

Bibl. in. Zielińskich

C23182

Tow. Nauk. Płock

ALEKSANDER
MACIEŚZA



HISTORIA
FOTOGRAFII
POLSKIEJ
W LATACH
1839 – 1889

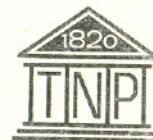
TOWARZYSTWO NAUKOWE PŁOCKIE

ALEKSANDER MACIESZA



Aleksander Maciesza

HISTORIA
FOTOGRAFII POLSKIEJ
w latach 1839 – 1889



TOWARZYSTWO NAUKOWE PŁOCKIE
PŁOCK

1972



C. 23182

Przygotował do druku
WIESŁAW DYŚKIEWICZ

KD 77(438) 1839/1889 (091) + 92 Maciesza
MKT } Aleksander (045)

264/72

W 1939 roku miała być obchodzona uroczyste setna rocznica fotografii. Towarzystwo Naukowe Płockie zamierzało jubileusz ten uczcić opracowaniem i wydaniem pionierskiego dzieła pt.: „Dzieje fotografii w Polsce”. Materiały gromadził i dzieło od szeregu lat opracowywał dr Aleksander Maciesza (1875—1945) - prezes Towarzystwa Naukowego Płockiego w latach 1907—1945, sam fotografik i znakomity znawca przedmiotu.

Niestety, na przeszkodzie stanął wybuch drugiej wojny światowej. Autor zdążył opracować pierwsze pięćdziesięciolecie (1839—1889). Ale nawet ta niedokończona praca, będąca jednak pierwszym, obszerniejszym przedstawieniem dziejów fotografii w Polsce, zasługuje na wydanie tak ze względu na zawarte w niej materiały, jak i na światło, które rzuca na rozwój kultury polskiej, ściśle związanej najpierw z rozwojem druku, a potem fotografii i pochodzących od niej kina i telewizji.

Kierując się tymi względami, Zarząd Towarzystwa Naukowego Płockiego zdecydował się wydać pracę prezesa Aleksandra Macieszy w tej postaci w jakiej — ze względów technicznych i innych jest to możliwe, mając na uwadze, że znajdują się autorzy, którzy rozpoczętą historię fotografii polskiej doprowadzą do czasów najnowszych.

Za bezinteresowny trud włożony w wydanie tej książki dziękuję szczególnie fotografowi Wiesławowi Dyśkiewiczowi — członkowi Towarzystwa Naukowego Płockiego.

Prezes
Towarzystwa Naukowego Płockiego
inż. mgr JAKUB CHOJNACKI

Płock, w czerwcu 1972 roku

PRZEDMOWA

Wzmianki dotyczące potrzeby opracowania historii fotografii polskiej sięgają lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Wcześniejsi autorzy zajęci opisem i różnymi opracowaniami technicznych i technologicznych zagadnień fotografii, nie wspominają o potrzebie opracowania historii fotografii, jako że każdy dzień przynosił wówczas nowości na te tematy. Nowości te, przeważnie zagraniczne, trzeba było przestudiować, opracować i dostosować do naszych warunków, co wobec ożywionego tętna badań za granicą i napływu wynalazków pochłaniało całkowicie dyspozycyjny czas autorów. Aż do lat trzydziestych naszego stulecia wszyscy zainteresowani fotografią żyli jakby w odurzeniu tym wspaniałym wynalazkiem, przeżywając rozliczne satysfakcje ze wzmożonego dopływu rezultatów postępu technicznego. Z małymi wyjątkami (np.: elaboraty Józefa Edera i Ludwika Dawida) pochłonięci sukcesami techniki i technologii prawie nie dostrzegali nagromadzenia spraw innych, które tymczasem niepostrzeżenie zaczęły urastać do miary problemów co rychlej domagających się opracowania, uporządkowania i ustaleń. Prawie odlogiem leżały minione sprawy organizacyjne i biograficzne, dotyczące wybitnych postaci działaczy, uczonych i odkrywców; minione sprawy różnych ewolucji myśli estetycznej i problemów artystycznych; sprawy rejestracji wystawiennictwa i konkursów; sprawy osiągnięć rodzimych i współpracy z zagranicą tudzież wiele spraw innych. Nie było czasu zajmować się stertami problemów leżących odlogiem i stale narastających, bo aktualia pochłaniały czas, a niełatwe ogólne warunki rozwoju absorbowwały bez reszty. Nie odczuwano jeszcze potrzeby badawczych zestawień porównawczych, różnych konfrontacji, ani też potrzeby powołania rodzącej się już i krystalizującej się wartości, jaką jest tradycja. Sytuacja wyglądałaby inaczej, gdyby wtedy u nas istniało podejmowanie prac naukowych i odkrywczych, bo wówczas podjęte zadania wymagałyby określenia, czy na przykład dane zadanie już przedtem ktoś podejmował lub ile w tym przedmiocie zostało dokonane. Tymczasem autorytety tej miary, co profesor Tadeusz Cyprian i profesor Jan Buihak wręcz alarmowały, że nawet w latach dwudziestych i na początku lat trzydziestych brakuje ludzi, którzy podejmowałyby systematyczne badania na różnych odcinkach fotografii i że brakuje też warsztatów pracy i choćby skromnych warunków naukowych do pracy wykonywanej na bazie profesji.

Dopiero nadchodzący w 1939 r. termin jubileuszu stulecia fotografii, do którego zaczęły się poważnie przygotowywać wszystkie państwa cywilizowane, postawił ostro konieczność zajęcia się sprawą historii fotografii polskiej, a więc konieczność rzeczowego opracowania wielu zaległych problemów — dopóty one dały się jeszcze zebrać, odnaleźć względnie odtworzyć i uporządkować z różnych form i postaci relikwów i przekazu. Z polecenia i nominacji Zjazdu Polskich Towarzystw Fotograficznych tej wielkiej pracy podjął się dr Aleksander Maciesza, główny zresztą inspirator i referent zjazdu, któremu powierzono tę zaszczytną misję i pracę społeczną.

Był wówczas Maciesza jedynym godnym tego zadania, gdyż poza zainteresowaniem i autorytetem osobistym, który od lat posiadał w środowisku znawców fotografii — już na samym zjeździe przedłożył opracowane wcześniej cenne przyczynki bibliograficzne wykonane zupełnie *con amore*, a dotyczące pierwszych polskich druków broszur Daguerre'a, tłumaczonych z języka francuskiego na polski przez inż. Maksymiliana Strasza. Już w tych opracowaniach wykazał Maciesza pasję i styl swoich naukowych dociekań oraz osiągnął sukces ścisłego bibliografa, choć nie był jeszcze świadomy (z uwagi na niepełne, początkowe pole widzenia), że problemy owych pierwszych druków przedstawia w sposób niepełny i że nie jest świadomy spraw jeszcze innych i nader ważnych. Wielu autorów oraz „pierwszych” druków jeszcze nie znał i mimo rozległych i dobrze zorganizowanych poszukiwań i ankiet nie dotarł osobiście do pewnych rewelacji dotyczących już nie tylko bibliografii, ale wręcz opracowania samej historii. Tak na przykład ani Maciesza ani też cały Zjazd nie wiedział o istnieniu w Archiwum m. Warszawy, „w Tece Korotyńskiego nr 1138” (odnotowanego w moich „Materiałach do historii fotografii polskiej” cz. I „Bibliografia”, s. 514) listu Władysława Karoli do Brunona Wincentego Korotyńskiego następującej dosłownej treści: Warszawa 6.I.96. „Szanowny Panie! Mam przygotowaną ciekawą i wyczerpującą pracę „historia fotografii u nas”, proponowano mi umieszczenie jej w jednym z pism codziennych, wolałbym w „Kurierze Warsz.” Jeśli Pan by ją życzył mieć, prosiłbym o nadesłanie odpowiedzi pod adresem oraz honorarium Nowy Świat 48 (...) lub fotograf. A. Karoli dla W. Karoli. Z szacunkiem Wł. Karoli”. Nie ma żadnych podstaw, by zakwestionować autentyczność tego dokumentu. I choć dalszy los elaboratu Władysława Karoli nie jest znany, pozostaje faktem, że drukowany niniejszy elaborat Macieszy nie jest w tym względzie pierwszym — wbrew powszechnemu obecnie przeświadczeniu.

To ustalenie bynajmniej nie zmienia faktu, że osoba Aleksandra Macieszy i jego „Historia fotografii polskiej w latach 1839—1889” muszą budzić prawdziwy szacunek przede wszystkim za odwagę pod-

jęcia się tak trudnej i czasochłonnej pracy. Tym bardziej, jeśli uwzględnimy Jego zaabsorbowanie odpowiedzialnymi i ofiarnymi obowiązkami lekarza i społecznika, na domiar osobiście dotkniętego chorobą, która zresztą spowodowała zejście śmiertelne. Znając trud tej pracy uprawiony jestem do dostrzegania tu pierwiastka jakiegoś heroizmu, a w fakcie, że dzieło Aleksandra Macieszy stało się obiektem uwiecznionej sukcesem pracy dyplomowej Wiesława Dyśkiewicza w Studium Fotografii i Filmu — jest chyba akt pośmiertnego hołdu, jaki składa wyższe szkolnictwo zawodowe dnia dzisiejszego człowiekowi ponadprzeciętnemu.

Jest też godne podziwu i interesujące, że Aleksander Maciesza wiedziony logiką i prawdziwą intuicją naukową dzieło swoje rozpoczął od odcinka bibliograficznego, co moim skromnym zdaniem było wówczas jedyną drogą do realizacji tak znacznego zamierzenia. Maciesza słusznie rozumował, że bez ustaleń bibliograficznych, bez oparcia o fundament dokumentów drukowanych nie stworzy konstrukcji trwałej w układzie faktów historycznych. Dlatego też ważniejsze swoje wyniki dociekań bibliograficznych włączył nierozdzielnie w całość tekstu historycznego i utworzył z nich filary. Nie mógł natomiast zająć się dalszą rozbudową dociekań bibliograficznych poprzestając na kilku drukach donoszących, ponieważ tak rozbudowane dociekania zabrałyby Mu cenny czas przeznaczony w istocie na opracowanie historii. Maciesza wykazał tu zmyślność i gospodarność w swoim warsztacie autorskim, widocznie licząc na to, że ktoś w przyszłości zajmie się wyłącznie bibliografią podjętą w pełni i kompleksowo i że ktoś w przyszłości opracuje też bardziej szczegółowo historię. I tak się też stało. Pod patronatem Polskiej Akademii Nauk i Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Muzeum Techniki Naczelnej Organizacji Technicznej wydana została w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich „Bibliografia” i trwają obecnie żmudne prace przygotowawcze do wydania drukiem szczegółowej wersji „Historii”, nad którą pracuje kilku znawców-autorów. W tym układzie wydanie przez Towarzystwo Naukowe Płockie (którego Prezesem był Aleksander Maciesza) historycznego elaboratu Macieszy staje się od dawna oczekiwanym aktem ukazania się „Historii Fotografii Polskiej”, która upamiętni postać A. Macieszy, Jego prekursorską myśl i zasługę dla dobra polskiej kultury.

Poczytuję sobie za zaszczyt i fortuną okoliczność, że dane mi było zabrać głos w przedmiocie pracy Aleksandra Macieszy i stać się wyrazicielem ogólnego i wieloletniego szacunku, jakim otoczona jest postać Aleksandra Macieszy i Jego zdawna oczekiwane dzieło.

MARIAN SZULC

Aleksander Bolesław Maciesza, syn Stefana i Karoliny z domu Gintowt urodził się 4 czerwca 1875 roku w Tomsku na Syberii.

Ojciec jego urodzony w 1830 roku pochodził z ówczesnej guberni grodzieńskiej z powiatu wołkowyskiego. Rok 1863 zastał go na posadzie rządu majątku w powiecie bielskim. Stefan Maciesza brał udział w organizowaniu oddziału powstańczego, lecz w czasie przewożenia broni został aresztowany, a następnie zesłany na Sybir. W roku 1869 w Tomsku poślubił Karolinę Gintowt, która także została zesłana na Sybir za pomoc, jakiej udzielała powstańcom.

Macieszowie mieli kilkoro dzieci. Na skromne utrzymanie rodziny Stefan Maciesza zarabiał prowadząc sklepik spożywczy. Z zaoszczędzonych pieniędzy zakupił plac z niewielkim domem. Przez pewien czas prowadził też prywatną łąźnię w Tomsku. Po jej pożarze przeprowadził się z rodziną do wsi Postnikowo, skąd po 2 latach powrócił do Tomska, aby tam kształcić dzieci. W roku 1884 Aleksander Maciesza zaczął uczęszczać do klasy wstępnej gimnazjum filologicznego w Tomsku. W roku 1889 umarł jego ojciec, jednak dzięki ofiarnej i wytrwałej pracy matki kończy gimnazjum w roku 1893. W tym samym roku rozpoczyna studia medyczne na Uniwersytecie w Tomsku, które kończy w roku 1898. Po krótkiej praktyce lekarskiej w Górach Altajskich udało mu się uzyskać posadę lekarza więziennego i miejskiego szpitala w Płocku. Stanowisko to objął z dniem 25 kwietnia 1901 roku. Jarzmo caratu ciążyło nad Płockiem i Królestwem podobnie jak nad Polakami w Tomsku. Na pogodny krajobraz płocki,

na urok starych murów miasta rzucały ponury cień nędza, choroby i ciemnota, trapiąc znaczną część jego mieszkańców. Z tymi plagami społecznymi młody lekarz postanowił walczyć. Podjął najpierw inicjatywę na swym zawodowym stanowisku w szpitalu i w więzieniu. W szpitalu zaprojektował urządzenie małego oddziału dla chorych na oczy. Nie mając na ten cel pieniędzy rządowych wystarał się o subsydium z plockiego oddziału Towarzystwa Walki z Chorobami Zakaźnymi.

Subsydium to wystarczyło na urządzenie 2 łóżek dla chorych na jaglicę oraz na zakup narzędzi okulistycznych. To dało mu możliwość dokonywania operacji. W ten sposób, wykorzystując swoje kwalifikacje specjalne okulisty, mógł być pożyteczny na zaniebanym dotąd odcinku plockiego szpitalnictwa. W więzieniu gubernialnym dr Maciesza również wprowadził pewne zmiany. Zatrzaszczył się nie tylko o zdrowie więźniów, ale także starał się założyć bibliotekę polską w więzieniu, wygłaszał dla więźniów odczyty i pogadanki oraz organizował dla nich wieczory teatralne. W więzieniu dr Maciesza założył także pracownię antropometryczną. Była to w pierwszych latach XX wieku jedyna polska pracownia tego rodzaju. Pozornie miała ona służyć do identyfikacji przestępców na podstawie pomiarów antropologicznych czyli tzw. bertillonażu. W rzeczywistości chodziło o badania antropologiczne ludności Mazowsza Plockiego. Przy badaniach tych bardzo często posługiwał się aparatem fotograficznym. Z tego okresu przechowała się część negatywów, na podstawie których można twierdzić, że już wtedy nie była mu obca sztuka fotografowania, a także obróbka materiału fotograficznego.

Dr Maciesza nie ograniczył się do pracy w szpitalu i więzieniu. Rozwinął także działalność w różnych instytucjach społecznych w Płocku. Został wybrany do zarządu towarzystw: Lekarskiego, Kolonii Letnich, Dobroczynności, Kolarzy i Straży Ogniowej.

Po wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej w ogólnym położeniu społeczeństwa polskiego nastąpiły poważne zmiany.

W związku z ówczesną rewolucją rosyjską wzmógł się ruch wolnościowy w Królestwie, rozgorzała walka z carskim systemem ucisku. W tej walce na terenie Płocka brał czynny udział także dr Maciesza. Odnalezione w 1934 roku poufne pismo z 1911 roku szefa żandarmerii w Płocku do gubernatora plockiego ilustruje wymownie ten okres życia lekarza więzienia gubernialnego:

„Dr Aleksander Maciesza podczas zaburzeń politycznych brał udział w zebraniach, na których żądano nie tylko usunięcia języka rosyjskiego ze szkół i urzędów państwowych, lecz także wypowiedano się za obaleniem Cesarstwa Rosyjskiego i przywróceniem niepodległości Państwa Polskiego. Maciesza był gorącym zwolennikiem wszelkich wystąpień antyrządowych i w tymże 1905 roku za akcję polityczną wśród miejscowej ludności został usunięty ze stanowiska lekarza szpitala i więzień plockich”.

Stało się to w sierpniu 1905 roku, a bezpośrednim powodem usunięcia było podpisanie przez Macieszę tzw. memoriału dwustu pięćdziesięciu w sprawie udzielenia Królestwu autonomii. Jednak już wkrótce otrzymał posadę lekarza w Seminarium Duchownym, a później pełnił funkcję lekarza szkolnego i nauczyciela higieny w Gimnazjum Polskiej Macierzy Szkolnej, do powstania którego czynnie się przysłużył. Z ważniejszych przejawów działalności Macieszy na polu oświaty w tym okresie należy wymienić jego udział w założeniu pierwszego na terenie Kongresówki Domu Ludowego w Płocku. Przez wiele lat był on następnie kierownikiem tego domu.

Ta pożyteczna praca dr. Macieszy zjednała mu wielkie zaufanie miejscowego społeczeństwa. W wyborach do I-ej Dumy Państwowej w lipcu 1906 roku został wybrany posłem z Ziemi Plockiej. Po rozwiązaniu I-ej Dumy, w której dr Maciesza pełnił swe funkcje poselskie, powrócił on do Płocka i objął znów stanowiska lekarza i nauczyciela higieny i anatomii w męskim gimnazjum polskim. Jednocześnie zajął się także prywatną praktyką okulistyczną. Nie zaprzestaje jednak swej działalności społecznej w Płocku. Dzięki jego usilnym staraniom dnia 23 marca 1907 roku wznawia swą działalność Towarzystwo Naukowe Płockie, które zaprzestało swej działalności od roku 1830.

Prezesem Towarzystwa Naukowego Plockiego został wybrany Aleksander Maciesza, którą to godność piastował aż do śmierci — do roku 1945. On był głównym działaczem tej instytucji, on opracował jej podstawy programowe i organizacyjne, nawiązując do regionalnych tradycji Towarzystwa Naukowego przy Szkole Wojewódzkiej Plockiej. Był prezesem i rzeczywistym kierownikiem Towarzystwa Naukowego Plockiego, a ponadto jego najbardziej czynnym członkiem na polu pracy naukowo-wydawniczej.

W 1909 roku odbył się ślub Aleksandra Macieszy z Marią z domu Ehrlich, wdową po Eugeniuszu Kunklu, osobą o dużych

zdolnościach i poważnym spojrzeniu na sprawy społeczne, naukowe, znaną już ze swych prac literackich i publicystycznych, zamieszczanych w prasie miejscowej.

W roku 1917 Aleksander Maciesza został wybrany na prezesa Rady Miejskiej miasta Płocka, a w dniu 5.X.1917 roku objął stanowisko pierwszego burmistrza miasta Płocka, który to urząd piastował do roku 1919. Po złożeniu tych urzędów w notatce autobiograficznej z roku 1929 pisał:

„W ostatnich czasach staram się wycofać z czynnej pracy w organizacjach społecznych, aby cały swój czas wolny od zajęć zawodowych poświęcić pracy naukowej i regionalnej. Gdy nie mieliśmy własnego państwa, obowiązkiem każdego Polaka było chociaż w części spełniać te czynności, które w normalnych warunkach spełniają organa państwowe. Obecnie powinniśmy jak najszerszej potrzebę stosowania metod naukowych przy rozwiązywaniu zagadnień życiowych... Pod tym względem mam wdzięczne pole do popisu w Towarzystwie Naukowym Płockim, w Towarzystwie Lekarskim Płockim, gdzie jestem prezesem od 1927 roku, w komitetach regionalnych: wojewódzkim, okręgowym i powiatowym”...

Poza tym dr Maciesza był czynnym członkiem Komisji Antropologicznej Polskiej Akademii Umiejętności, członkiem korespondentem Komisji Badań Dziejów Wychowania i Szkolnictwa w Polsce.

Twórczość Aleksandra Macieszy była ściśle związana z jego działalnością, a jego artykuły dotyczyły tych zagadnień, którymi zajmował się jako działacz społeczny i naukowy i pomagały osiągnąć cele, ku którym zmierzały czyny ich autora. W związku z pracą zawodową dr. Macieszy jako okulisty i lekarza szkolnego oraz w związku z jego działalnością w stowarzyszeniach higienicznych rozwijała się twórczość, poświęcona zagadnieniom zdrowia, a w szczególności sprawie jego ochrony i pielęgnowania oraz sprawie walki z chorobami i ich sprzymierzeńcami.

Drugi poważny dział twórczości Aleksandra Macieszy stanowi jego praca z dziedziny antropologii. Do tej dziedziny nauki zbliżył się pod wpływem wybitnego antropologa dr. Leona Rutkowskiego z Płońska.

Z dziedziny tej Maciesza napisał wiele bardzo cennych prac. Wśród nich „Puszczanie przasnyscy. Przyczynek do charakterystyki Kurpiów”, która została wydana przez Warszaw-

skie Towarzystwo Nauk w roku 1923 w „Archiwum Nauk Antropologicznych”, oraz ogłoszona w czasopiśmie „Kosmos” w roku 1938 pt. „Antropologia wobec potrzeb medycyny”.

Maciesza poważnie interesował się także statystyką; jego najciekawszą pracą z tej dziedziny jest „Atlas Statystyczny Królestwa Polskiego”.

W archiwum rękopisów dr. Macieszy poczesne miejsce zajmują liczne dowody zainteresowania techniką i historią fotografii w postaci wielu prac fotograficznych wykonanych przez niego własnoręcznie w latach 1898—1939 w czasie wycieczek krajoznawczych na Syberii, Mazowszu i w samym Płocku, a także setki notatek źródłowych uporządkowanych według zagadnień oraz rękopisy prac naukowych z wymienionej dziedziny.

Aparatem fotograficznym posługiwał się już w czasie pobytu w Górach Altajskich, potem fotografował Płock i jego okolice, krajobraz, zabytkowe budynki i wnętrza, typy ludowe, sceny związane z zajęciami ludności wiejskiej itp.

Zdjęcia fotograficzne wykonane przez Macieszę ilustrują wiele jego artykułów i prac wydawanych z innych dziedzin, jak na przykład w antropologii, gdzie fotografuje typy ludzkie dla swej pracy na temat „Puszczanie przasnyscy. Przyczynek do charakterystyki Kurpiów”. Aparat fotograficzny stał się nieodzownym narzędziem w jego pracy badawczej w każdej dziedzinie nauki. Z czasem w latach dwudziestych XX wieku zainteresowania fotoamatorskie przerodziły się u Macieszy w systematycznie prowadzone badania nad historią fotografii w Polsce, a więc dziedziną wiedzy historycznej pozostającą wówczas u nas w zupełnym zaniedbaniu.

Praca badawcza na tym polu doprowadziła dr. Macieszę do ciekawych spostrzeżeń i wniosków, o których pisał między innymi w liście z dnia 27.X.1938 r. do Władysława Konopczyńskiego, redaktora Polskiego Słownika Biograficznego: „Przeprowadzając studia nad dziejami fotografii w Polsce od 1839 roku, stwierdziłem w naszym społeczeństwie zupełny brak wiedzy z zakresu tej dziedziny. Jednym z dowodów są nasze wszystkie wydawnictwa encyklopedyczne. Tymczasem fotografia stała się potężnym czynnikiem kultury na równi z drukiem. Z dziedziny rzemiosła wkracza on obecnie coraz bardziej w dziedzinę sztuki. W dziejach fotografii polskiej mamy piękne karty. Czołowe nazwiska z tych kart znaleźć się powinny w Słowniku Biograficznym...”

Pracę nad zbieraniem materiałów do zamierzonego dzieła które miało obejmować historię fotografii w Polsce od 1839 roku aż do czasów dwudziestolecia międzywojennego, rozpoczął dr Maciesza w końcu lat trzydziestych. Pierwsze jego notatki na ten temat miały raczej charakter przyczynkowski i brakowało w nich sprecyzowanej metody naukowej. Zebrane materiały służyły też najpierw do opracowania pierwszych wniosków i notatek biograficznych, stanowiących podstawę publikacji życiorysów zasłużonych pionierów fotografii w Polsce.

W 1932 roku Aleksander Maciesza opublikował w „Fotografie Polskim” życiorys fotografa Awita Szuberta, artysty malarza jednego z pierwszych fotografów górskich, autora artystycznych zdjęć Tatr i Pięcin, a także kopalni soli w Wieliczce. W 1936 roku w tomie II „Polskiego Słownika Biograficznego” ogłosił drukiem opracowane przez siebie życiorysy pierwszego polskiego fotografa amatora Aleksandra Branickiego oraz Konrada Brandla fotografa zawodowego, wynalazcy prototypu aparatu małoobrazkowego, pozwalającego na fotografowanie „z ręki”. Obszerniejszy artykuł dr Macieszy o nim pod tytułem „Konrad Brandel, prekursor fotografii małoobrazkowej” ukazał się drukiem w 1939 roku w czasopiśmie „Laica w Polsce”. W 1937 roku w „Życiu Mazowsza” dr Maciesza ogłosił dłuższą pracę pod tytułem: „Z dziejów kultury artystycznej Płocka. Julian Zawodziński”. Jest to życiorys nauczyciela rysunków gimnazjum płockiego, który był prawdopodobnie pierwszym Polakiem, trudniącym się zawodowo dagerotypią.

Dopiero w 1937 roku w związku z przygotowaniem do upamiętnienia w Polsce stuletniej rocznicy fotografii, prace historyczne prowadzone przez Macieszę znalazły możliwych protektorów, dzięki czemu mogły przybrać żywszy tok. Wówczas znalazły się fundusze dla tego rodzaju prac, producenci zaś sprzętu i materiałów fotograficznych i Towarzystwa Fotograficzne zaczęły okazywać żywe zainteresowanie historią fotografii i samym dr. Macieszą, który w zasadzie był jedynym reprezentantem tej dyscypliny naukowej w Polsce. Toteż w 1937 roku Zjazd Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych w Warszawie zaprosił Macieszę do wygłoszenia programowego referatu: *Sprawa obchodu stulecia fotografii w Polsce*, opublikowanego potem w XII numerze „Przeglądu Fotograficznego” z roku 1937. W komunikacie na ten temat czytamy: „Podczas popołudniowych obrad Zjazdu wygłoszony

został przez dr. Aleksandra Macieszę z Płocka referat pt.: „Sprawa obchodu stulecia fotografii w Polsce...”

Po ożywionej dyskusji nad referatem Zjazd przyjął przez aklamację następujące dwie rezolucje: I — „Zjazd ZPTF uznaje za konieczne zbieranie materiałów do historii fotografii i fotografiki polskiej, zaleca członkom Zjazdu zbieranie lokalnych materiałów oraz prosi dr. Macieszę, by zechciał objąć centralne kierownictwo wszystkich prac związanych z historią fotografii polskiej”.

W ten sposób powierzono Macieszę nadzór nad uruchomieniem i prowadzeniem badań historycznych nad fotografią polską i co ważniejsze otwarto szersze niż dotychczas możliwości publikacji wyników tych badań, które dotychczas ograniczały się do prac indywidualnych Macieszy.

W 1938 roku w „Fotografie Polskim” ukazała się praca dr Macieszy pt.: „Ojciec fotografii polskiej, inż. Maksymilian Strasz”, w niej autor przypominał zasługi człowieka, który pierwszy w Polsce fotografował i pisał o fotografii.

W 1939 roku w „Nowościach Fotograficznych” dr Maciesza opublikował artykuł: „Pierwsze polskie wydawnictwa z dziedziny fotografii”. W tej historyczno-bibliograficznej pracy opisał dwa pierwsze polskie przekłady książki Ludwika Daguerra oraz pierwszy polski podręcznik fotografii Maksymiliana Strasza.

W tym samym roku dr Maciesza przesłał do „Polskiego Słownika Biograficznego” dwa swoje artykuły o fotografach polskich: Łukaszu Dobrzańskim, fotografie polskim o europejskiej sławie, który ukazał się w tomie V „Słownika”, życiorys Dutkiewicza, wybitnego fotografa zawodowego, założyciela pierwszej w Warszawie światłodrukarni oraz fabryki płyt bromożelatynowych, który został wydrukowany już po śmierci dr Macieszy, w 1948 roku w tomie VI „Polskiego Słownika Biograficznego”.

Wszystkie prace dr Macieszy z dziedziny historii fotografii polskiej stanowiły wartościowe pozycje piśmiennicze. Były one jednocześnie jakby zapowiedzią znacznie większego dzieła ich autora. Tym dziełem miały być „Dzieje fotografii w Polsce”; miały one obejmować lata 1839—1939.

Dr Maciesza zdawał sobie sprawę z trudności, jakie czekały go przy podjęciu tak poważnej pracy. Dla przezwyciężenia tych trudności potrzebna była szczególna umiejętność w wyszukiwaniu i gromadzeniu materiałów, często ukrytych

w mało dostępnych archiwach prywatnych, często w nie uporządkowanych zbiorach dużych instytucji, często rozproszonych po różnych czasopismach i publikacjach. Konieczna też była znajomość techniki fotografii. Posiadając pod tym względem przygotowanie, przeświadczony o pożytku naukowym i społecznym podjętego dzieła pragnąc zaspokoić odczuwaną przez miłośników fotografii i fotografików potrzebę, którą wyrażała między innymi prasa fotograficzna, dr Maciesza postanowił podjąć próbę napisania historii fotografii polskiej.

Od roku 1937 Maciesza rozpoczął rozsyłanie specjalnie wydrukowanej, bardzo szczegółowej ankiety do osób prywatnych, archiwów, instytucji naukowych i Stowarzyszeń Fotograficznych. Ankieta była finansowana przez Towarzystwo Naukowe Płockie. Wkrótce zaczęło napływać na interesujący Macieszę temat wiele bardzo cennych informacji.

Praca rozwijała się pomyślnie, ale wybuch wojny przeszkodził Macieszy w doprowadzeniu jej do końca. Zdażył jednak opracować pierwszą część dzieła obejmującą lata 1839—1889; praca ta zawierała 217 jednostronnie zapisanych kartek formatu zeszytowego i składa się ze wstępu i czterech rozdziałów. W zbiorze rękopisów dr Macieszy zachowała się kartka z datą 21 lutego 1943 roku zawierająca tytuł: „Krótki zarys dziejów fotografii polskiej”. Ta kartka i 7 po niej następujących świadczą, że dr Maciesza nie mogąc dokończyć dużego dzieła historii fotografii polskiej, postanowił napisać przynajmniej jej krótki, lecz całkowity zarys. Z punktów projektowanej przedmowy wynika, że zamiar ten powziął w obawie przed zaginięciem i zniszczeniem zgromadzonego materiału i że zarys swój mógł pisać tylko wrywkowo, gdyż zawodowa praca lekarska pochłaniała cały jego czas. Nie wiadomo, czy autor zamiar swój wykonał, czy też rękopis zarysu uległ zniszczeniu. W czasie II wojny światowej dr Maciesza próbował pisać dalszy ciąg własnych prac naukowych, lecz nie mógł pracować ze względu na zbyt trudne warunki.

Zdrowie jego zaczęło szwankować i wywiązała się choroba. W 1941 roku Maria Macieszyna „za obrazę narodu niemieckiego” została wywieziona do obozu w Działdowie. Niemcy przeprowadzili rewizję w mieszkaniu Macieszy, podczas której wiele cennych jego prac zostało zniszczonych. W roku 1945 dr Maciesza wykonywał nadal pracę lekarską, wznowił swą pracę jako prezes Towarzystwa Naukowego Płockiego i Towarzystwa Lekarskiego, starał się, aby obie instytucje bez zwłoki podjęły swą działalność.

Choroba nadal czyniła jednak swoje postępy. W sierpniu 1945 roku dr Maciesza zasłabł w czasie udzielania pomocy lekarskiej pacjentowi. Wkrótce nastąpił paraliż prawej części ciała. W dniu 10 października tego roku po ciężkich cierpieniach dr Maciesza zmarł.

Pozostawił po sobie bogaty dorobek w postaci prac drukowanych — 101 artykułów i książek oraz liczne notatki dółkowe i 11 artykułów i książek w rękopisie.

Za swą ofiarną pracę dla Polski w okresie niewoli i po uzyskaniu wolności Aleksander Maciesza został odznaczony krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi.

W roku 1947 Adam Wrzosek ogłosił drukiem szkice o Aleksandrze Macieszy. Profesor Wrzosek na podstawie dostępnych mu wtedy materiałów ocenił zasługi dr Macieszy tymi słowami: „*Rozumem służył nauce, rozumem i sercem społeczeństwu. Służył uczciwie i ofiarnie więc dobrze się zastąpił Ojczyźnie i bliźnim*”.

Urodził się w Tomsku na Syberii. Czuł się jednak płoczaninem i potwierdził to swoimi pismami i czynami. Pozostanie też w historii naszego miasta jako płocki działacz naukowy i społeczny. Życie jego to godny naśladowania przykład pracy dla regionu i piękny wzór miłości naszej Ojczyzny.

WIESŁAW DYŚKIEWICZ

M A T E R I A Ł Y

- 1) Stanisław Kostanecki: Aleksander Maciesza — płocki działacz naukowy i społeczny. (w) „Towarzystwo Naukowe Płockie (1820—1830—1907—1957) Płock 1957.
- 2) Julian Bartyś: Dr Aleksander Maciesza — pierwszy historyk fotografii polskiej. „Fotografia Polska” 1970 r.
- 3) Adam Wrzosek: „Aleksander Maciesza, życie oraz działalność naukowa i społeczna”, Poznań 1947.
- 4) „Przegląd Fotograficzny” 1937 nr 12.



W s t ę p

DZIEJE WYNALEZIENIA FOTOGRAFII

Otrzymywanie obrazu za pomocą światła. Ciemnia optyczna.
Próby utrwalania obrazów. Wynalazki N. Niepce'a i L. Daguerre'a
oraz F. Talbota.

Od najdawniejszych czasów wielu ludzi obserwoowało w ciemnej przestrzeni przedostawanie się przez wąską szparkę promieni świetlnych. Przy pewnych warunkach dawały one obraz zmniejszony i odwrócony przedmiotów, znajdujących się zewnątrz. Pierwszy opisał to zjawisko Leonardo da Vinci około r. 1500.

Ten fakt do celów naukowych wykorzystał Erazm Reinhold przy obserwowaniu zaćmienia słońca w Wittenberdze w 1540 r. Urządził on rodzaj kamery z małym otworem. Niektórzy uważali to urządzenie za pierwowzór ciemni optycznej. Za właściwego jednak wynalazcę tego przyrządu jest uważany powszechnie lekarz włoski Jan Baptysta Porta*) (1540—1615), znakomity fizyk. Zużytkował on właściwości soczewki wypukłej, znane już z ówczesnej optyki (której jednym z twórców był Polak Witela, nazywany też Ciołkiem, żyjący w XIII wieku. Jego znakomite dzieło „Optyka” przez kilka wieków było głównym źródłem tej nauki).

J. Porta umieścił w otworze skrzynki soczewkę wypukłą, która, jak było wiadomo z optyki, dawała w pobliżu swego ogniska wyraźne obrazy rzeczywiste, zmniejszone i odwrócone przedmiotów odległych.

Przyrząd, złożony ze skrzynki, pomalowanej wewnątrz na czarno zaopatrzony w soczewkę z urządzeniem do jej prze-

*) Data urodzenia wg Wielkiej Encyklopedii Larousse'a.

suwania oraz tafli, służącej do przyjmowania obrazów, otrzymała nazwę ciemni optycznej (camera obscura).

Jako następstwo wynalezienia ciemni optycznej zjawilo się pragnienie utrwalenia otrzymanych w niej obrazów. Było to bodźcem do dalszych nieustannych poszukiwań ze strony wielu badaczy i uczonych. Wynalezienie sposobu utrwalania tych obrazów stało się możliwe dopiero po wynalezieniu i zbadaniu związków chemicznych, wrażliwych na światło.

Już w wiekach średnich wiedziano, że azotan srebra czerni skórę ludzką, jednak nikomu wtedy nie przyszło na myśl przypisać ten objaw działaniu światła. Dopiero lekarz Johann Heinrich Schulze z Halle wyjaśnił w r. 1727 że azotan srebra jest czuły na światło. Wykonał on następujące doświadczenie. Zasłonił mieszaninę azotanu srebra i kredy szablonem z wyciętymi literami i poddawał ją działaniu światła. Po pewnym czasie na skutek działania światła przez otwory w szablonie następowało zaczernienie mieszaniny w postaci liter. Miejsca zaś zasłonięte nie zmieniły barwy. Niestety wyraźna czarna sylweta liter nie mogła być utrzymana długo. Po usunięciu szablonu następowało stopniowo zaczernienie całej mieszaniny.

Jan Baptysta Baccaria w podobny sposób wykazał w Turynie w 1757 r. wrażliwość na światło chlorku srebra. Aptekarz Karol Wilhelm Scheele, znakomity chemik, wykrył w r. 1777, że najbardziej intensywnie oddziałują na chlorek srebra fioletowa część widma. A. Hagemann w 1782 r., William Hyde Wollaston i inni wykryli wrażliwość na światło smół oraz soli rtęciowych.

Tom Wedgwood ogłosił w r. 1802 sposób otrzymywania sylwet i kopiowania rysunków na papierze lub skórze, nasiąkniętych roztworem azotanu srebra. Próby utrwalenia tych odbić nie powiodły mu się. Również nie dały pomyslnych wyników jego próby z ciemnią optyczną. Dopiero Humphry Davy, znakomity chemik, powtarzając próby Wedgwooda, otrzymał obrazy na papierze przy pomocy mikroskopu słonecznego. Były to właściwie pierwsze fotografie i zarazem pierwsze mikrofotografie. Davy, pracując nad związkami srebra, otrzymał w r. 1814 jodek srebra i wykrył jego światłoczułość.

W r. 1817 sir John Herschel dokonał odkrycia, które miało następnie nadzwyczajne doniosłe znaczenie w dziejach rozwoju fotografii. Stwierdził on, że tiosiarczan sodowy rozpuszcza chlorek srebra i wskazał, że za pomocą tego środka

można utrwalac obrazy otrzymywane przy użyciu chlorku srebra.

W r. 1825 Antoni Balard odkrył bromek srebra. Powyższe wynalazki i odkrycia uitorowały drogę wynalazkom Francuzów Józefa Nicefora Niepce'a (1765—1833) i malarza Ludwika Daguerre'a (1789—1851) oraz Anglika Williama Henryka Focha Talbota (1800—1877), którym ludzkość zawdzięcza ostateczne wynalezienie fotografii.

Pracowali oni nad tym wiele lat i włożyli w to ogrom pracy. Wszystkie ich wysiłki miały jeden cel: znaleźć sposób utrwalania obrazów, otrzymywanych w ciemni optycznej. J. Niepce, porucznik w stanie spoczynku litograf i chemik, pracował nad tym od r. 1813. Pierwsze pomyslnie wyniki osiągnął dopiero w r. 1824, a w r. 1827 przesłał Towarzystwu Królewskiemu w Londynie obrazy utrwalone na płycie metalowej. Otrzymywał on te obrazy w sposób następujący: płyty miedziane pokrywał asfaltem, rozpuszczonym w olejku lawendowym i naświetlał wysuszoną płytę w ciemni optycznej przez 4—8 godzin, potem zanurzał płytę w olejku lawendowym; nienaświetlone części asfaltu rozpuszczały się, naświetlone zaś pozostawały trwałe i po obrobieniu kwasem mogły być użyte do drukowania sylwet zdejmowanych przedmiotów. Dla dalszego udoskonalenia swego wynalazku, który nazwał heliografią, wszedł w porozumienie z L. Daguerrem i w r. 1829 zawarł z nim stosowną umowę. Niepce zmarł w r. 1833. Po jego zgodzie Daguerre ostatecznie doprowadził do skutku swój sposób utrwalania obrazów, nad czym pracował od r. 1824. Przedstawił on swój wynalazek D. F. Arago, prezesowi Akademii Nauk w Paryżu na początku 1839 r.

W tychże czasach, bo od r. 1833 pracował nad wynalezieniem sposobu utrwalania obrazów W. H. F. Talbot, Anglik, zamożny obywatel, wychowanek Cambridge, umysł o wielostronnych zainteresowaniach, poeta, archeolog i fizyk. On również zgłosił się do Arago listownie 29 stycznia 1839 r., zastrzegając sobie pierwszeństwo pomysłu, które jednak Arago przedstawił jako spóźnione i nie dopuścił, aby zasługa pierwszeństwa wynalazku była zabrana Francji.

Gdy pierwsze wiadomości o tych wynalazkach rozeszły się po świecie, wywołały niesłychane wrażenie w Europie zachodniej. Bardzo prędko doszły one do Polski.

R o z d z i a ł I

POCZĄTKI FOTOGRAFII W POLSCE

Pierwsza wiadomość o wynalazku Daguerre'a. Inż. M. Strasz — ojciec fotografii polskiej. Pierwsze zdjęcie w Polsce sposobem Talbota, Pierwsze dagerotypy w Polsce. Wystawy dagerotypów w Warszawie, Wilnie i Poznaniu. Dagerotypy J. Radwańskiego. Wiktor Kurnatowski — pierwszy miłośnik fotografii w Poznaniu. Tłumaczenie polskie „Opisy wyrabiania dagerotypów”. — M. Zaleski — ojciec fotografii artystycznej. Początki fotografii zawodowej w Warszawie. J. Zawodziński — pierwszy zawodowiec Polak. J. I. Kraszewskiego — opis dagerotypowania. Karol Beyer, Jan Mieczkowski oraz inni dagerotypiści warszawscy. Józef Giwartowski jako talbotypista, Początki dagerotypii w Krakowie, Poznaniu, Lwowie i innych miastach.

Wiekopomny wynalazek fotografii jako wynik wspólnego wysiłku Józefa Nicefora Niepce'a i Ludwika Daguerre'a, a niezależnie od nich jednocześnie Talbota stał się wiadomy w Polsce w miesiąc po ogłoszeniu go w Paryżu w dniu 7 stycznia 1839 r. przez Dominika Franciszka Arago na zebraniu członków Akademii Francuskiej.

Wiadomość o tym wynalazku ukazała się w Polsce dnia 6 lutego 1839 r. Podała ją „Gazeta Codzienna” w dodatku „Wiadomości Handlowe i Przemysłowe” w artykule „O ustaleniu działań światła”. Było to streszczenie opisu wydanego przez D. F. Arago. Wiadomość ta znalazła wkrótce oddźwięk w Kielcach ze strony inżyniera gubernialnego Maksymiliana Strasza. Zainteresował się on żywo nowymi wynalazkami w dziedzinie fotografii i pierwszy w Polsce zaczął fotografować i pisać o fotografii. Jego obszerny życiorys, napisany przeze mnie, był ogłoszony drukiem w „Fotografie Polskim” w r. 1938 w numerach 3 i 4 pod tytułem „Ojciec fotografii polskiej inż. Maksymilian Strasz”. Była to postać wielce ciekawa. M. Strasz urodził się pod Warszawą w 1804 r. w pa-

rafii Ojrzanów; pochodził z rodziny Straszów z Białaczewa. Po odbyciu nauki w szkole średniej obrał sobie zawód techniczny i wstąpił do Szkoły Inżynierii Cywilnej, gdzie w r. 1830 złożył celująco najwyższy egzamin z inżynierii cywilnej i otrzymał stopień inżyniera. W czasie tych studiów Strasz był pod dużym wpływem prof. geodezji Uniwersytetu Warszawskiego Juliusza Kolberga, swego głównego nauczyciela i egzaminatora, który stał się dla niego wzorem pracowitości.

Po ukończeniu studiów M. Strasz odbył podróż za granicę na własny koszt w celu pogłębienia wiedzy inżynieryjnej. Wyjazd w r. 1830 przypadł w czasach niespokojnych. Zwiedzeniu Francji stanęła na przeszkodzie rewolucja oraz powstanie w Belgii. Strasz ograniczył się do zwiedzenia Niemiec, Holandii i Anglii. Musiał też skrócić pobyt za granicą, aby pospieścić do kraju, gdzie wybuchło powstanie listopadowe.

Podróż ta niewątpliwie wzbogaciła umysł Strasza i wzbudziła w nim zainteresowanie do wszelkich nowych wynalazków, a więc następnie i do fotografii. Po powrocie do kraju został zatrudniony jako konduktor Sztabu Głównego w kwartmistrzostwie wojsk polskich. Wytrwał na tym stanowisku do końca powstania. Następnie w r. 1832 był zatrudniony przy robotach około Kanału Augustowskiego. Potem był mianowany zastępcą „Inżyniera Województwa Augustowskiego”. W Suwałkach się ożenił. W r. 1837 M. Strasz otrzymał nominację na inżyniera gubernialnego do Kielc. Tu właśnie zaczął fotografować i pisać o fotografii. Pierwszy jego artykuł ukazał się 13 lipca 1839 r. w n-rze 308 „Wiadomości Handlowych i Przemysłowych” pod tytułem: „Sposób przenoszenia na papier przedmiotów za pomocą Kamery obskury przez wpływ samego światła”. Artykuł ten jako pierwszy i jako cenny dokument zasługuje na przytoczenie w dosłownym brzmieniu: „Aby zebrać kamerą obskurą przedmioty za pomocą wpływów światła, bierze się na ten cel cienki papier listowy, równy i ściśły; ten macza się w wodzie, w której jest rozpuszczona sól morską w małej ilości; po wyschnięciu wyciera się tak, aby sól na powierzchni równo była rozprowadzona. Następnie macza się tenże papier z jednej strony tylko w wodzie nasyconej saletrzanem srebra, którego dobiera się 1/6 lub 1/7 część na wagę do wody. Po wysuszeniu papieru przy ogniu należy go strzec od wpływu słonecznego światła, aby nie szerniał. Potem można go użyć do kamery obskury, za pomocą której bliższe przedmioty jako to statuy, budowle, a mianowicie rośliny mocno oświecone przenoszą się w przeciągu godziny

czasu z zupełną dokładnością i czystością konturów. W tym jednak przeniesieniu ta zachodzi różnica, że części ciemne oddane tłem jaśniejszym, a świetlne ciemnym. Po wyjęciu papieru z kamery obskury trzeba natychmiast dla utrwalenia wyobrażenia przedmiotów na nim wyrażonych umaczać go w wodzie, nasyconej mocno solą zwyczajną kuchenną, lub w małej bardzo ilości jodkiem potasu; w pierwszym razie kolor obrazu będzie fioletowy, w drugim żółtawy. Papier świeżo zaprawiony jest najlepszym do użycia. Przekonawszy się własnym doświadczeniem, z jaką dokładnością przedmiot sposobem dopiero opisanym mogą być na papier przenoszone, komunikuję lubownikom sztuk pięknych ten pana Talbota Anglika wynalazek, który zasługuje jeszcze na dalsze badania, dopóki odkrycie pana Daguerre'a ogłoszonym nie zostanie. Kielce, dnia 9 lipca 1839 r. Maksymilian Strasz (odsylając redakcji). Dwie próbki tego doświadczenia są złożone w redakcji i mogą być w tejsze widziane".

Artykuł ten jest dowodem, że inż. M. Strasz był pierwszym miłośnikiem fotografii oraz pierwszym autorem w dziedzinie fotografii polskiej. Dlatego uważać go należy za ojca fotografii w Polsce. Nie zadowolili się on próbami fotografii sposobem Talbota, lecz z wielką niecierpliwością oczekiwał na ogłoszenie dokładnego opisu Daguerre'a. W miarę ukazywania się w prasie francuskiej wzmianek i artykułów, dotyczących wynalazków Daguerre'a „Gazeta Codzienna” podawała je niezwłocznie do wiadomości ogółu polskiego, a mianowicie w dniu 13 sierpnia 1839 r. w numerze 2568 ukazał się artykuł „Zdanie sprawy pana Arago o daguerrotypie”, a w następnym numerze 2569 dłuższa notatka o daguerrotypii z zaznaczeniem, że tajemnicy wynalazku udzielił dotąd Daguerre tylko samemu Arago i że na zdjęcie pomnika lub krajobrazu potrzeba w zimie 10 do 12 minut, a w lecie 5 do 6 minut.

Dnia 31 sierpnia „Gazeta Codzienna” podała w numerze 2585 postępowanie pana Daguerre w utworzeniu obrazów przez promienie światła na podstawie umieszczonego w prasie francuskiej sprawozdania z posiedzenia Paryskiej Akademii Umiejętności w dniu 19 sierpnia, kiedy Arago w obszernym referacie podał do wiadomości publicznej tajemnicę wynalazku Daguerre'a i Niepce'a. Z tego artykułu czytelnicy dowiedzieli się, że jego sposób otrzymywania zdjęć, zwany „daguerrotypia” był następujący: wystawiał on posrebrzaną (platerowaną) płytę miedzianą na działanie pary jodu, wskutek czego płyta powlekała się na powierzchni warstwą jodku srebra, po czym

umieszczał ją w ciemni optycznej i robił zdjęcie; następnie płytę naświetloną poddawał działaniu pary rtęci, która w postaci drobnych kuleczek osadzała się tylko na tych miejscach płyty, na które działały promienie światła; na koniec utrwał płytę w tiosiarczanie sodu, w którym rozpuszczał się jodek srebra miejsc nienaświetlonych.

M. Strasz nie zadowolili się tym artykułem i sprowadził autentyczny opis Daguerre'a, na którego podstawie umieścił 19 października w „Wiadomościach Handlowych i Przemysłowych” na 336 „Opis szczegółowy sposobu wyrabiania daguerrotypów”. Po przeszło miesięcznych próbach własnych podał w tychże „Wiadomościach” 27-XI. w nrze 347 „Uwagi nad przedstawieniem przedmiotów w daguerrotypie”. W artykule tym rozpatrzył krytycznie właściwości daguerrotypii i wykazał na podstawie własnych doświadczeń słabe jej strony, a mianowicie: niemożność otrzymywania zdjęć przedmiotów poruszających się: „Jako to: obłoki, istoty żyjące, drzewa wiatrem kołysane, wody falą miotane, a poza tym odwrotne cieniowanie — to jest przedmioty jasne są oddane tłem ciemnym, a przedmioty ciemne jasnym”. Pisał on dalej: „O tym co dopiero nadmienilem, przekonałem się z własnego doświadczenia, gdyż zebrawszy widok kamerą ciemną sposobem Daguerre'a a punkt błyszczący powstały z odbicia promieni słońca od kuli blaszanej, znalazłem oznaczonym plamką czarną, mury białe w ciemnych tyntach*), a okna w nich znajdujące się i cień od gzymsów, odane lśniąca powierzchnią srebra”. M. Strasz zauważył przy tym, że to odwrotne cieniowanie pozornie znika przy odpowiednim ustawieniu dagerotypu, gdy w błyszczącej powierzchni odbija się ciemno tło.

Artykuł ten jest dowodem wyrobionego zmysłu obserwacyjnego autora. Oprócz powyższego zauważył on bowiem wady w dagerotypach, spowodowane wadami soczewki kamery, nieostrości po brzegach i niejednakową ostrość przedmiotów, zależną od oddalania soczewki. Znaczenie dagerytopii określił w słowach następujących: „Dla podróżnych, nie mających dosyć czasu do wolnego zdjęcia widoków z natury, a zwłaszcza takich, którzy nie posiadają sztuki rysowania, dagerotyp jest nieocenionym środkiem zebrania pamiątek podróży, a mianowicie w przedmiocie budownictwa i rzeźby. Jeżeli chemicy przyjdą w pomoc temu wynalazkowi o tyle, że sprostują odwrotność cieniowania i tyntowania, wówczas ten

*) tynt — ton, barwa obrazu.

nowy sposób zbierania widoków z natury będzie się mógł nazwać skończonym”.

Niezależnie od M. Strasza cokolwiek później zaczął robić zdjęcia sposobem Daguerre'a Jędrzej Radwański (1800—1860), fizyk, b. adiunkt przy gabinecie fizycznym Uniwersytetu Warszawskiego, zamkniętego po roku 1831, autor podręczników fizyki. Swoje dagerotypy J. Radwański dał na wystawienie na dochód publiczny.

Dzień 13 października 1839 roku był pamiętny dla mieszkańców Warszawy. Otrzymali bowiem oni możliwość obejrzenia wytworów cudownego wynalazku, o którym pisano we wszystkich prawie pismach, a którym chlubiła się Francja.

Rząd francuski oddał ten wynalazek na własność światu cywilizowanemu. Izba Deputowanych przyznała Daguerre'owi nagrodę w wysokości 8.000 franków oraz roczną pensję 2.000 franków, a spadkobiercom Niepce'a — 4.000 franków.

We wspomnianym wyżej dniu 13 października Towarzystwo Dobroczyńności wystawiło na widok publiczny po raz pierwszy w Polsce dagerotyp, nadesłany z Paryża, przedstawiający kościół Notre Dame. Opłata z wejść była przeznaczona na dochód ochrony. W kilka dni później nadesłano dagerotyp z widokiem Berlina, a J. Radwański przysłał swój pierwszy dagerotyp, przedstawiający kościół Wizytek przy Krakowskim Przedmieściu. Następnie wystawiono drugi bardziej udany dagerotyp J. Radwańskiego, a mianowicie zdjęcie pałacu Kazimierzowskiego. Dagerotypy były oglądane do dnia 2 listopada. Wystawa dała dochodu 1413 złotych polskich. Jak na Warszawę, liczącą wtedy około 10 tysięcy mieszkańców, frekwencja nie była duża. W każdym jednak razie ta pierwsza wystawa fotograficzna w Polsce przyczyniła się w dużym stopniu do wzbudzenia zainteresowania dagerotypia wśród społeczeństwa polskiego. Za Warszawą poszły w ślad inne miasta, jak Wilno i Poznań.

W pamiętniku z lat 1815—1843 Gabrieli z Güntherów Ruzyniny pod tytułem: „W Wilnie i w dworach litewskich” — Wilno 1928 r. jest umieszczona następująca wzmianka pod datą 6 marca. Popielec (1840 r.): „Wśród tych wypadków w to pełne ożywienia Wilno trafia pierwszy dagerotyp, słabe ledwie widzialne na szkle (?) odbicie, jakby cień, a jednak niezaprzeczone, widoczny, dotykalny dowód, że słońce jest malarzem i ten dowód z właściwym wytłumaczeniem pokazują damy w Müllera sali na dochód biednych przez cały tydzień,

bilet wejścia po złotemu, ale hojni rzucają rubla, nawet dukata, nawet kilka dukatów”.

Wiadomość o początkach dagerotypii w Poznaniu zawdzięczamy pamiętnikarzowi tego miasta Marcelemu Mottemu, który w swym dziele pod tytułem „Przechadzki po mieście” Poznań 1888—91, w 5 częściach, pisał o pierwszym dagerotypie tak: „Pamiętam dobrze, jak powszechnie wzbudziło zdziwienie i niedowierzanie gdy w pismach francuskich wyczytano, że jakiś fizyk Daguerre przymusił słońce do rysowania. Pierwszy taki słoneczny rysunek na blasze srebrem pociąganej, zwany wtenczas daguerrotypem, pojawił się w Poznaniu zimą 41-go roku u Konstantego Żupańskiego, który go z Paryża sprowadził. Był to widok Luwru, bardzo niewyraźny, musiałem go bowiem kręcić na różne strony pod światło, nim obraz pochwyć mogłem”. M. Motty również podał, że pierwszym Polakiem, który zaczął zajmować się dagerotypią był W. Kurnatowski. Pisał o nim tak: „Wiktor Kurnatowski, młody człowiek, z Litwy rodem, 1835 roku zjawił się w Chobienicach, a wkrótce potem przybył do Poznania, albowiem pan Maciej Marcinkowski powierzył mu dozór nad najstarszym synem swoim Józefem, którego właśnie do szkół oddawał... Pamiętam, iż gdy u nas pojawiły się około 40-go roku daguerrotypy, zajął się wraz z Sewerynem Mielżyńskim gorliwie nową tą sztuką i był pierwszym w Poznaniu, który robił dość udane daguerrotypy... Jeszcze 43-go czy 44-go Wiktor Kurnatowski, lecz o ile pamiętam, dagerotypował tylko przyjaciół i znajomych i nie zamienił tego na zarobkowe zajęcie. Głównie jednak pracował w litografii”.

Ten pierwszy miłośnik fotografii w Poznaniu miał duże poczucie artystyczne i był zdolnym rysownikiem. Po śmierci litografa Simona (1841 r.) założył w Poznaniu nowy zakład litograficzny. Oficyna jego istniała zaledwie sześć lat, przeżyła okres największego rozwoju i osiągnęła najwyższy poziom artystyczny. Powstawały wtedy liczne ryciny, przepełnione szlachetnym patriotyzmem, które sprzedawane w drodze subskrypcyjnej, rozchodziły się po całym kraju.

Była to postać wielce ciekawa i tajemnicza „Nazwisko Kurnatowskiego, jak zaznaczył Aleksander Guttry we wspomnieniach „W przededniu wiosny ludów” było przybrane z powodu jego emigracji z kraju. Był on Litwinem, o prawdziwym jednak nazwisku jego dowiedzieć się nie mogłem”. Wiecej o nim szczegółów znajduje się we „Wspomnieniach Jana Nepomucena Niemojewskiego”. Warszawa 1925 r. na str. 318—319:

„Wiktor Kurnatowski, zdolny rysownik, w młodości na uniwersytecie berlińskim, działacz „Polonii”, później żołnierz w korpusie Chłapowskiego”.

Główną jego pracą w zakresie litografii była dość dokładna „Mapa Księstwa Poznańskiego” wykonana przez niego samego, która miała służyć w razie wybuchu powstania dla celów wojskowych. Sam spiskowiec, pełen wiary działacz Centralizacji, wziął udział w powstaniu 1846 r. Aresztowany, z powodu zawiedzionych nadziei uległ takiej depresji moralnej, iż z rozpaczony tępym nożem więziennym zadał sobie 14 ran, o których w strasznych męczarniach zmarł. „Był to człowiek duchem Rejtanowi i Łukasińskiemu pokrewny” pisał o nim dr St. Karwowski.

Przytoczyliśmy tu trochę szczegółów biograficznych, dotyczących pierwszego miłośnika fotografii w Poznaniu, na dowód, że fotografia w Polsce od swego zarania pociągała ku sobie umysły światlejsze, o zainteresowaniach wielostronnych i z dużym poczuciem obywatelskim.

Zainteresowanie dagerotypią wzrastało w Polsce z każdym miesiącem. Nie wystarczyły już wiadomości, podawane w prasie ogólnej. Oczekiwano z niecierpliwością wydania dokładnego opisu wynalazku podanego przez swego odkrywcę. Opis ten ukazał się w Paryżu w sierpniu 1839 r. pod tytułem „Histoire et description des procedes du daguerreotype et du Diorama. Paris 1839 im 8—0”.

Pierwszym, który pośpieszył zaspokoić te zainteresowania w Warszawie, był Julian Kaczanowski, nabywca drukarni po zmarłym O. Łątkiewiczu. Po zreorganizowaniu i unowocześnieniu tej drukarni przystąpił do podejmowania własnych nakładów. Jednym z pierwszych jego wydawnictw był wolny przekład Daguerre'a dokonany przez E. Grabowskiego i sprzedawany w księgarni Vogelbranda po cenie 2 zł (jak wskazują notatki w „Gazecie Codziennej” r. 1840 N. N. 2737 i 2799).*) Wkrótce potem ukazało się w Poznaniu inne tłumaczenie.***) Oba te druki są wielce ciekawe dla każdego, kto interesuje się początkami fotografii w Polsce. Gdy porównamy oba przekłady, możemy przekonać się, że wydanie warszawskie jest

*) Egzemplarz tego wydawnictwa, wypożyczony z Biblioteki Publicznej w Warszawie ma Nr 052234, nieoprawiony w okładce koloru żółtawego, ma wymiary 13,5×22,5 cm i liczy 27 stron i 6 tablic.

**) Egzemplarz Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, oznaczony sygnaturą III Tm 19, jest oprawny w ciemnozielonkawym papierze o skórzanym grzbiecie. Ten egzemplarz ma wymiary 11,5×18,5 cm i liczy str. 55+1nlb+2 tablice składane.

właściwie skrótem i podaje tylko sposób wyrabiania dagerotypów, jak również objaśnienie załączonych do tekstu tablic.

Styl tego przekładu jest bardzo jasny i zrozumiały. Treść zaś przekładu poznańskiego jest obszerniejsza, gdyż obejmuje całość opisu Daguerre'a. Załączone do obu przekładów tablice potrzebnych przyrządów z podaniem dokładnej skali ogromnie ułatwiały każdemu, kogo interesowała dagerotypia, poznanie techniki wykonywania dagerotypów, a nawet konstruowania przyrządów. Na I tablicy przedstawione są przyrządy potrzebne do polerowania płyty i nadania jej powłoki jodowej oraz urządzenie kasety. Na II narysowane są: ciemnia optyczna, przyrząd do wywoływania parą rtęci oraz przyrządy do utrwalania i zmywania.

Dla nas w czasach obecnych szczególnie interesujące jest urządzenie ciemni optycznej — pierwszego aparatu fotograficznego. Różnica zasadnicza pomiędzy nim, a dzisiejszymi aparatami polega na tym, że kamera, używana przez Daguerre'a miała nieruchomy obiektyw, a ruchomą tylną część aparatu. Ostrość obrazu na matówce była otrzymywana przez przesuwanie tej części. Jako obiektyw służyła soczewka achromatyczna peryskopijska. W celu otrzymywania zdjęć w położeniu właściwym posilkowano się zwierciadłem umocowanym pod kątem 45°. Posilkowanie się nim wymagało o jedną trzecią więcej czasu naświetlenia, niż bez lustra.

Wydanie tych pierwszych druków ogromnie posunęło naprzód rozwój dagerotypii w Polsce. Ilość miłośników dagerotypii zaczyna powiększać się, szczególnie z pośród malarzy i nauczycieli rysunków. Niektórzy z nich próbują uprawiać dagerotypię zawodowo. Tylko niewiele nazwisk tych pierwszych pionierów fotografii przechowano, niestety, w pamięci do naszych czasów. Wśród nich na pierwszym miejscu wymienić należy Marcina Zaleskiego. Był to artysta malarz warszawski, mający zamiłowanie do widoków architektonicznych, ulic i gmachów. Malował obrazy, odznaczające się wiernością i odczuciem. Dagerotypia ogromnie go zainteresowała. Zajął się robieniem zdjęć — widoków. Widziano u niego w r. 1842 szereg jego dagerotypów, między innymi widok Łazienek. Marcin Zaleski może być uważany za ojca fotografii artystycznej w Polsce.

Powstanie fotografii zawodowej, mającej na celu zdjęcia portretowe, stało się możliwe, gdy przez dalsze udoskonalenie dagerotypii skrócono czas naświetlania. Pierwotnie bowiem Daguerre zalecał naświetlanie zdjęcia od 2 do 20 minut, zależnie

od pory dnia i roku. W tych warunkach można było zdejmo-
wać tylko przedmioty nieruchome.

Początki fotografii zawodowej w Polsce datują się od roku
1843, jak można sądzić z artykułu Adama Wiślickiego po-
tytułem „Fotografia w Warszawie” ogłoszonego w „Tygodni-
ku Ilustrowanym” (1863 r. nr 209 str. 378—379). Jest to naj-
bardziej wiarygodne źródło wiadomości o dziejach fotografii
w Warszawie za pierwsze jej ćwierćwiecze. W mieście tym
jako największym w Polsce, bo liczącym wtedy około 140 tys.
mieszkańców, najwcześniej zaczęła rozwijać się fotografia za-
wodowa. Pierwszymi dagerotypistami było paru wędrownych
Niemców, którzy wyrabiali nieustraszone portrety, kosztujące
po 50 złp.

Pierwszym Polakiem, który próbował pracować zawodowo
jako dagerotypista w Warszawie, był Julian Zawodziński*
gimnazjalny nauczyciel rysunków z Płocka. W r. 1843 w czasie
wakacji i urlopu odbył on w celach artystycznych dwumie-
sięczną podróż za granicę: do Monachium, Drezna i Berlina.
Tam zapoznał się z wyrabianiem dagerotypów. Następnie wy-
rabiał je w Płocku. Dagerotyp wykonany przez niego znaj-
duje się w Muzeum Towarzystwa Naukowego Płockiego**
Przedstawia on jego żonę Karolinę Zawodzińską z córką przy-
piersi, urodzoną 22.IX.1843 r.

Podczas wakacji 1844 r. Zawodziński wyjechał do Warsza-
wy i tam utworzył swą pracownię „zdaje się”, jak podaje
A. Wiślicki, w domu Dückerta, gdzie mieszczą się wody mi-
neralne. Prowadził tę pracownię przez dwa lata 1844 i 1845 r.
w miesiącach wakacyjnych i zamierzał osiedlić się w War-
szawie, lecz wstrzymały go od tego względy rodzinne. Zakład
w domu Dückerta utrzymał się jednak nadal. Prowadził go
Kosiński, a potem Szczodrowski, dr filozofii przybyły z Poz-
nania, malarz-kaligraf. Ogłaszał się w „Kurierze Warszaw-
skim”, iż udziela lekcji dagerotypowania. W jaki sposób od-
bywało się dagerotypowanie w tych czasach opisał z humo-
rem J. I. Kraszewski, który w czasie swej podróży w roku
1843 był obecny w Odessie przy dokonywaniu zdjęć. Oto jego
słowa: „14-go sierpnia. Z rana byliśmy u p. Hass, który da-
gerotypuje. Gdyby to warto było szczegółowego opisu można
by wyborną zrobić scenę, odgrywaną się wśród dość brud-
nego dziedzińca, której za tło służy mur, obity flanelową koł-

*) Dr A. Maciesza. Z dziejów kultury artystycznej Płocka. Julian
Zawodziński. Życie Mazowsza (1937 nr 1—6 i odbitka).

**) Obecnie Muzeum Mazowieckie w Płocku (przypis wydawcy).

drą białą, za akcesoria stopy śmieci i brudne rynsztoki. Stoli-
czek, dwa krzesła — oto cały aparat; ustawiają tu z dziwnym
pośpiechem, zajęciem i ważnością kamerę, układają głowę.
I biedny skazany siedzi trzydzieści sekund nieruchomy. Po-
mocnik p. Hassa (głuchego w dodatku) zakrywa szybko szkło
i woła „Merci”. Wyswobodzony mógł mu to samo powiedzieć
z daleko głębszym uczuciem. Jest za co!

Następują w izdebce, pełnej artystycznego nieładu, kom-
pletujące scenę fumigacje — mycie, smażenie itd. Wszystko to
odbywa się szybko, w ciasnocie niepojętej. Nareszcie blaszka
wyszła z powtórzonych łaźni, oprawia się i oprawiona przed-
stawia oczom twoim. Potrzeba widzieć oczekujących, jak chwy-
tają niespokojną ręką swoją podobiznę jak wytrzeszczają oczy
i nareszcie (prawie zawsze) cofają się odczarowani. Podobny!
Niepodobny! Okropny! Plamisty! Niewyraźny! Piękne panie
krzywią się, pan Hass, na szczęście swoje głuchy, bierze minę
każdą za znak ukontentowania, odbiera 25 rubli asygnacyj-
nych i przygotowuje nowe blaszki”. (Wspomnienia z Odessy,
Jedyssanu i Budzaku. Wilno 1846 r. tom trzeci, str. 225, 226).

Podobne sceny prawdopodobnie miały miejsce przy zdję-
ciach przez pierwszych dagerotypistów — zawodowców w War-
szawie. Robili oni zdjęcia tylko w miesiącach letnich i na
otwartym powietrzu.

Szybki rozwój dagerotypii zawodowej zaczął się w War-
szawie od czasu powstania zakładu Karola Beyera. Założyciel
tego zakładu K. Beyer urodził się w Warszawie 10 lutego
1818 r. z ojca Wilhelma, naczelnika loterii i matki Henryki
z domu Minterówny, cenionej malarki kwiatów i owoców.
Nauki szkolne odbył w Liceum Warszawskim. Obrął zawód
techniczny i wstąpił na praktykę do wuja Mintera, znanego
przemysłowca. Wynalazek Daguerre'a ogromnie go zaintere-
sował. W czasie wolnym od zajęć zaczął uprawiać dagerotypię
i doszedł do pewnej wprawy, czego dowodem były bardzo
dobre dagerotypy z r. 1842, które następnie posiadał Aleksan-
der Karoli, zasłużony fotograf zawodowy, gorliwy współpra-
cownik polskich pism fotograficznych, biograf K. Beyera.

W kwietniu 1844 r. wyjechał K. Beyer do Paryża, aby do-
kładniej zapoznać się z techniką dagerotypii, a także z naj-
nowszymi jej udoskonaleniami i z najnowszą aparaturą. Do
zdjęć portretowych był już wtedy w użyciu zamiast soczewki
achromatycznej podwójny niesymetryczny obiektyw portre-
towy Petzvala, który ukazał się w handlu w r. 1843 i dawał
zdjęcia dużo lepsze.

Po powrocie z Paryża we wrześniu K. Beyer otworzył zakład dagerotypowy przy ul. Senatorskiej w pałacu hr. Zamojskich, wejście prawą bramą przy kościele reformatów, gdzie w ogrodzie urządził pierwszą pracownię oszkloną. Zakład od razu miał nadzwyczajne powodzenie, gdyż odznaczał się sumiennością, dokładnością i stosowaniem najnowszych wynalazków fotograficznych. Po 6 latach K. Beyer przeniósł go do domu własnego, nabytego przy ulicy Wareckiej, obok zabudowań poczty (przedwojenny nr pol. 14, dom Sikorskiego).

W r. 1847 otworzył zakład dagerotypowy uczeń Szczodrowskiego — Jan Mieczkowski, który szybko postawił swój zakład na wysokim poziomie. J. Mieczkowski pochodził z zamożnej rodziny ziemiańskiej. Osierocony w dzieciństwie został ograbiony przez swych opiekunów i wskutek ciężkich warunków materialnych nie miał możności kształcenia się. Jednak jako jednostka dzielna potrafił wydobyć się z biedy. Bardzo młodo wstąpił na praktykę do zakładu fotograficznego Karola Szczodrowskiego, który mieścił się obok Ratusza. Po odbyciu praktyki puścił się w podróż po prowincji jako wędrowny dagerotypista. Z zebranych oszczędności założył zakład w Hotelu Europejskim. Zawdzięczając dużemu poczuciu artystycznemu i niezłomnej woli zaczął tu osiągać coraz lepsze rezultaty zarówno pod względem artystycznym, jak i materialnym, wysunął się nawet na jedno z czołowych miejsc wśród powiększającej się gromadki dagerotypistów w Warszawie.

Metryki kościelne i ogłoszenia w pismach zachowały szereg nazwisk dagerotypistów warszawskich. W wykazie zaślubionych w parafii św. Jana wymieniony jest w r. 1847 Karol Stolpe „artysta dagerotypowania”.

Stolpe ogłaszał się w gazetach, że ma zakład przy ulicy Wierzbowej nr 614a, na rogu Niecałej i że dokonywa zdjęć w ogrodzie bez względu na pogodę od 7 rano do 5 po południu.

Później otworzyli swoje pracownie Euge Willnow i Juliusz Blumenthal. Cena pojedynczego portretu dagerotypowego pod koniec czwartego dziesiątka lat wyniosła 8 złp.

Oprócz wymienionych wyżej zakładów istniał jeszcze w Warszawie zakład Józefa Giwartowskiego, o którym zachowały się sprzeczne wspomnienia i wzmianki. Adam Wiślicki, który w r. 1863 opisał dość gruntownie zakłady fotograficzne w Warszawie, podał między innymi, co następuje:

„W Warszawie ściśle stosowano się do odkryć zagranicznych; gdy tam ukazała się fotografia papierowa, próbowano jej

u nas. Pierwszym, który dla publiczności rozpoczął u nas robić fotografie papierowe był, Józef Giwartowski, nauczyciel tej sztuki we Frankfurcie nad Menem, otworzył swój zakład w Pałacu Zamojskich. Były to duże portrety, starannie retuszowane i kolorowane, lecz nieprzystępnej dla ogółu ceny, sztuka bowiem kosztowała od stu do stu pięćdziesięciu złp. Zakład Beyera nie pozostawał również w tyle, pospieszając z wprowadzeniem u siebie tej nowości. Już poprzednio p. Beyer, mieszkając przy ulicy Pivnej w domu Magiera, korzystał z obserwatorium tamecznego przy wykonywaniu rozlicznych prób. Główne jego usiłowania dotyczyły fotografii, która wychodziła nieźle, gdy jednakże trzeba było zdejmować fotografię na papierze dla zyskania obrazu ujemnego, a z tego po raz drugi przenosić je na inny papier, co sprawiało groszkowatość, pochodzącą od wątku papieru i zmuszało do starannego retuszu, nie ustając w próbach, wstrzymał się p. Beyer z wprowadzeniem tego sposobu do zakładu dla publiczności otwartego”.

Ta cenna notatka świadczy, że fotograf dagerotypista J. Giwartowski według innych danych opanował także metodę Talbota, zwaną wtedy talbototypią lub kalotypią. Nie znalazła ona jednak u nas szerszego zastosowania, pomimo że pierwsze zdjęcia fotograficzne w Polsce, sporządzone przez M. Strasza, były wykonane tą metodą, a opis jej podany do wiadomości ogólnej.

Z czasem Talbot znacznie udoskonalił swą metodę. Wynalazł on bowiem sposób otrzymywania odbitek (pozytywów) w dowolnej ilości z negatywów na przezroczystym papierze i lepszego ich wywoływania przez stosowanie kwasu galosowego (ac. galicum).

W tych czasach w Anglii, w latach 1843—1848, kalotypia użyta przez malarza Dawida Oktawiusza Hilla (1802—1870) przyniosła cudowne rezultaty w postaci całej galerii doskonałych portretów wybitnych osobistości współczesnych, dając Hillowi prawo do tytułu pierwszego artysty-fotografa świata. Natomiast w Polsce zapanował powszechnie wynalazek Daguerre'a. Marcin Olszyński, najdawniejszy współpracownik przyjaciela K. Beyera, zachował w pamięci ciekawą rozmowę w sprawie talbototypii.

„Czy wiesz Pan, Panie Karolu, że jakiś Anglik robi dagerotypy na papierze? Należałoby się zapoznać z tym sposobem dagerotypowania (wyraz fotografia nie był wtedy znany), bo o pewnie będzie i tańsze i lepsze, nie zacierają się łatwo i nie

blyszczący się tak jak te blachy srebrne". — „Niech sobie Anglik robi, kochany Panie, jak mu się podoba, ja przy swoim zostanę, boć to przecież co srebro, to nie świstek papieru, który z łatwością można przedrzeć. Na co się komu mogą przydać takie papierowe dagerotypy". Jednak w kilka lat później K. Beyer zmienił zdanie i stał się gorącym propagatorem fotografii papierowej.

Dagerotypia w Warszawie, jak świadczy wszystko powyższe, rozwinęła się dość bujnie. Wzięli się do niej malarze i rysownicy, często o dużym poczuciu artystycznym. Sporo też dagerotypów warszawskich ma wartość artystyczną. Szkoda, że ich tak mało znajduje się w zbiorach publicznych.

Inaczej przedstawiała się sprawa rozwoju dagerotypii w innych miastach Polski. Niestety brak prawie zupełnie materiałów i badania w tym kierunku nie pozwalają odtworzyć jej stanu w dostatecznym stopniu. Nawet przy dość usilnych poszukiwaniach udało się dowiedzieć niewiele o początkach fotografii. Na przykład tylko skąpe materiały zebrano w Krakowie pomimo pomocy dyrekcji Archiwum Akt Dawnych m. Krakowa, Muzeum Narodowego oraz najstarszych żyjących fotografów. W archiwum przejrano akta od roku 1847 do 1863 oraz roczniki „Czasu” od r. 1848 do 1863 i pomimo długich i żmudnych poszukiwań nie ustalono, kiedy oglądano w Krakowie pierwszy dagerotyp oraz czy istniały zakłady dagerotypów. Muzeum Narodowe w Krakowie w 1936 roku posiadało zaledwie dziewięć dagerotypów. Wśród nich tylko jeden mógł być przypuszczalnie wykonany w Krakowie. Dagerotyp ten (F. K. 4814) przedstawia Szyndlera, prezesa Senatu Krakowskiego dygnitarza Rzeczypospolitej Krakowskiej, wyróżnia się artystycznym ujęciem postaci. Dokładne poszukiwania jednego z najstarszych fotografów krakowskich Józefa Głogowskiego: „Dagerotypy pierwszy w Krakowie wykonywał Maliszewski *) (imięcia nie pamięta). W roku 1856 mieszkał przy ul. Św. Józefa III p. na poddaszu”.

Archiwum Akt Dawnych odszukało w aktach ośmiu najszybciej to nazwisko, lecz nie stwierdziło, czy i który z nich zajmował się wyrobem dagerotypów. Znany jest tylko adres jednego z nich, mianowicie Antoniego Maliszewskiego,

*) Według informacji p. Jerzego Spiegła pierwszym stałym dagerotypistą i fotografem w Krakowie był Walery Maliszewski. W Muzeum Narodowym w Krakowie jest fotografia przez niego wykonana (przebieg wypadku).

uczyciela, który w roku 1851 mieszkał przy ul. Szewskiej 1.4. Na podstawie podanych wyżej poszukiwań przypuszczać należy, że stałego zakładu dagerotypów w Krakowie nie było. Warunki polityczne oraz klęski społeczne nie sprzyjały powstaniu i rozwojowi dagerotypii w Krakowie. Nieudane powstanie, rzeź galicyjska, utrata samodzielnego bytu Rzeczypospolitej Krakowskiej, nędza i głód i nareszcie straszny pożar Krakowa w r. 1850 — wszystko to razem zahamowało życie kulturalne miasta.

Lwów na równi z Warszawą żywo i wcześniej zainteresował się dagerotypią, jak dowiodły tego przeprowadzone na moją prośbę poszukiwania przez Dyрекcję Archiwum m. Lwowa. Pionierem dagerotypii na gruncie lwowskim był Jan Gleisner, dr medycyny, profesor historii naturalnej i fizyki Uniwersytetu Lwowskiego. Sporządził on już w r. 1839 aparat Daguerre'a i poczynił zdjęcia niektórych części miasta Lwowa. On pierwszy wystawił we Lwowie swe widoki na widok publiczny w Księgarni Winiarza i Wilda. „Gazeta Lwowska” pisała o nim w r. 1842 (Nr 111 z dnia 20.IX. str. 732) w artykule pt. „Dagerotypia i malarstwo we Lwowie” jak następuje: „Staranności i wytrwałości z jaką... p. Gleisner zajął się dagerotypią winniśmy, że i my lwowianie możemy iść krok w krok za postępem tego pięknego wynalazku. W roku przeszłym profesor Gleisner ograniczył się na wykonywaniu obrazów architektonicznych za pomocą aparatu przez siebie według niedokładnych opisów z pism publicznych sporządzonego, jednak niepospolite sprawującego skutki. Dziś za pomocą aparatu Voigtländera, z Wiednia sprowadzonego, otrzymuje się w ciągu 20 sekund obrazy heliograficzne, na których osoby nie tylko pojedyncze, lecz nawet po kilka razem pięknym odbiciem i podobieństwem uderzają. Kilka takich obrazów osób z tutejszego uczonego świata oglądała niedawno publiczność na wystawie w księgarni Winiarza. Profesor Gleisner odbywa swoje operacje w dni jasne na tarasie domu p. Salzmana na przeciw ujeżdżalni i ciekawym pozwala się przypatrywać nie tylko obrazom, ale i samej operacji”...

J. Gleisner był dagerotypistą amatorem. Zawodowo zaczął uprawiać dagerotypię pierwszy we Lwowie od r. 1843 Hipolit Chołoniewski, b. oficer huzarów w armii austriackiej, następnie uczestnik powstania listopadowego. Po upadku powstania osiadł we Lwowie i obrał sobie jako zajęcie dagerotypię. Sztuką tą zajmowali się we Lwowie: Dobrowolski, właściciel apteki pod Lwowem, A. Wysłobocki — kaligraf i rysownik

oraz Szarmancki. W latach pięćdziesiątych dagerotypy zostały wyparte przez fotografie.

Rozwój dagerotypii w Poznaniu opisał dokładnie w swych „Przechadzkiach po mieście” wspomniany wyżej Motty. Ogólna ludność Poznania wynosiła wtedy przeszło 37 tysięcy, w tym katolików 17 tysięcy.

Pierwszym dagerotypistą zawodowcem był tu Niemiec Lippowitz, aptekarz z Leszna, który po sprzedaniu swej apteki sprowadził się w 1844 r. do Poznania i jako biegły chemik zapalił się do dagerotypii. Założył on pracownię w ogrodzie Żychlińskiego przy ówczesnej ul. Fryderykowskiej. Z początku dagerotypował co się dało, później przeszedł do portretów, które mu często nie udawały się. W parę lat później przybyło trzech dagerotypistów: Zeucner, który następnie długie lata prowadził zakład fotograficzny, oraz Żydzi Bernard Filehne, introligator, który otworzył pracownię na ulicy Fryderykowskiej oraz H. Engelman — faktor dzierżawca, a następnie gorzelany.

Wiadomości o rozwoju dagerotypii w innych miastach Polski nie dało się odszukać. Pionierami dagerotypii byli w nich wędrowni dagerotypiści zagraniczni i krajowi, przybywający z dużych miast. W okresie dagerotypii Warszawa zajmowała miejsce czołowe i godnie reprezentowała dagerotypię polską do której wzięły się jednostki dzielne, z dużym poczuciem artystycznym.

R o z d z i a ł II

CZASY PRZEDPOWSTANIOWE I POWSTANIOWE (1852 — 1863)

Fotografia kolodionowa mokra. Wynalezienie metody kolodionowej mokrej. Zapoznanie się z nią Polaków. Przekształcanie się zakładów dagerotypowych na fotograficzne. Rozwój fotografii zawodowej.

Dagerotypia stosunkowo niedługo święciła swe triumfy. W miarę udoskonalenia talbototypii zaczęła ustępować jej miejsca. W r. 1848 Klaudiusz Niepce de Saint Victor zamienił papierowe negatywy Talbota na płyty szklane, pokryte białkiem, zawierającym jodek potasu. Ostatni cios dagerotypii zadała metoda kolodionowa mokra, wynaleziona w r. 1851 przez Legeraya i Archera.

Rozpowszechniła ten wynalazek pierwsza wielka wystawa londyńska w 1851 r., która postawiła sobie za cel „dać wierne świadectwo i dokładny obraz stopnia rozwoju, do którego ludzkość doszła i zarazem wzniesć punkt kulminacyjny, z którego by różne ludy mogły obrać kierunki, w których mają kroczyć nadal”.

Na tę wystawę pośpieszono zewsząd, również i z Polski. K. Beyer, żywo interesujący się wszelkimi wynalazkami, pośpieszył do Londynu i tam zwiedzając wystawę, ocenił ważność wynalazku Legeraya i Archera, a nauczawszy się go od samego Archera, po powrocie do Warszawy w r. 1852, zabrał się natychmiast do fotografii kolodionowej. Pierwszy jednak zastosował ją u nas fotograf-amator Aleksander Branicki.*)

W zbiorach Towarzystwa Naukowego Płockiego znajduje się fotograficzna kopia litografii, przedstawiającej Zygmunta Krasińskiego, na której wylitografowano „podług photographu

*) Al. Maciesza: Branicki Aleksander hr (1821—1877). Polski Słownik Biograficzny T. II str. 397.

hr. A. Branickiego w r. 1851". Towarzystwo Naukowe posiada również drugi dowód, świadczący, że A. Branicki był jednym z pierwszych amatorów fotografów, a mianowicie: fotografia R. Sanguszki z napisem na odwrotnej stronie „Roman Eustachowicz Sanguszko — fotografował hr Branicki w Białej Cerkwi na Ukrainie”.*)

Z ukazaniem się fotografii kolodionowej ożywił się ruch w zakładach fotograficznych. Publiczność zaczęła nabierać gustu do fotografii. To w następstwie spowodowało powstanie nowych zakładów i rozwój wcześniej powstałych, szczególnie pierwszorzędnych jak: K. Beyera i J. Mieczkowskiego. Dawne zakłady dagerotypowe stopniowo przekształcają się na fotograficzne. W r. 1854 notowano w Warszawie następujące „Photografie i daguerrotypy”. Beyer Karol w domu własnym przy ul. Wareckiej nr 1359, Blumenhal Juliusz na Nowym Świecie nr 1245, Gejsler Karol na ul. Świętokrzyskiej nr 1345, La Cour Szczepan na Krakowskim Przedmieściu nr 411, Willnow Juliusz na Aleksandrii nr 2779. Nie wszyscy z nich uważali fach fotograficzny za swoją specjalność. Niektórzy bowiem w spisach ludności mają wymieniony inny zawód, a mianowicie: Gejsler — prowizor w aptece, Willnow — malarz pokojowy. Nie wszyscy też z zawodowców używali nazwy fotograf, np.: La Cour zapisany był jako dagerotypista.

W tym czasie dagerotypia wychodzi z użycia. Aparaty do dagerotypowania znikają z handlu. Jakub Pik (1806—1897), właściciel pierwszego na większą skalę sklepu optycznego przy ul. Miodowej nr 497 przez szereg lat w swoich ogłoszeniach umieszczanych stale w kalendarzach Jaworskiego wymieniał wśród różnych przyrządów aparaty do dagerotypowania z podaniem ich ceny od rs. 40 do rs. 150. Od r. 1854 przestał je wymieniać. W tym czasie fotografia zawodowa weszła całkowicie na nowe tory i zaczęła rozwijać się coraz pomyślniej. Fotografowie przyswoili sobie stopniowo nową technikę fotograficzną. Właściciele pierwszorzędnych zakładów, utrzymujący kontakt z zagranicą, jak np. K. Beyer lub J. Mieczkowski zapoznali się z nową metodą bezpośrednio z zagranicą, inni zaś pośrednio przez praktykę w zakładach krajowych, które prowadziły fotografię na miejsce dagerotypii. Fotografowie polscy, a szczególnie warszawscy utrzymywali stały kontakt z Francją. Przyczyniała się do tego obecność

*) Według międzywojennego stanu zbiorów w Towarzystwie Naukowym Płockim.

w Paryżu i większych miastach Francji dużej ilości emigrantów polskich. Niektórzy z nich zajęli się fotografią, bądź w charakterze pracowników w zakładach fotograficznych, bądź w przemyśle fotograficznym.

Powszechna wystawa w Paryżu w 1855 r. przyczyniła się także do rozpowszechnienia i podniesienia poziomu fotografii w Polsce. Zwiedzający wystawę Polacy mieli możliwość zapoznania się z postępem fotografii francuskiej, a szczególnie z okazami najlepszych zakładów paryskich Nadera, Salomona i innych. Nie przestał także śledzić postępów fotografii francuskiej pierwszy foto-amator i pisarz inż. M. Strasz. Zapoczątkowaną w r. 1839 pracę pisarską kontynuował w roku 1840. W tym roku umieścił jeszcze w „Wiadomościach Handlowych” (1840 r. 8.VIII. nr 418) artykuł pod tytułem: „Niektóre późniejsze odkrycia w sztuce Photogenii”, w którym podał: 1) uproszczony sposób jodowania płyt, ogłoszony przez Schadela z Petersburga i 2) jak samemu można przygotować podsiarczyk sodu (hyposulphite de soude) oraz 3) sposoby wyrobu papieru fotograficznego według Bayerda i Nerignau. Dalszej pracy pisarskiej stanęły na przeszkodzie zwiększone zajęcia zawodowe.

W r. 1844 władze przełożone inż. M. Strasza, doceniając jego zdolności i pracowitość powołały go do Warszawy na stanowisko naczelnika sekcji budownictwa w Wydziale Górnicztwa Komisji Przychodów Skarbu. Nowe obowiązki, ogrom zajęć i częste wyjazdy nie dawały mu możliwości zajmowania się piśmiennictwem fotograficznym przez szereg lat.

W czerwcu 1850 r. M. Strasz został wysłany za granicę do Niemiec, Belgii oraz Francji dla bliższego zapoznania się z metodą fryszowania żelaza na sposób lomtejski. W tym czasie (czerwiec 1859) artysta malarz i fotograf Francuz Gustaw Le Gray wynalazł metodę kolodionową mokrą.

Będąc we Francji Strasz niewątpliwie interesował się także postępami fotografii i może oglądał pierwsze negatywy szklane. Poglębiona podróżami za granicę wiedza inż. Strasza została zużytkowana przez powierzenie mu dodatkowo w r. 1854 zarządu fabryki machin na Solcu, który to obowiązek sprawował do kwietnia 1856 r. Powiększona znacznie praca zawodowa uniemożliwiała mu zajmowanie się fotografią w tym czasie. Dopiero po oswobodzeniu się od zarządu fabryką mógł poświęcić więcej czasu na studia fotograficzne, których owocem był wydany w r. 1857 pierwszy polski podręcznik fotograficzny, tak bardzo potrzebny dla fotografów zawodowych.

Miał on tytuł: „Fotografia czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła na papierze i szkle ułożonych do praktycznego zastosowania podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, Le Graya i Brebissona przez M. S. Warszawa. Nakładem G. L. Glucksberga, księgarza. 1857 w 8-ce, str. 106 zł. 3 gr. 10”. Zarówno w tytule wymieniono podręcznika, jak i pod szeregiem napisanych w poprzednich latach artykułów inż. M. Strasz ukrył swój tytuł naukowy oraz imię i nazwisko pod literami M. S.

Pierwszy podręcznik M. Strasza daje obraz techniki fotograficznej w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Druk ten jest obecnie rzadkością bibliograficzną, posiadaną tylko przez niektóre większe biblioteki. W Bibliotece Publicznej w Warszawie znajduje się egzemplarz (Nr. 017126), подарowany przez Aleksandra Karolego, wybitnego fotografa zawodowego, który brał bardzo żywy udział w rozwoju polskiego piśmiennictwa fotograficznego. Egzemplarz tego druku posiada również Polskie Twarzystwo Fotograficzne w Warszawie.

Z tego pierwszego podręcznika M. Strasza dowiadujemy się, że wtedy posilkowano się kamera, której obiektyw (soczewka achromatyczna) o średnicy 3,8—7,6 cm miał ogniskową 25—50 cm. Materiał negatywowy (papier woskowany bądź też szkło pokryte białkiem lub kolodionem) fotografista musiał naczulać sam bezpośrednio przed dokonaniem zdjęcia. Niektóre preparaty chemiczne potrzebne do tego trzeba było przygotować samemu we własnym laboratorium, które z konieczności musiało być dość spore. Procedura ta wymagała przede wszystkim oczyszczenia szkła pod powłokę z białka lub kolodionu, albo przygotowania papieru woskiem nasyczonego, połączonych zwykle z jodkiem potasu. Potem odbywało się nakładanie powłoki na szkło lub papierze oraz namoczenie powierzchni szkła lub papieru roztworem z saletrzanu srebra. Dalej następowało zdjęcie. Wystawienie na działanie światła przy zdejmowaniu portretów w słońcu trwało od 10 do 30 sekund, a w cieniu przez jedną minutę. Przy zdejmowaniu widoków potrzebne było naświetlenie do kilkunastu minut. Potem następowało wywołanie czyli wydobycie obrazu przez zanurzenie w roztworem kwasu pyrogallusowego lub siarczanu pierwszego niedokwasu żelaza. Po utrwaleniu obrazu podsiarkaniem sodu lub innym preparatem, po wypłukaniu i wysuszeniu otrzymywano gotowy odwrotny obraz (negatyw). Następne działanie: otrzymanie obrazu rzeczywistego (pozytywu) było również złożone i obejmowało ono: a) przygotowanie pa-

pieru lub szkła na obraz rzeczywisty przez zanurzenie w roztworem soli lub jodku potasu i ostudzenie tegoż; b) namoczenie roztworem saletrzanu srebra i osuszenie; c) naświetlenie; d) otrzymany obraz należało wymoczyć w wodzie albo wywołać roztworem kwasu pyrogallusowego, a następnie dla utrwalenia zanurzyć w roztworem do podsiarkanu sodu, na koniec wypłukać i wysuszyć. Wszystkie te czynności fotografista ówczesny musiał wykonywać własnoręcznie i dokładnie, przeważnie w oświetleniu ciemnicowym, do czego był używany cienki stoczek*) osłonięty umbrellką. W tych warunkach fotografowanie mogli uprawiać jedynie fotografowie zawodowi i tylko wyjątkowo miłośnicy fotografii, rozporządzający wolnym czasem i posiadający dużą cierpliwość i wytrwałość.

Blizsze zaznajomienie się z „Fotografią” M. Strasza przekonuje, że w owych czasach główna uwaga fotografa była zwrócona na przygotowanie płyt i papierów. Czynności chemiczne pochłaniały wtedy najwięcej czasu. Z tego względu pierwszy polski podręcznik fotografii różni się bardzo od obecnych naszych podręczników zarówno układem, jak i ubóstwem treści niektórych rozdziałów. Opis np.: przyrządów fotograficznych zajmuje zaledwie 28 wierszy. O ciemni podano tylko parę krótkich wzmianek.

Z treści podręcznika M. Strasza wywnioskować można, że fotografia polska była wtedy głównie pod wpływem francuskim. Na specjalną uwagę zasługuje „Wstęp” do „Fotografii”. Podał w nim M. Strasz kilka ciekawych faktów, dotyczących rozwoju fotografii za granicą i u nas oraz wyrażał swoje zapatrywanie co do znaczenia wynalazku fotografii. „Wstęp” zakończył słowami: „Dla użytku osób, oceniających wynalazek fotografii, według najnowszych i najpoprawniejszych dzieł ułożonym został niniejszy zbiór przepisów, posłużyć mogących do zdejmowania obrazów fotograficznych, w którym pominięto system Daguerre’a obecnie już prawie zupełnie zaniechany, również jak i sposób wyrabiania obrazów na czarnej ceracie, który nie zyskał powodzenia”. Przez wydanie tego podręcznika M. Strasz oddał duże usługi dla rozwoju fotografii polskiej. Przez szereg lat jego podręcznik był głównym źródłem wiadomości dla zajmujących się fotografią. Położenie gospodarze kraju sprzyjało rozwojowi fotografii.

*) Stoczek — cienka świeczka woskowa zwinięta w kłębek lub spiralnie.

Po latach klęskowych (1844—1854) nastaly lepsze czasy. Zaczęło podnosić się rolnictwo, wzmógł się przemysł i handel. Ostateczne ulepszenie sposobu kolodionowego przez Suttona w r. 1858 i szczególnie wprowadzenie w tym czasie formatu fotografii, nazwanego „formatem wizytowym” przyczyniły się ogromnie do rozpowszechnienia fotografii wśród szerszego ogółu. Nastaly złote czasy dla fotografii zawodowej, szczególnie dla dużych zakładów fotograficznych.

Karol Beyer, umysł o wielostronnych zainteresowaniach i zamiłowaniach, mógł swobodnie zaspokajać zapotrzebowanie na fotografie, otrzymując znaczne dochody ze swego zakładu. Od młodych lat oddawał się z zamiłowaniem numizmatyce i archeologii. Przyjaźnił się z ówczesnymi wybitnymi numizmatykami polskimi: Ignacym Zagórskim, Emerykiem Czap-skim, W. Kostreńskim, ks. Polkowskim, Wł. Bartynowskim i innymi, którym dużo w ich pracach pomagał, nawzajem od nich doznając pomocy. Sam też był autorem i wydawcą wielu prac, artykułów, katalogów ilustrowanych itp., poczynając od roku 1850.

Jako numizmatyk i archeolog K. Beyer zyskał sławę europejską. Udzielał chętnie wskazówek i rad na zapytania otrzymywane z Londynu, Paryża, Berlina itd. Podróżując po kraju i Europie, wyszukiwał i zbierał dzieła sztuki, pamiątki, osobliwości, rzadkie książki itp., którymi obdarzał zbiory publiczne. Zbierał też motyle i owady, których zbiór ofiarował gabinetowi entomologicznemu w Warszawie.

W r. 1856 wziął K. Beyer bardzo gorliwy udział w organizowaniu Wystawy Starożytności Polskich w pałacu Augusta Potockiego w Warszawie. Wydał wspaniały album, zawierający fotografie wykonane z przeszło 500 okazów, zgromadzonych na tej wystawie; zawierał on 40 tablic, ze stosownym opisem. Egzemplarz oprawny w skórę był sprzedawany w cenie 50 rubli srebrnych. W r. 1858 Beyer pospieszył na wystawę archeologiczną do Krakowa, aby porobić zdjęcia z wystawionych tam okazów.

Przyjazd jego do grodu podwawelskiego był sporą sensacją. „Czas” na swoich łamach kilkakrotnie (1858 nr nr 248, 259, 262) pisał o nim, co następuje:

Dnia 29 października — „Od kilku dni pracuje w salach wystawy starożytności p. Karol Beyer z Warszawy, zdejmując fotografie z najcenniejszych przedmiotów starożytności i sztuki, z których złożony będzie album wystawy krakowskiej i takowy wyjdzie w Warszawie. Pan Beyer wykonał już wiele

pięknych fotografii, a Komisja Wystawy... przeznaczyła oddzielny dla tych prac pokój”.

Dnia 12 listopada... „Imię p. Beyera znane jest w kraju jako wybornego fotografa. Toteż fotografie jego z tutejszej wystawy, których jest kilkadziesiąt tablic zdjętych, odznaczają się tą dokładnością, czystością i dobrym układem przedmiotów, jakie cechuje album wystawy warszawskiej... Narządy fotograficzne, jakich p. Beyer używa, są tym względem zwykłych tego rodzaju narządów, jakie zdarza się widywać u przejezdnych fotografów, czym na przykład teleskop względem teatralnej lornety. Dlatego też odznaczają się tą wykończonością w najdelikatniejszych zarysach, stosownym rozkładem światła i cieni i czystością odbicia, iż nie potrzebują poprawki retuszu... Widzieliśmy prócz tego fotograficzne widoki Warszawy p. Beyera i zazdrość nas wzięła, że Kraków, który tyle przedstawia przedmiotów godnych zdjęcia, pominięty dotąd w tym względzie został... ”

Dnia 16 listopada: ... „Pan Beyer fotograf warszawski prócz wielkiego albumu... kończy obecnie fotografie miniaturowych malowań rękopisu Bema, który biblioteka Uniwersytecka z całą uprzejmością oddała na czas potrzebny”. Owocem tej uciążliwej pracy fotograficznej Beyera był: „Album Wystawy Starożytności i Zabytków Sztuki urządzonej w Krakowie 1858 i 1859 r. 75 tablic ze stosownym opisem z oprawą w skórę, cena 90 rs”. Poza tym Beyer zaspokoił życzenia krakowian i wydał „Album Widoków Krakowa, 12 tablic, cena 18 rs”.

Niestety, oba te wydawnictwa dotyczące Krakowa o dużej wartości historycznej i artystycznej nie zwróciły nawet kosztów nakładu, jak pisał o tym w r. 1860 „Czas”, zaznaczając między innymi: „Album jego nie znalazł nawet pomieszczenia po tych bibliotekach, gdzie na zagraniczne dzieła ilustrowane nie żałują wydatku”.

Przedmiot zazdrości dziennikarza krakowskiego — wcześniej wydany „Album Widoków Warszawy” liczył 24 tablice i był sprzedawany po rs. 36, a pojedyncze tablice po 2 rs. Były to zdjęcia dużego formatu.

Wymienione tu wydawnictwa fotograficzne świadczą, iż K. Beyer był pionierem fotografii naukowej i krajoznawczej w Polsce. Oprócz tego wydał on jeszcze w tych czasach „Zbiór ptaków drapieżnych polskich, fotografowany z natury i kolorowany pod kierunkiem p. Władysława Taczanowskiego, Adiunkta Gabinetu Zoologicznego Warszawskiego, 25 tablic in 8-vo majori, cena rs. 15” „oraz „Gabinet fotograficzny meda-

łów polskich, zeszytów III uzupełniając dzieło Edw. hr. Raczynskiego do panowania Jana Kazimierza, cena zeszytu rs. 3". K. Beyer, nie zaniedbując pracy zawodowej i naukowej, brał żywy udział w życiu społecznym.

Gdy w roku 1859 przystąpiono do założenia „Tygodnika Ilustrowanego”, wszedł do pierwszego Komitetu Redakcyjnego złożonego z 11-tu osób i oddawał pismu spore usługi. Karol Beyer potrafił podolać wszystkim swym różnorodnym zajęciom tylko dzięki temu, że był dobrym organizatorem, miał dobrze zorganizowany zakład i umiał dobierać współpracowników.

Pracowano u niego chętnie. Był bowiem człowiekiem zarysowanym, w obejściu łatwym i bardzo ujmującym. Z jego zakładu wyszło kilku wybitnych fotografów zawodowych, którzy chlubnie zaznaczyli się w dziejach fotografii polskiej. Stanowili oni do pewnego stopnia szkołę beyerowską.

Najstarszym współpracownikiem Beyera był jego kuzyn Teofil Boretti (1919), który rozpoczął u niego pracę zawodową w roku 1852 i pracował następnie w charakterze operatora*) do r. 1857. Potem otworzył własną pracownię w nie istniejącym już obecnie domu Łagiewnickich przy ul. Teatralnej.

Drugim współpracownikiem a jednocześnie przyjacielem Beyera był Marcin Olszyński (1830—1907), pochodzący z możnej rodziny ziemiańskiej, wychowanek Szkoły Sztuk Pięknych, uczeń J. Kaniewskiego i F. Piwarskiego, kolega i przyjaciel Gersona, Kostrzewskiego, Pillatiego i innych. Napędzał on duchem artystycznym zakład i wkładał dużo artyzmu w swe zdjęcia. Wartościowym współpracownikiem był też baron Kloch, mający rozległe stosunki w sferach arystokracji i pierwszy samodzielny pozer**). Jego układy póż i oświetlenia zwróciły powszechną na siebie uwagę, były nacechowane poczuciem artyzmu indywidualnego, dały też one impuls do żarliwego naśladownictwa.

Stanisław Witkiewicz w książce pt: „Juliusz Kossak” na str. 50 pisze, że w latach 1853—1855 wielki malarz współpracował z fotografami i Giwartowskim i Klochem.

„Juliusz Kossak jako pracownik fotograficzny 1853—1855”. „Jego umiejętność malowania akwarelą posłużyła mu w Warszawie do zdobywania środków do życia dla siebie i dla innych”. „Dla kawałka prawie suchego chleba musiał retuszować

*) Fotograf dokonywujący zdjęć.

***) Pracownik specjalista, którego zadaniem jest upozować fotografujące się osoby.

wać liche fotografie niejakiego Giwartowskiego” — mówi Kenig.

Fotografie, które w owych czasach robiono, były rodzajem szkiców, wykonanych przy pomocy soczewki i chemicznego procesu. Dawały tylko cienie, to jest plamy czarne i światła to znaczy plamy białe; resztę półtony i wszelkie szczegóły kształtów dorabiała się ręcznie. Oprócz tak wykończonych portretów publiczność żądała też fotografii kolorowych. Kloch, który zajmował się takim kolorowaniem, poznawszy Kossaka, dobrego już akwarelistę, zaczął mu dawać roboty.

„Z czasem, jak mówi Marcin Olszyński, mieszkanie Kossaka zmieniło się w jakieś biuro kolorowania fotografii, w którym i Kloch już stale siedział i pracowało kilku innych, między którymi Szermentowski. Roboty było dużo, zarobek względnie niezły. Kossak ważniejsze roboty wykonywał sam, dozorując jednocześnie cały warsztat. Takie zastosowanie znalazł na razie jeden z największych talentów naszej sztuki w stolicy kraju, w środowisku życia umysłowego”.

Jednym z najlepszych uczniów Beyera, a następnie współpracownikiem w charakterze operatora był Konrad Brandel (1838—1920). Poza wymienionymi pracowali jeszcze w zakładzie: Aleksander Kowaliński — retuszer i koloryzator oraz Gregorewicz-operator. Cały personel składał się z dwudziestu osób.

Przy takim zespole współpracowników zakład Karola Beyera miał zapewnione świetne warunki rozwoju i mógł podolać wszelkim obstalunkom. W celu poszerzenia zakładu Beyer przeniósł go w roku 1857 z ulicy Wareckiej na Krakowskie Przedmieście nr 389 do kamienicy Wizytek wprost z Saskiego Placu nr 40, gdzie w okresie międzywojennym był zakład fotograficzny J. T. Piszczatowskiego. W nowych warunkach Karol Beyer rozwinął jeszcze bardziej działalność zakładu. Gdy wybuchła wojna o oswobodzenie Włoch (10.V—8.VII.1859), trudno było znaleźć w Warszawie mapy tej części Włoch, która była teatrem wojny, wtedy Beyer skopiował w trzech wielkościach najdokładniejsze mapy Włoch, jakie dało się znaleźć w mieście. Kilkaset egzemplarzy odbitek fotograficznych tych map rozkupili niezwłocznie gorliwi politycy, zanim księgarze sprowadzili żądane mapy z zagranicy.

W tym czasie Karol Beyer pracował także nad ksylofotografią, tj. zastosowaniem fotografii do celów drzeworytnictwa. Po wielu próbach udało mu się wynaleźć sposób przenoszenia fotografii na drzewo tak, żeby w odbiciu na papierze

rysunek nie był odwrócony. Zastosował on odejmowanie błonki kolodionowej od szkła, na którym się utrzymuje i przenosi ją w odwrotnym kierunku, a jednak z właściwym rozkładem czerni i bieli. Ten sposób przenoszenia fotografii na drzewo był własnym pomysłem Karola Beyera. Zastosowano ten sposób przy wykonywaniu drzeworytów dla „Tygodnika Ilustrowanego”.

Poważnym współzawodnikiem Karola Beyera w zawodzie fotograficznym był Jan Mieczkowski, człowiek przedsiębiorczy, energiczny, rzutki, umysł praktyczny, wielostronny. Po kilku latach prowadzenia z dużym powodzeniem zakładu w Hotelu Europejskim postanowił go rozszerzyć i postawić na najwyższym poziomie. W tym celu odbył dłuższą podróż za granicę, aby poznać najlepiej prowadzone zakłady zachodnio-europejskie. Po powrocie przeniósł swój zakład do specjalnie urządzonego lokalu w domu W. Piotrowskiego przy ul. Miodowej nr 1. Urządził obszerny pawilon o żelaznej konstrukcji, obficie oświetlony i zaopatrzony w najdoskonalsze aparaty. Postarał się pozyskać możliwie najlepszych współpracowników. Urządził wytworne atelier dla gości. Przy zakładzie umieścił ogromny skład ramek, które jak mówiło ogłoszenie, od razu fotografie tam wykonane zamieniają w pięknie oprawne obrazy. W tym już lokalu Mieczkowski nadał swemu przedsiębiorstwu charakter fabryczny. „W krótkim przeciągu czasu, jak podał A. Wiślicki zdołał zgromadzić mnóstwo portretów w formie biletowej znanych u nas osobistości wszelkiego rodzaju, tysiące kopii i reprodukcji. Oprócz nagromadzenia tych zbiorów J. Mieczkowski umiał je rozpowszechniać i rzeczywiście nimi handel zaprowadził. Wkrótce więc po wszystkich prawie księgarniach, sklepach papieru i galanterii zaczęto sprzedawać fotografie biletowe po cenie 2 zł za sztukę. Towar ten, wyrabiany dobrze, trafiając szczęśliwie na chwilę mody, licznych znalazł nabywców, wiele więc zakładów fotograficznych zajęło się wyrabianiem reprodukcji.

K. Beyer w tym czasie doszedł do szczytu powodzenia. Koniczność wykonywania dużej liczby odbitek i wykończenia spowodowała potrzebę rozszerzenia kopiarni. W tym celu wynajął lokal w gmachu Hotelu Europejskiego, gdzie urządził kopiarnię, której zarząd powierzył Marcinowi Olszyńskiemu. Tu były wykonywane tysiące reprodukcji klisz robionych w głównym zakładzie. M. Olszyński nie ogranicza się do tej pracy, lecz dokonuje całego szeregu zdjęć na mieście za pomocą suchych płyt kolodionowych, wyrabianych w zakładzie Beyera.

Zasze wypadki dziejowe spowodowały, że M. Olszyński stał się pierwszym fotografem-reporterem, a zakład Beyera zapoczątkował propagandę czynu patriotycznego przez rozpowszechnianie fotografii o treści patriotycznej.

Historyk powstania styczniowego Walery Przyborowski w dziele „Dzieje dwóch lat” często wymienia zakład Karola Beyera. W dziele M. Sokołowskiego „Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego” Warszawa tom III, jest pełno reprodukcji fotografii z zakładu Karola Beyera. Zdjęcia z okresu manifestacji zapoczątkował policmajster, który po spoliczkowaniu go w dniu 25 lutego 1861 roku nazajutrz zgłosił się do zakładu Karola Beyera i kazał się odfotografować z owąwiązaną głową jako ofiara rozruchów. Fotografia ta krążyła po mieście w licznych odbitkach i przypominała dwuwiersz: „Przy wodotrysku dostał Trepow po pysku”.

Dnia 27 lutego podczas demonstracji przed Zamkiem i na Krakowskim Przedmieściu zginęło pięć osób. Zwłoki „pięciu poległych” przeniesiono do Hotelu Europejskiego. Tam Karol Beyer wykonał zdjęcie każdej z poległych osób z ranami widocznymi tak, by wywoływały grozę.

Jak podaje W. Przyborowski „Tysiące, setki tysięcy fotografii poległych w najrozmaitszych formatach rozbiegło się po kraju, kupowanych skwapliwie, rozbudzając wszędzie widokiem ran odkrytych, żal, nienawiść i chęć pomsty na barbarzyńcy, który takiej zbrodni się dopuścił. Przyszło do tego, że wiele zakładów naukowych, szkół rządowych zakupywało od Bayera odpowiednią do liczby swych wychowanków ilość tych fotografii z ustępstwem 50%”.

Henryk Pillati, malarz cieszący się wtedy niemałą sławą, wymalował na obstalunek K. Beyera obraz olejny, na którym przedstawił pogrzeb poległych i uczestniczące w nim wybitniejsze osobistości miasta. Również odbitki z tego obrazu kursowały w ogromnej ilości po kraju. Karol Beyer należał do Delegacji Obywatelskiej, złożonej z 14-tu osób, jako przedstawiciel przemysłowców i kupców. Fotografowie bowiem w Kongresówce stanowili wolny zawód i byli zaliczani do przemysłowców. Delegacja istniała i urzędowała w Ratuszu przez parę tygodni. K. Beyer wraz ze Szlenkierem, Trzetrzevińskim, Kuskowskim, Krajewskim i Wrotnowskim należał do bardziej radykalnej grupy Delegacji, która śmiało i ustawicznie domagała się od rządu nowych ustępstw.

Delegacja w tym czasie cieszyła się w mieście i kraju dużą popularnością. Podobizny delegatów, wykonane w za-

kładzie Beyera, krążyły również po kraju. Szczególnym wzięciem cieszyły się fotografie szewca Hiszpańskiego, członka Delegacji, który zjednał sobie ogromną popularność za mocne słowa wypowiedziane do namiestnika ks. Gorczakowa. Fotografie Hiszpańskiego, siedzącego przy warsztacie, w fartuchu z rękawami obnażonymi, z głową energiczną, kędzierzawą i z krótką strzyżonym wąsem, rozchodziły się tysiącami i zakład Beyera nie mógł ich nastarczyć.

Nastąpiły rządy Wielopolskiego. Po krwawym stłumieniu manifestacji w dniu 8 kwietnia dla unicestwienia dalszych na placach rozłożyły się wojska. Sceny te również były fotografowane przez zakład Beyera i w licznych odbitkach krążyły po świecie. Sam oglądałem te różne fotografie Beyera na Syberii z wielkim wzruszeniem jako syn powstańców, gdy z rodzicami w latach szkolnych odwiedzałem rodziny powstańców-warszawiaków. Tak daleko zawędrowały te fotografie i tam budziły wśród młodego pokolenia uczucia patriotyczne.

Fotografia polska w latach powstańczych była czynem patriotycznym dużego znaczenia, potężnym środkiem propagandy ruchu niepodległościowego. Jednocześnie przyczyniła się to do ogromnego spopularyzowania fotografii w szerokich masach. Zaczęto coraz więcej fotografować się. We wszystkich większych miastach powstały zakłady fotograficzne, którym klienteli nie brakło.

Działalność patriotyczna Beyera nie uszła uwagi władz rosyjskich. Mianowany w listopadzie 1861 r. namiestnik generał Luders, przeprowadzając represje w Królestwie, rozkazał aresztować go za rozpowszechnianie reprodukcji i portretów wybitniejszych patriotów. W czasie rewizji dokonanej w lokalu Beyera potłuczono na drobne kawałki dwadzieścia kilka płyt (kamieni) litograficznych z dziedziny numizmatyki. Zniszczono owoc jego długoletniej pracy, przy której, posiłkując się fotografią z zastosowaniem własnych sposobów, współdziałał z T. Czapskim w wydaniu pięciotomowego dzieła pt.: „Katalog monet polskich”. Po aresztowaniu K. Beyer był wywieziony do Modlina, skąd wypuszczono go dopiero w kwietniu 1862 r.

Gdy w czerwcu przybył do Warszawy jako namiestnik wielki książę Konstanty z liczną świtą, zaczęli zgłaszać się do zakładu Beyera gremialnie wojskowi do zdjęć zbiorowych. Dotychczasowa altana okazała się za szczupłą. To zmusiło Beyera do zbudowania dodatkowej olbrzymiej altany (dziś już

nie istniejącej) w przyległych zabudowaniach klasztoru Witytek.

Niedługo Beyer korzystał z wolności. W 1863 r. został on ponownie aresztowany i osadzony w X Pawilonie, po czym skazany na zesłanie.

W tych czasach Jan Mieczkowski, nie biorący żywszego udziału w życiu politycznym Warszawy, cały prawie swój wysiłek skierował na podniesienie produkcji zakładu. Powiększał on systematycznie swój znaczny już zbiór zdjęć znakomości różnego zawodu, dawniejszych i nowszych oraz kopii z najsłynniejszych obrazów i rycin. Zbiór jego liczył około 800 sztuk. Pojedyncze odbitki sprzedawał po cenie 2 złp, handlującym zaś za pół ceny.

W zbiorze swoim Mieczkowski posiadał między innymi szereg bardzo pięknych kompozycji Gustawa Briona, malarza francuskiego, ilustratora niektórych dzieł Victora Hugo. Miał w szczególności ilustracje powieści „Nędzniczy”, a także oryginalny portret jej autora. Serię tę, stanowiącą oddzielny album z 26 kart w formacie biletów wizytowych, sprzedawał w cenie 2 złp. 10 gr. Jak wielkie rozpowszechnienie miały reprodukcje J. Mieczkowskiego, świadczy liczba 237 tys. biletów fotograficznych rozprzedanych przez niego w r. 1862, nie licząc większych zdjęć.

Jan Mieczkowski, człowiek o ambitnym usposobieniu, znakomity organizator, bardzo zdolny fotograf starał się postawić swój zakład na najwyższym poziomie, aby nie ustępował najlepszym zakładom europejskim. Gdy w roku 1862 była urządzona druga wielka wystawa w Londynie wysłał tam swe eksponaty i otrzymał odznaczenie w postaci listu pochwalnego. Jego wzorowo prowadzony zakład był dobrą szkołą dla fotografów zawodowych. Zatrudniał on wtedy 23 osoby.

Właściciele mniejszych zakładów warszawskich i prowincjonalnych mieli ułatwiony kontakt z zakładem J. Mieczkowskiego, bo przy zakładzie tym był skład preparatów i przyrządów fotograficznych najnowszej konstrukcji, należycie wypróbowanych. Każdemu fotografowi udzielano chętnie wszelkich rad i wskazówek. W ten sposób zakład J. Mieczkowskiego promieniował na inne zakłady fotograficzne i przyczyniał się do podniesienia poziomu fotografii zawodowej w Polsce.

W owych czasach zawód fotograficzny rozpowszechnił się na ziemiach polskich we wszystkich trzech zaborach. Powstało sporo zakładów fotograficznych. Przewodziła Warszawa. Według A. Wiślickiego Warszawa w r. 1862 posiadała 33 większe

lub mniejsze zakłady fotograficzne. Ważniejsze z nich wymienił Aleksander Kowaliński w artykule „Historia sztuki fotograficznej u nas i rozwój zakładów”, zamieszczonym w „Kalendarzu Fotograficznym” na rok 1902. Podał on, przed rokiem 1860-tym istniały w Warszawie oprócz wymienionych wyżej następujące zakłady: G. Giwartowskiego w pałacu Zamojskich na Nowym Świecie, Gebethnera w Ogrodzie Saskim, Fleka w domu Krasińskich przy ul. Mazowieckiej, Aleksandra Witekowskiego przy ul. Szpitalnej (od r. 1854), farmaceuty Gejslera przy ul. Świętokrzyskiej, Maurycego Paszkiewicza na Nowym Świecie, Jana Elsnera i Jana Karolego przy Krakowskim Przedmieściu (gdzie była cukiernia Turan) oraz Maksymiliana Fajansa przy ul. Długiej.

M. Fajans (1827—1890), wyznania mojżeszowego, po ukończeniu w Warszawie w r. 1848 Szkoły Sztuk Pięknych udał się do Akademii Paryskiej i przez dwa lata był uczniem sławnego Ary Scheffera. Studiował też chromolitografię w słynnym zakładzie Lemerciera. Po powrocie do Warszawy otworzył zakład artystyczno-litograficzny i fotograficzny. Podstawą przedsięwzięcia było wydawane przez Al. Przeździeckiego i Edwarda Rastawieckiego odznaczające się przepychem dzieło „Wzory sztuki średniowiecznej”. Z tego zakładu wyszły też „Wizerunki polskie” (1851—1861), „Kwiaty i poezje” (1858), „Album brzegów Wisły” (1854) i inne. Zakład fotograficzny był postawiony na wysokim poziomie artyzmu. Za swoje ekspozycje artystyczne otrzymał M. Fajans złote medale na wystawach w Warszawie w 1857 r., w Petersburgu w 1862 r. i w Londynie w 1862 r.

Warszawskie zakłady fotograficzne w tych czasach w ogóle przyczyniły się już dość znacznie do spopularyzowania fotografii w społeczeństwie oraz do uznania jej przez światlejsze umysły jako czynnika kulturalnego wielkiego znaczenia. Znamienna jest pod tym względem opinia Karola Marconiego, malarza polskiego, podana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1860 r. nr 16). Malarz ten, wykształcony we Włoszech, znany od r. 1850 z szerokiej działalności artystycznej w Warszawie, gdzie ozdobił swymi malowidłami salę Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego, pisał o fotografii w „Kronice sztuk pięknych” tak: „Fotografia nie wytrzymuje najmniejszego porównania z malarstwem i rzeźbą, a choć osiągnie ona zapewne w przyszłości większą jeszcze doskonałość co do stopniowania tonów i kolorów, nie dostąpi jednak nigdy rzeczywistego cel-

w portrecie i żywego odtworzenia charakteru i ducha, które jedynie schwycić może i powinna ręka artysty... Dotychczas staraliśmy się wykazać ujemną stronę fotografii; w kilku słowach teraz wielkie i prawdziwe przysługi, rzeczywistą moc, jaką jej zawdzięczamy wszyscy, a szczególnie artyści i zwolennicy sztuk pięknych. Ogromne muzea, znakomite zbiory prywatne, pomniki, świadczące o potędze i wyrażające ducha ubiegłych wieków, stały się dziś przystępnymi dla wszystkich, a rozpowszechnienie tytuł arcydzieł sztuki nie tylko jest szacownym skarbem dla artystów, ale zarazem silnie oddziałać musi na wykształcenie smaku, na wyrobienie zdrowych pojęć o sztuce w masach narodu. Słowem fotografia, wyrzucić może tu wpływ nieoceniony, o ile umiejętną kierowaną będzie ręką i jeśli zamiast niewolniczego i bezpośredniego naśladowania samej przyrody, pozostanie propagatorką twórców ludzkiego ducha...”

Stan fotografii zawodowej w tych czasach w Krakowie znacznie się polepszył. Do r. 1857*) Kraków obywatel się bez stałego zakładu fotograficznego. Odwiedzali go tylko czasem wędrowni fotografowie, szczególnie podczas jarmarków. Wiadomości o ich przybyciu zamieszczały pisma miejscowe. Oto w r. 1856 „Czas” w nr 211 podał: „Przed paru dniami przybył tu ze Lwowa fotograf p. Birnstein, który w domu p. Rappaporta w Rynku Głównym ma swoją pracownię. Wykonywa on portrety na płótnie tak zwane panotypie**) tym samym sposobem, co fotografie, o tyle wszakże trwalsze, iż przeciągnąwszy je pokostem, wpływ światła i wilgoci nic im nie szkodzi. Wystawione przed domem próby nie zostawiają nic do życzenia, a ceny 3 i 4 złote oznaczone za portret przystępnymi je czynią dla wielu. Pan Birnstein zabawi tu przez ciąg jarmarku, licząc i słusznie na zjazd liczniejszy z okolic”.

Pierwszy stały zakład otworzył w Krakowie J. Mażek w r. 1857. Jego anons, ogłoszony w „Czasie” (1857 r. nr 271, 277, 281, 284 i 287 z listopada i grudnia) brzmiał, jak następuje: „Fotograf J. Mażek przyjmuje wszelkie roboty do kopiowania z obrazów olejnych, fotografii, dagerotypu i rycin, które stosownie powiększyć można. Posiedzenie do portretu od 9-ej do 2-ej po południu bez względu na pogodę przy

*) Patrz przypisek wydawcy, gdzie jest mowa o zakładzie Walego Maliszewskiego.

**) Panotypy były to fotografie na ceracie, a nie na płótnie, jak mylnie podano. W Warszawie w tym czasie wyrabiał je niepozorny i ubogi zakład Skalskich w cenie do 3 złp. Miały duże powodzenie.

ul. św. Jana pod nr-em 408 na drugim piętrze. Udziela lekcje fotografii, jako też aparaty i maszyny różnej wielkości u niego nabyć można”.

W r. 1858 w grudniu ogłaszał się w „Czasie” fotograf ze Szwajcarii Florian Gautenbein, który przez krótki czas fotografował w atelier fotograficznym na Stradomiu pod Zamkiem, pobierając różne ceny od 15 zł za kolorowane fotografie do 1 zł za panotypie.

Na wysokim poziomie postawił fotografię zawodowa w Krakowie dopiero Walery Rzewuski (1837—1888), który z amatora fotografa stał się znakomitym zawodowcem. W wydawnictwie Józefa Czecha „Opis Krakowa i jego okolic. Kraków 1862” znajduje się taka wiadomość: „Zakładów fotograficznych jest kilka, do celniejszych należą: Walerego Rzewuskiego, pracującego obecnie jako amatora ul. Grodzka nr 83 i J. Mażka w pałacu Wielopolskim na Placu Franciszkańskim”.

Walery Rzewuski ma piękną kartę w dziejach Krakowa. Urodzony w Krakowie 1837 r., kształcił się w Instytucie Technicznym Krakowskim, a następnie przez oba półrocza 1857/58 był słuchaczem Instytutu Wiedeńskiego. Zarówno w Krakowie, jak i w Wiedniu z zamiłowaniem studiował technologie chemiczną. Będąc z natury obdarzony dużym poczuciem artystycznym, stał się prędko gorącym miłośnikiem fotografii. Jemu zawdzięczamy pierwsze w Polsce zdjęcia z Tatr, które podał w r. 1860 do „Tygodnika Ilustrowanego” literat krakowski J. K. Turski jako ilustracje do swego artykułu pt. „Kilka rysów fotograficznych z Tatrów” (T. II str. 463—466, 484—486), zaznaczając, że są to „widoki”, jakie fotograf wziął z pierwszej ręki, a rylec powtórzył”. Miały one tytuły następujące: „Zwóz Inu w Zakopanem; widok Tatrów ze strony południowo-wschodniej pod Kesmarkiem; Mała Łąka i Czerwony Wirch; opowiadanie starego bacy; taniec weselny górali; czytanie niedzielne; Kuźnice w Zakopanem; widok od stóp Nosala”.

W następnych latach „Tygodnik Ilustrowany” umieszczał jeszcze szereg drzeworytów ze zdjęć tatrzańskich W. Rzewuskiego, a mianowicie: Krzeptowski, przewodnik zakopiański (1861) str. 164); Dolina Strążyska (1861, str. 176); Żelazna brama w Tatrach (1861 str. 177); Pisana w dolinie Kościeliskiej (1861 str. 185); Widok Zawratu (1861 str. 185); Huta Jaworzyn w Tatrach (1864 I str. 68); Oczipiny w Tatrach

O powstaniu zamiłowania swego do fotografii W. Rzewuski opowiadał później w swych pamiętnikach tak: „Jeszcze chodząc na wykłady fizyki prof. Tomaszewskiego, powziąłem myśl o fotografii. Wybujała wyobraźnia kreśliła mi przeducne obrazy Krakowa i jego okolic, ujęte przeze mnie na papier, pomniki królów — wszystko to jedno po drugim zajmowało mnie... W 1857 roku 8 maja zrobiłem pierwszą próbę nie na swoim aparacie, lecz p. Niedźwieckiego.”

Po powrocie do Krakowa Rzewuski pod wrażeniem prac fotograficznych K. Beyera na wystawie archeologicznej oraz dzięki pobudzonemu przez niego zainteresowaniu zabytkami budownictwa krakowskiego, zajął się w r. 1860 fotografowaniem pomników i dzieł sztuki po kościołach krakowskich. Jak podaje „Czas”, Rzewuski dokonał wielu zdjęć. Kustodia katedry i kościoła Mariackiego czyniły mu ułatwienia. Pozwolono mu na przykład zdjąć do fotografowania wiszące wysoko obrazy w kaplicy Zygmuntońskiej. Udało mu się nawet zrobić niezłe zdjęcie wnętrza kościoła Mariackiego, a także bardzo dobre zdjęcie wnętrza kościoła Mariackiego. Poza fotografowaniem pomników zajmował się Rzewuski zdejmowaniem budowli i widoków Krakowa. Fotografie jego, jak twierdzili ówczesni znawcy „odznaczały się dokładnym rozkładem światła i cienia i czystością odbicia tak, iż naderdelikatniejsze ozdoby przedmiotów widocznymi się stają”. Podziwiano w jego pracowni olbrzymią na owe czasy fotografię około 86 cm długości przedstawiającą widok Krakowa od strony Podgórze, złożony z trzech części bardzo dobrze do siebie dopasowanych. W tymże czasie Rzewuski zaczął wykonywać piękne zdjęcia stereoskopowe z wnętrza kościołów.

W r. 1861 W. Rzewuski odbył kilkutygodniową wycieczkę w Tatry i przywiózł znaczną liczbę zdjęć do stereoskopu z doliny Kościeliskiej, Zakopanego i przyległych okolic i postanowił na przyszły rok uzupełnić zbiór cudnych widoków gór, które już wtedy były coraz liczniej zwiedzane przez krajowców i cudzoziemców. Dzięki swym dotychczasowym zdjęciom W. Rzewuski stał się znanym fotografem w Krakowie. Na wiosnę 1862 r. przeniósł on swą pracownię do domu Statlera przy ul. Wesolej (dziś Kopernika).

W r. 1863 W. Rzewuski robił również zdjęcia w obozie Langiewicza. Uczestnik powstania Romuald Makowski w wiele lat później podał o tym taką wiadomość. Jeszcze w r. 1863 w dzień ogłoszenia dyktatury Mariana Langiewicza poznałem ś. p. Walerego Rzewuskiego. Wówczas przywiózł on

do oddziału brata swojego, dziś już wraz z nim w grobie spoczywającego Bolesława. Kiedy Walery na żądanie nasze gotował się do fotografowania oddziału, powstał alarm skutkiem napadnięcia przez nieprzyjaciela stojącej od strony Miechowa piechoty. Kozacy zemknęli, ale jeden z naszych padł ofiarą kuli. Wówczas s. p. Walery widział pierwszy raz lejącą się krew biednego powstańca. Biorąc udział w pogrzebie jego, wstąpił na mogilę i wygłosił krótka, ale pełną otuchy i nadziei mowę, zastosowaną do potrzeb ducha i czasu”.

Zdjęcia powstańców, wykonane przez W. Rzewuskiego w obozie Langiewicza, znalazły rozpowszechnienie w licznych odbitkach nie tylko w Galicji, lecz także w Królestwie, i w Poznańskim. W latach powstańczych zakład fotograficzny W. Rzewuskiego był licznie odwiedzany przez powstańców. Zdjęcia ich wykonane w tym zakładzie były przechowywane następnie w wielu domach jako cenne pamiątki rodzinne.

Podobnie jak w Krakowie, fotografia zawodowa zaczęła rozwijać się pomyślnie we Lwowie i Wilnie, lecz niestety bliższe szczegóły dotyczące dziejów fotografii przedpowstaniowej w tych miastach nie mogą być przedstawione z powodu braku odpowiednich poszukiwań archiwalnych.

W Poznaniu w tych czasach powstał obok kilku zakładów żydowskich i niemieckich pierwszy zakład polski. Otworzył go w lutym 1863 r. Jan Nepomucen Seyfrid, malarz z zawodu, liczący się według Mottego, do rzędu weteranów, którzy nie jedno powstanie przeżyli. Założył on swoją pracownię fotograficzną w ładnym, umyślnie na to zbudowanym pawiloniku na rogu ul. Podgórznej i ówczesnej Wilhelmowskiej (Hotel Francuski). Ogłaszał się przez szereg lat w „Dzienniku Poznańskim”. Tam między innymi polecał do nabycia fotografie wyobrażające grupę z obozu generała Langiewicza oraz p. Pustowójtównę. Fotografie te były również do nabycia w zakładach niemieckich, między innymi Otto Siewert — ówczesny plac Wilhelmowski 6, jak świadcza o tym ogłoszenia w „Dzienniku Poznańskim”. We wrześniu 1863 r. J. Seyfrid otworzył filialny zakład fotograficzny w Gnieźnie. Zastępował go w tym zakładzie Majewski, który w r. 1862 prowadził do spółki z Refkischem pracownię fotograficzną w Poznaniu przy ul. Wilhelmowskiej nr 23, w której sprzedawano portrety zmarłego dr Marcinkowskiego. Jak z tego widać, fotografowie poznańscy w czasach powstaniowych byli także propagatorami czynu polskiego.

Nie sposób obecnie odtworzyć dzieje zakładów prowincjonalnych w czasach przedpowstaniowych, gdyż nie ma do tego odpowiednich materiałów. Żadne miasto nie posiada spisów swych zakładów fotograficznych w kolejności ich istnienia pod względem czasu i miejsca. Próby czynione w kierunku ustalenia takich spisów nie dały dotąd odpowiednich rezultatów, pomimo że miałyby one dużą wartość dla badaczy naszej przeszłości i dla muzeów regionalnych. Przy badaniach różnego rodzaju zachodzi często potrzeba ustalenia, z jakiego czasu pochodzi fotografia, przedstawiająca widok dzielnicy miasta lub budynku, albo też postać, interesującą badacza. Na podstawie adresu firmy umieszczonej na fotografii łatwo można by ustalić czas zdjęcia, gdyby takie spisy istniały.

Zakładom fotograficznym prowincjonalnym różnie się wiodło. Bardziej zdolni i rzutcy fotografowie czasem potrafili zebrać trochę funduszy, aby założyć zakład w większym mieście lub nawet przenieść się do Warszawy. Większość zaledwie miała na skromne utrzymanie przez uprawiania obok fotografii różnych dodatkowych zajęć.

Rozwój fotografii zawodowej, powiększenie ilości osób, zajmujących się fotografią, wytworzyły potrzebę wydawnictwa, informującego o udoskonaleniach, jakie poczyniono na Zachodzie. Zaspokoił tę potrzebę ponownie M. Strasz. Znalazł się on w warunkach, w których mógł swobodnie oddawać się umiłowanej fotografii przez studiowanie literatury fotograficznej. W roku 1859 bowiem z powodu przyłączenia Sekcji Budownictwa w Wydziale Górnictwa do Sekcji Technicznej i z powodu wysłużenia przeszło 35-ciu lat inż. M. Strasz przeszedł na emeryturę. Mając sporo wolnego czasu opracował wydawnictwo pt.: „Dalszy ciąg fotografii czyli opisanie nowych praktycznych środków oraz wypróbowanych recept do zdejmowania obrazów za pomocą światła na papierze lub szkłe, ułożonych podług najnowszych dzieł francuskich i niemieckich przez M. Strasza”. Warszawa. Nakładem Feliksa Kowalskiego 1862 r. 2 nlb 54-16 a nlb-16-ka.

Wydanie tego dziełka Strasz motywował we wstępie jak następuje:

„Skutkiem ciągłych prac artystów i autorów fotografia dochodzi do znakomitego udoskonalenia, szczególnie w zdejmowaniu widoków z natury na papierze i na szkłe, a nawet i w kopiowaniu sztychów oraz utworów pędzla w zmniejszo-

nym formacie. Z tego powodu uznałem potrzebę ogłoszenia nowo udoskonalonych środków do zdejmowania obrazów fotograficznych, a to w dalszym ciągu dziełka wydanego w roku 1857 nakładem Leona Glucksberga, w którym są wyłożone ogólne zasady fotografii”.

Wydawnictwo to jest wielce ciekawe z punktu widzenia historycznego.

Jak można sądzić ze wstępu M. Strasz zdawał sobie sprawę, że głównymi dźwigniami postępu w fotografii są artyzm i amatorstwo. Treść dziełka świadczy, że w owych czasach sposób fotografowania na papierze woskowym czyli talbototypia miała miejsce obok sposoby kolodionowego.

Przygotowanie kolodionu było głównym punktem ciężkości w pracy fotografa. Od dobrego przygotowania emulsji kolodionowej zależało powodzenie lub niepowodzenie. Z tego powodu znaczna część podręcznika M. Strasza zawiera różne przepisy i recepty.

Praca laboratoryjna, zajmująca najwięcej czasu fotografowi, wymagała sporej ilości artykułów chemicznych. Na skutek tego zaczął powstawać handel artykułami fotograficznymi. M. Strasz wymienia jako placówkę tego handlu w Warszawie „Skład materiałów aptecznych przy ulicy Podwale nr 482”. Ukazanie się podręcznika Strasza było bardzo na czasie. Przydał się on bardzo tym wygnańcom, uczestnikom powstania styczniowego, którzy na krańcach Rosji lub Syberii zaczęli szukać sobie środków utrzymania w zajęciach fotografią.

Na Syberii powstało sporo zakładów fotograficznych prowadzonych przez Polaków pod obcą firmą lub własną. Warszawa zaś stała się jednym z głównych miejsc zakupów artykułów fotograficznych.

Lata powstania styczniowego 1863 i 1864 zaznaczyły się dużym ruchem w zakładach fotograficznych. Prawie każdy spieszący do partii, niepewny swych losów, chciał zostawić rodzinie na pamiątkę swą podobiznę. Rodziny zaś skazanych na wygnanie spieszyły obdarzyć swymi fotografiami opuszczających kraj na długie lata, aby na wygnaniu przypominały im drogie osoby pozostałe w kraju.

Niejednego wygnańca na Syberii fotografia obroniła przed upadkiem i nie pozwoliła zapomnieć o kraju. Fotografie poległych lub rozstrzelanych stały się w domu swego rodzaju relikwiami, przy których wspominano zmarłych i szeptano

o zmartwychwstaniu Polski. Tysiące matek wszczepiało w dusze swych dzieci uczucia miłości i poświęcenia dla Polski, trzymając w rękę podobizny ich ojców, poległych w bitwach lub zmarłych na wygnaniu.

W żadnym bodaj kraju fotografia nie odegrała tak wielkiej roli jako krzewicielka uczuć umiłowania Ojczyzny, jak w Polsce.

Rozdział III

CZASY POPOWSTANIOWE (1865—1871)

Fotografia kolodionowa. Druga wystawa fotograficzna w Paryżu. Udział kobiet w zawodzie fotograficznym. Wprowadzenie retuszu negatywów. Literatura fachowa.

Po upadku powstania styczniowego głębokie przygnębienie opanowało społeczeństwo polskie. Poniosło ono ciężkie i bolesne straty w ludziach: zabitych, rannych i zesłanych. Wiele osiedli wiejskich i miejskich uległo zniszczeniu. Wiele rodzin utraciło swoich żywicieli i całe swoje mienie. Rząd nakładał represyjne podatki na właścicieli ziemskich i konfiskował majątki uczestników powstania. Wszystko to odbiło się ujemnie między innymi na stanie fotografii zawodowej. Ruch fotograficzny w zakładach znacznie się zmniejszył.

Wielu pracowników zakładów fotograficznych zesłano na Sybir. Tam na zesłaniu otwierali zakłady często pod firmą „Warszawska Fotografia”, które były uważane jako lepsze. Za mojej pamięci w Tomsku na Syberii w latach osiemnastych istniały trzy „Fotografie Warszawskie”: N. Ginłowicza, Macewicza i Sp. oraz J. Jerzyńskiego.

Zakłady, których właściciele zostali zesłani, zaczęły chylić się ku upadkowi. Uwidoczniło się to szczególnie w zakładzie K. Beyera. Gdy w roku 1865 na skutek amnestii powrócił on do Warszawy, przekonał się, że zakład jego znajduje się w oplakanyam stanie zdyskredytowania, a cały zapracowany przez niego majątek prawie stracony.

Przed powstaniem Karol Beyer dorobił się poważnej fortuny. Zakupił on wtedy place, leżące odłogiem przy rogu ulic Krakowskiego Przedmieścia i Królewskiej i zawarłszy spółkę

z Czarnieckim, urzędnikiem kolei Warszawsko-Wiedeńskiej rozpoczął budowę trzech wielkich kamienic, które potem przez długi czas nosiły nazwę bajerowskich. Spółka ta i rządy osób, którym powierzył zarząd podczas przymusowej nieobecności, doprowadziły go do ruiny. Pomimo utraty majątku K. Beyer nie załamał się i przystąpił niezwłocznie do reorganizacji swego zakładu oraz do nadania mu innego kierunku, bardziej odpowiadającego potrzebom czasu; mianowicie zainteresowała go sprawa światłodruku*). W tym celu K. Beyer, pragnąc podnieść i podtrzymać swój zakład, zwrócił się do Melecjusza Dutkiewicza, pracownika słynnego zakładu Angerera w Wiedniu, aby przybył do Warszawy i objął posadę głównego asystenta i kierownika części technicznej zakładu. Sprowadzenie M. Dutkiewicza do Warszawy przyczyniło się do dalszego rozwoju i udoskonalenia fotografii w Polsce. Było to dużą zasługą K. Beyera.

Dzięki „Wspomnieniu o ś. p. Melecjuszu Dutkiewiczu” Al. Karolego, podanemu w piśmie „Światło” (1899 r. nr 10), znane są koleje życia jednego z najznakomitszych naszych fotografów zawodowych.

Melecjusz Dutkiewicz (1836—1897), syn księdza unickiego w Sołukowie, (ówczesny powiat Dolina w Galicji wschodniej), po ukończeniu gimnazjum bazylianów w Buczaczu wstąpił w 1855 r. na wydział przyrodniczo-chemiczny Politechniki w Wiedniu. Po ukończeniu studiów w 1858 r. został profesorem przyrody w wiedeńskiej szkole realnej. Nie mając w szkole odpowiednich warunków do prac badawczych i doświadczeń, do których miał zamiłowanie, postanowił poświęcić się sztuce fotograficznej. Poszedł on za radą swego przyjaciela Belga van Monckhovea, który przebywał wtedy w Wiedniu. Był to gorliwy krzewiciel fotografii, w następstwie znany wynalazca i przemysłowiec na tym polu. Dutkiewicz wstąpił do słynnego „cesarsko-królewskiego zakładu” Ludwika Angerera w Wiedniu. Tam przez swe wrodzone zdolności i wyższe wykształcenie prędko wysunął się na pierwsze miejsce i został głównym asystentem.

Sledząc z zamiłowaniem wszelkie postępy w dziedzinie fotografii, M. Dutkiewicz dość prędko opanował technikę

*) Światłodruk — fotodruk, fotołypia. Druk z płyty szklanej, polewczony wilgotną żelatyną. Rysunek powstaje przez zgarbowanie uczulonej solami chromu żelatyny pod działaniem światła. Miejsca zgarbowane przyjmują drukarską farbę.

kolodionową i zasłynął wkrótce jako bardzo dobry fotograf z dużym poczuciem artystycznym. Szczególnie zaczął celować w zdjęcia z natury, grup i portretów na płytach, mających metr wysokości. Fotografował uroczystości i kostiumy dworskie oraz wykonywał świetne kopie ze słynnej cesarskiej galerii w Burgu. W r. 1861 na żądanie króla szwedzkiego Karola XV (1859—1872) Angerer wysłał Dutkiewicza do Sztokholmu, gdzie, przez rok cały przebywając na dworze królewskim, fotografował uroczyste obchody, pamiątki, budowle, widoki itp. Karol XV, król, pisarz i utalentowany malarz, ocenił należycie zdjęcia artystyczne Dutkiewicza i w dowód uznania nagroził artystę fotografa przy odjeździe jego do Wiednia złotym medalem.

Dutkiewicz nie tylko fotografował uroczystości dworskie, lecz także pamiętał o stronach rodzinnych. W tym mniej więcej czasie zrobił dla Angerera szereg zdjęć w Karpatach oraz w Tatrach i Beskidach, gdzie spędzał całe lato odbywając niebezpieczne wycieczki w towarzystwie górali, dźwigających wszystkie aparaty potrzebne ówczesnemu fotografowi. W roku 1865 po otrzymaniu propozycji K. Beyera przeniósł się do Warszawy. Tu po bliższym zapoznaniu się z baronem Klochem, pracującym u Beyera, zgodził się wspólnie otworzyć w Warszawie w r. 1866 nowy zakład pod firmą „Kloch i Dutkiewicz”. W tym celu w kwietniu tego roku odbyli oni wspólnie podróż do Niemiec i Paryża „dla przyswojenia sobie wszelkich nowych ulepszeń i wynalazków”, jak pisał o tym w „Kronice tygodniowej” — „Tygodnika Ilustrowanego” (1866 r. 7.IV) Wacław Szymanowski (1821—1886), literat, żywo interesujący się fotografią i ruchem fotograficznym, pierwszy kronikarz fotograficzny. W jego artykułach i kronikach znaleźć można sporo wiadomości o fotografach polskich. Popierał też zawsze gorąco każdą nowo powstającą placówkę fotograficzną. Gdy Dutkiewicz i Kloch powrócili z podróży do Warszawy i otworzyli zakład, W. Szymanowski umieścił w „Tygodniku Ilustrowanym” (1866 t. I str. 250) obszerną reklamę: „Panowie Kloch i Dutkiewicz założyli na Krakowskim Przedmieściu nr. 7 nową pracownię fotograficzną, odznaczającą się wielką wykwintnością urządzenia. Saloni i buduary jak cacko wyglądają. A przede wszystkim jak precudne tam ramki dla pięknych warszawianek, które zechcą zaszczyścić swym portretowym zaufaniem!

Sprowadzili oni mnóstwo gustownych przyborów, sprzętów, sofek, stolików, krzeseł, graków różnych, bo fotografia

i pod tym względem nastęrczyła nowe pole pomysłowym rzemieślnikom do rozwinięcia ich przemysłu. Co do dobroci odbitek, z tego zakładu wychodzących, reputacja ustalona- obuwłaścicieli żadnej pod tym względem nie zostawia wątpliwości. Ciekawa jest także do oglądania u nich przenośna pracownia fotograficzna, wyrobiona wyłącznie z lanego żelaza i szkła, a dająca się przenieść w dwóch albo trzech skrzyniach. Ta pracownia posłużyć ma do zdejmowania tak zwanych podróży fotografii. Pod firmą bowiem pp. Klocha i Dutkiewicza zdolni fotografowie, do ich zakładu należący, przynosząc się z miejsca na miejsce, będą w stanie zadość uczynić żądaniom mieszkańców miast naszych prowincjonalnych, pragnących posiadać dokładniejsze portrety od tych, jakie im dostarczają wędrowni fotografowie, nie zawsze szczególną biegłością w swej sztuce odznaczający się. Myśl dobra i praktyczna”. Przytoczona notatka daje obraz tego, jaka była wtedy moda w urządzeniu zakładów fotograficznych. Nowo otwarty zakład szybko nabral wziętości wśród zamożniejszej publiczności, szczególnie z warstw arystokracji, z którą Kloch miał rozległe stosunki.

Gdy w r. 1867 została zorganizowana w Paryżu druga powszechna wystawa, pierwszorzędne zakłady fotograficzne warszawskie pospieszyły wysłać na nią swe prace. Przebywający w tym czasie na studiach uzupełniających Michał Szymanowski, późniejszy profesor ekonomii politycznej w Szkole Głównej, poda w „Tygodniku Ilustrowanym” (1867 II str. 202) w jednym z „Listów z wystawy paryskiej” dłuższą wzmiankę o ekspozycjach fotografów warszawskich. Brzmiała ona tak: „W wąskim przejściu, oddzielającym sztuki piękne od przemysłu, pomieszczone są fotogramy Klocha i Dutkiewicza, Fajansa oraz Mieczkowskiego. Na tym polu Warszawie bezspornie należy się palma pierwszeństwa. Nasze produkty fotograficzne wyższe są pod każdym względem od francuskich, a tym bardziej od angielskich i walczyć mogą o lepsze z słynnymi fotogramami Angerera w Wiedniu. Włoskie są słabe. Portretów takich, jak p. M. (Kloch i Dutkiewicz), wewnątrz, jak na przykład salon hr. ur., widoków takich, jak pałacu Łazienkowskiego, w żadnej innej dotąd wystawie napotkać nie można. Najwyżej jednak zdaniem znawców stoją portrety Mieczkowskiego, dlatego głównie, że prawie wcale nie są retuszowane, chociaż portrety Klocha i Dutkiewicza lepiej wpadają w oko. Uprzedzam o tym czytelników naszych, którzy by rysy swe unieśmiertelnić pragnęli i ważne to zadanie odkładali na czas

podróży do Niemiec lub Francji. W dziale fotograficznym biegli nie rozpoczęli jeszcze czynności, ale wątpić nie można, że Warszawa wyjdzie zwycięsko. Portrety fotograficzne koloryzowane przez Zarzyckiego są nieporównanie piękne, podobnych stanowczo nigdzie nie widać. Firmie „Kloch i Dutkiewicz” przyznano srebrny medal, jedyny otrzymany na całą Rosję i Królestwo Polskie. Mieczkowski i Fajans otrzymali medale brązowe”.

Sprawa założenia światłodrukarni doszła do skutku dopiero w r. 1869. Dutkiewicz niezależnie od prowadzenia zakładu wszedł w tym celu w spółkę z Beyerem i wyjechał na kilka miesięcy do Monachium. Tam w zakładzie specjalnym fotografa Józefa Alberta nauczył się wykonywania fotodruku, wynalezionej przez inżyniera francuskiego L. Poitevina, a udoskonalonej i rozpowszechnionej przez Alberta. Uruchomiona po powrocie z Monachium światłodrukarnia zaczęła rozwijać pożyteczną działalność i wykonała szereg pięknych wydawnictw. Reprodukacja obrazu Ludwika Kurelli „Rybka”, przeznaczonego na premię dla członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, była jedną z pierwszych, które zyskały rozgłos pracowni. Z ważniejszych prac należy wymienić: „Album pamiątkowy na 400-letni jubileusz urodzin Kopernika z 16 tablic złożonych” i ilustracje do dzieła „Katedra Gnieźnieńska”, wydanego przez ks. Polkowskiego, serdecznego przyjaciela K. Beyera. W r. 1871 wykonał Dutkiewicz „Atlas ryb amurskich i bajkańskich” do dzieła Benedykta Dybrowskiego, przebywającego nad Bajkałem na zesłaniu.

Światłodruki, wykonywane przez Dutkiewicza, nie ustępowały najlepszym zagranicznym, lecz niestety, rozwijająca się pracownia wymagała olbrzymich nakładów, a K. Beyer, będąc materialnie zachwiany, nie był w stanie dostarczyć niezbędnych kapitałów na jej rozwój. Poza tym zjawiała się konkurencja ze strony innych zakładów fotograficznych, które zaczęły stosować światłodruk. W tych bowiem czasach liczba zakładów w Warszawie powiększyła się; powstały nowe zakłady i o zarobki było coraz trudniej. Złote czasy fotografii zawodowej minęły po powstaniu.

Drugim poważnym zakładem, założonym przez współpracowników K. Beyera, był otworzony w 1865 roku zakład fotograficzny Marcina Olszyńskiego i Konrada Brandla na Nowym Świecie (nr 57). Prowadzony przez dwóch dobrych zawodowców o dużym poczuciu artystycznym, zakład ten nie miał nadmiaru klientów i musiał wyszukiwać specjalne zamówienia,

jak wykonywanie grup składanych, bardzo przystępnych w cenie z powodu uproszczonego sposobu tworzenia ornamentacji artystycznych, lub jak przygotowywanie klisz do ilustracji kalendarzy.

O rok wcześniej, przed otwarciem zakładu K. Brandla i M. Olszyńskiego powstał zakład fotograficzny Trzebieckiego i Sadowskiego, mających odpowiednie przygotowanie naukowe. Michał Trzebiecki (1830—1905), farmaceuta-chemik, od roku 1857 preparator, a następnie asystent przy katedrze chemii w Akademii Medyko-Chirurgicznej, prowadził wykłady chemii od roku 1860 do końca roku szkolnego 1861—62. W chwilach wolnych od zajęć jako amator z zamiłowania pracował nad fotografią, a także zajmował się wypalaniem fotografii na porcelanie. Po wcieleniu Akademii Medyko-Chirurgicznej do Szkoły Głównej w roku 1862 i po upadku powstania Trzebiecki wspólnie z Sadowskim rozpoczął pracę zawodową w dziedzinie fotografii. Założony przez nich zakład fotograficzny zaczął nieźle się rozwijać. W roku 1866 W. Szymanowski, zawsze żywo interesujący się rozwojem fotografii, dał obszerną wzmiankę o tym zakładzie w kronice tygodniowej „Tygodnika Ilustrowanego” (1866 t. II str. 146):

„Od kilku już tygodni przechodzących Krakowskim Przedmieściem koło Hotelu Europejskiego zastanawia umieszczona tam obok sklepu pana Brunera wystawa fotograficzna pana Trzebieckiego. Rzeczywiście wystawa ta przynosi zaszczyt zakładowi, z którego wyszła, i śmiało powiedzieć można, że nawet w Paryżu lub Londynie zwróciłaby na siebie uwagę, tak dalece znajdujące się w niej portrety, wielkości prawie naturalnej, odznaczają się doskonałością odbicia i artystycznym wykończeniem. Zakład Trzebieckiego wyrabia wszelkiego rodzaju prace fotograficzne z należytym wykończeniem, nieustępując pod tym względem innym pierwszorzędnym zakładom warszawskim, jak: Beyera, Sachowicza, Fajansa, Mieczkowskiego, Klocha i Dutkiewicza, Brandla itp. Sądźmy jednak, że specjalnością jego są właśnie owe portrety wielkich rozmiarów, powiększone za pomocą magaskopu*). Pod względem technicznym i artystycznym wizerunki te nie zostawiają nic do życzenia, a jedyną zaporą do większego ich rozpowszechnienia stanowi dotąd cena dość wysoka, choć nie wyższa jak gdziekolwiek bądź indziej w kraju lub za granicą: portret bowiem arkuszowy 23 cale wysokości a 18 szerokości kosz-

*) Tak nazywano wtedy latarnię do powiększeń — powiększalnik.

tuje od 15 do 20 rb, jeszcze większych zaś rozmiarów od 20 do 40 rb. Otóż słyszeliśmy, że p. Trzebiecki, sprowadza obecnie aparat angielski, szybko działający, przy pomocy którego znacznie, jak się zdaje, będzie mógł obniżyć cenę swych portretów magoskopowych, a w takim razie za wczasu wróżyć mu możemy świetne powodzenie”.

Podane w tej notatce ceny portretów dają możliwość porównania jak z biegiem czasu zmieniały się zarobki fotografów zawodowych.

Trzebiecki w krótkim czasie spłacił swego wspólnika i prowadził zakład samodzielnie przez parę lat, po czym opuścił Warszawę, udając się do Petersburga, gdzie objął zarząd jednej z pierwszorzędných firm fotograficznych. Był on bardzo poważnym przedstawicielem sztuki fotograficznej. Powrócił do Warszawy w roku 1874 na stanowisko dyrektora fabryki chemicznej E. Werner i Setzer, w której pracował do końca życia. Dzięki kronikom W. Szymanowskiego zachowała się wiadomość o powstaniu i dalszych losach pierwszego zakładu fotograficznego prowadzonego przez kobiety.

W grudniu 1865 r. W. Szymanowski napisał w „Tygodniku Ilustrowanym” (1865 str. 247) o tym zakładzie, co następuje: „...Pomiędzy sposobami zarobkowania znajduje się wiele takich, którym kobiety z korzyścią dla siebie i dla ogółu mogą się oddawać, zastępując mężczyzn w dotychczasowym ich zatrudnieniu. W tych dniach np. panna Helena Bartkiewicz otworzyła nowy zakład fotograficzny. Jeżeli fotografie z pracowni jej wychodzące, nie wątpimy o tym, będą mogły walczyć o lepsze z innymi miejscowymi wyrobami tego rodzaju, to nie widzimy powodu dla czego zakład ten nie miałby się utrzymać, prosperować nawet. Przy niej mogą się kształcić inne pracowniczki, które kiedyś rozpoczną zarobkowanie na własną rękę. Połączywszy gust artystyczny z wiadomościami technicznymi, panna Helena Bartkiewicz w portretach zwłaszcza niewieścich wiedziona instynktem smaku, każdej prawie kobiecie wrodzonym, może wyprzedzić wiele swoich współzawodników”.

Zakład Bartkiewiczówny rozwijał się słabo. Z tego powodu w roku 1866 W. Szymanowski w celu poparcia zabiera głos powtórnie w „Tygodniku Ilustrowanym” (1866 t. I, str. 263): „...Dlaczego do zakładu fotograficznego panny Bartkiewiczówny tak mało stosunkowo uczęszcza kobiety? Wszakże do nich

głównie należałoby poprzeć to nowe u nas zastosowanie czynności niewieściej na drodze publicznej usługi. Raz już pisaliśmy o tym zakładzie, oddając sprawiedliwość wyrobom. Obecnie po obejrzeniu portretów przez Bartkiewiczównę wykonanych przyznajemy im wszelkie prawo do współubiegania się z fotografistami najznakomitszych zakładów”.

W kilka lat później W. Szymanowski porusza ponownie sprawę udziału kobiet w zawodzie fotograficznym i przyczynia się do wyświetlenia tej sprawy przez H. Bartkiewiczównę w nadesłanym przez nią do kronikarza liście (Tyg. Il. 1870 str. 99). Brzmiał on jak następuje:

„W kronice tygodniowej ostatniego numeru „Tygodnika” donosisz pan, że p. Kulewski, właściciel zakładu fotograficznego przy ul. Podwale, zamierza przyjmować uczennice, które obznajmiać będzie stopniowo ze wszystkimi tajemnicami swej sztuki. Uznaję dobre chęci każdego, chcącego otworzyć nowe drogi zarobkowania dla kobiet. Nie sama też chęć zabezpieczenia samostnej egzystencji kierowała mną, kiedy przed sześciu laty oddałam się sztuce fotograficznej; zdawało mi się owszem, że toruję drogę, na której będę mogła dać przykład i poparcie wielu innym towarzyszkom. Nadzieje te omyłone zostały, liczba współpracownic moich ogranicza się tylko do kilku osób. Sądzę, że nie brak środków nauki stoi temu na przeszkodzie, bo te znalazłam wówczas, kiedy o rozpowszechnieniu zakresu zajęć kobiecych jeszcze ani mówiono, ani pisano. I teraz jestem pewna, że każdy, a przynajmniej większa część tutejszych zakładów fotograficznych, zechce udzielać naukę fotografii zgłaszającym się o to kobietom. Nie w tym atoli trudność leży, ale w dalszym zastosowaniu nabytej nauki. Z pomiędzy kandydatek do nowego zawodu bardzo mało będzie takich, które by były w możności otworzenia zakładu na swoją rękę, chodzi więc o to, żeby znalazły zajęcie w istniejących już zakładach. Zagranicą każdy większy zakład zajmuje wiele kobiet, oddając im działą zajęć, stosownie do ich specjalnego uzdolnienia. U nas do tego czasu nie weszło to w zwyczaj. Sądzę, że zakłady, które w myśl przyjścia w pomoc pracy kobiecej mają na sercu, powinnyby obok nauki zapewnić i zarobek stały, oczywiście po pewnym przeciągu nauki, potrzebnym na nabycie sztuki. Tą myślą przejęta i nie mogąc szerzej rozwinąć zakresu swoich działań, wstrzymałam się dotąd do ogłoszenia propozycji nauki lub przybierania uczennic więcej, niż bym zatrudnić mogła. W zakładzie moim kilka już zwolenniczek fotografii pobierało

naukę i nadal każdej osobie, życzącej się trudnić nią chętnie jej udzielię, ale jak dotąd, tak i nadal każdej otwarcie przedstawie trudności, jakie w praktykowaniu swej sztuki napotka, bo wiadomo mi, że zupełnie wykwalifikowane i długą już wprawę mające fotografiki z zagranicy, w tutejszych większych zakładach zajęcia nie znalazły”.

Z tego ciekawego listu widać, że kobiety na początku swej pracy pionierskiej w zawodzie fotograficznym nie znajdowały miejsca, pomimo że w tym czasie w pracowniach fotograficznych przybywała nowa czynność, a mianowicie retusz negatywów.

Pierwszy w Polsce wprowadził retusz J. Mieczkowski, który starał się utrzymać swój zakład na najwyższym poziomie. Gdy w roku 1865 zaczęły powstawać w Warszawie nowe zakłady, J. Mieczkowski pospieszył wielkim kosztem i zachodem przetworzyć dotychczasową swoją pracownię, urządzając ją na stopie najznakomitszych zakładów europejskich. Wybudowana nowa ogromna żelazna altana dozwalała mu korzystać ze wszelkich zasobów światła. Sam lokal zakładu był urządzonej wytwornie, a nawet zbyt kownie, szczególnie w urządzeniu buduarów dla pań. Starając się zawsze mieć dobrych współpracowników, pozyskał z zakładu Beyera Aleksandra Kowalińskiego, retuszera i koloryzatora, który zaczął wykonywać portrety retuszowane farbami anilinowymi.

J. Mieczkowski nadal prowadził masową produkcję fotografii, widoków i osób. W czasach popowstaniowych zwrócił on uwagę na zdjęcia widoków Warszawy, szczególnie do stereoskopu. Przeszło rok czasu poświęcił na tego rodzaju zdjęcia i otrzymał około stu widoków. Robił on zdjęcia z różnych punktów, z dołu, z góry, z bliska, z daleka, próbując różnych sposobów, aby oddać jak najlepiej w stereoskopie najcharakterystyczniejsze części Warszawy, jej ulice i gmachy. Przekazał on nam w ten sposób, jak wyglądała Warszawa w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia.

J. Mieczkowski wprowadził retusz negatywów w r. 1868, idąc za przykładem zagranicy, gdzie od r. 1860 był wprowadzony retusz przez Emila Rabendiga w Wiedniu. Retusz ten, mający początkowo na celu usuwanie wad negatywu, przekształcił się dość szybko w narzędzie upiększania podobizn osób fotografowanych i zacierania ich cech indywidualnych oraz pozabawiania wartości artystycznej zdjęć.

O rozpowszechnieniu fotografii zawodowej w Warszawie w latach sześćdziesiątych świadczy kilka danych statystycz-

nych, zachowanych z tych czasów. W roku 1865 było w Warszawie 60 fotografów, w r. 1869 Warszawa liczyła 16 zakładów fotograficznych i 46 litografii (kalendarz Jaworskiego na 1870 r.).

Literatura fotograficzna przedstawiała się bardzo skromnie. Bibliografia Estreichera wymienia zaledwie parę pozycji. W roku 1865 M. Strasz wydał tomik pod tytułem „Fotografia czyli opisanie środków obecnie używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła przy użyciu kolloidynu ułożone podług najnowszych dzieł”. Warszawa, nakład F. Kowalewskiego, 1865, w 16-ce str. 58, 2 zł. pol. 10 gr., za 3 tomy 1 rb. 50 k., zniż. 1 rb.”. Podane ceny świadczyłyby, że były jeszcze w handlu poprzednie tomiki z r. 1856 i z r. 1862. Ostatnim tym dziełkiem zakończył swą działalność pisarską inż. Maksymilian Strasz, ojciec fotografii i piśmiennictwa fotograficznego w Polsce, główny informator ogółu zajmujących się u nas fotografią o postępach jej techniki przez pierwsze ćwierć wieku jej istnienia w Polsce.

M. Strasz żył jeszcze kilka lat. Data zgonu nie jest znana, gdyż dotąd nie udało się odszukać ani miejsca jego pochowania ani metryki zgonu. Wiadomo tylko, że pobierał emeryturę w ciągu całego roku 1870.

Oprócz „Fotografii” Strasza Estreicher wymienił jeszcze dwa druki: Mariona — „Rys fotografii” 1867 r. i Smoleńskiego — „Rys fotografii”. Niestety, obu tych druków nie udało się odszukać w bibliotekach.

Na równi z Warszawą rozwijała się w czasach po-powstaniowych i stała na wysokim poziomie artystycznym fotografia zawodowa w Krakowie, gdzie wtedy rozpoczął się rozkwit malarstwa — okres matejkowski.

Walery Rzewuski, który zaczął uprawiać fotografię jako amator, po odniesionych sukcesach fotograficznych stał się następnie pierwszorzędnym fotografem zawodowym. O wysokim poziomie zakładu najlepiej świadczy dłuższa wzmianka podana w artykule J. K. Turskiego („Wędrowka artystyczna po Krakowie” „Tyg. Ilustr.” 1863 nr 239): „Zwiedziłem tedy w końcu zakład fotograficzny Walerego Rzewuskiego i pomimo iż fotografii nie chce nikt liczyć na sztuki, ja zakład ten z czystym sumieniem do wędrowek mych artystycznych włączam. Walery Rzewuski jest rzeczywiście fotografem artystą, oprócz bowiem doprowadzenia robót swoich do tego stopnia doskonałości, że z najlepszymi zagranicznymi rywalizować

mogą, dokłada on wszelkich starań, aby pracy swojej nadać kierunek artystyczny, dba przy tym o coraz większe doskonalenie swych aparatów, których teraz znaczną ma liczbę sprowadzić, urządzając pracownię na wielką skalę w budującym się domu swoim. Z artystycznego tylko zamiłowania oraz w chęci przysłużenia się ogółowi odbył on wycieczkę w Tatry, w której teka jego fotografii w piękne krajobrazy z bogactwem została... Zresztą bogata jest pracownia Rzewuskiego w fotografie czy to okolic czy zabytków starożytnych i pomników dziejowych, czy też typów i charakterów wybitniejszych, a wszystkie te prace, wykonywane bezinteresownie, nadają W. Rzewuskiemu charakter artysty. Wiemy z pewnością, iż jemu tylko pozwolił Matejko zdjąć fotografię z obrazu Skargi i ta też fotografia wkrótce rozpowszechni to dzieło, pędzla naszego ziomka-artysty.

W końcu sędzę, że najlepiej ocenię wartość fotografii Rzewuskiego, przytaczając tu o nich słowa jednego artysty malarza: „Czemu też nie robicie medalionu Warszewicza?” zapytałem wspomniawszy sobie ogromne zasługi tego niezmordowanego botanika. — „Walery Rzewuski” — odrzekł mi na to ów rzeźbiarz — „zrobił taką fotografię*) jego pięknej głowy, że ani pędzla, ani dłuta do przekazania jej potomności nie potrzeba”.

W zakładzie fotograficznym W. Rzewuskiego były robione następnie przez szereg lat fotografie wielu najwybitniejszych osobistości Krakowa i Małopolski zachodniej, między innymi n. p. Jana Matejki (Tyg. Il. 1865, II-245).

Około r. 1865 powstał w Krakowie zakład fotograficzny Kriegera w Rynku Głównym nr 42. Jak świadczą akta miejskie, w tym czasie przesiedliło się do Krakowa dwóch Kriegerów: Józef, zwany też Ignacym lub Izaakiem i Natan. Józef (Ignacy), zaznaczony w aktach jako fotograf, przybył z Białej lub z Oświęcimia; świadczyły o tym pisma w sprawie ściągnięcia zaległych podatków. Tego rodzaju korespondencja z Urzędem Powiatowym w Tarnowie wskazywała, że Natan Krieger przesiedlił się z Tarnowa do Krakowa około r. 1866.

W parę lat później otworzył w Krakowie zakład fotograficzny Awit Szubert, artysta malarz, wykształcony fotograf zawodowy, który następnie pod względem artystycznym swych zdjęć nawet przewyższył W. Rzewuskiego. A. Szubert

*) Drzeworyt — zrobiony z tej fotografii podał „Tyg. Ilustr.” w r. 1861 (str. 209).

urodził się 3 lipca 1837 r. w Oświęcimiu z rodziców: Antoniego i Barbary z Kosińskich Szubertów. Uczęszczał do szkoły św. Barbary w Krakowie, potem do szkoły technicznej i sztuk pięknych w tymże mieście — do wakacji 1856 r. Miał za nauczycieli Łuszczkiewicza, Statllera i innych. Kolegował tam z Matejką, Grottgerem, Jabłońskim, Streittem, Kozakiewiczem i innymi.

Dnia 20 października 1856 r. zabrał go brat Leon Szubert, artysta rzeźbiarz, do Rzymu, gdzie w dalszym ciągu kształcił się w malarstwie pejzażowym pod prof. Dreberem. Obrazy A. Szuberta nabywały dwory: austriacki i bawarski, Anglicy, a z Polaków: Braniccy i inni. Jeden z tych obrazów „Tivoli” znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie. W r. 1859 we wrześniu A. Szubert przywiózł swego śmiertelnie chorego brata do Oświęcimia, gdzie tenże życie zakończył. Potem A. Szubert powrócił do Rzymu.

Z końcem 1860 r., nie mogąc z powodu osłabienia zdrowia oddawać się malarstwu, udał się do Wiednia, gdzie w pokrewnej sztuce, t. j. fotografii, u Bohra i Angerera, pierwszorzędnych fotografów, pobierał naukę fotografii. W 1863 r. powrócił do kraju, gdzie podczas powstania pełnił służbę kurlera. Następnie, zwiedziwszy pierwszorządne zakłady fotograficzne w Warszawie, w Wilnie oraz w Austrii, zajmował się fotografią w Oświęcimiu, gdzie też pierwszą lokomotywę, która z Wiednia do Oświęcimia przybyła, sfotografował. W tym czasie odnowił w Krakowie znajomość z kolegą Władysławem Szalayem, którego ojciec był założycielem i właścicielem Szczawnicy.

Szubert przyjął zaproszenie do Szczawnicy na pobyt letni. Odtąd, t. j. od r. 1865 i 1866 zaczął tam się leczyć i w sezonie fotografować. W pierwszych latach swego pobytu fotografował Pieniny i Szczawnicę. Wykonane przez niego piękne widoki znaczne tę miejscowość rozślawiły. W Krakowie osiadł na stałe w r. 1867, gdzie przy ul. Krupniczej w nieruchomości nr 7 zbudował mały zakład fotograficzny. W r. 1870 ożenił się z córką właściciela nieruchomości Amalią, która stała się jego dzielną towarzyszką i współpracowniczką. Następnie przybudował do kamienicy nowy duży zakład i urządził go według najnowszych wymagań. A. Szubert cieszył się zasłużoną sławą pierwszorzędnego artysty-fotografa.

Z nastaniem większych swobód politycznych w Galicji zaczęła rozwijać się pomyślnie fotografia we Lwowie, który od szeregu lat był siedzibą naczelnych władz politycznych kraju.

Powstało kilka drobnych zakładów fotograficznych, które zapisały się dodatnio w dziejach naszej kultury. Tu w pierwszym rzędzie wymienić należy zakłady fotografów Teodora Szajnoka, Józefa Edera i Edwarda Trzemeskiego. Otworzyli oni swoje zakłady wkrótce po powstaniu styczniowym.

T. Szajnok miał pracownię własną przy ulicy Majerowskiej, (później Trzeciego Maja) pod nr 727. Reprodukcje fotografii Szajnoka ukazywały się co pewien czas w „Tygodniku Ilustrowanym” od r. 1866. T. Szajnok był pierwszym z fotografów lwowskich, który w r. 1879 nabył od Alberta tajemnicę fotodruku *) (Kłosa t. IV) str. 327.

Józef Eder miał początkowo zakład malarsko-fotograficzny wspólnie z Bernardem Brandem. O tych zakładach jest ciekawa obszerniejsza notatka w „Kłosach” z r. 1869 (t. IX str. 47) następującej treści: „Lwów ma dwóch znakomitych fotografów: pierwszy jest Teodor Szajnok, drugim Józef Eder. Pyszne z ich zakładów portrety w wielkich formatach znakomitości krajowych zwracają uwagę wykończeniem artystycznym, nie pozostawiając nic do życzenia. Szajnok wykonał Album Żółkiewski, przedstawiając w nim najwięcej zajmujące widoki miasta Żółkwi. Oddzielnie zdjął sześć pamiątek historycznych, które stanowią całość z pomienionym albumem.

Eder zdjął widoki miast: Przemyśla, Rzeszowa i Krakowa. Niektóre z nich są zachwycającego powabu. Dość tu wymienić malowniczy widok Przemyśla nad Sanem. Cudownie piękny stanowi pejzaż ten gród stary z wijącym się Sanem, który swą nazwę właściwie otrzymał w starym języku, gdyż San oznacza węża. I zaprawdę, rzeka ta wije się i rozwija jak wąż swoje sploty”.

Przed r. 1868 otworzył we Lwowie zakład Rodecki, malarz i fotograf z Warszawy.

Oprócz wymienionych trudnili się fotografią w tych czasach Stahl w rynku pod nr 64-5 (róg Grodzickich) oraz Kirchner na Łyczakowie w kamienicy Smutnego. W r. 1869 założył swoje atelier Trzemeski. Treściwą historię tego zakładu spisał w r. 1939 R. Huber pod tytułem: „Siedemdziesięciolecie zakładu fotograficznego”: Edward Trzemeski — Z. i R. Huberowi — Foto — Huberowie wł. Zofia Huberówna we Lwowie 1869—1939 (Rękopis). Edward Trzemeski urodził się

w Gracu (Styrii) w r. 1843, wychowany zaś był we Lwowie przez stryja Ferdynanda Trzemeskiego. Po ukończeniu szkoły realnej we Lwowie wstąpił do austriackiej marynarki w Trieście, gdzie uzyskał stopień kadeta. Po odbyciu służby był nie długo na praktyce w zakładzie fotograficznym Sebastianutti w Trieście.

Powróciwszy do Lwowa, przez pewien czas pracował w zakładzie Edera. Następnie 28 listopada 1869 r. uzyskał kartę przemysłową na otwarcie własnego zakładu fotograficznego przy ul. Szerokiej (później Kopernika nr 9). Nowozałożony zakład zaczął dość szybko rozwijać się i pozyskiwać coraz liczniejszą klientelę.

W tych czasach w Wilnie fotografia również osiągnęła wysoki poziom. Jej dzieje po-powstaniowe podał prof. Jan Bułhak w „Fotografie Polskim” (1939 nr 3 i 4) pod tytułem „O pierwszych fotografiach wileńskich z XIX w.”. Droga mozołnych wywiadów J. Bułhak zebrał sporo danych i dał zajmujący obraz ówczesnego Wilna fotograficznego.

Czołowe miejsce wśród fotografów w tym mieście zajęli Józef Czechowicz (1810—1887) i Aleksander Władysław Strauss (1834—1897), obaj pochodzenia ziemiańskiego.

Józef Czechowicz, wilnianin, ur. w r. 1810, mający zdolności rysunkowe i upodobania artystyczne, odbył studia malarskie w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Kaniewskiego. Z technika fotograficzną zapoznał się za granicą w Londynie. Zakład fotograficzny otworzył w Wilnie *) około 1863 r. i prowadził go przeszło dwadzieścia lat. Uprawiał swój zawód z powagą i uczciwością artystyczną. Unikał retuszowania. W stosunku do klientów kapryśny, nerwowy, wymagał od nich szczególnych warunków fizycznych i odmawiał portretowania osób, które mu się nie podobały. Umiał być czasem bardzo ostry, jak opowiadano prof. J. Bułhakowi, zwłaszcza ze starszymi paniami, panami, wymagającymi forsownego odmładzania i rad wymykał się na zdjęcia krajobrazowe. Wykonywanie portretów uważał za konieczność zarobkową.

O Strausie jest interesująca wzmianka w artykule: „Al. Karoli. Zapomniana metoda artystycznego retuszu portretów fotograficznych”. Fotograf Warszawski 1910 str. 1.

*) Na skwerze miejskim, przylegającym do Ogrodu Botanicznego

*) U niego był wydany pierwszy album grottgerowski, a mianowicie „Wieczory zimowe” po śmierci A. Grottgera († 13 XII 1867).

„Al. Straus, artysta malarz i znakomity fotograf wileński, przez długie lata posilkował się tą metodą*), wykonywując prawdziwe arcydzieła. Co więcej zamiast zwykłych proszków dobieranych do tonu samej fotografii, używał on mialu kredek pastelowych o wszystkich barwach i odcieniach i w ten sposób wykonywał obrazy o barwach naturalnych, wysokiej wartości artystycznej, za które chętnie i sowiecie płacono”.

R o z d z i a ł I V

FOTOGRAFIA NA PŁYTACH BROMOSREBRNYCH

Wynalezienie suchej płyty bromosrebrnej. Rozwój fotografii zawodowej. Udział fotografów warszawskich w wystawach. Powstanie fotografii małoobrazkowej

Wynalezienie suchej płyty bromosrebrnej w r. 1871 przez lekarza angielskiego Maddoxa spowodowało przewrót w fotografii. Uproszczenie wszystkich czynności fotograficznych uczyniło fotografię bardziej dostępną dla szerszych kół jej miłośników. Przez to również zawód fotograficzny stał się łatwiejszy. Poza tym zwiększona czułość płyt i łatwiejsza technika ich opracowania rozszerzyły znacznie zakres zastosowania fotografii.

Fotografowie zawodowi nie od razu przerwali się na nową technikę. Sporo dawnych zakładów jeszcze przez kilka lat posilkowało się techniką kolodionową.

Rozpoczynający zawód fotograficzny praktykanci, zaznajomiwszy się z nową techniką, często bez odpowiedniego wyrobienia artystycznego zaczęli otwierać nowe zakłady i konkurować z dawnymi nie dobrotą wykonania, lecz znacznym obniżeniem cen. To zapoczątkowało obniżenie się poziomu fotografii zawodowej.

Przeglądając dawne fotografie, szczególnie zakładów pierwszorzędných, możemy często stwierdzić, że zdjęcia wykonane przed r. 1870 — przechowały się w bardzo dobrym stanie, pomimo że wisiały w słońcu przez lat siedemdziesiąt, gdy natomiast późniejsze z zakładów nowszych, nawet przechowywane w albumach, często są wyblakłe.

*) Amerykanina Van der Veide (był w Warszawie ok. 1870) polegającej na mechan. ścieraniu powłoki białka proszkiem pomeksu lub sepii.

Konkurencja zakładów tańszych odbiła się na stanie zakładów dawniej powstałych. Jeden z pierwszych w Warszawie ucierpiał w części z tego powodu zakład K. Beyera. Niepowodzenia materialne, sprzedaż z licytacji „kamienia bayerowskich” w r. 1871, zmniejszenie się klienteli w zakładzie i sprzedaż go w roku następnym zatrwały ostatnie lata życia znakomitego fotografa. W pracy naukowej jako numizmatyk szukał on ukojenia. Niemieckie pisma naukowe podały skwapliwie w r. 1871 trzy obszerno jego artykuły, dotyczące numizmatyki polskiej. Ostatnią pracą w języku polskim pod tytułem „Wykopaliska wileńskie” ogłosił w r. 1876. W tymże roku zorganizował polską wystawę archeologiczną na Międzynarodowym Kongresie Antropologiczno-Archeologicznym w Budapeszcie. W r. 1877 dnia 8 listopada po dłuższej chorobie zmarł K. Beyer w ukochanej przez niego rodzinnej Warszawie.

Jako człowiek wielostronnie zdolny, zacyjny i wykształcony, o dużym poczuciu obywatelskim, był on jednym z najwybitniejszych fotografów zawodowych polskich, który wykształcił wielu wybitnych zawodowców i przyczynił się znacznie do rozwoju fotografii w Polsce.

Zakład K. Beyera na Krakowskim Przedmieściu nr 49 (w okresie międzywojennym — J. Piszczałkowskiego) z całym jego archiwum w postaci 30.000 klisz (wśród których była bardzo wiele cennych i rzadkich) nabyła w r. 1872 firma „Kostka i Mulert”. Obaj właściciele tej firmy sumienni i uzdolnieni w swoim zawodzie pracownicy (szczególnie Mulert, *zdolny retuszer, uczeń fotografa i artysty-malarza Stachowicza) od razu zajęli się przystosowaniem nabytego zakładu do nowych warunków pracy, odnowili zakład i przekształcili jego wewnętrzne urządzenie oraz zaopatrzyli go w nowe aparaty słynnej fabryki angielskiej J. H. Dallmeyer. Ze względu na wzrastającą konieczność konkurowania cenami wprowadzili pierwsi w Warszawie portrety fotograficzne formatu tak zwanego victoria, pośredniego między formatem gabinetowym a biletowym, których tuzin kosztował 4 rsr.

Pragnąc wykazać wartość swych zdjęć, Kostka i Mulert wysłali swe fotografie na Wystawę Powszechną w Wiedniu w 1873 r., na której okazy, wystawione przez polskie zakłady fotograficzne, nie ustępowały wiedeńskim i paryskim. Wystawione przez Kostkę i Mulerta wielkie portrety, utrzymane w rembrandtowskim świetle, gromadziły przy sobie setki widzów. Jan Mieczkowski wystąpił z całą kolekcją dużych i małych portretów, a także z odbiciami węglowymi, w dodatku:

z okazami z dziejów fotografii*). M. Dutkiewicz wystawił obok swych fotografii fototypie a Fajans chromolitografie oraz litografie.

Władysław Zawadzki w korespondencji nadesłanej z Wiednia do „Kłósów” (1873 t. XVII str. 11) opisał wystawione fotografie warszawskie w słowach następujących:

„...Na wystawie Cesarstwa Rosyjskiego znakomite miejsce zajmują warszawskie fotografie, drzeworytownictwo, chromolitografia... Fotografie warszawskie rywalizują zwycięsko z paryskimi i petersburskimi. Przypatrzmy się fotografiom Mieczkowskiego, które dokładnością wykonania, harmonią światła i cieniów i plastyczną niemal wydatnością zdjętych przedmiotów najprzód zwracają naszą uwagę. Można by je pod pewnym względem zaliczać już do dzieł sztuki pięknej, jakkolwiek bowiem fotografia zawsze jest dziełem techniki, przenoszącej ślepo z natury na tło swych obrazów postacie i przedmioty, to przecież zależy to w wielkiej części od fotografa, aby z poczuciem artystycznym umiał je w prawdziwym przedstawić świetle, ująć i uwydatnić charakterystyczne rysy i podnieść tym sposobem prostą technikę do znaczenia artystycznego. Co zaś stanowi jedną z ważnych zalet tych fotografii, to, iż nie znać na nich ręki retuszer, lecz są w całości jakby jednolitym rzutem słonecznego promienia umiejętnie na szkło schwyconego, co świadczy o wielkim udoskonaleniu strony technicznej. To, co tu mówimy, nie dotyczy wyłącznie samych fotografii p. Mieczkowskiego, lecz po części i innych także zakładów fotograficznych warszawskich. Słynny zakład niegdyś Beyera, dziś Kostki i Mulerta wystawił podobnie jak Mieczkowski, wiele portretów wielkiego rozmiaru osób znakomych, pomiędzy którymi znajdujemy tak dobrze znane nam twarze kilku naszych artystów dramatycznych jak Jana Królikowskiego i innych, witające nas tu w obczyźnie sympatycznym wejrzeniem, jakby w kółku domowym. Dalej mamy tu jeszcze heliominiatury Elięgo z Warszawy. Widoki architektoniczne w znacznej ilości wystawili p. Kłoch i Dutkiewicz, tudzież fotodruki, z wielką wykonane dokładności, będące, jak wiadomo, świeżym najnowszymi czasów wynalazkiem, godnym upowszechnienia.

Chromolitografie Fajansa należą do najpiękniejszych rzeczy

*) Przedstawił on na dziesięciu płytach główne etapy postępu sztuki fotograficznej, poczynając od metalowej płyty Daguerra z r. 1817, t.j. od czasu powstania swego zakładu aż do roku 1873-go.

w tym rodzaju. Jest to zbiór bardzo liczny, podobnie jak litografii..."

Wybitniejsi fotografowie warszawscy uważali za swój obowiązek w tych czasach branie udziału w wystawach międzynarodowych, aby stwierdzić, że istnieje i rozwija się sztuka fotograficzna polska.

Wystawę fotograficzną, urządzoną w Wiedniu w 1875 r. obesłał z pomiędzy fotografów warszawskich Konrad Brandel, który wystawił obok fotografów galicyjskich kilkanaście portretów dzieci.

Licniejszy wzięli udział fotografowie warszawscy w wystawie filadelfijskiej 1876 r., którą opisał Sygurd Wiśniowski, literat i podróżnik, w „Listach z wystawy filadelfijskiej” do „Tygodnika Ilustrowanego” (1876, II. str. 286).

Okazy fotografów warszawskich rozmieszczono w dwóch działach. Dział wystawy fotograficznej państwa rosyjskiego wypełniały okazy Bergamesco z Petersburga, Mieczkowskiego, Kostki i Mulerta oraz Elego z Warszawy. Dział ten mieścił się w pawilonie pomiędzy głównym pałacem i wystawą sztuk pięknych.

Okazy K. Brandla oraz fotografa-amatora Tyszkiewicza zostały zamieszczone w dziale naukowym wystawy. K. Brandel nadesłał na wystawę „Atlas dermatologiczny” — fototypie. Podróżnik Benedykt Tyszkiewicz *) z Czerwonego Dworu pod Kownem dał na wystawę fotografie ze swej pierwszej podróży na Wschód.

Sygurd Wiśniowski podał w swych „Listach” sporo ciekawych wiadomości o fotografiach, wystawionych przez Polaków na tej wystawie. Zaslugują one na przytoczenie:

....Okazy Tyszkiewicza także należały do oddziału naukowego, pomimo swej wartości artystycznej, gdyż przysłano je

*) Benedykt Henryk Tyszkiewicz (1852—1935) syn Michała i Wandy z Tyszkiewiczów, urodził się w Niemierzu pod Wilnem 11.XII.1852 r. Wychowany przez dziadka Benedykta Tyszkiewicza z Czerwonego Dworu pod Kownem, wyjechał z nim do Paryża w 1862 roku i tam do swojej pełnoletności pozostawał, kształcąc się prywatnie. Odziedziczywszy po dziadku wielki majątek Benedykt Henryk Tyszkiewicz wcześniej zaczął podróżować. Pierwszą większą podróż odbył do Algieru w towarzystwie Bronisława Jaworskiego, który uprawiał fotografię naukową. W czasopiśmie „Wędrowiec” za r. 1875 w nr. 295 znajduje się notatka: „Na wystawie geograficznej w Paryżu” p. Gliński wystawił album widoków Polesia, a p. Bronisław Jaworski, towarzysz podróży Benedykta Tyszkiewicza, zbiór fotogramów — przedstawiających głównie typy arabskie i widoki Algieru. Tyszkiewicz wybiera się teraz z Jaworskim do Ziemi Świętej, Chin, Japonii i Australii”.

jako etnograficzny zbiór typów arabskich i wizerunki z życia algierskiego. Zbiór ten można by nazwać fotografią podróży po Algierii, wizerunków cmentarzy, obozów wojskowych, żydowskich pomieszczeń, namiotów kabylskich, a nawet haremów maurytańskich.

Pod względem naukowym chyba pyszny zbiór przysłany przez rząd amerykański z Montany i Arizony, przedstawiający Szwajcarię Amerykańską i grody w skałach przez wygasłych Inkasów wykute, mógł się równać z Tyszkiewicza wystawą.

Ścianę północną sali rosyjskiej oddano w całości p. Mieczkowskiemu. Chociaż odległość Ameryki od Warszawy nie pozwoliła dostarczyć tyle okazów na tegoroczną wystawę, jak na wiedeńską, dość jednak przysłał, by ścianę tę ozdobić przyzwocie. Większą połowę przeciwnej ściany pokrywała wystawa Kostki Mulerta, zostawiając okazom Bergamesco mniejszą jej połowę. Jak na poprzednich wystawach, tak i tu przekonano się, że fotografie wielkich rozmiarów, kobiet mianowicie, są specjalnością warszawską... Fotografiom Mieczkowskiego... pomimo, że wiszą ledwie o sześć stóp od ziemi, oświetlenie z boku, nie z góry, nie zdołano odebrać wypukłości i delikatności. Pamiętajmy, że wizerunki te mają 58 centymetrów i że wymagają zręczności w przygotowaniu płyty negatywnej, w doborze kolodium, odpowiadającego cerze osoby fotografowanej, i w nadaniu jej takiej pozy, by cierpliwość kobieca wytrzymała ogniową próbę długiego siedzenia przed kamerą. Sekret ten pozostaje dotąd własnością Warszawy, zdobywając dla jej fotografów medale, ordery i tytuły...

Rzuciwszy pożegnawcze spojrzenie na prześliczny portret p. Heleny Modrzejewskiej... przechodzę do 14-tu pięknych portretów w wielkim rozmiarze, tworzących wystawę Kostki i Mulerta. Nic lepszego od nich nie spotkałem nigdzie. Celują one wedle amerykańskich znawców czystością, miękkością, oświetleniem i znajomością pozowania.

Pan Eli otrzymał bardzo niekorzystne miejsce zewnątrz sali, tuż przy drzwiach do niej prowadzących. Oświetlenie tam nienajlepsze. Okaz jego jest jedynym w tym rodzaju na wystawie i wpada w oko Amerykanom, mianowicie ze średniego stanu, kochającym się w kolorowych fotografiach.

Polacy przydają się widocznie na wyborach fotografów, gdyż p. Władysław Straszak pokazuje piękne fotografie w oddziale belgijskim, Ludwik Szaciński zaś, pierwszy fotograf

w Chrystianii, ma najlepsze okazy w oddziale państw skandynawskich”....

Na wystawie powszechnej w Paryżu 1878 r. fotografowie warszawscy Mieczkowski oraz Kostka i Mulert zajęli zaszczytne miejsce. W. Chodzkiewicz, pisząc o tym w 10-tym liście z wystawy do „Tygodnika Ilustrowanego” (1878 II, 243), zaznaczył: „Jest to wielka pochwała, bo tutaj, gdzie ten artystyczny przemysł do takiej doszedł doskonałości, porównanie zawsze jest niebezpieczne”. Sprawozdawca przy tym zrobił naszym fotografom zarzut, że zaniedbali obesłanie wystawy typami naszego ludu, które „lepiej odtwarzają typ wybitny rodzimy, niż gładkie twarze mieszczańskie wszystkie do siebie podobne”.

Z przytoczonych tu faktów, dotyczących udziału fotografów warszawskich w wystawach zagranicznych, wynika, że reprezentowali oni godnie fotografię zawodową polską poza własnym krajem. Zmuszeni wystawiać swe okazy pod firmą państwa zaborczego treścią swych portretów — podobiznami najwybitniejszych przedstawicieli sztuki i nauki polskiej przypominali światu o istnieniu narodu polskiego i o rozwoju jego kultury. Społeczeństwo polskie zdawało sobie już wtedy dokładnie sprawę, jak wielkie jest znaczenie fotografii jako czynnika kulturalnego. Wypowiedział to Józef z Mazowsza na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (1878 str. 68) w artykule „Wystawa sztuk pięknych w Warszawie”: „Drzeworyt i fotografia stały się cywilizacyjnym plotkarzem ludzkich spraw, poczawszy od najbardziej poziomych do najpożyteczniejszych przedmiotów... Fotografia rzuciła się z namiętnym zapalem do reprodukcji wszystkiego... Drzeworyt i fotografia potężnie wpłynęły na elementarne pojęcia ogółu o sztuce. Znikła miejscowość, zaściankowość w wymaganiach. Drzeworyt i fotografia stały się dla sztuki tym, czym był druk dla cywilizacji”.

Z fotografów warszawskich brali udział w wystawach zagranicznych ci, którym powodziło się najlepiej. M. Dutkiewicz, jeden z najbardziej uzdolnionych zawodowców, musiał zaniechać tego z powodu trudności finansowych spowodowanych prowadzeniem światłodrukarni, sprawy finansowe odbiły się ujemnie na zakładzie wspólnym Klocha i Dutkiewicza, co spowodowało ustąpienie Klocha ze spółki w r. 1876. Dutkiewicz zawarł nową spółkę z prywatnym kapitalistą, aby wprowadzić znów rzecz nową w Warszawie, a mianowicie zdjęcia fotograficzne przy świetle elektrycznym.

Nowość ta nie miała powodzenia. Czas naświetlania wynosił wtedy na kolodionie mokrym 15 sekund, co równałoby się 1 sekundzie na płytach bromosrebrnych średniej czułości.

Dutkiewicz używał do wytwarzania światła elementów, lampę zaś miał o względnie niewielkiej sile światła. Wydał na to sporo pieniędzy, co następnie spowodowało konieczność przekazania jego zakładu w obce ręce. Po tych załamaniach finansowych Dutkiewicz przystąpił do założenia w Warszawie fabryki płyt bromo-żelatynowych, zachęcił go do tego Wiktor Angerer, właściciel podobnej fabryki płyt, świeżo otwartej w Wiedniu, spadkobierca zakładu fotograficznego po zmarłym bracie Ludwiku. Niestety, parokrotnie uruchamiana przez M. Dutkiewicza fabryka, pomimo dobroci wyrobów nie mogła wytrzymać konkurencji z wielkimi fabrykami zagranicznymi z dwóch względów, a mianowicie z powodu mniejszego funduszu zakładowego i braku doskonale płaskich tafli szklanych, potrzebnych do tego wyrobu. W każdym razie M. Dutkiewicz był założycielem pierwszej fabryki płyt bromo-żelatynowych w kraju i w Cesarstwie.

Lepiej wiodło się Konradowi Brandlowi. Gdy M. Olszyński wystąpił ze spółki, K. Brandel razem z bratem Władysławem prowadził nadal zakład oraz światłodrukarnię w tym samym lokalu na Nowym Świecie nr 1249 (p. 57). Przez pierwsze lata bardzo gorliwie obsyłał wszystkie większe wystawy. Świadczy o tym wykaz odznaczeń: medale — Kraków 1869, Petersburg — 1870, srebrny wielki — Moskwa 1872, dyplom uznania — Wiedeń 1873, Paryż 1874. Jako wykonujący fotografię i fototypie dla celów naukowych Uniwersytetu Warszawskiego otrzymał on tytuł fotografa uniwersyteckiego. Zajęcia fotograficzne na obstalunek nie zaspokajały jego zainteresowań fotograficznych. Podobnie jak M. Olszyńskiego pociągały go zdjęcia na otwartym powietrzu. Owocem tych zdjęć był „Nowy album widoków Warszawy” 24 sztuki w cenie 1 rbs, a w większym formacie 26 sztuk 13 rbs. Zakładowi Brandla Warszawa zawdzięcza zdjęcia w r. 1872 panoramy miasta ze szczytu wieży zamkowej.

Podczas remontu tej wieży w sierpniu 1873 r. ustawiono na najwyższym rusztowaniu aparat fotograficzny, którym dokonano dziewięciu fotografii, dających widok panoramiczny Warszawy. Podług tych zdjęć Adolf Kozarski, nauczyciel rysunków gimnazjum w Płocku, wychowaniec warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, znany ilustrator pism, narysował z całą dokładnością wspaniałą ten widok do wykonania

w drzeworycie. Olbrzymia ta ilustracja, podana w „Kłosach” (1875 t. XXI, nr 548, s. 418), ma wymiary 28,8 cm wysokości oraz 2,8 metra długości. Umieszczenie tej panoramy w „Kłosach” było zasługą M. Olszyńskiego, który był kierownikiem artystycznym tego pisma prawie przez cały czas jego istnienia.

K. Brandel, robiąc zdjęcia uliczne kamerą statywową, doświadczył jej niedogodności, zaczął więc myśleć nad wynalezieniem kamery ręcznej, dającej możliwość fotografowania scen ruchomych. Historię tego wynalazku podał dr L. Anders w „Fotografie Warszawskim” w artykule pod tytułem „O swoim słów parę” (1905 r. str. 150—154); była załączona do artykułu wierna podobizna informacyjnej kartki, dodawanej do aparatów, wyrabianych następnie w większej ilości. Wynalazek swój Konrad Brandel wykonał przed r. 1884. Był on pierwszym wynalazcą amatorskiego aparatu fotograficznego w świecie, firma bowiem „Eastam Kodak” wyprodukowała swój pierwszy aparat amatorski dopiero w r. 1888.

K. Brandel pierwszy swój aparat, zastosowany do wielkości płyt 6×9 cm wykonał z deseczek pudełka od cygar. Aparat miał postać prostokątnego pudełka, posiadał małe obiektyw o krótkiej ogniskowej, wyrabiany dla Brandla początkowo przez Steinheila, a później przez Francois. Obiektyw ten suwał się w oprawie, zaopatrzonej w podziałkę, odpowiadającą ostremu nastawieniu, poczynając od dziesięciu kroków aż do nieskończoności. Migawka była tarczowa wewnętrzna, o szybkości około $1/50$ sekundy. Celownik składał się z ramki z nitkami. Przysłona była otworkowa. Do pudła kamery był przytwierdzony rzemień, na którym wisiał przez ramię aparat. Brandel zwykle nosił swój aparat pod peleryną, aby ukryć go przed ciekawymi. Pierwsze kasety były rolkowe z formieru, późniejsze z hebanowego drzewa, podwójne, z zasuwką z cienkiej stali. Brandel był też pierwszym wynalazcą kasety podwójnej. Posiłkował się on swoim aparatem tak zwanym „fotorewolwerem” we wrześniu 1884 r. przy wykonywaniu zdjęć migawkowych podczas pobytu w Skierniewicach trzech cesarzy. Aparat Brandla zainteresował miłośników fotografii. Przeszło setkę takich aparatów sprzedał Brandel różnym amatorom, kupowno je także za granicą. Cesarz Franciszek Józef nagrodił wynalazcę orderem.

Oprócz formatu 6×9 wykonał on pewną ilość aparatów 9×12 , a nawet $12 \times 16\frac{1}{2}$ cm. Niktorem zaopatrzył w magazyn, mogący pomieścić 12 a nawet 20 klisz.

Za przykładem K. Brandla poszedł Al. Karoli, który zbudował również aparat migawkowy. Wygląd i opis aparatu Karolego podał inż. J. Bohdanowicz w swym „Podręczniku fotografii dla amatorów”. Warszawa 1891.

Jak można wnioskować foto-rewolwer magazynowy Karolego był dużo większy od aparatu Brandla ze względu na większy format (9×12) oraz magazyn. Aparat Karolego posiadał sporo zalet. Był dogodny do mocnego trzymania, posiadał znaczny zapas płyt, łatwo ładowanych i szybko zmienianych, był zaopatrzony w dobry obiektyw i migawkę i posiadał prostą, trwałą konstrukcję. Cena aparatu Karolego wynosiła 85 rubli.

Aleksander Karoli położył duże zasługi w dziedzinie fotografii w Polsce. Urodził się on w Sokołowie gub. siedleckiej w 1828 r. Był synem naczelnego aptekarza b. wojsk polskich, następnie współwłaściciela firmy fotograficznej „Elsner i Karoli” powstałej przed r. 1860 w Warszawie na Krakowskim Przemieszczeniu, gdzie mieściła się później cukiernia Tura. Po ukończeniu gimnazjum realnego w Warszawie na wydziale mechanicznym Al. Karoli pracował w warsztatach żeglugi parowej Andrzeja Zamojskiego, następnie w mennicy warszawskiej. Zamiłowanie do fotografii, datujące się od lat szkolnych, spowodowało, że zmienił swój zawód technika na zawód fotografa. W swoim wspomnieniu o Beyerze w r. 1899 („Światło” nr 7) pisał o tym tak: „Pół wieku dobiega, gdy nosząc mundurek szkolny na sobie korzystałem często z miłych mi i zajmujących objaśnień Karola (Beyera), z którym nieboszczyka mego ojca przyjazne łączyły stosunki. W wolnych od nauki chwilach przy pomocy własnoręcznie uklejonej z tektury kamerki i małych szkieł (obiektywu), udzielonych mi przez Beyera, robiłem owe zbyt pierwotne zdjęcia, a jedno względnie nawet bardzo udane (z r. 1852) do dnia dzisiejszego przechowuję; może wtedy byłem jednym z pierwszych amatorów fotografów?”

Al. Karoli pod tym względem nie bardzo się omylił. Był on faktycznie pierwszym amatorem fotografem z pomiędzy uczniów.

Al. Karoli rozpoczął zawód fotograficzny w r. 1862 po wydoskonaleniu się w tej dziedzinie, pracując w firmie „Elsner i Karoli”. Następnie otworzył własny zakład przy ul. Długiej. Jednocześnie pełnił obowiązki fizyka w teatrach: Wielkim i Rozmaitości. W r. 1872 przedstawił projekt zastosowania światła elektrycznego na scenach. Ta praca w teatrach zbliżyła go do świata artystyczno-teatralnego. Dlatego

sporo artystów i artystek fotografowało się w jego zakładzie. Karoli pierwszy zaczął stosować zdjęcia na płytach bromokolodionowych oraz wyrób powiększeń na papierze bromosrebrnym. On też pierwszy założył w Warszawie skład przyborów fotograficznych. Około r. 1882 Karoli wspólnie z Maurycym Puschem otworzyli zakład przy ulicy Miodowej pod firmą „Karoli i Pusch, fotografia teatrów rządowych”. Istniała ta firma lat dziesięć. Potem M. Pusch wystąpił ze spółki i prowadził własny zakład aż do zgonu w r. 1901. Al. Karoli przez parę lat miał zakład wspólnie z Troczewskim, a następnie znów prowadził samodzielnie na własne imię.

W latach osiemdziesiątych, gdy w Warszawie zaczęły wy-suwać się na miejsca przodujące nowe zakłady fotograficzne, najstarszy zakład fotograficzny J. Mieczkowskiego utrzymywał się wciąż na pierwszym miejscu. Był on prowadzony kosztownie i okazał się zdolnych pracowników. Świetne prowadzenie zakładu przez J. Mieczkowskiego, uwieńczona znacznym materialnym powodzeniem, nie zaspokajało jego ambicji szerszej działalności. Szukał on ujścia dla swego przedsiębiorczego ducha na innych polach. Nabył majątek ziemski Dobieszków, pow. brzezińskiego pod Łodzią, w który włożył około stu tysięcy rubli ponad cenę szacunkową, zakupił także lasy, a w swym majątku założył na ogromną skalę fabrykę krochmalu z kartofli. Nabył dziennik „Antrakt” i po przemianowaniu go na „Kurier Poranny” odsprzedał w r. 1877 F. Fryzemu. Ogromnie nakładowe prowadzenie gospodarstwa rolnego oraz nadużycie zaufania przez jego adwokata spowodowały krach finansowy, który jednak nie załamał J. Mieczkowskiego. Podczas trwania upadłości, przebywając za granicą otworzył zakład fotograficzny w Paryżu. Po ułożeniu się z wierzycielami powrócił do kraju i pracował dalej w swym warszawskim zakładzie z niezachwiana energią. W przeciągu lat kilku dorobił się znowu znacznego majątku i nabył plac na przedłużeniu ul. Miodowej, gdzie wznosił śliczny budynek na pomieszczenie zakładu fotograficznego. W ostatnich latach swego życia wykształcił jako zastępcę swego syna, również Jana, który po odbyciu studiów za granicą zaczął pracować w zakładzie pod okiem ojca. W 59-ym roku życia Jan Mieczkowski — senior zmarł 14 października 1889 r. w Wiedniu, dokąd udał się na kurację. Prowadzenie zakładu objął syn, który jednak nie potrafił utrzymać go na poprzednim poziomie.

Przypadającą w r. 1889 pięćdziesiątą rocznicę fotografii w Polsce przypomniał ogółowi Marcin Olszyński w warszaw-

skim tygodniku „Kłosy” (1889, 7 i 14 marca) artykułem „Pół-wiekowy okres istnienia fotografii”. Dał on pobieżny przegląd rozwoju fotografii i historię jej pięćdziesięciolecia na zachodzie i u nas na podstawie własnych zawodowych wspomnień i opowiadań starszych kolegów, głównie z dziejów fotografii zawodowej Warszawy. Pisał on między innymi tak: „Nasza karta w historii fotografii pozostała niezapisana. W naszych księgarniach nie dopytywano się wcale o dzieła fotograficzne, nie wyszła dotąd ani jedna doręczna książka o fotografii, nie mieliśmy dotąd ani jednego dziennika, poświęconego tej sztuce. Nie mamy fabryk, zajmujących się wyrobem materiału fotograficznego, a kilku kupców, usiłujących od lat 30-tu wyzyskać tę gałąź handlu, po nieudanych próbach znalazło się w konieczności zwinięcia swoich magazynów. Dzisiejsze rozpowszechnienie się fotografii pozwala nam mieć nadzieję, że nowe usiłowania na tym polu pomyślniejszym zostaną uwieńczone skutkiem... Czym zaś będzie fotografia za drugie lat pięćdziesiąt — dzisiaj nawet przewidywać nie można”.

Podobnie jak w Warszawie rozwijała się fotografia zawodowa w Galicji z nastaniem okresu bromo-żelatynowego. Jej rozwojowi sprzyjał spotęgowany rozwój życia narodowego i artystycznego, jaki tu nastąpił po uzyskaniu autonomii w r. 1866.

W Krakowie przodujące miejsce zajmował nadal zakład Walerego Rzewuskiego, zyskując z każdym rokiem co raz liczniejszą klientelę. Wszystkie prawie zdjęcia w zakładzie Rzewuski wykonywał sam. W jego zdjęciach było dużo artyzmu o cechach indywidualnych. Zwracał on wielką uwagę na ładne oświetlenie. Pod tym względem znać było na nim wpływ Wiednia. Osobistą pracą dorobił się sporego majątku w postaci dwóch nieruchomości nr 27 przy ul. Kolejowej i 352 przy ul. Floriańskiej. Był wielkim miłośnikiem swego zawodu i wysoko go stawiał, a siebie jako zawodowca wielce cenił. Dużo o tym świadczą jego ogłoszenia w jednym z kalendarzy krakowskich J. Czecha tej treści: „W. Rzewuski w Krakowie, juror na wystawach krajowych we Lwowie r. 1877 i w Przemysłu 1882 r. Fotografii na żadne wystawy nie daje”.

W dniu 29 października 1885 r. obchodził 25-letni jubileusz swego zawodu. Do obchodu gruntownie się przygotował. Zamknął zakład na cztery miesiące i przebudował pracownię według najnowszych wymagań sztuki, dekorację powierzył malarzowi Aleksandrowi Mroczkowskiemu, uczniowi mistrza Matejki.

W dekoracji malarskiej zakładu Mroczkowski zastosował motyw z katedry na Wawelu, z czasów budującej się i kwitnącej Polski. Przerobiony i ozdobiony malarsko zakład wywierał na wszystkich przyjemne wrażenie...

Opisy uroczystości jubileuszowej ukazały się w pismach miejscowych: w „Czasie” oraz w czasopiśmie „Kalina”; w tym ostatnim pióra Michała Bałuckiego. W uroczystości wzięli udział najwybitniejsi przedstawiciele m. Krakowa. W. Rzewuski był ceniony nie tylko jako wybitny fotograf lecz jeszcze w większym stopniu jako zasłużony obywatel i działacz społeczny. Posiadał on umysł o różnorodnych zainteresowaniach, stanowiący cechę wielu wybitnych fotografów. Gdy np. K. Beyer nadmiar swej energii oddawał nauce, J. Mieczkowski — przedsiębiorstwom, M. Dutkiewicz — obserwacjom botanicznym, W. Rzewuski stanął do pracy obywatelskiej na pożytek ukochanego Krakowa.

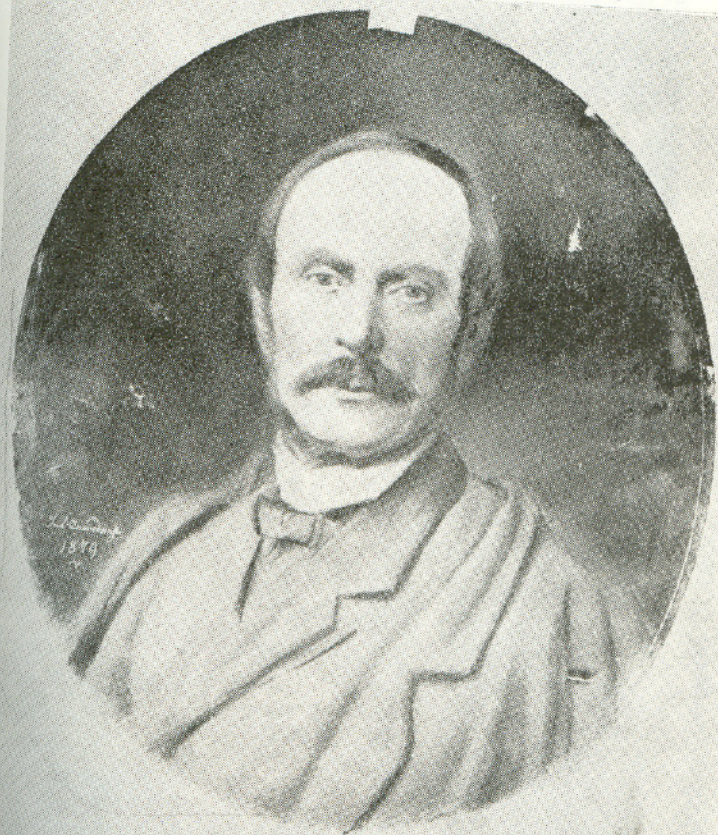


C. 23182

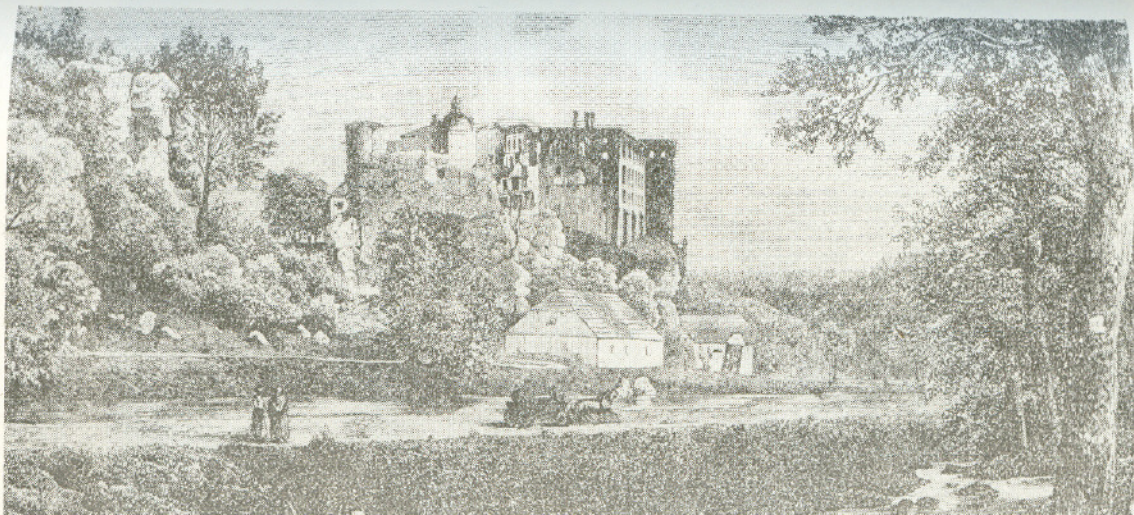
ILUSTRACJE



Ludwig Daguerre — drzeworyt zamieszczony w tygodniku „Kłosa”
z 1889 r. z okazji 50-ej rocznicy fotografii.

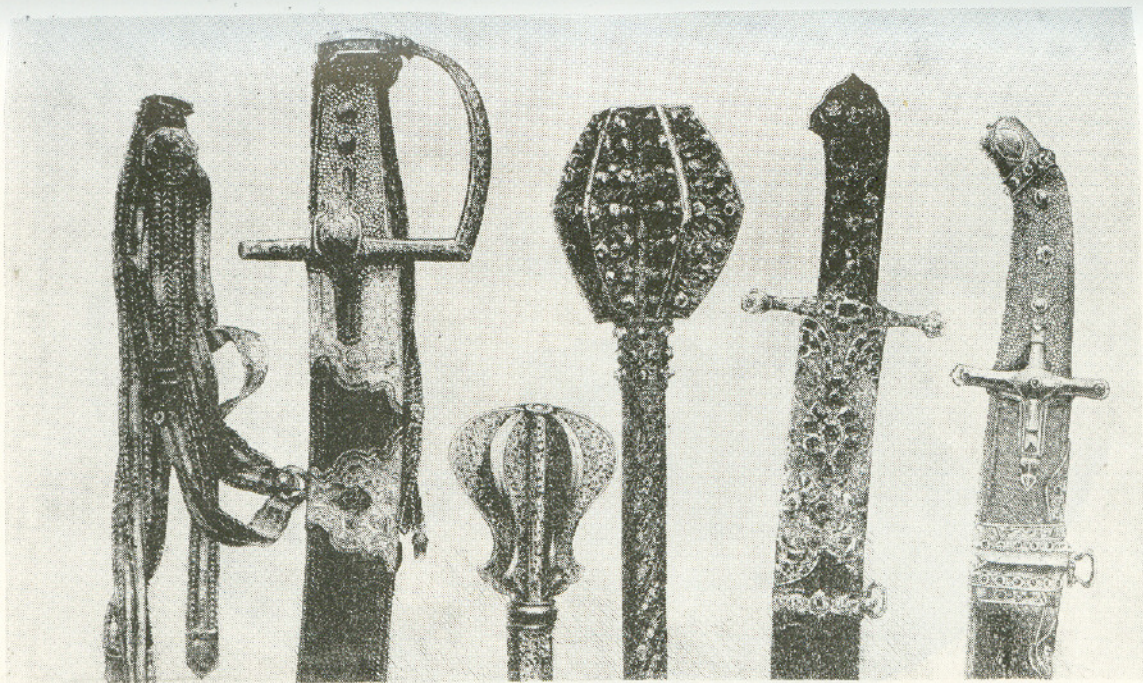


Pierwszy dagerotypista płocki Julian Zawodziński.





Lirnik ukraiński, rysunek Kostrzewskiego według fotografii BEYERA, rytowany z drzeworytni „Tygodnika Ilustrowanego” zamieszczony w tymże tygodniku w roku 1861 s. 96.



Polskie oznaki godności i broń sieczna według fotografii KAROLA BEYERA wykonanej w Krakowie. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1861 r. s. 72.



Jeden z pięciu poległych w dniu 2 marca 1861 r. według fotografii KAROLA BEYERA. Drzeworyt zamieszczony (w) Dzieje porzobiorowe narodu polskiego tom IV Augusta Sokolowskiego.



Pogrzeb pięciu poległych 2 marca 1861 r. Wyruszenie konduktu z kościoła św. Krzyża. Według obrazu Henryka Pillatiego fotografię wykonał KAROL BEYER.

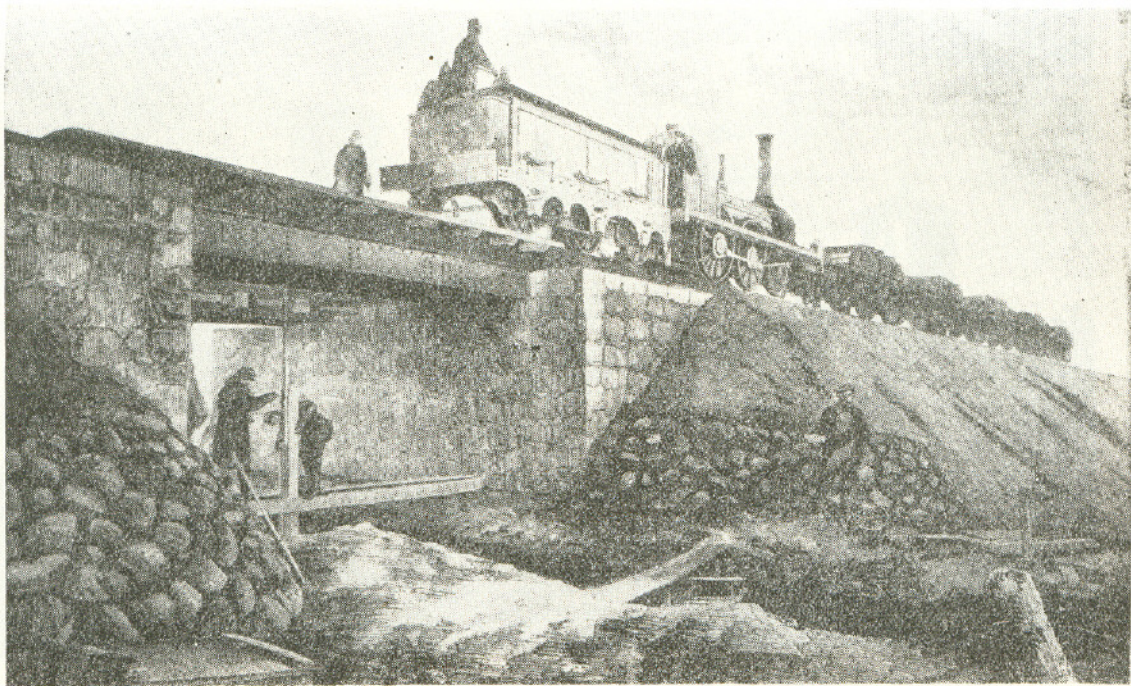
Drzeworyt zamieszczony (w) Dzieje porozbiorowe narodu polskiego tom IV Augusta Sokolowskiego.



Typy i postacie ludowe. Stary wieśniak ze wsi Miedzyszyna pod
Warszawą według fotografii KAROLA BEYERA. Drzeworyt
zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1866 r. s. 148.



Typy i postacie ludowe. Zniwiarka w Wilanowie pod Warszawą według fotografii KAROLA BEYERA. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1866 r. s. 149.



Most drogi żelaznej rokicińskiego-lódzkiej pod Bedoniem według fotografii KAROLA BEYERA.
Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1866 r. s. 28.



Widok miasta Łodzi według fotografii KAROLA BEYERA. Drzeworyt zamieszczony
w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1866 r. s. 28.



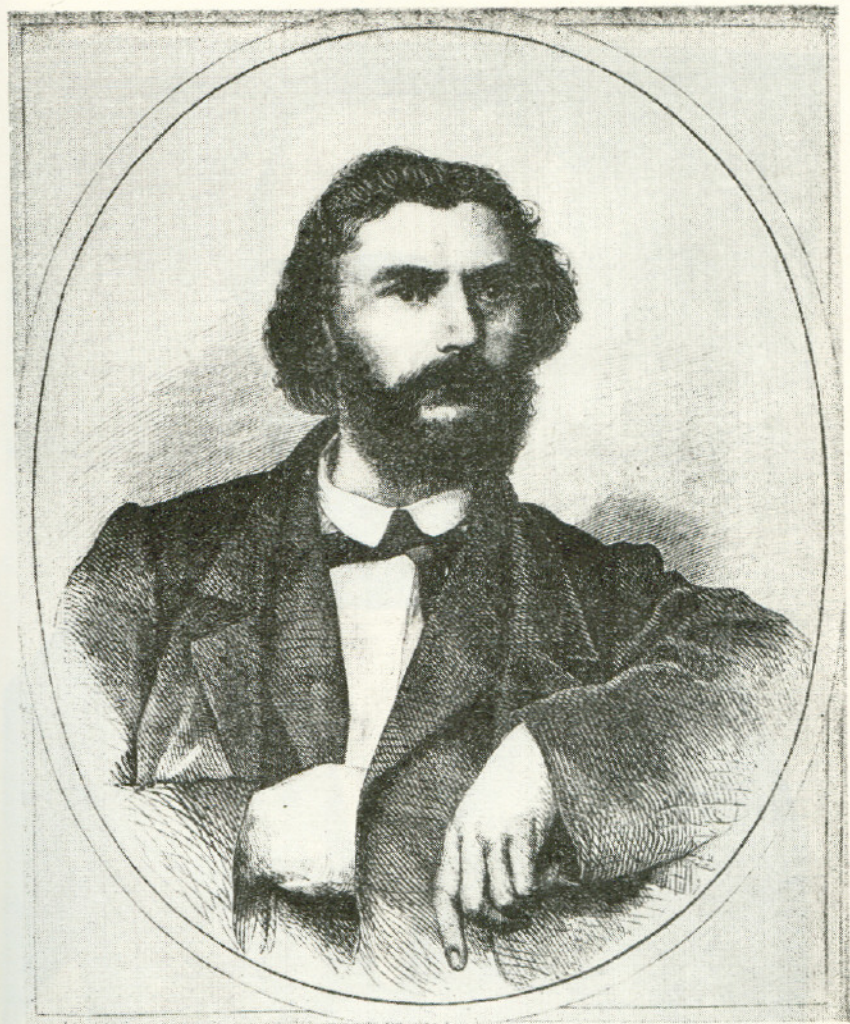
Typy i postacie ludowe. Parobczak wilanowski w polu przy pracy
według fotografii KAROLA BEYERA. Drzeworyt zamieszczony
w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1867 r.



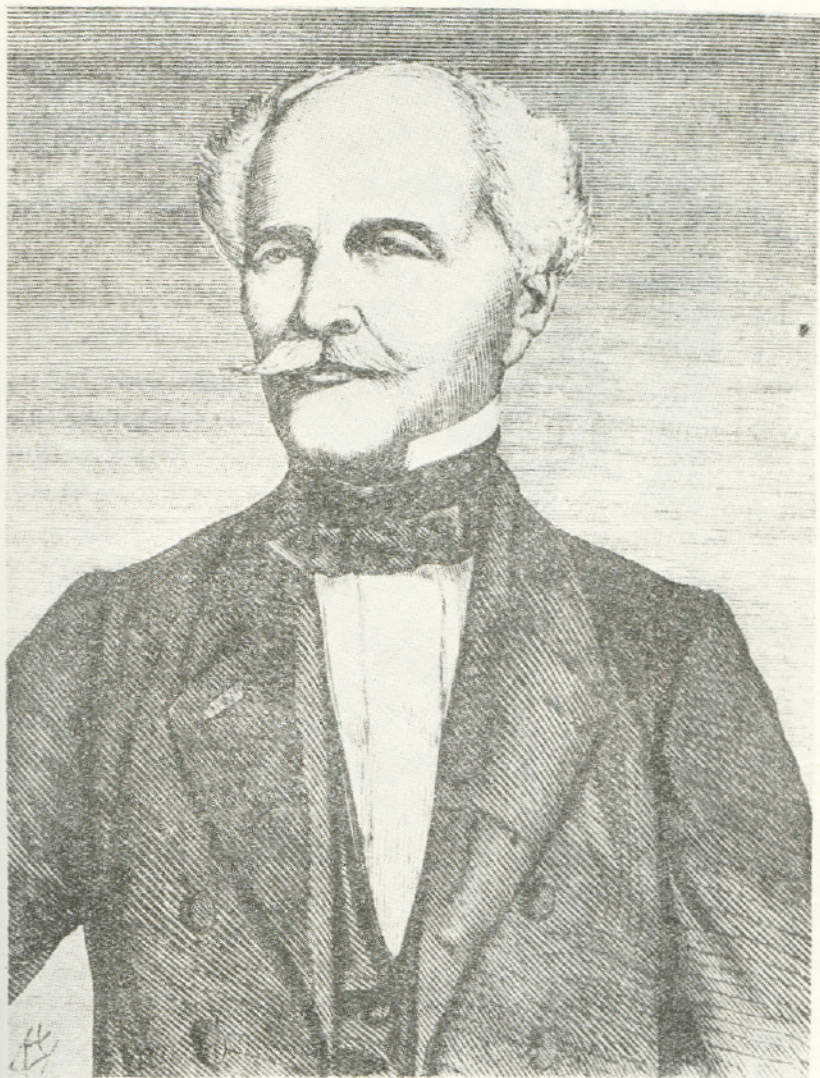
Kopia obrazu L. Löffera wykonana przez KAROLA BEYERA. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1867 r. s. 160.



Biwak wojsk szwedzkich. Rysunek Pillatiego sfotokopowany w zakładzie KAROLA BEYERA. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1867 r. s. 85.



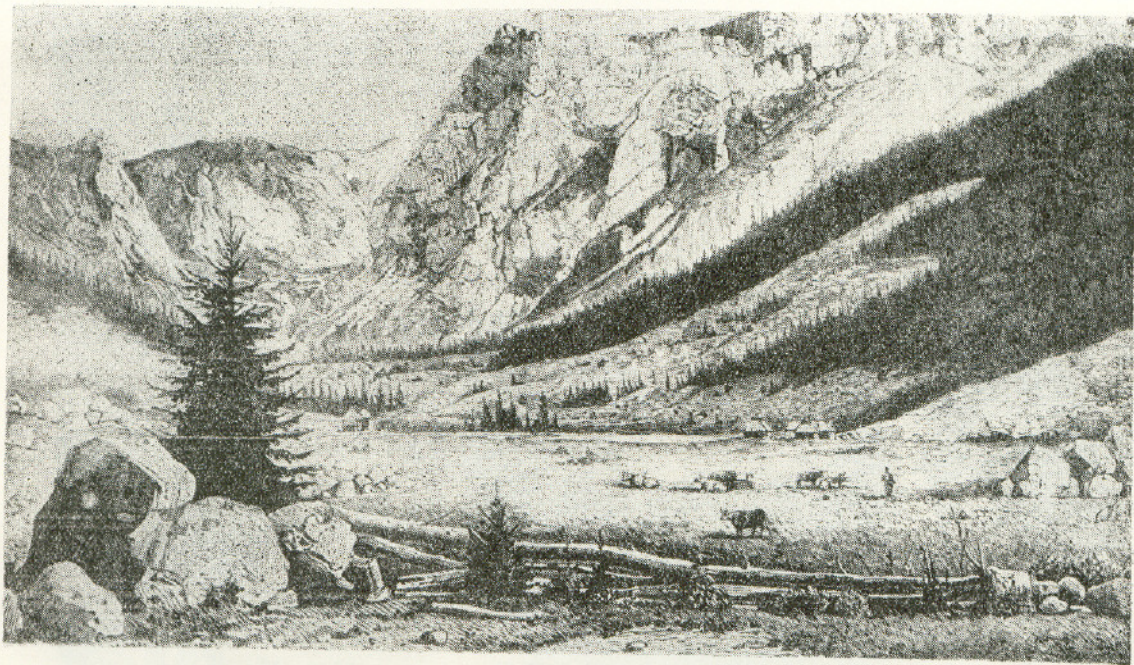
Poeta Roman Zmorski według fotografii MIECZKOWSKIEGO.
Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1867 r.
s. 121.



Spółcznik warszawski, działacz Towarzystwa Dobroczynności
Konstanty Fiszer, według fotografii MIECZKOWSKIEGO. Drze-
woryt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1865 r. s. 116.



Widok Tatr od strony południowo-wschodniej pod Kesmarkiem według fotografii RZEWUSKIEGO z Krakowa. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1860 r. s. 464.



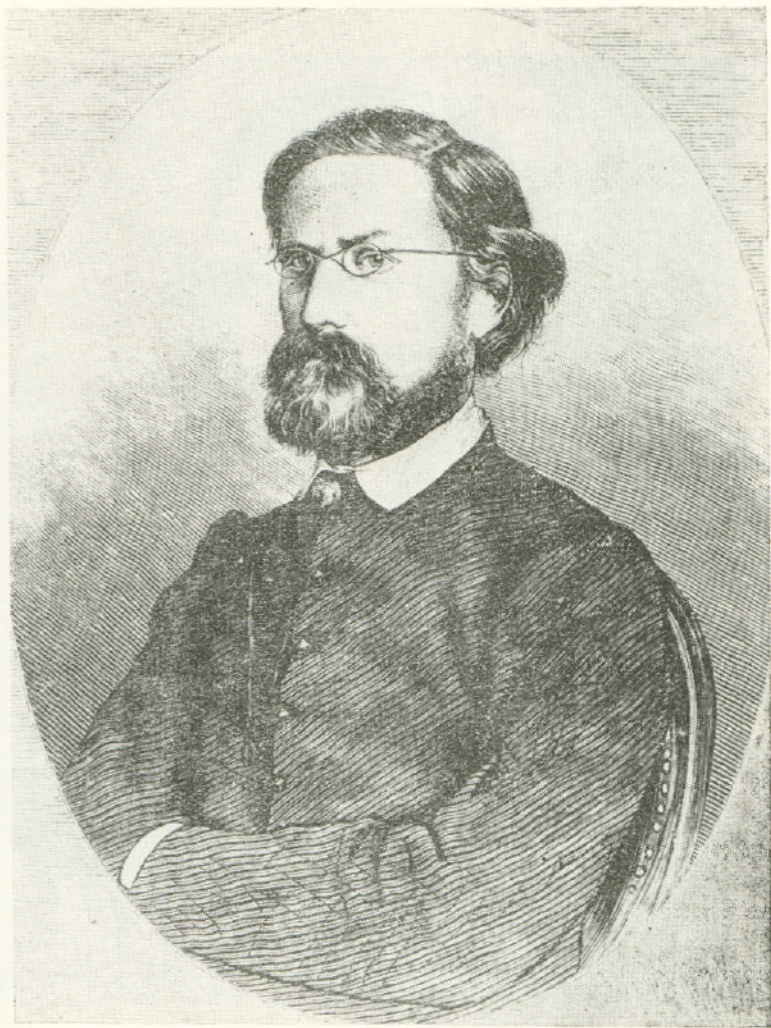
Mała Łąka i Czerwony Wirch w Tatrach według fotografii RZEWUSKIEGO. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1860 r. s. 465.



Rynek Krakowski — rysunek Kozarskiego według fotografii RZEWUSKIEGO z Krakowa.
Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1865 r. s. 96.



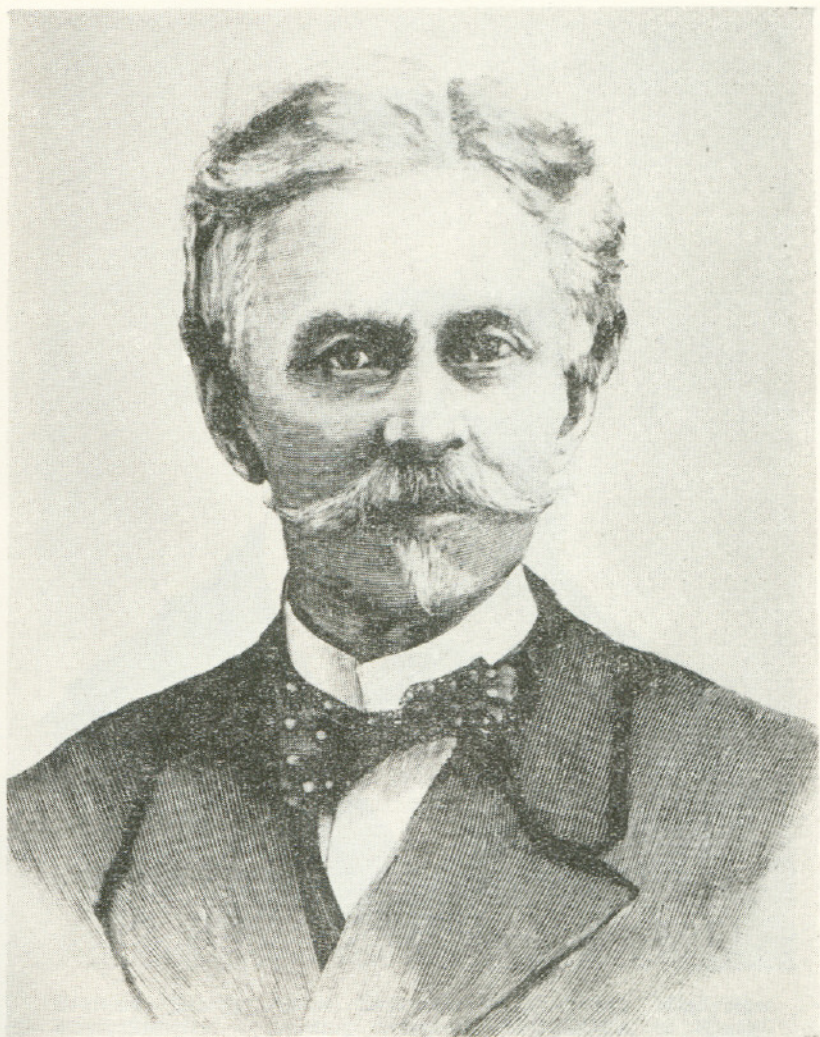
Jan Matejko według fotografii RZEWUSKIEGO w Krakowie.
Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1865 r.
s. 245.



Pisarz i historyk Józef Szujki według fotografii RZEWUSKIEGO w Krakowie. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1866 r. s. 213.



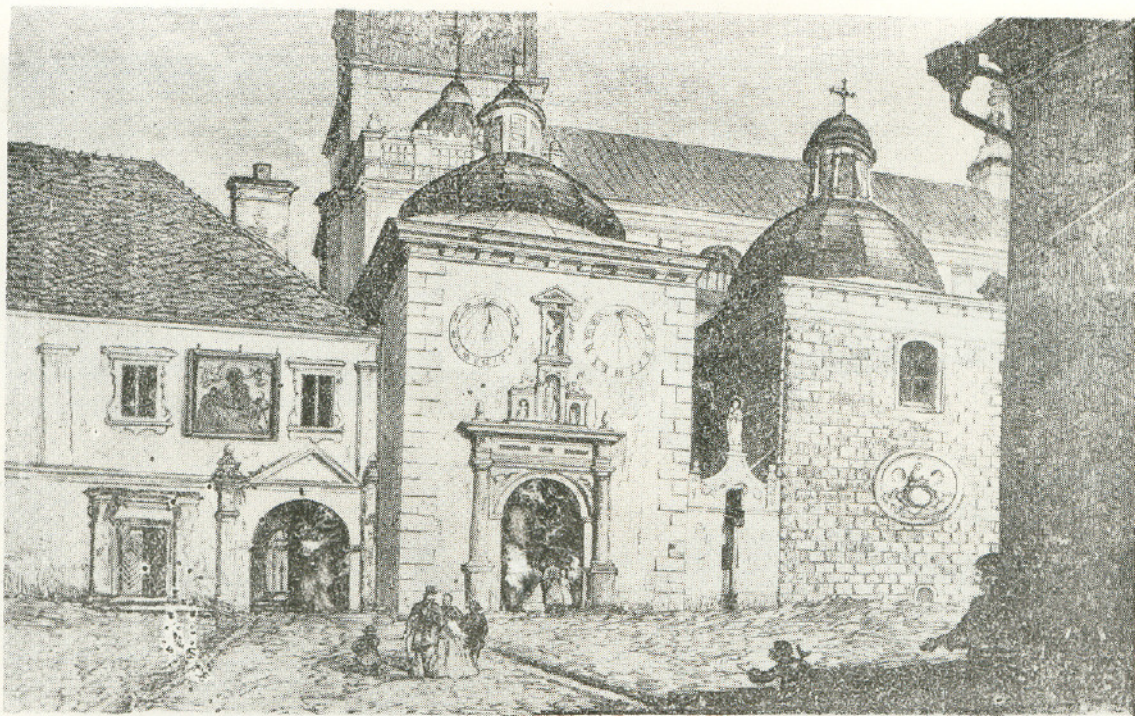
Oskar Kolberg według fotografii RZEWUSKIEGO w Krakowie. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1881 r. s. 177.



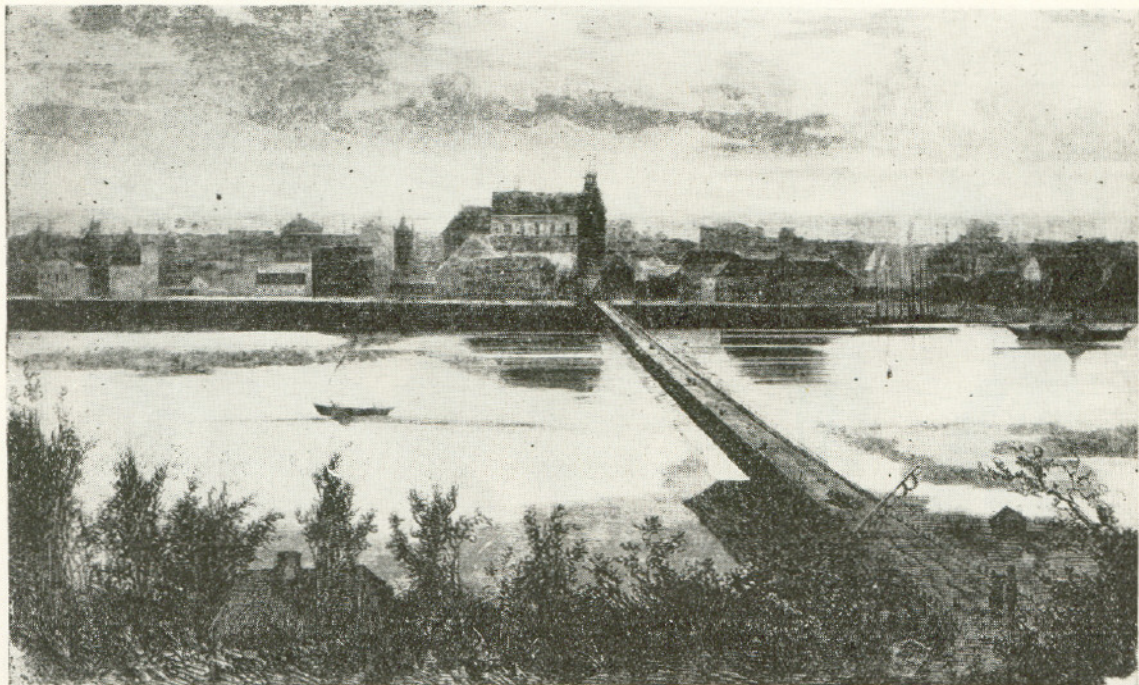
Stanisław Zamojski według fotografii RZEWUSKIEGO z Krakowa. Drzeworyt zamieszczony w „Kłosach” z r. 1889 nr 1253 s. 1.



Profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie Władysław Łuszczkiewicz — według fotografii SZUBERTA w Krakowie. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1881 r. s. 385.



Wejście do kościoła na Jasnej Górze w Częstochowie według fotografii KLOCHA i DUDKIEWICZA. Drzeworyt zamieszczony w „Kłosach” z 1867 r. s. 233.



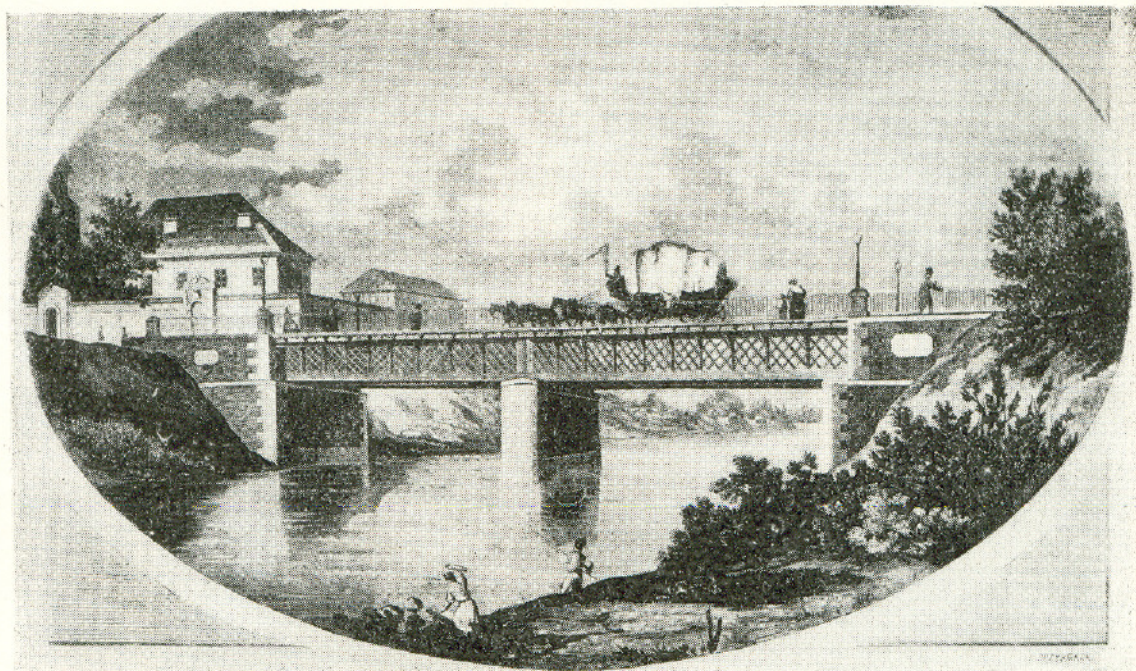
Widok Włocławka i nowego mostu łyżwowego przez Wisłę. Rysunek Kostrzewskiego według fotografii FAJANSA. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku ilustrowanym” z 1865 r. s. 197.



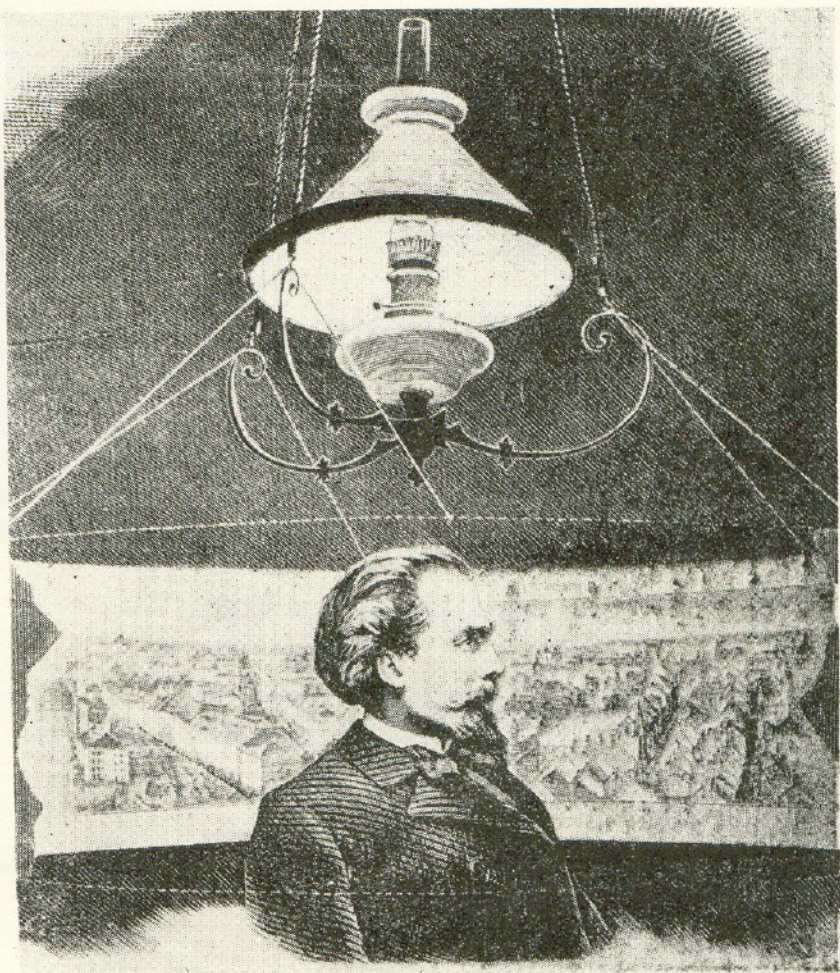
Eugeniusz Dziewulski według fotografii KAROLEGO i PUSCHA.
Drzeworyt zamieszczony w „Kłosach” z 1889 r. s. 157.



Lekarz warszawski dr Jan Bączewicz — fotografia portretu olejnego wykonana w zakładzie BRANDLA i SPÓŁKI. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1866 r. s. 121.



Most żelazny w Kaliszu według fotografii BRANDLA. Drzeworyt zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1866 r. s. 253.



W sierpniu 1873 r. zakład BRANDLA wykonał ze szczytu remon-
towanej wówczas wieży zamkowej 9 fotografii dających ogólny
widok panoramy Warszawy. Na zdjęciu podano sposób wykonania
małej panoramy pokojowej w tygodniku warszawskim „Kłosa”
z roku 1875 s. 420.

SPIS TRESCI

Wstęp	
Dzieje wynalezienia fotografii	19
Rozdział I	
Początki fotografii w Polsce	22
Rozdział II	
Czasy przedpowstaniowe i powstaniowe (1852—1863)	37
Rozdział III	
Czasy popowstaniowe (1865—1871)	58
Rozdział IV	
Fotografia na płytach bromosrebrnych	73
Ilustracje	85