzlující svoji přirozeností pohyb tančících žen. Inspiraci stroboskopovou fotografií můžeme také nalézt v díle Marcela Duchampa, v jednom z nejznáměnších děl tohoto umělce: „Akt scházející ze schodů č. 2” z roku 1912. Nový způsob pohledu byl založen na určitém druhu doslovnosti. Svět se stal vnímaný ve fragmentech, ne jako perfektní celek. Mnoho současných umělců fotografii pohrdalo, neakceptovali ji, protože podléhla celkové komercializaci.

1.4 Daguerrotypie, kalotypie a epidemie fotografie

Malíři 19. století mohli zůstat se svým způsobem zobrazování světa v umění ještě nějaký čas klidnými. Zobrazování světa pomocí daguerrotypů se soustředilo především na fotografování portrétů. Poměrně komplikovaný proces zaznamenávání a získávání obrazů způsobil, že se většina dění okolo fotografie odehrávala především ve studio-ateliérech. Velký význam měl také fakt, že daguerrotypy byly poměrné drahé v poměru k finančním možnostem průměrného obyvatele Evropy. Vlastníky fotografie tak v 19. století byli především zámožní lidé. Vysoká cena daguerrotypů však nezastavila expanzi fotografů, začala se vytvářet nová profesní skupina – cestující fotografové – daguerrotypisté. Ceny daguerrotypických služeb vyžadovaly zámožnější klienty, avšak využívány byly především střední třídou velkých měst. Průlomem v dostupnosti fotografie bylo

[7] Żdżarski Wacław, *Zaczęło się od Daguerre'a...*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s.41

zavedení papíru jako nositele záznamu fotografického obrazu. Talbotův vynález vyvolal ve fotografii přímo revoluci. Doslova v „...průběhu několika měsíců se téměř všechny firmy zabývající se daguerrotypií transformovaly na fotografické ateliéry, (...). Nyní, v roce 1851, bylo možné jen stěží narazit na daguerrotypický ateliér, který se ještě neproměnil na fotografické studio. Daguerrotypisté, kteří po několik let žili v poklidu, a často také v bohatství, se obávali přejít z postříbřené tabulky na papír."[8] Papírové fotografie byly po výrobní stránce mnohem levnější, umožňovaly také vyrábět kopie v libovolném množství. Díky rozvoji průmyslu a vědy se fotografie rozvíjela velmi rychlým tempem. Díky dalšímu nadšenci, portrétistovi a fotografovi žánrových snímků André Adolphe Eugène Disdérimu se v roce 1854 objevily carte de visite, další velmi důležitý vynález v oblasti šíření fotografie. Carte de visite jsou „(...) malé portrétky o rozměru 6 x 9 cm, nalepené na trochu větší kartón (...)[9]. Malý rozměr snímků umožňoval jejich rozesílání poštou. Miliony portrétů tak začaly kolovat mezi novým světem a starou Evropou. „Dostupnost fotografie způsobila, že se stala nejdemokratičtějším médiem. Začalo se hovořit o „epidemii" fotografie"[10]. Fotografie se proměnila na věc ovlivňující povědomí lidí přímo masově. Do fotografie se investovalo, protože potenciál jejího vývoje byl značný, a bylo možné na ni vydělat. Finanční náklady a lavinově rostoucí popularita toto médium nadále rozvíjely. Již v roce 1871 Dr. Richard Leach Maddox, anglický lékař a fotoamatér, vynalezl suchou bromostříbrnou destičku, která vytlačila mokré destičky. Jednoduchost fotografování s použitím suchých materiálů byla začátkem rozvoje amatérské fotografie. Začaly se vyrábět různé ruční, lehké fotoaparáty. Trh velmi rychle zareagoval na nové fotografické potřeby lidí. George Eastman založil firmu Kodak a doslova způsobil revoluci média, jakým fotografie bezpochyby je.

[8] Płażewski Ignacy, *Spojrzenie w przeszłość fotografii polskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s.60-66

[9] Rosenblum Naomi*, Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo, Grafis Projek, Bielsko- Biała 2005, s.62

[10] Tomaszczuk Zbigniew, *Łowcy obrazów szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998, s.27

Eastman přinesl na amatérský trh levný, průmyslově vyráběný přístroj. Američané rozvinuli fotografii na úroveň hromadného použití a celkově ji demokratizovali. Posledním krokem v zavedení fotografie do každé oblasti lidského života byl pád ceny přenosného malého aparátu z dvaceti pěti dolarů na pouhý jeden dolar – což způsobilo, že byl dostupný pro každého. První generace amatérů, maniaků kodaku, fotografii doslova uvolnily. Svobodný a profesionalitou nesvázaný přístup amatérů změnil hlavně to, co se odehrávalo před objektivem. Malý aparát od Kodaku Brownie způsobil, že se fotografie stala zábavou. Objektivy zaznamenávaly doslova všechno a všechny. Díky spontánnosti fotografujících aparáty zaznamenávaly a utvrzovaly celé spektrum lidského chování a emocí, počínaje smutkem, přes radost, strach, zlost nebo stud.

Fotografie, která vystřihovala skutečnost, rozvíjela svůj všestranný pohled. Lidé s sebou brali aparáty doslova kamkoliv. Rozšíření tohoto vynálezu bylo globální. Fotografie přestala být atributem bohatých a vzdělaných, ale pronikla také do provinčních oblasti, na venkov. Díky skromnému krejčímu a fotografovi Jakubovi Smolskému se ve třicátých letech 20. století objevila také v podleské vesnici Łuka.

2. Kapitola

Fotografie předměstí, fotografie venkova „à la minute”

Fotografie od prvopočátku své existence začala novým způsobem odkrývat, nazývat a popisovat svět. Vytvářela katalogizaci lidstva a projevů jejího působení pomocí výstřižků reality zamčených v po sobě jdoucích obrazech. Vytvořila si novou nadvládu nad materiálním světem. Fotograf v 19. století se stal tím, čím je informatik ve 21. století, tedy vědcem, umělcem, vynálezcem, a především podnikatelem. Nelze popsat estetickou ani uměleckou historii fotografie, aniž bychom se nedívali také na její finanční aspekt. Je třeba se alespoň několika slovy zmínit o penězích, aby bylo pochopitelnější, proč fotografie v celé své historii doputovala do takových různorodých míst, a proč vypadá tak, jak vypadá, a ne jinak. Spolu s vynálezem fotografie se objevila otázka, co dál. Od roku 1850 po příštích půl století, možná i déle, převážná většina snímků vzniká z komerčních důvodů.

2.1 Expanze fotografického řemesla

Dříve, než se fotoaparát dostal do rukou amatérů, byla fotografie z převážné většiny řemeslem. Z pohledu tématiky snímků se rozvíjela v různých směrech. Její cesta vedla z laboratoře, přes fotografické studio, sloužila vědě, cestujícím a nejširšímu poznání světa. Především však sloužila řemeslu. Nové médium odkrývalo a prozkoumávalo stále nová území. Fotografovalo se města a jejich architekturu, kouzlo přírody, pozvolna se činnost přesouvala směrem na předměstí a venkov. Jako první vesnici prozkoumávali cestující fotografové, kteří s sebou vozili celý svůj ateliér. „A nebylo toho zrovna málo. Kromě stanu – fotokomory, museli s sebou mít celé vybavení, tedy fotoaparát, který mnohdy vážil i několik kilogramů, stativ, zásobu skleněných tabulek, fotografického papíru a chemikálie na přípravu negativů a pozitivů, a nejednou také celou škálu pozadí (různé druhy závěsů, paravanů, dekorací) a pomůcek, např. speciální

přístroj na podepírání hlavy a ramen fotografované osoby."[11] Potulný fotograf nebyl poznamenaný uměním nebo potřebou tvoření a objevování, zajímal se především o peníze. Motivace založená na zisku vedla fotografy především do velkých bohatých vesnic. Fotografovali tam tak dlouho, dokud přicházeli zájemci o fotografování a byli ochotni za jejich služby zaplatit.

Do vesnic přicházeli také malíři-obrazáři, cestovatelé, vědci, geografové a – v menší míře – fotografové zabývající se dokumentací venkovského života a zvyků.

2.2 Fotografie venkova

První zmínky o fotografii polské vesnice a venkovských zvyků najdeme již v roce 1860. „(...) W magazínu „Tygodnik Ilustrowany" v článku o výborném krakovském fotografovi, Walerym Rzewuském, přidává krakovský novinář I. K. Turský jako ilustraci ke svému článku, několik fotografických rysů z Tater (...). Jednalo se zejména o: smotek lnu, vyprávění starého bači, svatební tanec horalů, nedělní čtení".[12] Rzewuského snímek „Čepení v Tatrách" můžeme najít také v týdeníku „Tygodnik Powszechny" z roku 1864. První informace, které se mi podařilo získat na téma výstav, na kterých se objevily snímky polské vesnice, jsou s datem z roku 1875; „Na zeměpisné výstavě v Paříži p. Gliński vystavil Album pohledů podlesí."[13]

Při popisu venkovské fotografie a fotografie vesnice nesmíme zapomenout na americkou geografku Louisu Arner Boydovou, která v roce 1934 cestovala napříč Polskem celé tři měsíce. Okouzlil ji Pińsk a mnohokulturní Podlesí, kde tehdy žili Podlesané, Poláci, Bělorusi, Ukrajinci a Židé. Vytvořila téměr 2500 snímků dokumentujících polskou vesnici. Považovala zdokumentování polského vesnického života za stejně důležité a výjimečné, jako fotografování Arktidy,

[11] Englenderm Witold, referat: *"Fotografia rzemieślnicza na Śląsku XIX/XX w."* w Galerii "Ciasna" w Jastrzębiu (VI-VIII. 2000). Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne s.1

[12] Szulc Marian*, Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej*, Zakład im. Ossolińskich- Wydawnictwo, Wrocław 1955, s. 15.

[13] Szulc Marian*, Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej*, Zakład im. Ossolińskich- Wydawnictwo, Wrocław 1955, s. 15.

kterou také objevovala. Fotografie Boyd'ové jsou výjimečným záznamem meziválečného období z hlediska hospodářství a etnické kultury polského pohraničí viděného očima člověka z velkého světa. Louise Arner Boyd má v současné době své fotografie vystavené v Muzeum umění v Lodži, které je získalo darem od knihovny Goldy Meir University of Wisconsin.

Polský folklor a polskou provincii dokumentovali také Poláci. Zajímavou, avšak málo zmiňovanou fotografkou, která v letech 1925-1939 fotografovala na svém rodném Podlesí, je Zofie Chomętowska. „Umělkyně, neobvyklá a zapomenutá postava polské kultury, patřila mezi nejznámější a nejoceňovanější fotografky 30. let."[14] Snímky si můžeme nyní prohlížet díky Fondu archeologie fotografie, který připravil výstavu a vydal knihu s názvem „Zofie Chomętowska, Podlesí. Fotografie z let 1925–1939". „Výstava a doprovázející ji publikace (...) byly poprvé představeny v Národním historickém muzeum v Miňsku v rámci programu Předsednictví Polska v EU"[15]

Polští dokumentaristé se na rodném venkově pohybovali jen velmi zřídka, „(...) pracovali ve vybraných, poměrně užších okruzích působnosti. Mezi nimi byli: Jan Monorski v dělnickém předměstí Varšavy, Roman Vishniak v jejich židovských částech, Wojciech Migacz na Sądecku (...) Jan Dańda krátce v různých regionech (...)".[16]

Významnou polskou dokumentaristkou, která fotografovala polský venkov, byla Zofia Rydetová. Narodila se v roce 1911 ve Stanislavově, zemřela v roce 1997 v Glivicích. Fotografovat začala v polovině 50. let, když se připojila ke glivickému oddělení Polského fotografického sdružení. První fotografickou inspiraci čerpala od svého staršího bratra Tadeusze, který dokumentoval Huculsko. Umělecký přínos Rydetové je nesmírně bohatý. Vytvořila mnoho cyklů, mj. „Malý člověk" (1961), „Čas pomíjivosti" (1964), „Svět pocitů a představivosti" (1975 – 1979), „Nekonečno dalekých cest" (1980). Nejznámějším cyklem je „Sociologický záznam". Tento projekt

[14] http://www.archeologiafotografii.pl/pl/node/2259 , online: 16. 2. 2015
[15] http://www.archeologiafotografii.pl/pl/node/2259, online: 16. 2. 2015
[16] Czartoryska Urszula, *Z kart fotografii etnograficznej*, Katalog Muzeum Sztuki w Łodzi., 1987

realizovala od r. 1978 do konce svého tvůrčího období. Název Sociologický záznam ji navrhla Urszula Czartoryská a Rydetová ho přijala už v r. 1979".[17] Rydetová také upevnila pohled na současnou tradiční polskou vesnici. Snímky pořizovala téměř v celém Polsku: Suwalsko, Podhalí, Lubelsko, Řešovsko a Slezsko. Tento materiál je patrně největší individuální prací tohoto typu. „Fotografie z tohoto cyklu představují lidi v jejich domácím prostředí způsobem navazujícím na „sociální fotografii" 19. století. Často jsou srovnávány se snímky Augusta Sandera, který ve 20. letech 20. století dokumentoval tvář německé společnosti, stejně jako, s ohledem na zobrazení bídy a zaostalosti, s dosaženými úspěchy americké Farm Security Administration z 30. let".[18] Jednoduché v projevu pohledy Rydetové dokumentují lidi v jejich domovech. Díky své vážnosti ukazují ohromný náboj přirozenosti, který je přímo nasměřovaný k divákovi. Práce Zofie Rydetové se nacházení v mnoha polských i zahraničních muzejních sbírkách: Slezské muzeum v Katovicích, Etnografické muzeum v Krakově, Muzeum umění v Lodži, Národní muzeum vizuálního umění A. S. Puškina v Moskvě, Muzeum moderního umění v New York, Centre Georges Pompidou v Paříži, Museum moderního umění v Kioto, National Museum of Photography, Film and Television - Bradford, Slovenské narodní museum v Bratislavě, Circoscrizione i Comune di Siena Itálie a mnoha dalších.

Moderním fotografem mladé generace, který v roce 2005 zrealizoval zajímavý dokument v rodné vesnici Mieleszki, je Paweł Grześ, absolwent Institutu tvůrčí fotografie. Fotografický projekt, který nese prostý název Mieleszki, je důsledným zápisem záznamenávajícím všechny obyvatele vesnice, ve které se nacházejí jeho rodinné kořeny. Grześ vyfografoval obyvatelé, kteří se mu dívali přímo do objektivu před jejich vlastními domy. Tento způsob

[17] Jurecki Krzysztof, *Próba podsumowania dorobku twórczego Zofii Rydet*, www.korex.net.pl/artukuly_o_fotografii/zofia_rydet.pdf, online: 18.1.2015
[18] Jurecki Krzysztof, http:www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zofia-rydet, 2004, online: 28. 2. 2015

fotografování je velmi dobře znám v dřívější historii fotografie, „představuje nejupřímnější přístup k fotografování, protože předpokládá nejen prostý fakt vnímání přítomnosti fotografa, ale také otevřenou nebo alespoň tichou akceptaci rozdělení rolí na fotografa a fotografovaného. Je to hra, kterou obě strany akceptují a dobře ji rozumění. Portrétovaný si je magickým způsobem vědom vážnosti chvíle, ve které se stane zvěčněným."[19] Grześ se doslova podíval dovnitř rodinné vesnice. Věrně odráží realitu blízkých mu lidí, Bělorusů s polským občanstvím žijících v přihraniční vesnici, kde končí hranice Evropské unie. Důležitost těchto fotografií má mnoho rozměrů. Bezpochyby je to jasný dokument o vymírající tradiční vesnické osadě v polsko-běloruském pohraničí. Díky přátelství s Pawłem Grzesiem se dívám na projekt Mieleszki také z jiné strany. Výjimečné je tam především to, jak je Paweł vědomě pyšný na tradice svých otců a dokáže čerpat z rodinných kořenů.

2.3 Rozšíření pětiminutových fotografií

Fotografie se na vesnicích mohla objevit díky technologickému rozvoji, který mířil ke zkracování času expozice a zmenšení rozměrů fotoaparátů. Díky tomu se zvětšil rozsah událostí, které se zkrátka daly zaznamenat. Zjednodušení procesů a poměrné zkrácení času expozice umožnilo vzniknout fotografii „à la minute" zvané americkou nebo také hovorově pětiminutovou. Za úspěšnost této metody vděčíme jejímu okamžitému zpracování a cenové dostupnosti. Proces od momentu expozice po vytvoření hotového snímku trval doslova několik desítek minut – z toho se odvodil název „pětiminutová" fotografie. Vyfotografovaná osoba získala téměř napočkání snímek v podobě papírového pozitivu. Snímky vytvořené takto rychle vzbuzovaly obdiv a způsobovaly nemalý rozruch svojí na tehdejší dobu okouzlující precizností a reálností. Rozkvět talbotypie – fotografie „a la minut" nastal ve 20. století, i když, jak již bylo řečeno

[19] Pospěch Tomáš, *Dokument Absolutny*, W: Grześ Paweł*, Mieleszki*, Gminny Ośrodek Kultury w Gródku, Gródek 2006, s. 83.

dříve, samotná metoda byla Talbotem zpracována a popsána již v roce 1838. Okamžitá fotografie se velmi rychle rozšířila také na venkově, hlavně díky své nízké ceně a jednoduchosti zpracování.

Velký vliv na rozšíření fotografie a proniknutí do povědomí sociálního a administrativního prostoru odehráli Němci. V roce 1914 nařídili vyfotografování všech dospělých obyvatel všech oblastí tehdejšího okupovaného území. Každý z plnoletých obyvatel měl získat osobní doklad. Rychlost a masový rozsah celé akce měl však fatální vliv na estetickou kvalitu a technickou úroveň. „Lidé vypadali jak z alba trestanců, zejména z toho důvodu, že na fotografiích byla viditelná tabulka s pořadovým číslem, připevněná k drátěnému řetězu, který měl pachatel na krku (...). Díky tomu vznikla situace, kdy se každý obyvatel musel setkat s fotografií, mít vlastní snímek – co na jedné straně mnohé potěšilo, ale na straně druhé u mnoha fotografovaných vyvolalo pocit ponížení, nechuti a studu".[20]

Rozšíření a rozvoj pětiminutové fotografie v Polsku je do jisté míry spojený také s náboženstvím Poláků a komercí. První okamžitou fotografii ve velkém rozsahu skvěle představila fotografie oblasti Podjasnogórska. Podjasnogórska pětiminutovka se stala důležitým artefaktem v náboženské kulturní oblasti. Měla symbolický význam, byla v určitém smyslu nezpochybnitelným důkazem absolvování náboženské pouti a stvrzením víry. Fotografie byla zařazena do průvodu prohlídek a modliteb. Díky velké poptávce po fotografických službách se rychle rozvíjela a byla zpestřována různými přenosnými fotografickými dekoracemi a pozadími. Tištěné dekorace pocházely zpravidla z Francie. První krajinu jako fotografické pozadí, začal používat Ignacy Rebes (1878 – 1956), který v roce 1918 vyměnil svoje fotografické studio na ulici Handlowa 15 v Čenstochové za levné masové fotografování. „Získal aparát pro okamžitou fotografii od nějakého cestujícího Francouze."[21] Možnosti fotografického řemesla a jeho různorodost se rozvíjely hlavně díky čím dál většímu počtu

[20] Mikołajtis Józef, *Fotografia podjasnogórska, Polska Sztuka Ludowa nr 1*, Warszawa 1966, s.49.
[21] Mikołajtis Józef, *Fotografia podjasnogórska, Polska Sztuka Ludowa nr 1*, Warszawa 1966, s.50.

zákazníků, kteří chtěli vlastnit fotografii. „Není na tom nic divného, že s ohledem na ziskovost tohoto podnikání se zástup fotografů stále rozrůstal, a v roce 1939 dosáhl počtu 15 osob."[22] Jasna Góra je jedním z nejjasnějších příkladů vývoje fotografie „à la minute". Polská „pětiminutovka" v první fázi vývoje byla spojena s kultem náboženství. Rozvíjela se všude tam, kde probíhaly masové poutě do míst, která byla považována za svatá, nebo na jarmarky a slavnosti, kde se shromažďoval velký rozsah současné společnosti, včetně vesnické. Zkrátka tam, kde se shromážďovala velká skupina lidí, tam se objevovali také fotografové. Obyvatelé vesnic na cestě za módou a obyčeji šlechty, také rozvíjeli svoji potřebu zvěčnění sebe sama. Kontakt s fotografií obyvatel vesnic přinesl nový kulturní jev – fotografii polských sedláků. Potřebu sedláků vlastnit fotografii fotografové velmi rychle využili. Objevovali se potulní fotografové s dřevěnými krabicovými aparáty doslova před bránou statku a nabízeli své služby. Fotografický obraz na začátku plní do jisté míry magickou roli. Snímky ohraničené půlkruhem v dolní části rámu byly zptavidla umístěny a prezentovány v blízkosti svatých obrazů. Fotografie bývaly také uschovány na zadní straně obrazů, aby osoby na nich byly ochráněné od zlé moci. Byl to osobitý způsob svěření fotografované osoby Bohu. Snímky plnily také roli děkovnou. Fotografie byly užívané také jako záznam vzhledu, vnímaného jako stín duše sloužila věšteckým praktikám: navrácení zdraví, nebo naopak ukládání kletby a prokletí jiným. Fotografie měly na venkově také velký význam při dokumentování rituálů a obřadů – zaznamenáno absolvování vojenské služby, svatby, a také pohřby. Sloužily také pro zaznamenávání stavu předmětů, vzhledu, stavu a vesnických jevů. V pozdější době získala fotografie také funkci identifikační – doklad totožnosti, později se stala také předmětem administrativním a právním. „Kromě základních funkcí je možné poukázat také na funkce vedlejší, druhotné, jejichž rozsah a význam bude zcela jistě stále růst. Jsou to mezi jinými funkce estetická (tvorba textů z

[22] Mikołajtis Józef, *Fotografia podjasnogórska, Polska Sztuka Ludowa nr 1*, Warszawa 1966, s.53.

kolekce snímků), prestižní (hierarchizování prezentovaných předmětů, objektů), zábavní (snímky jako projev hravosti).”[23]

2.4 Venkovská fotografie „à la minute”

Vývoj a nárust potřeby fotografování na venkově zaznamenali také samotní sedláci, proto se také začali objevovat venkovští fotografové pocházející z vesnice, kde pak také vykonávali svoji fotografickou praxi. Ve sbírkách Institutu dějin materiální kultury PAN ve Varšavě můžeme najít práci Edwarta Sadowského, který v meziválečném období fotografoval v oblasti Bialystocka, nebo práce Bolesława Łobodzińského z tehdejšího Chełmského vojvodství. Speciální soubor fotografií nalezených v období etnografického průzkumu vedeného v letech 1978-1981 ve vesnici Łuka (dříve ležící na hranici s Běloruskem), představuje práci venkovského fotografa Jakuba Smolského.

Venkovští fotografové pocházející přímo z vesnice byli však spíše raritou. Dnes je vnímáme jako naprosto unikátní. Fenomén venkovské fotografie je ohromným bohatstvím záznamů tehdejší venkovské kultury, často ukryté v rodinných albech, soukromých kolekcích, nebo zkrátka zapomenuté někde na půdách domů, nebo roztroušených často po skladech historických a etnografických muzeí. Jedním z úspěšných a známých pokusů o seznámení se s venkovskou fotografií je soutěž Fotografie polské vesnice, který se konal v roce 1983 a zorganizovaly ho redakce časopisů „Nová Ves” a „Fotografie”. Do soutěže bylo tehdy přihlášeno 6000 snímků. Další velkou akcí byla velká výstava Fotografie polských sedláků otevřená v červenci 1985 roku ve varšavské galerii „Zachęta”.[24] Domnívám se, že tento soubor je do dneška jedním z prvních tak bohatých důkazů poukazujících na rozsah a váhu objevu, jakým bezesporu venkovská fotografie je.

[23] Sulima Roch, *Fotografia chłopów polskich, Polska Sztuka Ludowa* - Konteksty 1987 t.41 z.1-4, s.113.
[24] Roch Sulima, *Fotografia chłopów polskich, Polska Sztuka Ludowa* - Konteksty 1987 t.41 z.1-4, s.113.

Fotografie si výtečným způsobem našla místo v povědomí sedláckého pohledu na svět, který byl po několik věků postaven na ústním předávání informaci, které se opíralo o důvěryhodnost hovořícího tady a teď, a ne na interpretaci nebo srovnávání. Venkovští fotografové přinesli nové tady a teď „zakleté" do stínů na papíře. Dnes se opíráme o úspěchy takových věd, jako je etnografika, sociologie obrazu nebo jazykověda, a můžeme říci, že fotografie změnila současnou venkovskou kulturu. Vytlačila monopol mluveného slova na popisování, předávání a ustálení ve světě lidové kultury.

3. kapitola
Jakub Smolski, venkovský fotograf z Łuky

3.1. Jakub Smolski - životopisný medailon

Jakub Smolski se narodil 13. října 1895 do rolnické rodiny ve vesnici Łuka. Jeho rodiči byli Konstanty Smolski a Justyna Smolska, rozená Ławniczuk. Smolski a jeho čtyři bratři, Bazyli, Paweł, Łukasz a Aleksy, chodili do místní farní školy, kde získali základní vzdělání. Jakub Smolski se také učil u místního krejčího, Ryhora Charkiewicze, díky čemuž se vyučil krejčovskému řemeslu. Těžko se dá přesně říci, kde Jakub Smolski pokračoval ve svém vzdělávání. S největší pravděpodobností ve Wołkowysku nebo Świsłocze, poukazuje na to dokumentace, která se po něm dochovala, a materiály shromážděné během rozhovorů vedených s dřívějšími obyvateli vesnice Łuka.



Krejčířská dílna Jakuba Smolkého: zprava Jakub Smolski, za šicím strojem sedí Marie Korolczuková a vlevo sedí Sergej Stocki.

Propuknutí 1. světové války vyvolalo masový útěk pravoslavného obyvatelstva do hloubi Ruska. Z rodiny Smolské se, podobně jako z ostatních obyvatelů Łuky, stali běženci, kteří sdíleli osud tří milionů utečenců, jež se pod vlivem carské agitace rozhodli opustit svůj rodný kout a „zachránit" se v Rusku ve strachu z přicházející německé ofenzivy. Jakub Smolski „do května 1915 pobýval v Taškentu, z něhož odjel do vesnice Zaplavnoje ležící v bozulovském okruhu samarské gubernie. Po rozpoutání občanské války v Rusku byla rodina Smolských z důvodu panujícího hladu přesídlena na Sibiř. Nakonec se usadili ve vesnici Karasiewo v barnaulském okruhu, kde již po několik desetiletí žila sestra Jakubovy matky, Eudokia Ławniczuk. V Rusku se Jakub věnoval krejčovství, také se tu oženil s Aleksandrou Stockou narozenou v Łuce."[25]

Mnoho utečenců se už z Ruska do svých domovů nevrátilo. Jakub Smolski mezi ně nepatřil. Šťastně se do Łuky vrátil v listopadu 1922. Smolski od dětství napadal na jednu nohu, to mu neumožňovalo zapojovat se do celé řady polních prací. Částečné postižení se v jistém smyslu ukázalo být požehnáním, „odsoudilo" totiž Smolského k výběru jiného povolání než k práci na poli. Úspěšně vedl krejčovskou dílnu a těšil se ve svém okolí značnému uznání jak v meziválečném období, tak i v poválečných letech. Smolski měl ve své dílně mnoho učňů, kteří pracovali společně s ním.

Omezené pracovní možnosti v hospodářství, vynalézavost, předvídavost a vrozená zvídavost nasměrovaly Smolského k nové profesi. Ukázala se jí být fotografie. V třicátých letech 20. století získal od potulného fotografa Zielonki výměnou fotoaparát typu „à la minute". Za zařízení a zasvěcení do jeho obsluhy zaplatil ušitím obleku. Prvním Smolského fotoaparátem byla dřevěná skříňka truhlářské výroby s rozměry 32x23x26 cm, zkonstruovaná po vzoru

[25] Kowalczuk Wojciech, *Jakub Smolski wiejski fotograf z Łuki*, Białystok, 2010, Wydawca Muzeum Podlaskie w Białymstoku, s. 4.

německých a francouzských přístrojů přivezených do země během meziválečného období. Smolski si koupil pravděpodobně samotnou skříňku - cameru obscuru. Z dokumentů a dochované korespondence vyplývá, že si čerstvý fotograf přivezl anastigmát Trioplan se světelností 4,5 a ohniskovou vzdáleností 150 mm z jedné z varšavských fotografických firem.

Celý proces expozice, vyvolávání a ustalování Smolski prováděl ve středu aparátu v kovových kyvetách, kontroloval ho přes červené sklíčko na boku. Mokrý negativ reprodukoval na speciálním rameni vpředu na fotoaparátu, díky tomu po dalším chemickém zpracování získal pozitiv. Po propláchnutí snímku v kýblu s vodou mohla fotografovaná osoba okamžitě získat ještě vlhkou fotografii. Díky Smolského preciznosti a metodičnosti, s níž archivoval veškeré negativy v kufříku s fotografickým příslušenstvím, si dnes můžeme prohlédnout unikátní snímky pořízené v podleské vesnici během meziválečného období. Když si prohlížíme dochované účty za fotografické materiály nakoupené v letech 1936–1938, lze odhadnout pravděpodobný počet zhotovených fotografií. Smolski zakoupil asi tisíc kusů papíru „Minuto" pohlednicového formátu 9x14 určeného pro kalotypii, na nichž mohl vytvořit kolem pěti set snímků. Součástí fotografické dílny bylo také fotografické plátno, olejový obraz na plátně podobný čenstochovským fotografickým pozadím, zhotovený pravděpodobně v ateliéru olejových dekorací sídlícím tehdy v Narewce.

Smolski si jako vzdělaná osoba, spolu s kombinací profese krejčího a fotografa, získal postavení ctěného a oblíbeného měšťana. Byl zvídavou a sečtělou osobností, zajímal se o technické novinky, kupoval si manuály a učebnice, vyhledával odbornou literaturu. Potvrzuje to jeden z dochovaných účtů „vystavených redakcí „Nowa Odzież" v Chorzowě za učebnici pánského střihu".[26] Věnoval se také vzdělávání dospělých, v letech 1939-1941 vedl večerní kurzy.

[26] Kowalczuk Wojciech, *Jakub Smolski wiejski fotograf z Łuki*, Białystok, 2010, Wydawca Muzeum Podlaskie w Białymstoku, s. 7.

Obyvatelé okolních vesnic ho přezdívali „pětiminutovník“. Přezdívka nepochybně pocházela od fotografické metody, kterou používal, tedy od kalotypie zvané pětiminutová fotografie. S výjimečnými profesními schopnostmi získal jako jediný fotograf v okolí atraktivní možnost výdělku a udržení rodiny na vesnici i bez práce na poli.

Smolski se fotografii věnoval také po 2. světové válce. Šel s duchem doby a přestal používat metodu kalotypie ve prospěch skleněných negativů, ještě o něco později fotografoval sovětským měchovým fotoaparátem na film. Bohužel se nedochovaly žádné skleněné negativy ani filmy s fotografickými pracemi realizovanými po roce 1945.

3.2. Vesnice Łuka - Atlantida Podlesí

Dnes se neexistující Łuce hovorově říká „Atlantida Podlesí“. Rodná vesnice Jakuba Smolského Łuka byla oficiálně založena v roce 1632 knížecím rodem Massalských a zpočátku to byl dvorec ležící na levém břehu Narvy. Během let své existence střídala různé majitele. V sedmdesátých letech čítala kolem 130 statků vystavěných po obou stranách silnice. Łuka byla typická víska kolem jedné ulice. Okolní obyvatelé jiných vesnic jí žertovně říkali Čína. Podle některých z důvodu přelidnění vesnice a vysokému počtu dětí jejích obyvatel, podle jiných také z důvodu schopnosti kolektivního řešení problémů vlastní čínskému národu. Nacházelo se v ní sídlo samosprávy, škola a pošta. Vesnice byla v jistém smyslu soběstačná. Obyvatelé se kromě zemědělství věnovali i mnoha jiným povoláním. Nepravidelně se věnovali vorařství a splavovali dřevo do Tykocinu, přivydělávali si na železnici. Ve vsi bydlel švec, kovář, hrnčíř, truhlář, tesař, tkadlec, léčitel a v osobě Jakuba Smolského krejčí a fotograf.

Łuka ale z mapy Polska zmizela na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, byla zaplavena během stavby přehrady Siemianówka. Tato investice „(...) přinesla jisté problémy společnostem některých vesnic, které musely být z důvodu nádrže vyvlastněny, vyměněny za budoucí přehradu, ale jak by se mohlo

neříkat, že je to investice, která se, jak bych tak řekl, povede (...) ".[27] Obyvatelé Łuky, stejně jako pěti dalších zcela zlikvidovaných vesnic, byli přestěhováni do paneláků v Bondarech a Michałowě a také do vytvořené vesnice Nowa Łuka. Dnes vzpomínky na Łuku ještě přetrvávají ve vzpomínkách jejích dřívějších obyvatel. Místo, kde se nacházela vesnice Łuka, pokrývají částečně vody přehrady Siemianówka a částečně tráva a les. Zůstal jen jeden dům a úzká silnička, která kdysi probíhala jako cesta přes střed vesnice. Existuje také pravoslavný dřevěný kříž a tabule s nápisem připomínajícím vysídlení: „Łuka, vesnice založená v roce 1632, vysídlená v r. 1986 Vysídlenci 15. červenec 2006."[28]

Jakub Smolski prožil poslední část svého života v rodné vsi. Nedočkal se doby vyvlastňování, likvidace a částečného zaplavení vesnice, zemřel v roce 1970.

Díky etnografickým výzkumům provedeným v roce 1978 zaměstnanci Muzea Podlesí se paměť o Łuce dochovala. Muzejní pracovníci během své práce narazili na dům Aleksandry Smolské, manželky Jakuba Smolského, kde objevili olejové plátno, fotografické vybavení a 265 papírových negativů.

[27] slova tehdejšího białostockého vojvody, citát pochází z filmu *„Czy słyszysz jak ziemia płacze"*, rež. Tamara Sołoniewicz, CWPiFTV POLTEL 1987.
[28] http://www.siemianowka.pl/?stary-dwor-i-luka,46, online" 29. 3. 2015

4. kapitola
Analýza vybraných fotografií Jakuba Smolského

V současnosti známé snímky Jakuba Smolského tvoří sbírku 265 fotografií reprodukovaných z papírových negativů, které nalezli a zachránili zaměstnanci Muzea Podlesí. Smolski je zhotovil v meziválečném období a malou část z nich pravděpodobně po druhé světové válce. Negativy mají dva formáty, 9 × 14 cm a × 7 cm. Dochované snímky vytvářejí subjektivní obraz „obyvatel Łuky a několika okolních vesnic“.[29]

Nejdříve, když jsem rozhodl psát práci o Jakubovi Smolském, jsem byl jeho fotografiemi očarován. Vyvolávaly dojem krásných, téměř selankových romantických obrazů. S potěšením jsem zamíchával a znovu a znovu si prohlížel Smolského fotografie. Hledáčkově jsem se díval na záběry odvíjející se před mýma očima. Vyvolávaly ve mě různé emoce, zpočátku povrchní, ale po delším pozorování se objevila fascinace. Z dnešní perspektivy tento pocit považuji za dominantní. Nasytil jsem primární zájem a jistou vnitřní náklonnost mě jako objevitele. Přišly ale trpké zkušenosti, jak se začít dívat okem badatele. Vytvořil jsem smyčku, když jsem si mnohokrát prohlížel snímky a neúspěšně hledal klíč, jak nalézt a představit emoce v Smolského fotografiích. Hledal jsem způsob, jak by snímky mohly promluvit. Mlčely. Musel jsem se s nimi sžít a znovu se o nich přesvědčit. Potřeboval jsem především změnit svůj způsob sledování snímků. V případě Smolského fotografií mi překážely dlouholeté návyky prohlížet si současné dokumentární a reportážní obrazy, které mnou prosákly, když jsem po několik let vykonával povolání fotoreportéra. Na těchto snímcích chyběla reportérská determinace a ostrost vidění. Pohled autora je opatrný a studijní. Potřeboval jsem hodně času, abych našel cestu k přijetí Smolského fotografií. Klíčem

[29] Kowalczuk Wojciech, *Jakub Smolski wiejski fotograf z Łuki*, Białystok, 2010, Wydawca Muzeum Podlaskie w Białymstoku, s. 10.

k hlubšímu pohledu se ukázal být způsob dívání se identický s jejich provedením ze strany autora. Sledování s klidem, pozorností a precizností. Každému snímku stačilo věnovat tolik času, kolik zabralo jeho pořízení. Naučil jsem se být „pětiminutovníkem“ v dívání a ne spotřebitelem vstřebávajícím další obraz během několika sekund. Smolského fotografie se vyplatí prohlížet si specifickým způsobem, jímž je sledování alba se snímky předků, pomalu, beze spěchu, s vracením se k jednotlivým fotografiím a zadíváním se na ně. Takto chápaná ukrytá subtilnost vnímání umožnila, aby fotografie zvěčněné na papíru promluvily.

Technické možnosti fotoaparátu Jakuba Smolského vyžadovaly především odpovídající množství světla. Proto byla většina fotografií pořízena především za denního světla. „Dochovaly se jen dva snímky pořízené v interiéru: pravoslavný kostel v Lewkowě a posmrtný portrét fotografovy matky.”[30] Smolského fotografie jsou plné rovnováhy vyjádřené pečlivou kompozicí a harmonií s přírodním okolím, které tvořilo pozadí. Smolski ve své technice čistoty záběrů dosáhl krásné prostoty pojetí. Při prohlížení Smolského portrétů vidíme lidi u domu, v sadu, před vraty stodoly nebo jednoduše na cestě probíhající vesnicí. Vytvořil díky tomu obrazy blízké a přirozené pro fotografované osoby, které zdokumentovaly je samotné a prostor, v němž žily a pracovaly. Fotografie doslova předávaly zachycený svět a lidi na nich.

[30] Kowalczuk Wojciech, *Jakub Smolski wiejski fotograf z Łuki*, Białystok, 2010, Wydawca Muzeum Podlaskie w Białymstoku, s. 10.



Rodinný portrét před domem.

4.1. Rodinná fotografie

Fotografie plnily roli ikonografického záznamu rodiny. Zachytily na papír vazby a závislosti mezi členy rodiny. Vyznačovaly se také určitou hierarchií. Fotografované osoby před objektivem doslova na několik sekund bez pohybu důstojně ztuhly. Monumentální pózy plynuly z technických možností, jimiž Smolski disponoval, i z běžného pragmatického přístupu zadavatelů - sedláků, kteří se chtěli vyhnout dalším nákladům spojeným s opětovným fotografováním. Spontánnost byla technicky těžko dosažitelná. Rovněž se považovala za nepřístojnou. Jediné drobné stopy reflexní spontánnosti ukazují neostré, rozmazané dlaně, chodidla a tváře dětí, které se během exponování pohnuly.



Dvě holčičky s kyticemi.

Návštěvy u fotografa byly pro obyvatele Łuky emocionálním a estetickým zážitkem. Vyžadovaly vhodné chování a pečlivý úbor. Oblékali si nejlepší oděv, aby se ukázali z dobré stránky. Dbalo se na to, aby fotoaparát zaznamenal co nejlepší dojem, jaký jen byli Smolského zákazníci schopni udělat. Smolski na svých snímcích kladl obrovský význam na venkovské tradice. Při komponování plánu rodinných portrétů projevoval úctu k společenské hierarchii panující na venkově. Fotografie jasně utvářely autoritu členů rodiny. Ukazovaly také vícegenerační charakter rodin. Starší vždy pyšně seděli na stoličkách nebo na židlích. Na straně otce obvykle stával nejstarší syn, místo vedle matky zaujímala dcera. Mladší děti seděly na kolenou, což vyjadřovalo zvláštní péči a potřebu blízkosti.



Rodice se čtveřicí dětí před fotografickým pozadím.

Rodinné fotografie na vesnici plnily mnoho funkcí. V druhé kapitole své práce jsem psal o rolích, jež plnila fotografie: náboženské, věštecké nebo identifikační. Naplňovaly také funkci emocionální potřeby komunikovat s blízkými. Sedláci ztotožňovali obraz na fotografii s obrazem dané osoby a se všemi jejími emocemi, stával se substitutem představované osoby.



Łukasz Smolski s ženou Tatianou Sylwestrukovou a dětmi Nadziejí a Mikołajem.



Maria, Helena, Irena a Stanisław Stankiewicz.

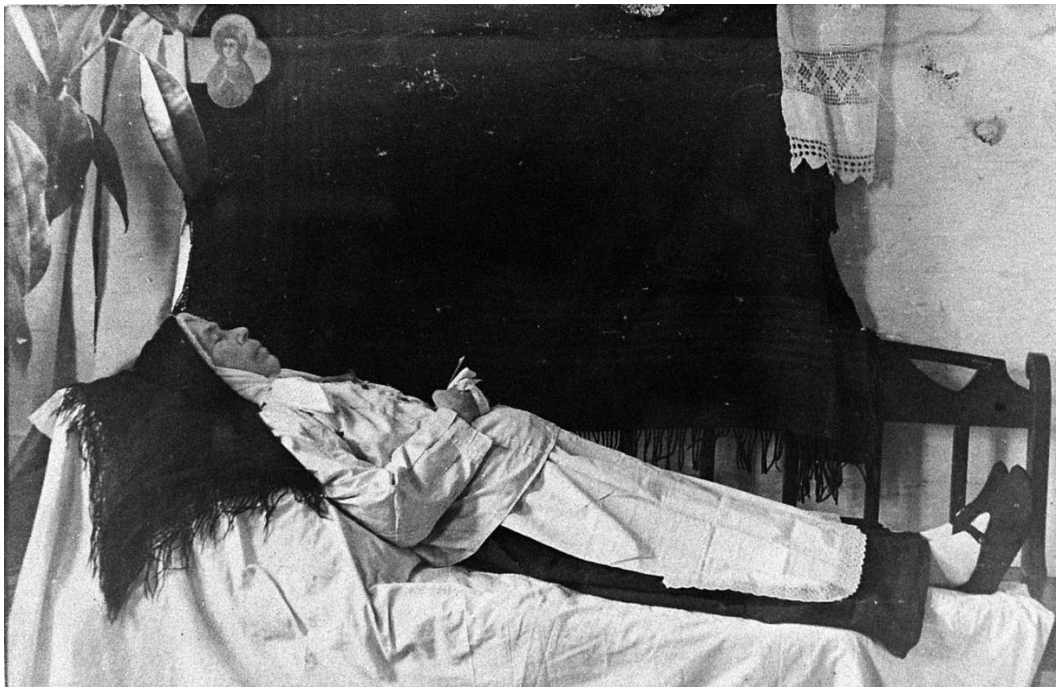
Fotografie zaslané rodině byly nositeli emocí. Reprodukovaly rodinné vazby a doslova nahrazovaly konkrétní osoby. Předávaly smutek po blízkých, sdělovaly pýchu, radost, žal nebo byly jednoduše odesílány se srdečným přáním nebo omluvou napsanou na zadní straně. Emoce zachycené a doslova zapsané na fotografii dobře vyjadřuje citát z rubové strany jedné venkovské fotografie: „Na druhé straně těchto fotografií je napsáno komu, protože ještě posílám 3 fotografie (...) A možná se tam potěší a zapomenou na tom, že jsem je tak dlouho měl ve svém zapomnění. A kdybyste se mohli něco dozvědět o strýci ze Zaruminu (...) a mohli mi poskytnout jeho adresu, tak bych mu poslal fotografie, možná by se potěšil z mého štěstí, protože ho možná už jiným způsobem neuvidí, i když bych se s

ním korespondenčně spojil".[31] Při prohlížení rodinných fotografií Jakuba Smolského je někdy těžké vyhnout se nostalgickému dojmu, že je těm lidem po něčem smutno, že na někoho čekají. Jakoby říkali: „…u nás je tak dobře a hezky - vzpomínáme na tebe…"

4.2. Přechodové rituály

V sbírce Smolského fotografií dokumentujících rodinné obřady jsou nejhojněji zastoupeny pohřební snímky. Fotografování během pohřbu bylo součástí jeho ceremonie. Tato významná událost shromáždila celou rodinu a velkou část blízkých sousedů. Smuteční hosté byli rozestaveni kolem otevřené rakve vynesené za práh domu. Truhla stála na katafalku pokrytém zdobnou látkou, lehce nakloněna, aby byla tvář zesnulého dobře vidět. Ze snímků s mrtvými doslova razí vážnost a smutek. Truchlící se obvykle nedívali na nebožtíka, jejich zrak směřoval k fotoaparátu. Vzácně bychom viděli pláč nebo nářek. Účastníci se jednoduše nacházeli v zahloubání věnovanému těm, kteří odešli. Fotografie nebožtíka představovala památku pro osiřelé rodiny. Disponovala až majestátní nebo magickou silou zaznamenání téměř živého obrazu blízké osoby. Výjimečným a specifickým portrétem v rakvi je snímek zesnulé matky fotografa, Justyny Smolské. Celá scenérie je propracovaná do nejmenších detailů. Tato fotografie v sobě skrývá nesmírnou intimitu. Smolski zvěčnil matku v jejím prostoru, uvnitř domu. Tělo neleží v rakvi. Žena klidně leží na lavici, zabalená činí dojem, jakoby spala a nadále zůstávala mezi svými blízkými.

[31] Bartuszek Joanna, *Między reprezentacją a "martwym papierem". Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Neriton, Warszawa 2005, s. 86.



Pohřební portrét matky fotografa Justyny Smolské, uvnitř domu.

Venkovské pohřební fotografie „jsou památkou, protože ti, co žijí, se ještě mohou vyfotografovat, a ti, co nežijí, jsou, pokud jsou zvěčněni. A když ne, tak nejsou".[32]

[32] Czyżowicz Augustyn, v textu Czaji Dariusze, *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza Album z doliny Łachy*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Przyrody „pro Natura" Wrocław 2011, s. 6.



Portrét mrtvé ženy v rodinném kruhu před domem.



Pohřební portrét dítěte v rodinném kruhu před domem.



Pohřební portrét ženy k kruhu pozůstalých.

Během analýzy a studia forem lidových rituálních obřadů se jednoznačně vyděluje obraz zachycený v poetice lidského nářku. Tvoří ho fotograficky nejšířeji zdokumentované pohřby a svatby, odvody do armády a válečné tragédie. Jakub Smolski do tohoto kánonu zapadá jen částečně. Sbírka obsahuje jednu památku na vojenskou službu. Jde o reprodukci snímku fotografa z Varšavy. Smolski omezený technickými možnostmi fotografie tohoto typu nepořizoval. S vědomím, že je to kopie, přistupuji k snímku jako k naprosto marginální záležitosti. V sbírce negativů venkovského fotografa z Łuky lze najít jen tři svatební portréty. Vyvozuji u toho, že Smolski se svatební fotografii nevěnoval, nebo na nich pracoval jen sporadicky. Dochované snímky jsou portréty na pozadí domu. Novomanželé pravděpodobně přijížděli za ním, aby si nechali udělat svatební fotografie.



Novomanželé Lidie Awruková a Bazyli Szulski z Łuky.

Kvůli nedostatku znalostí a výzkumného materiálu nedokáži jasně říci, proč tomu tak bylo. Mohu připouštět, že chyběla poptávka po fotografiích tohoto typu nebo je fotograf jednoduše nedělal rád. Možná móda fotografií tohoto typu nepronikla do pohraniční podleské vesnice ukryté mezi záplavovým územím Narvy. Soubor rovněž neobsahuje snímky dokumentující jiné obřady spojené s religiozitou. Nepřítomnost tohoto druhu fotografií u Smolského je diktována módou a způsobem vnímání. Vysvětlení této nepřítomnosti vysvětluje pohled na historii fotografie. Třeba nám dnes dobře známé fotografie z prvního svatého přijímání se v Polsku masově objevily teprve v padesátých letech. V případě Łuky a nedalekých vesnic sehrávalo

významnou roli převažující pravoslavné náboženství, které s sebou nese pro světské osoby méně přechodových rituálů než katolické vyznání. Při pohledu na tradičnost a obřadnost pravoslavných, a pokud zohledníme magický způsob vnímání fotografie tehdejšími obyvateli vesnice, se můžeme odvážit tvrdit, že fotografie nebyla hodna, aby překročila prahy světského života. Ačkoliv pokud přijmeme tento úhel pohledu, dá se jen těžko vysvětlit skutečnost, že se mezi Smolského snímky našla také fotografie interiéru pravoslavného kostela v Lewkowě. Jako potvrzení svých úvah využiji polské přísloví: „výjimka potvrzuje pravidlo".

4.3. Svět v rámech

Venkovská fotografie, jak jsem už napsal dříve, pomalu nahrazovala bezprostřední sdělování mluveným jazykem. Převzala monopol „na pravdu" sdělení. „Nakonec na sedláckých fotografiích jde právě o nahrazení obsahu, jehož pravdivost mohla zaručovat jen řeč, a nikoli subjektivně nebo psychologicky prožívaný obsah."[33] Fotografie Jakuba Smolského pravděpodobně původně absolutně neusilovaly o zaznamenávání psychologických prvků prozrazujících emoce. Byly si vědomy zasazení do konvencí, které využívali maloměstští nebo venkovští kočovní fotografové. Charakteristickou vlastností konvenčnosti bylo používání fotografického pozadí. Smolského pouliční plátno byly menší než podjasnogórská plátna, která „(..) se na Nanebevzetí Panny Marie na Kalvárii rozestavějí (...) v řadě kolem kláštera, kde na kopci, na pozadí tmavého lesa, vytvářejí svého druhu výstavu několika desítek obrovských obrazů, jiskřivostí křičících skvrn"[34]. Pozadí na snímcích venkovských fotografů je obrazovou zkratkou a přímo navazuje na jim známý obraz světa. Je jeho zmenšenou kopií, přímo archetypem. Venkovský svět se svou odvěkou hierarchií na fotografiích jakoby zamrzl. „Svět chápaný jako

[33] Sulima Roch, *Fotografia chłopów polskich,* Polska Sztuka Ludowa - Konteksty 1987 t.41 z.1-4, s. 117.
[34] Seweryn Tadeusz*, Polskie malarstwo ludowe*, Muzeum Etnograficzne, Kraków 1937, s. 46.

pozadí fotografie „mluví" za člověka. Fotografie měla nejen dokomponovat a „řezat" obraz světa, ale spíše označovat, dodávat nové názvy. Doslova jej: zasadit ho do rámu"[35].



Portrét fotografovy ženy Aleksandry Smolské před fotografickým pozadím.

Jakub Smolski této konvenci unikal kvůli úspornosti. Měl relativně malé fotografické plátno. Pořízené skupinové portréty někdy s ohledem na velkou skupinu míchají reálný svět se světem archetypů zachyceným na malbě. Smolski doslova vystupoval mimo

[35] Sulima Roch, *Fotografia chłopów polskich,* Polska Sztuka Ludowa - Konteksty 1987 t.41 z.1-4, s. 118.

přijaté rámce a uzavíral svůj způsob vnímání světa někdy do dvojitého rámu, rámu plátna a záběru.

4.4. Ženský svět, mužský svět

Smolského snímky se jasně dělí na dva světy. Svět žen a svět mužů. Venkovské vnímání světa výrazně vymezovalo role podle kódu pohlaví. Fotografie spojovaly dva různé světy jen na rodinných snímcích.

Ženy na fotografiích byly doslova obaleny květy. Držely je v rukou děti, dospívající dívky i zralé ženy. Smolski pravděpodobně velmi miloval květiny, nezřídka postavil portrétované osoby před pozadí kvetoucích keřů. Květiny tvořily a zdůrazňovaly slavnostnost okamžiku. Motiv květin je shodný a propojený s obrazem přírodního světa, který sdíleli obyvatelé venkova. Lidová tradice po staletí používala květiny ke zkrášlení a dodání výjimečného postavení předmětům a místům. Dodnes můžeme na venkově narazit na obrazy přizdobené květy nebo zvláštní místa v obytných domech, kterým se například na Podhalí říká bílé jizby. Posvěcená místa, stejně jako kříže podél cest, jsou často zasypána květinami. Tato tendence svůj odraz zanechala i ve fotografii. Dámská móda pronikající z města na venkov pomalu změnila naturalistickou tendenci. Květiny v dlaních ženy se změnily na malé kabelky, což zdůrazňovalo jejich modernost. Specifickou ozdobou byly korále. Plnily krom jiné funkci identifikující zámožnost majitelky. Větší počet šňůr s korály znamenal bohatství. Charakteristickou vlastností ženského oděvu byly také šátky na hlavách. Ty těsně halily hlavu a představovaly symbol manželského stavu. Tybutky - šátky z lepších materiálů také označovaly společenské postavení hospodyně. Už v třicátých letech 20. století také pomalu zanikala tradice nošení copů svobodnými dívkami.

Když si prohlížíme fotografie, vidíme, že do meziválečné Łuky pronikaly módní trendy a částečně se mísily s tradicí. „Obzvláště zřetelným příkladem změn, k nimž docházelo v módě, je délka sukně (...) sahá pod lýtka (...).



Julia Żukowska a Anna Stocka, portrét.

Od začátku 20. století pozorujeme tendenci, která má zdůraznit přirozené tvary těla a přiodít je tak, aby byly jeho obrysy dobře patrné a zároveň, aby nic neomezovalo svobodný pohyb "[36]. Sukně a šaty žen z Łuky jsou často jako z módního žurnálu. Smolski pravděpodobně také odíval hrdinky svých snímků do oděvů, které vznikly jeho jehlou.

[36] Lehner Gertrud, *Historia mody XX wieku.* Konemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln 2001, s. 6.

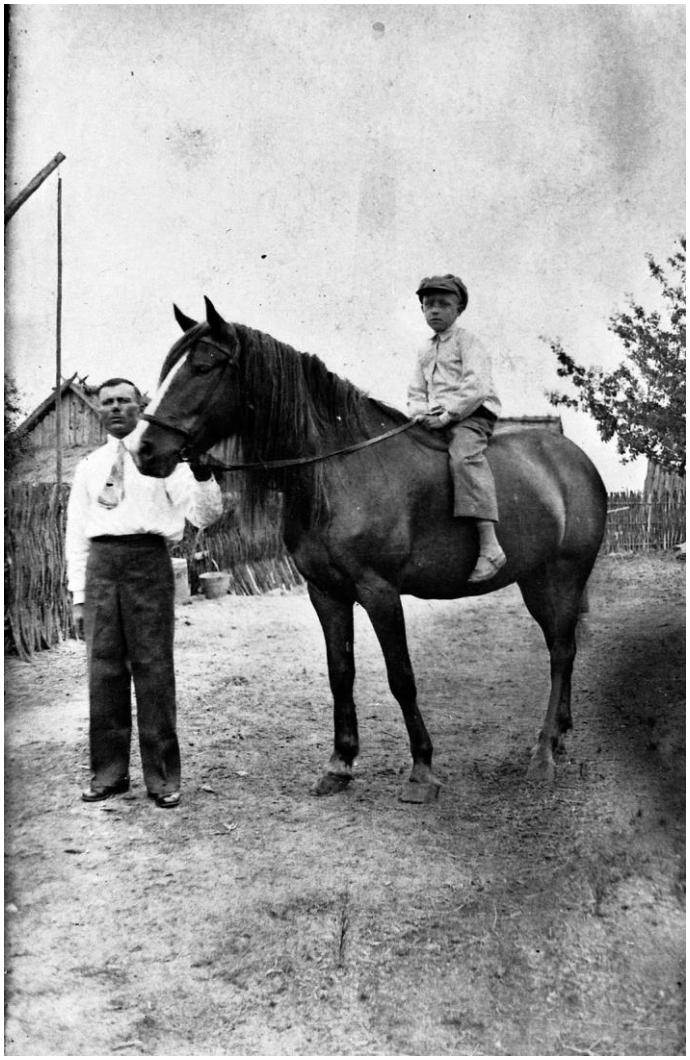
Za obraz dámské módy mohla Łuka pravděpodobně vděčit krejčímu a fotografovi Jakubovi Smolskému.



Dvě ženy, portrét v zahradě.

Fotografie mužů portrétovaných Smolským tvoří samostatnou skupinu portrétů. Mužský svět se nám jeví jinak. Je jednodušší a syrovější. Muži byli nejčastěji fotografováni na pozadí venkovské architektury, často nejen domů, ale celých venkovských stavení, s četnými stavbami a majetkem patřícím rodu. Muži na fotografiích také často řídí koně, povozy nebo pracují v tesařských dílnách. Fotografování mužské části světa vyžadovalo větší soustředění a větší vynaložení práce při aranžování pohybu a plánů. Člověk snadno

pochopil, že má zůstat nehybný, ale zvířata, se kterými se fotografoval, tomu samozřejmě nerozumí.



Portrét chlapce na koni.

Společenské postavení v meziválečném mužském světě často určovaly tři věci: boty, kabát a kolo. Vysoké kožené jezdecké kalhoty podtrhovaly vážnost a bohatství. Podobné zásadní vyznění měl plášť.



Aleksander Stocki a Józef Ławniczuk.

Předmětem, který rozhodoval o zámožnosti i o společenském postavení, bylo kolo, často obklopené obzvláštní péčí. Smolského fotografie obsahují mnoho snímků cyklistů, což by mohlo naznačovat, že šlo o jeden z oblíbených mužských fotografických motivů Smolského. Dochovaly se také jeho snímky cyklistů zachycených během všech ročních období.

Fotografií prozrazující nejvíce mužských emocí je snímek pěti mužů s koly. Z tohoto obrazu doslova září mužská pýcha. Muži velmi silně obouruč drží řídítka. Dívají se před sebe jako ztuhlí v pózách plných pýchy, skoro jako voskové figuríny. Vznešenost okamžiku zdůrazňují obleky, košile a květy připnuté v klopách.



Portrét cyklisty.

Mužský svět na Smolského snímcích má v sobě vždy artefakt. Je hierarchicky uspořádán, podobně jako rodinná fotografie. Dokonce i jednotlivé fotografie zachycující žánrové scény z mužského světa jsou jasným způsobem komponovány. Muž, bez ohledu na profesi, vždy v ruce drží mužský atribut, od hoblíku přes truhlářský metr, akordeon, otěže až po kolo.

Jediným snímkem svébytného mužského světa v Smolského tvorbě je jeho autoportrét. Fotografie představuje krejčovskou dílnu autora, na jejímž pozadí on sám vystupuje jako krejčí. Obraz prozrazuje obrovskou Smolského lásku k důkladnosti. Žánrový obrázek aranžovaný pod širým nebem je propracován do nejmenších detailů. Vidíme tu doslova každou součást krejčovské dílny: šicí stroj, pracující učně a samotného autora v roli krejčího, který stříhá rozložený materiál. Lehce můžeme uvěřit, že byla vyfotografována práce ve skutečné krejčovské dílně. Díky pozornému prohlížení si ale můžeme povšimnout, že se žádná postava na snímku nedívá na své nástroje. Tváře se bohužel nesoustředí na práci, ale na pózování. Tato scéna ukazuje, že venkovských fotograf z Łuky pořizované snímky často inscenoval. Bylo pro něho důležité ukázat konkrétní prostor a ne dokumentovat zaznamenávanou skutečnost. Tato fotografie přivádí na mysl slova Oscara Wilda: „každý portrét malovaný se zaujetím je portrétem umělce a ne modelu. Model je jen pobídka, příležitost. Malíř na plátně neodhaluje jeho, ale spíše sebe sama”[37].



Skupinový portrét cyklistů na ulici.

[37] Wilde Oscar, Portret Doriana Graya, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, s. 13.

Kým a koho ve skutečnosti venkovský fotograf z Łuky zobrazil na svém autoportrétu? Odpověď na tuto otázku nechávám na interpretaci čtenáře. Pro mě je autoportrét v krejčovské dílně výjimečnou hrou emocí mezi mnou v roli příjemce a krejčím v roli fotografa.

Kým emocionálně, a ne přísně profesně, byl Jakub Smolski se pravděpodobně nikdy nedozvíme. Leží to ve sféře domněnek a emocí příjemců jeho děl, jak těch jemu současných, z nichž se často stávali jeho modely, tak i těch dnešních.

Závěr

Ve své práci jsem představil svůj subjektivní pohled na fotografie Jakuba Smolského. Na negativech zachycené individuální vidění světa příhraniční vesnice Podlesí bylo doslova znova vyvoláno z papíru k životu díky námaze podleských muzejních pracovníků. Díky Smolského tvorbě si dnes můžeme prohlížet a dokonce individuálně objevovat meziválečný svět vesnice Łuka. V současnosti tuto zdánlivě běžnou vesnici pohltila přehrada Siemianówka. Svět ukrytý pod vodou tvoří naši malou Atlantidu Podlesí. Tradiční sedlácké zobrazování nám ukazuje zdánlivě mlčící unikátní svět, zakletý ve snímcích venkovského fotografa z Łuky.

V současnosti můžeme v Polsku mluvit o renesanci objevování starých fotografií. Uznání fotografie jako umění umožnilo rozvinout potřebu dotýkat se prostřednictvím snímků „skutečnosti“. Pomalu se také rodí polský fotografický sběratelský trh. Rozvoj vizuálního vzdělávání generoval větší poptávku po různorodosti obrazů uložených ve fotografiích. Venkovská fotografie i přes další objevy archivů venkovských fotografů zůstává nadále vzácným jevem, což nepochybně rozhoduje o její unikátnosti.

Letmý pohled na venkovskou fotografii umožňuje vnímat jen slavnostní pózy a výrazy zemědělců, kteří své emoce většinou neukazují. Během výzkumu fotografií Jakuba Smolského jsem se nejdříve nechal svést tímto obecně panujícím názorem. Portréty se zdály být navzájem nesmírně podobné s ohledem na jejich absolutní přímočarost a vážné, téměř ztuhlé pózy. Po určité době sledování, ale začínali být hrdinové fotografií méně anonymní. Zajímalo mě, kdo byli, co dělali a jestli ještě možná někdo z nich žije. Některé snímky přiváděly na mysl obrazy z rodinného venkovského alba mých prarodičů. Nahlížení na Smolského fotografie jako na subjektivní album předků otevřelo bránu k na emoce bohatému a v obsahu skrytému světu venkovské kultury lidového Podlesí.

Při analyzování Smolského fotografií jsem vycházel z přesvědčení, že fotografické médium ve skutečnosti nedbá na to, co je důležité a co ne. Objektiv namířený na člověka zaznamená se stejnou přesností jak jeho samotného, také celé jeho okolí. Fotoaparát z psychologického úhlu pohledu ve zlomcích sekundy akceptuje vše. Smolského snímky i přes aranžované záběry a pózy ukazují něco tak prchavého a abstraktního, jako je duch doby. Před napsáním této práce jsem přemýšlel, jestli je to možné. Smolského záběry dokazují, že ano, na tváři každé fotografované osoby svou pečeť otiskl nejen život, ale také čas života jednotlivce a čas v sociálním a historickém rozměru. Postavy-stíny zakleté na snímcích venkovského fotografa z Łuky jsou pro mě i přes svou nepřítomnost přítomné. Probouzejí reflexe, vyvolávají a reprodukují specifické vazby s mými vlastními předky. Dávají to, co marně hledáme v současné, momentkové spotřebě obrazů.

I přes uzavřený a poměrně malý počet 265 negativů, které tvoří sbírku dochovanou po Jakubovi Smolském, nelze analyzovat každý z nich samostatně. Tato práce jistě nepopisuje všechny aspekty jeho fotografie. Subjektivně jsem se zaměřil na vybrané snímky. Svůj výběr jsem podrobil analýze a odhalil jsem jistě část emocí, které zachycují tyto fotografické obrazy, a zároveň jsem podlehl emocím, které ve mě vyvolaly a zanechaly. Každý, kdo se dostane do kontaktu s těmito fotografiemi, může překročit mlhu jejich povrchnosti a otevřít se odhalování pocitů, který se skrývají pod povrchem.

Seznam použité literatury

1. Boris von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004.
2. Bartuszek Joanna, *Między reprezentacją a "martwym papierem". Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Neriton, Warszawa 2005.
3. Czartoryska Urszula, *Z kart fotografii etnograficznej*, Katalog Muzeum Sztuki w Łodzi, 1987.
4. Czyżowicz Augustyn, *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza Album z doliny Łachy*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Przyrody „pro Natura" Wrocław 2011.
5. Ducasse Curt John, *The Philosophy of Art*, New York, Kessinger Publishing 1996.
6. Dziemidok Bogdan, *Sztuka, wartości, emocje*. Wyd. Fundacji dla Instytutu Kultury, Warszawa 1992.
7. Englenderm Witold, referát: *Fotografia rzemieślnicza na Śląsku XIX/XX w. w Galerii "Ciasna" w Jastrzębiu* (VI-VIII. 2000). Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne
8. Fotograf Polski, ilustrovaný měsíčník, březen 1938.
9. Gosling Nigel, *Nadar*, New York, 1976, s. 37. W: Naomi Rosenblum*, Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo, Grafis Projek, Bielsko-Biała 2005.
10. Kowalczuk Wojciech, *Jakub Smolski wiejski fotograf z Łuki*, Białystok, 2010, Wydawca Muzeum Podlaskie w Białymstoku Seweryn Tadeusz*, Polskie malarstwo ludowe*, Muzeum Etnograficzne, Kraków 1937.
11. Lehner Gertrud, *Historia mody XX wieku.* Konemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln 2001.
12. Massakowska Wanda, *Daderotypy w zbiorach polskich*, Katalog Polska Akademia Nauk, Warszawa 1989.
13. Mikołajtis, Józef *Fotografia podjasnogórska*, Polska Sztuka Ludowa nr 1, Warszawa 1966.

14. Płażewski Ignacy, *Spojrzenie w przeszłość fotografii polskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
15. Pospěch Tomáš, Dokument Absolutny, W: Grześ Paweł, Mieleszki, Gminny Ośrodek Kultury w Gródku, Gródek 2006.
16. Roch Sulima, *Fotografia chłopów polskich*, Polska Sztuka Ludowa - Konteksty 1987 t. 41, z. 1-4.
17. Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo, Grafis Projek, Bielsko- Biała 2005.
18. Seweryn Tadeusz, *Polskie malarstwo ludowe*, Muzeum Etnograficzne, Kraków 1937.
19. Szulc Marian, *Fotografia na usługach etnografii*. Materiały do bibliografii fotografii polskiej, Zakład im. Ossolińskich- Wydawnictwo, Wrocław 1955.
20. Tomaszczuk Zbigniew, *Łowcy obrazów szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998.
21. Wilde Oscar, Portret Doriana Graya, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011.
22. Żdżarski Wacław, *Zaczęło się od Daguerre'a...*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.

Elektronické zdroje

23. http://www.archeologiafotografii.pl/pl/node/2259 (16.2.2015)
24. www.korex.net.pl/artukuly_o_fotografii/zofia_rydet.pdf (18.1.2015)
25. http:www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zofia-rydet (28.2.2015)
26. http://www.siemianowka.pl/?stary-dwor-i-luka,46 (29.3.2015)

Filmové zdroje:

27. Rež. Sołoniewicz Tamara„*Czy słyszysz jak ziemia płacze”*, CWPiFTV POLTEL 1987.