

Marta Ziętkiewicz

MICHAŁ CHOMIŃSKI I JAN KRÓLIKOWSKI W OBIEKTYWIE KONRADA BRANDLA

Spojrzenie na polską fotografię teatralną drugiej połowy XIX w.¹

Na początku 1866 „Gazeta Warszawska” poinformowała czytelników, że „w zakładzie fotograficznym pp. Brandel i Spółka wykonywane być mają fotografie artystów tutejszych pierwszorzędnych w rolach, w których szczególnie się odznaczają, i tak np. p. Królikowskiego w *Tulaczu*, *Muszkietkach*, *Doktorze Robin* i innych”.² Wzmianka ta, jedna z licznych w owym czasie informacji prasowych dotyczących działalności stołecznych zakładów fotograficznych, mogła początkowo przejść niezauważona i nie wzbudzić większego zainteresowania. Szybko się jednak okazało, że była ona zapowiedzią przedsięwzięcia, które owocowało wykonaniem serii fotografii dwóch aktorów teatrów warszawskich: Michała Chomińskiego i Jana Królikowskiego. Zdjęcia te po dziś dzień należą do najbardziej rozpoznawalnych wizerunków artystów polskiej sceny teatralnej XIX wieku.

Czas powstania portretów Królikowskiego można określić dość dokładnie: 3 lutego 1866 „Kurier Codzienny” donosił, że „wykończono w tych dniach fotografie artystów dramatycznych Jana Królikowskiego w roli Mauprata, Rodina, Burgrafa itd”.³ W czerwcu zaś gotowa była seria dwunastu fotografii Królikowskiego w kolejnych rolach.⁴ W kwietniu „Kurier Warszawski” wspomniał po raz pierwszy o zdejmowaniu fotografii Michała Chomińskiego.⁵ Serię tę ukończono

¹ Autorka dziękuje dr Agnieszce Wanickiej z Katedry Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego za życzliwą pomoc okazaną na każdym etapie pisania artykułu.

² „Gazeta Warszawska” 1866 nr 25.

³ „Kurier Codzienny” 1866 nr 26.

⁴ „Kurier Warszawski” 1866 nr 142.

⁵ „Kurier Warszawski” 1866 nr 80.

najpóźniej w sierpniu 1866.⁶ Jan Królikowski dał się sfotografować w rolach komediowych i dramatycznych: jako Jacek Sołoducha w komedii Józefa Ignacego Kraszewskiego *Miód kasztelański*, Champein w sztuce Eugène’a Grangégo *Było to pod Wagram*, Hiob w *Burgrafach* Victora Hugo, Łatka w *Dożywociu* Aleksandra Fredry, Jan Mauprat w sztuce George Sand *Mauprat*, Maudant w *Muszkietarach* Alexandra Dumasa-ojca, Garrick w komedii Julesa de Prémara *Doktor Robin*, Fargeau w sztuce *Zbytek* Julesa Lecompte’a, Franciszek Moor w *Zbójcach* Friedricha Schillera, Beniamin w komedii Pierre’a Decourcelle’a *Dziwny guwerner*, Rodin w *Żydzie wiecznym tulaczem* według powieści Eugeniusza Sue i jako Diogenes w dramacie Théodore’a Barrière’a i Lamberta Thibousta *Kobiety z kamienia*. Michał Chomiński natomiast został przedstawiony w swoich rolach komediowych: jako Tinot w *Żonie, która nienawidzi męża* Henri Murgera, Urban w *Werblu domowym* Jana Kantego Gregorowicza, Pafnucy w sztuce *Pafnucy i Narcyz* Édouarda Brisebarre’a i Michela Amédée, Chrjorost w sztuce *Zaręczyny przed frontem* Adolphe’a de Leuvena, Tytus w *Talizmanie* Johanna von Nestroya, Dubreil w *Przysiędze Horacego* Henri Murgera, Charlemagne w sztuce *Indianie i Charlemagne* Jeana Bayarda i Phillipe’a Dumanoira, Pazurkiewicz w *Żydach* Józefa Korzeniowskiego, Sobek w *Młynarzu i kamieniarzu* Jana Nepomucena Kamińskiego, Tomek w *Łobzowianach* Władysława Ludwika Anczyca, Baltazar w *Barbarze Zapolskiej* Ludwika Dmuszewskiego oraz dwukrotnie jako Papkin w *Zemście* Fredry.

Zarówno Chomiński, jak i Królikowski byli w owym czasie doskonale znani warszawskiej publiczności. Obydwaj przybyli do stolicy Królestwa Polskiego w 1846 roku z Wolnego Miasta Krakowa, które zdecydowali się opuścić w związku z upadkiem powstania krakowskiego. Jan Królikowski (1820–1886) cieszył się sławą jednego z najwybitniejszych aktorów dramatycznych, był prawdziwą gwiazdą ówczesnej sceny. W Warszawie debiutował 6 maja 1846 roku rolą Grandeta w spektaklu *Córka skąpca* Jeana Bayarda i Paula Duporta wystawianym w Teatrze Rozmaitości. Jego występ spotkał się ze znakomitym przyjęciem zarówno ze strony publiczności, jak i krytyki, a aktor szybko stał się jedną z czołowych postaci środowiska teatralnego. Był członkiem rady repertuarowej teatrów warszawskich, w latach 1848–1852 wykładał w warszawskiej Szkole Dramatycznej, następnie zaś udzielał lekcji prywatnych. Reżyserował spektakle, przełożył z języka niemieckiego kilka sztuk, które następnie wystawiano w Teatrze Rozmaitości. W Warszawie występował z krótkimi przerwami aż do śmierci. Swą sławę zawdzięczał, wedle słów Jerzego Gota, niezwyklej umiejętności „ujarzmiania” publiczności, z którą udawało mu się nawiązywać magnetyczną więź.⁷ Był jednym z najznakomitszych polskich aktorów specjalizujących się w dramacie

⁶ „Kurier Warszawski” 1866 nr 179.

⁷ J. Got, *Zmyślenie i prawda Jana Królikowskiego*, [w:] idem, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 206–207.

romantycznym, a graną przez niego rolę Franciszka Moora w *Zbójcach* Schillera uznawano za arcydzieło.⁸

Michał Chomiński (1821–1886) był aktorem dużo mniej utalentowanym, jednak dzięki niezwyklej sumienności i pracowitości i on zdołał sobie wyrobić znaczącą pozycję zawodową. Krytycy chwalili wielką naturalność jego gry. Wsławił się przede wszystkim znakomitymi komediowymi rolami drugoplanowymi w wodewilach i farsach, a gdy te straciły na popularności, stworzył szereg pamiętnych ról charakterystycznych. Ogromnym uznaniem cieszyła się zwłaszcza jego interpretacja Papkina w *Zemście* Fredry oraz grana już u schyłku życia rola Dziadunia w *Grubych rybach* Bałuckiego. Występując w Warszawie podobnie jak Królikowski aż do śmierci, w ciągu swojej długiej kariery wcielił się w ponad pięćset postaci.⁹

Polskie fotografie teatralne pochodzące z drugiej połowy XIX wieku, rozumiane tu jako wykonywane w atelier wizerunki aktorów w kostiumach scenicznych, były wielokrotnie wykorzystywane jako źródło badawcze w studiach nad historią fotografii i teatru. Traktowane są zwykle jako materiał pomocny przy odtwarzaniu *oeuvre* danego zakładu fotograficznego¹⁰ oraz wizualny, ikonograficzny zapis wydarzeń scenicznych. W obu przypadkach bardzo silnie akcentowana jest ich wartość dokumentalna. Doskonałym przykładem takiego podejścia była jedyna jak dotąd w Polsce przekrojowa wystawa poświęcona temu zagadnieniu, zatytułowana „Polska fotografia teatralna 1840–1959”. Została ona zorganizowana w 1959 przez Państwowy Instytut Sztuki oraz Muzeum Teatralne w Warszawie. Jej celem było, według słów kuratorki, Ewy Makomaskiej, „podkreślenie waloru dokumentacyjnego fotografii teatralnej”.¹¹ Referat wygłoszony przy okazji jej otwarcia przez Jerzego Gota i zatytułowany *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce* definiował znaczenie wykonanych w atelier zdjęć aktorów w kostiumach właśnie jako dokumentu, który dostarcza „pełnej informacji o kostiumie, charakteryzacji i rekwizycie osobistym”.¹² Przy ocenie tego typu fotografii Got

⁸ Na temat Jana Królikowskiego zob.: J. Got, op. cit., s. 200–221; *Jan Królikowski*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. S. Dąbrowski, Z. Raszewski, Z. Wilski, Warszawa 1973, s. 338–340; Z. Jabłoński, *Jan Walery Królikowski*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970, s. 368–370; W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 106–120.

⁹ Na temat Michała Chomińskiego zob. Rapacki, op. cit., s. 121–122; *Michał Chomiński* [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego ...*, op. cit., s. 92–93; L. Simon, *Michał Andrzej Chomiński*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 418; K. Estreicher, *Michał Chomiński*, Kraków 1886.

¹⁰ Wśród polskich historyków fotografii najwięcej miejsca poświęciła fotografiom teatralnym Wanda Mossakowska w monografii Walerego Rzewuskiego (*Walery Rzewuski (1837–1888), fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Wrocław 1981, s. 161–173) oraz w artykule na temat dagerotypu Leontyny Halpertowej (*Nieznany wizerunek Leontyny Halpertowej*, „Pamiętnik Teatralny” 2003 z. 34, s. 337–340); o fotografiach teatralnych Brandla pisała Krystyna Lejko w pracach poświęconych temu fotografowi (*Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Warszawa 1985, s. 24; *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku*, Warszawa 2009, 55–57).

¹¹ E. Makomaska, *Wystawa fotografii teatralnej w Warszawie*, „Fotografia” 1960 nr 1, s. 7.

¹² J. Got, *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce* (1960), [w:] idem, *Teatr i teatrologia*, op. cit, s. 102–103.

zwracał uwagę przede wszystkim na „wierność obrazu wykonanego w atelier wobec sytuacji scenicznej”,¹³ choć ubolewał, że na ich podstawie nie zawsze można wysnuwać słuszne wnioski na temat mimiki, pozy i gestu, oraz że tylko w nielicznych przypadkach zawdzięczamy tym dokumentom nie budzące wątpliwości sugestie ruchu aktora.¹⁴

Traktowanie fotografii jako wiarygodnego źródła wiedzy na temat sztuki aktorskiej, ulotnej, kończącej się w momencie, gdy opadała kurtyna, nie może dziwić. Teatr to sztuka efemeryczna, a sława aktora jest ulotna i trwa „dopóty tylko, dopóki artysta żyje, a nawet krócej, bo dopóki na scenie występuje. Potem pozostaje po nim tylko sucha tradycja i rozgłos”.¹⁵ Cóż więc bardziej naturalnego niż pragnienie przedłużenia trwania tego fenomenu i jego w pewnym sensie uniesmiertelnienie? Ikonografia teatralna w sztukach plastycznych ma długą tradycję; już w antycznej Grecji sceny ze spektakli uwieczniano na wazach. Wzrost zainteresowania tematyką teatralną wśród artystów nastąpił w połowie XVIII wieku, kiedy pojawiły się teatry publiczne przyciągające szerokie masy widzów. Wraz z wynalezieniem fotografii uznano jednak, że dawne techniki, malarstwo, rysunek czy grafika, były zbyt niedoskonałe dla celów dokumentowania gry scenicznej. Pisano iż to, co „daje się schwycić ołówkiem lub pędzlem [...] będzie to tylko jedna jakaś faza przelotna, jedna chwila gry”.¹⁶ Fotografia miała stanowić w tej dziedzinie rewolucję, ponieważ zdjęcie powstaje jako wynik działania mechanizmu aparatu i w związku z tym, jak wierzono, jest niezależnym od subiektywnego czynnika ludzkiego narzędziem rejestracji rzeczywistości, „odciskiem” świata. Jak pisał Vilém Flusser, ich „pozornie obiektywny, nie symboliczny charakter [...] skłania patrzącego do uznania ich nie za obrazy, lecz za okna”.¹⁷ Na tym przekonaniu, podzielanym także przez wielu badaczy fotografii teatralnej, opiera się jej rola jako dokumentu.

Zainteresowanie fotografiami aktorów w rolach teatralnych przyniosło niewiele naukowych opracowań wychodzących poza tę perspektywę badawczą. Trzeba jednak jasno powiedzieć, że rzadko do tej pory były one przedmiotem intensywnych studiów.¹⁸ Dopiero niedawno badacze teatru zaczęli dostrzegać, że fotogra-

¹³ Ibidem, s. 92.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ „Kurier Warszawski” 1871 nr 91.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 26.

¹⁸ Amerykańskie czasopismo „Theatre Journal” w 2001 poświęciło zagadnieniu związków teatru z kulturą wizualną cały numer, w którym próbowano tłumaczyć nieobecność badań nad teatrem i performansem w ramach dyskusji o wizualności; zob. D. Román, *Editor's Comment: Theatre and Visual Culture*, t. 53, 2001 nr 1, s. IV-VIII; przejawem zmiany dotychczasowej praktyki jest wydana w 2006 roku książka *Theatre Histories: An Introduction*, która jest próbą prowadzenia nowoczesnej narracji wpisującej dzieje teatru w ramy przemian kultury; u jej podstaw leży przekonanie, że historia teatru stanowi ważną część historii mediów, w tym także fotografii (P. B. Zarrilli, Bruce McConachie, G. J. Williams, C. Fisher Sorgenfrei, *Theatre Histories: An Introduction*, New York, London 2006).

fie, tak jak inne obrazy, są mediacjami między światem a człowiekiem i świata nie przedstawiają, ale go reprezentują.¹⁹ W tym sensie nie różnią się zasadniczo od podobizn aktorów wykonanych w innych technikach. Shearer West w swojej książce poświęconej wizerunkom XVIII-wiecznych aktorów angielskich pisała, że głównym problemem przy interpretacji takich przedstawień jest poszukiwanie w nich odwołań do konkretnych sytuacji scenicznych, póź, dekoracji itd.²⁰ Tymczasem, jak podkreśla West, nie przekazują nam one prawdy, ale są konstrukcjami opartymi na krytycznych kanonach, upodobaniach estetycznych i motywacjach handlowych.²¹ Analizując je należy więc poszukiwać odpowiedzi na pytania postawione przed laty przez Tadeusza Kowzana: przez kogo i w jakim celu wizerunek został stworzony? czy przez artystę poszukującego artystycznej ekspresji, dla którego teatr był tylko źródłem inspiracji lub tylko pretekstem? Czy może przez osobę związaną zawodowo z teatrem pragnącą uwiecznić szczegóły spektaklu i zachować je od zapomnienia? Jakie elementy dane przedstawienie zawiera i jakie informacje próbuje przekazać?²² To samo znajduje zastosowanie w odniesieniu do fotografii teatralnej w XIX wieku. Dobitnie wyraził to na łamach „Teatru” Michał Markiewicz, pisząc, że przedmiotem badań w tej dziedzinie powinien być sposób, w jaki obraz fotograficzny tworzy rzeczywistość: zamiast odniesieniom należy przyrzeć się raczej procesowi jego powstawania, „zamiast rejestrowaniu – znaczeniu zapisu”.²³

FOTOGRAFIA TEATRALNA A TECHNIKA I SZTUKA FOTOGRAFII

Proces powstawania fotografii jest wynikiem oddziaływania wielu czynników. Pierwszym, najbardziej oczywistym, są możliwości techniczne aparatu. Przywoływany już wcześniej Flusser pisał, że fotograf „może sfotografować wszystko

¹⁹ W ostatnich latach na uwagę zasługują prace Agnieszki Wanickiej, która zaproponowała wyróżnienie dwóch podstawowych perspektyw w badaniach nad historią teatru, nazywając je spojrzeniem „wewnętrznym” (wyznaczającym perspektywę badań „od środka”, niejako zza kulis) oraz „zewnętrznym” (wymagającym znajomości epoki i jej realiów). W ramach tej drugiej perspektywy Wanicka zwraca szczególną uwagę na rolę fotografii jako czynnika w znacznym stopniu władającym wyobraźnią publiczności, zaznaczając jednak, że jej badania znajdują się dopiero w fazie początkowej (A. Wanicka, *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd”*, [w:] *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2010, s. 159). Autorka ta zagadnieniom fotografii teatralnej poświęciła również referat wygłoszony w grudniu 2013 roku podczas konferencji *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, w którym oprócz przedstawienia historii wizerunków Leontyny Halperutowej zajęła się również wzajemnymi relacjami teatru i fotografii w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku. W 2009 ukazał się artykuł Anny Litak na temat fotografii Heleny Modrzejewskiej (A. Litak, *Fotografie Modrzejewskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 2009 z. 3–4, s. 399–402).

²⁰ S. West, *The Image of the Actor. Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*, London 1991, s. 26. Za zwrócenie uwagi na tę publikację dziękuję dr hab. Ewie Manikowskiej z IS PAN.

²¹ Ibidem, s. 2.

²² T. Kowzan, *Theatrical Iconography / Iconology: The Iconic Sign and Its Referent*, „Diogenes” 1985 nr 130, s. 55.

²³ M. Markiewicz, *Czym jest fotografia teatralna?*, „Teatr” 2012 nr 5, s. 38–44.

[...], ale tylko to, co się do sfotografowania nadaje”.²⁴ Świadomość faktu, że zdjęcia ze spektakli teatralnych zależą od techniki ich wykonywania, została silnie zaakcentowana także przez twórców wspomnianej już wystawy fotografii teatralnej w 1959, którzy deklarowali, że ich intencją było uwypuklenie poszczególnych stadiów rozwoju fotografii teatralnej na kanwie osiągnięć w zakresie samej techniki fotograficznej, przy przyjęciu podziału na fotografię wykonaną w atelier i na scenie.²⁵ Podział ten miał znaczenie nie tylko estetyczne, ale również historyczne – zdejmowanie fotografii bezpośrednio w teatrze stało się możliwe dopiero pod koniec XIX wieku.²⁶ Wcześniej wizerunki aktorów w kostiumach powstawały jedynie w atelier fotograficznym, tego typu zdjęcia nie były więc wiernym zapisem sytuacji teatralnej, lecz jej wtórnym odtworzeniem. Porównując fotografie Chomińskiego i Królikowskiego ze znanymi fotografiami wnętrza atelier Brandla można stwierdzić, że przy ich wykonywaniu wykorzystano sprzęty należące do wyposażenia zakładu (przede wszystkim krzesła i fotele) a nie teatralne dekoracje. Autentyczne są jedynie kostiumy i być może drobne, łatwe do przeniesienia z teatru rekwizyty. Ostrożność wskazana jest również przy analizowaniu poszczególnych póz. W latach sześćdziesiątych XIX wieku średni czas naświetlania zdjęcia wynosił około 15 sekund (obecnie nawet 1/8000 sekundy). W celu uzyskania dobrego technicznie, nieporuszonego zdjęcia stosowano więc rozmaite statywy podtrzymujące głowę, a w pozycji stojącej także plecy klienta, ułatwiając mu w ten sposób zachowanie nieruchomej pozycji. Statywy te są widoczne zdjęciach Chomińskiego i Królikowskiego; szczególnie dobrze na ich powiększonych wersjach znajdujących się w zbiorach Działu Sztuk i Rzemiosł Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy.²⁷ Te czysto techniczne uwarunkowania niewątpliwie mogły przyczynić się do wyboru takich póz, które po prostu dawały się sfotografować.

O jakości zdjęcia decydowały oczywiście umiejętności samego fotografa, który był odpowiedzialny za jego kompozycję i za ostateczny efekt artystyczny. Pod tym względem wizerunki Chomińskiego i Królikowskiego wykonane przez Brandla zaliczane są do najciekawszych w tamtej epoce; Got pisał, że wyróżniają się siłą dramatycznego wyrazu i swobodą ruchu.²⁸ Rzeczywiście, ich porównanie

²⁴ V. Flusser, op. cit., s. 40.

²⁵ E. Makomaska, op. cit., s. 7.

²⁶ Ówczesna technika nie pozwalała na wykonywanie zdjęć w teatrze, podczas przedstawienia. Pierwsze próby w tym zakresie zostały podjęte dopiero w latach 80. XIX w. i początkowo pozostawały jedynie w sferze eksperymentów. Brytyjskie czasopismo „The Amateur Photographer” zamieściło w 1885 na swych łamach list amerykańskiego fotografa W. B. Taylera, w którym informował on o podjęciu na zlecenie dyrekcji Grand Opera House w San Francisco próby wykonania fotografii podczas przedstawienia baletu Undine. W drugim liście z 23 XII tego samego roku opisywał on kolejne próby, których rezultaty uznał za dobre, jednak świadom był, że „obrazy zdejmowane w takich okolicznościach nigdy nie będą mogły być prawdziwie artystyczne i budzą zainteresowanie przede wszystkim jako eksperymenty”; „The Amateur Photographer” 25 IX 1885, s. 387; 15 I 1886, s. 28.

²⁷ Fotografie te znajdują się w albumie o sygnaturze Fot. 669.

²⁸ J. Got, *Fotograficzna dokumentacja...*, op. cit., s. 97.



Michał Chomiński jako Chiorst w *Zaręczynach* przed frontem A. de Robbinga.

Fot. Konrad Brandel, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy

z fotografiami aktorów w rolach teatralnych wykonywanymi w tym samym czasie przez innych fotografów uprawomocnia tę opinię. Artyści „zdjęci” na przykład przez znakomitego warszawskiego fotografa Maksymiliana Fajansa stoją nieruchomo, ze wzrokiem utkwionym w jeden punkt lub bezpośrednio w widza – odbitki te

nie zostawiają złudzeń, że aktor nie pozuje; wydaje się, że celem zdjęcia nie było ukazanie konkretnej sceny, którą trudno na podstawie fotografii nawet w przybliżeniu odtworzyć, lecz że był po prostu portret aktora w kostiumie.²⁹ Tymczasem patrząc na fotografie Brandla mamy wrażenie uczestnictwa w spektaklu, widzimy aktorów z zapałem i pełnym przekonaniem wcielających się przed aparatem w odgrywane przez siebie postaci, przyjmujących naturalne i niejednokrotnie dynamiczne pozy.

Mimo niewątpliwie ogromnego znaczenia, jakie miały umiejętności techniczne i artystyczne uzdolnienia fotografów, zaskakuje jednak fakt, jak dominującą rolę w procesie powstawania tego typu wizerunków przypisywali im badacze. Wspominany już Jerzy Got zakres odpowiedzialności operatora aparatu rozciągał nawet na wybór póz aktorów.³⁰ Całkowicie pomijano natomiast udział artysty scenicznego w całym procesie fotografowania, fakt, że zdjęcia były efektem bliskiej współpracy między nim a fotografem, współpracy, w której aktor miał prawdopodobnie wiele do powiedzenia. Takie podejście badawcze wynikało być może z niedostatecznej znajomości specyfiki medium. Udoskonalenia w technice fotograficznej wprowadzane stopniowo w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku przyczyniły się do zmiany relacji między osobą pozującą a fotografem. O ile wcześniej ze względu na długi czas naświetlania model był w znacznym stopniu zależny od osoby stojącej po drugiej stronie aparatu, kontrolującej cały proces wykonywania zdjęcia, pod koniec lat pięćdziesiątych pozujący mógł po raz pierwszy aktywnie na ten proces wpływać. Studia fotograficzne zostały wyposażone w rozmaite tła oraz rekwizyty, przez co stały się swoistą sceną; Batchen pisze wręcz o znacząco zwiększonym stopniu teatralności fotografii portretowej. Co więcej, nowe aparaty wyposażone w multiplikacyjne kasety dawały możliwość wykonania podczas seansu od czterech do nawet dziesięciu różnych ujęć na jednej kliszy; pozujący mógł odegrać wiele różnych wersji samego siebie lub przybrać kilka póz i następnie wybrać tę, która najlepiej spełniała jego oczekiwania.³¹ Trzeba też jasno podkreślić, że tak chwalone przez Gota sekwencyjne ujęcia póz Heleny Modrzejewskiej wykonywane przez Walerego Rzewuskiego³², na które współcześnie zwróciła również uwagę Anna Litak³³, mimo oczywistej wartości dokumentalnej dla współczesnego historyka teatru były przede wszystkim wynikiem usprawnień technologicznych a nie oryginalnego zamysłu fotografa.

Znaczenie uwarunkowań związanych z technologią i techniką fotograficzną nie może być pomijane czy marginalizowane przy analizie fotografii teatralnych

²⁹ Por. np. fotografie reprodukowane w książce D. Jackiewicz, *Maksymilian Fajans*, Warszawa 2014, s. 51, 64–68.

³⁰ J. Got, *Fotograficzna dokumentacja...*, op. cit., s. 97.

³¹ G. Batchen, *Dreams of Ordinary Life. Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination*, [w:] J. J. Long, A. Nobel, E. Welch, *Photography. Theoretical Snapshots*, London, New York 2009, s. 82.

³² J. Got, *Fotograficzna dokumentacja...*, op. cit., s. 100.

³³ A. Litak, op. cit., s. 394.

XIX wieku. Podobnie jak współcześnie, oprócz możliwości samego aparatu na odbitce fotograficznej znajdują wyraz indywidualne cechy osoby stojącej po drugiej stronie obiektywu, jej umiejętności, wrażliwość, zrozumienie – lub nie – charakteru fotografowanego przedmiotu czy osoby. Fakt ten nie powinien być jednak absolutyzowany. Obraz fotograficzny, który trafia do odbiorcy, jest również, jeśli nie przede wszystkim, wynikiem różnorodnych czynników społeczno-kulturowych, które wpływają zarówno na fotografa, jak i na pozującego. Bez ich zrozumienia niemożliwa jest próba rekonstrukcji przesłania, które zarówno fotograf, jak i aktor pragnęli przekazać odbiorcom.

W POSZUKIWANIU ZAROBKU I SŁAWY

Zachodnioeuropejscy i amerykańscy badacze swoje analizy fotografii teatralnych koncentrują przede wszystkim na ich roli komercyjno-marketingowej. Zdjęcia aktorów czynnych w XIX wieku zaliczają oni do gatunku tak zwanej fotografii sław (ang. celebrity photography) wraz z wizerunkami innych idoli tworzącego się w tamtym stuleciu demokratycznego społeczeństwa, które straciło z piedestału dawnych bohaterów. Ich miejsce zajęli nowi, z którymi społeczeństwo to mogło się utożsamiać i którzy zawładnęli jego wyobraźnią: artyści, pisarze, kompozytorzy, naukowcy, politycy. Sławę swą zawdzięczali oni nie pochodzeniu, lecz osobistym talentom i osiągnięciom. Grupę tę amerykańska badaczka Vicki Golberg nazwała „arystokracją osiągnięć” (ang. aristocracy of achievement). Przynależność aktorów do tej grupy wynikała z ogromnego zainteresowania teatrem, który w XIX wieku stał się prawdziwie masową rozrywką.

Wynaleziona w 1839 fotografia okazała się doskonałym narzędziem służącym produkcji i dystrybucji obrazów na szeroką skalę. Proces ten przybrał na sile pod koniec lat pięćdziesiątych XIX wieku wraz z rozpowszechnieniem tak zwanych cartes de visite, czyli kart (biletów) wizytowych. Były to fotografie w formie ok. 9 x 6 cm; patent na ich wykonywanie otrzymał w listopadzie 1854 roku francuski fotograf André Adolphe Eugène Disderi. Jego wynalazek polegał na wyposażeniu aparatu w kilka obiektywów oraz przesuwaną multiplikacyjną kasetę, co pozwalało, o czym była już mowa, na jednoczesne wykonywanie kilku zdjęć na jednej kliszy, w znacznym stopniu obniżając ich cenę. Format ten zdominował rynek do lat osiemdziesiątych XIX wieku (choć cartes de visite wykonywano jeszcze na początku XX wieku). Adam Wiślicki w swoim artykule zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1863 podał, że rok wcześniej warszawiak Jan Mieczkowski wykonał 237 000 sztuk tego typu fotografii i przypuszczał, że podobną ilość musiał sprzedawać także zakład Karola Beyera.³⁴ Jakkolwiek format ten był stosowany przy wykonywaniu wszelkiego typu zdjęć: krajobrazów,

³⁴ A. Wiślicki, *Fotografia w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863 nr 209.

widoków miast i reprodukcji dzieł sztuki, to jednak największe znaczenie miało zdejmowanie w ten sposób portretów w atelier. Dzięki cartes de visite możliwość posiadania własnego wizerunku stała się dostępna jak nigdy dotąd dla szerokich mas społecznych. Od lat sześćdziesiątych XIX wieku te niewielkich rozmiarów fotografie dosłownie zalały całą Europę i szacuje się, że sprzedano ich w sumie setki milionów. To ich masowa produkcja stała się podstawą istnienia licznych zakładów fotograficznych.³⁵ Wizerunek osoby prywatnej można było jednak sprzedać tylko w ograniczonej liczbie kopii (na podstawie ogłoszeń prasowych można wnioskować, że najczęściej kupowano ich dwanaście), co powodowało, że koszt produkcji w przeliczeniu na jedno zdjęcie pozostawał stosunkowo wysoki. Ulegał on znacznemu obniżeniu w przypadku wizerunków znanych postaci życia publicznego, które rozchodziły się w setkach lub nawet tysiącach egzemplarzy. Nie może więc dziwić, że fotografowie nieustannie poszukiwali możliwości pozyskania do współpracy osób znanych i sławnych. Ich portrety, cechując się zwykle jak największą starannością wykonania, gwarantowały szybki zysk i jednocześnie stawały się wizytówką reklamującą dany zakład, świadcząc nie tylko o kwalifikacjach jego pracowników, ale również o popularności wśród elity.

Z notat Chomińskiego przechowywanych w Muzeum Teatralnym w Warszawie wynika, że inicjatywa wykonania zdjęć jego i Królikowskiego wyszła od Konrada Brandla i jego współlnika Marcina Olszyńskiego. Obaj fotografowie, właściciele otwartego we wrześniu 1865 zakładu przy ulicy Nowy Świat nr hipoteczny 1249 (pol. 57), zwrócili się do aktora – i za jego pośrednictwem również do Jana Królikowskiego – z propozycją wykonania ich portretów w kostiumach teatralnych. Wybór nie był przypadkowy, Chomiński bowiem był zaprzyjaźniony z rodzicami Brandla, jego samego znał ponoć od dziecka. Celem przedsięwzięcia, według słów aktora, miała być poprawa kondycji finansowej zakładu, który w początkowym okresie swojego funkcjonowania nie przynosił spodziewanego zysku.³⁶

Młoda firma Brandla dysponowała w tym okresie ograniczonymi środkami i nie mogła konkurować z największymi w Warszawie zakładami pod względem luksusowego wyposażenia i udogodnień, które przyciągnęłyby śmietankę towarzyską miasta. Jedyna znana fotografia wnętrza atelier z lat sześćdziesiątych XIX wieku ukazuje bardzo skromne wyposażenie, kilka mebli i ciemną ściankę służącą jako tło. Właściciele wykazywali się jednak dużą pomysłowością, dzięki której udawało im się zdobyć zainteresowanie i przychyłność prasy warszawskiej. Tuż

³⁵ Źródła francuskie podają, że w latach 1848–1860 liczba zakładów fotograficznych w Paryżu zwiększyła się czterokrotnie, w 1860 roku było ich tam 207. W tym samym okresie przychody całej branży wzrosły z 346 000 franków do 6,5 miliona franków. Por. A. Gunther, *L'institution d'une culture photographique*, [w:] *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, red. A. Gunther, M. Poivert, Paris 2007, s. 98.

³⁶ M. Chomiński, *Notaty teatru w XIX wieku*, rękopis w Dziale rękopisów i dokumentów Muzeum Teatralnego w Warszawie, sygn. D. 641 III, k. 1–8.

przed otwarciem zakładu Konrad Brandel jako pierwszy polski fotograf odbył podróż balonem i wykonał wtedy szereg fotografii, niestety niezachowanych. Późną jesienią 1865 olbrzymim wzięciem cieszył się przygotowany według jego pomysłu kalendarz fotograficzny na rok 1866, który miał ukazać „wszystko, co Warszawę w r. b. zajmowało, bawiło”.³⁷ Wzbudził on wielkie zainteresowanie stając się swego rodzaju wydarzeniem towarzyskim.

Inicjatywa wykonania portretów obu popularnych aktorów odbiła się głośnym echem w prasie codziennej. Najważniejsze tytuły, takie jak „Kurier Codzienny”, „Kurier Warszawski” czy „Gazeta Warszawska”, na swych łamach zamieściły szereg wzmianek o fotografiach, przyczyniając się do ich rozreklamowania.³⁸ Jako ciekawostkę można podać, że wkrótce po podaniu do publicznej wiadomości faktu wykonania fotografii Królikowskiego, ale zanim jeszcze trafiły one do sprzedaży, dziewięć zdjęć zostało z zakładu Brandla skradzionych, zapewne z myślą o ich dalszej reprodukcji i nielegalnej sprzedaży kopii. W marcu 1866 „Kurier Codzienny” opublikował oświadczenie zakładu, że w związku z kradzieżą „wszelkie kopie i przerysy wykonane i publikowane będą prawnie dochodzone”.³⁹ Dodatkową promocję zapewnił tygodnik ilustrowany „Kłosy”, którego kierownikiem artystycznym od sierpnia 1865 był Olszyński. Pismo już w kwietniu 1866 zamieściło drzeworyt przedstawiający Jana Królikowskiego w roli Franciszka Moora w *Zbójcach* Friedricha Schillera wykonany, jak głosił podpis, „podług fotografii K. Brandla i Współki wyłącznie dla „Kłosów”.⁴⁰ Kolejne portrety tego aktora opublikowano w czerwcu (jako Rodina w *Żydzie wiecznym tulaczu* na podstawie powieści Eugène’a Sue i Hioba w *Burgrafach* Victora Hugo). Nie dysponujemy źródłami, które pozwoliłyby stwierdzić, czy w tamtych latach fotografowie w Polsce, na wzór swoich kolegów w Anglii i we Francji, sprzedawali zdjęcia prasie ilustrowanej, czy zadowalali się tylko reklamą, którą dawało im umieszczenie reprodukcji ich prac w szeroko dystrybuowanym tygodniku. To drugie rozwiązanie w rodzimych warunkach wydaje się bardziej prawdopodobne. Niewątpliwie bowiem taka publikacja przyczyniała się do umocnienia pozycji zakładu i rozslawienia jego nazwy także poza środowiskiem warszawskim.

Mimo sporego rozgłosu związanego z faktem wykonania fotografii dwóch popularnych aktorów, zyski ze sprzedaży ich wizerunków nie były zgodne z oczekiwaniami właścicieli zakładu. Chomiński wspominał, że „publiczność nie brała, bo było za drogo oznaczone”.⁴¹ Trudno dziś zweryfikować tę informację, nieznane są bowiem cenniki ani tego, ani konkurencyjnych zakładów. W celu zwiększenia sprzedaży zdecydowano się na sporządzenie tzw. grup składanych, nazywanych popularnie *tableaux*, złożonych z kilkunastu pojedynczych portretów i następnie przefotografowa-

³⁷ „Kurier Warszawski” 1865 nr 355.

³⁸ „Gazeta Warszawska” 1866 nr 25.

³⁹ „Kurier Codzienny” 1866 nr 64.

⁴⁰ „Kłosy” 1866 nr 40.

⁴¹ M. Chomiński, op. cit.

wanych. Taki sposób prezentowania fotografii stał się w Warszawie szczególnie popularny w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku, a zakład Brandla szczególnie się w tej dziedzinie wyspecjalizował.⁴² Wykorzystanie wcześniej wykonanych fotografii pozwalało znacząco obniżyć koszty produkcji. Korzyścią dla klienta było zaś to, że płacąc tylko za jedną odbitkę, nabywał od razu wszystkie wizerunki. W zakładzie powstały dwie takie kompozycje, jedna poświęcona Królikowskiemu, druga zaś Chomińskiemu, każda złożona z portretu oraz odpowiednio dwunastu i trzynastu fotografii aktorów w kostiumach. „Kurier Warszawski” doniósł, że pierwsza z nich, wykonana w wielkim formacie, zawisła na wystawie zakładu już w czerwcu 1866 roku⁴³, we wrześniu zaś została reprodukowana w „Kłosach”.⁴⁴ Tableau Chomińskiego, wykonane według jego własnych słów w tym samym czasie, co Królikowskiego⁴⁵, tygodnik zamieścił dopiero dwa lata później, w grudniu 1868.⁴⁶ Wspomnieć warto także, że wizerunki obu aktorów, jako jedyne z kategorii portretu, zostały przez zakład wykorzystane przy układaniu kalendarza fotograficznego na rok 1867⁴⁷, co wskazywać może, że luminarzy sceny uznano za najznamienitsze osobistości, z jakimi zakład Brandla i Olszyńskiego nawiązał współpracę w 1866, zatem potraktowano te zdjęcia jako jego najlepszą wizytówkę.

Fotografie przynosiły korzyści także artystom. „Istnieją w naszym społeczeństwie zjawiska – pisze Steve Edwards – które w dużym stopniu są produktami fotografii”.⁴⁸ Jako jedno z nich Edwards wymienia sławę.⁴⁹ Fotografia okazała się być potężnym narzędziem w kreowaniu wizerunku aktorów. Elizabeth Anne McCauley w monografii Disderiego przeanalizowała wykonane w Paryżu zdjęcia włoskiej aktorki Adelaide Ristori w roli Medei w dramacie Ernesta Legrouvégo pod tym samym tytułem. McCauley podkreśla, że wizerunki przyczyniły się do umocnienia pozycji artystki na scenie, a także były skuteczną bronią w jej rywalizacji z inną słynną aktorką, Rachel Félix.⁵⁰ Fotografie Heleny Modrzejewskiej w roli Ofelii wykonane w Krakowie przez Walerego Rzewuskiego ponoć tak spodobały się generałowi Aleksandrowi Haukemu, zarządzającemu w latach 1861–1868 Warszawskimi Teatrami Rządowymi, że zdecydował się on zaproponować aktorce angaż w stolicy

⁴² M. Ziętkiewicz-Szlendak, *Marcin Olszyński (1829–1904) i jego działalność fotograficzna*, „Dagerotyp” 2012, s. 79.

⁴³ „Kurier Warszawski” 1866 nr 142.

⁴⁴ *Jan Królikowski w 12-u głównych charakterystycznych rolach (podług fotografii K. Brandla i Spółki)*, rys. F. Tegazzo, ryt. A. Reguński, „Kłosy” 1866 nr 65.

⁴⁵ M. Chomiński, op. cit.

⁴⁶ *Michał Chomiński w dwunastu charakterystycznych rolach (Podług fotografii K. Brandla i Spółki)*, rys. H. Pillati, ryt. J. Holewiński, „Kłosy” 1868 nr 180.

⁴⁷ K. Lejko, op. cit., s. 55–57.

⁴⁸ S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. K. Zwierzdzyński, Kraków 2014, s. 21.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ E. A. McCauley, *A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven 1985, s. 86–94.

Królestwa Polskiego.⁵¹ Fotografia mogła być także źródłem dodatkowego zarobku. Amerykański fotograf Napoleon Sarony miał zapłacić astronomiczną na owe czasy kwotę 1500 dolarów za prawa do fotografowania słynnej francuskiej aktorki Sary Bernhardt w czasie jej amerykańskiego tournée w 1880.⁵²

Sława służyła jednak nie tylko zaspokajaniu własnych ambicji artystów. W drugiej połowie XVIII wieku doszło w Europie do zasadniczych przemian w zarządzaniu instytucjami teatralnymi. Miejsce dawnych mecenasów, królów i arystokratów, zajęli urzędnicy i antreprenery, traktujący teatr przede wszystkim jako przedsięwzięcie komercyjne, nastawione na przynoszenie dochodu, a więc zależne od przychylności widzów. Stanisław Koźmian, zarządzający sceną krakowską w latach 1866–1885, pisał, że „publiczność w teatrze to monarcha, który nie rządzi, ale panuje”.⁵³ W wyniku tych zmian osłabła pozycja aktora, którego „ambicja, interes, a nawet bezpieczeństwo [...] zależało od zdobycia poklasku publiczności”, a nie, jak wcześniej, od przychylności możnego mecenasu.⁵⁴ Aktorzy zaczęli więc zabiegać o względy widowni, wypracowując nowy model relacji między nią a „sceną”. Pojawiło się pojęcie gwiazdy. Sławni aktorzy z jednej strony niezwykle silnie oddziaływali na wyobraźnię widza, jego pojęcie o dramacie i teatrze⁵⁵, z drugiej jednak – widz stawał się gwarancją ich bytu. Wypracowanie sobie statusu gwiazdorskiego wymagało więc od aktorów niezwykle talentu nie tylko scenicznego, lecz również umiejętności autopromocji. Fotografie teatralne bywały w XIX wieku jednym z jej przydatnych narzędzi.

ETOS INTELIGENCJI POLSKIEJ: PRZECIWKO SŁAWIE (I FOTOGRAFII)

Fotografie teatralne często traktowano jako przedmiot wymiany handlowej, przy czym za towar trzeba uznać zarówno materialny obiekt, czyli odbitkę fotograficzną, jak i utrwalony na niej wizerunek aktora. Czy jednak motywacje komercyjno-marketingowe zawsze ogrywały rolę decydującą przy ich powstawaniu? Taka konkluzja byłaby zbyt daleko idącym uproszczeniem. Z zapisków Chomińskiego jasno wynika, że zarówno on, jak i Królikowski swój udział w przedsięwzięciu Bran-

⁵¹ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got i J. Szczublewski, Warszawa 1965, t. 1, s. 69–70.

⁵² J. Plunkett, *Celebrity and Royalty*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavey, New York, London 2007, t. 1, s. 282.

⁵³ S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got, Kraków 1959, t. 1, s. 231.

⁵⁴ J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1970 z. 2, s. 299–300.

⁵⁵ W historii polskiego teatru zjawisko to, nazywane „epoką gwiazd”, jest utożsamiane przede wszystkim ze sceną warszawską a zwłaszcza z okresem 1868–1880, gdy Teatrami Rządowymi kierował Siergiej Muchanow. Więcej na ten temat: A. Wanicka, *Dramat i komedia teatrów warszawskich 1868–1880*, Kraków 2011.

dla postrzegali w kategoriach przysługi wyświadczonej znajomemu a nie ewentualnych korzyści dla nich samych. Wedle słów Chomińskiego zgodzili się oni „na to utrudzenie [...], ażeby młodemu poczynającemu artyście przyjść w pomoc”.⁵⁶ Dalsze zapiski aktora również potwierdzają brak większego zainteresowania projektem, a nawet pewne zniecierpliwienie czynnościami fotografów. Postawa taka nie była odosobniona wśród polskich artystów teatralnych. Najprościej można ją tłumaczyć faktem, że cechowała aktorów, którzy w momencie rozkwitu przemysłu fotograficznego mieli już ugruntowaną pozycję na scenie warszawskiej i nie musieli zabiegać ani o względy publiczności, ani przekonywać do siebie dyrekcji. Królikowski, jak już wspomniano, był wielką gwiazdą, uznawano go za geniusza sceny, który w Warszawie w owym czasie nie musiał z nikim rywalizować. Specjalizował się w rolach tragicznych, w przeciwieństwie do innej wielkiej gwiazdy, Alojzego Żółkowskiego, który najlepiej sprawdzał się w komediach. Ten ostatni zresztą, jak wynika ze wspomnienia opublikowanego po jego śmierci w 1889, do fotografii również odnosił się niechętnie i fotografował się tylko okazjonalnie.⁵⁷

Powody owej niechęci leżą jednak głębiej i wiązać je należy ze stosunkiem, jaki polskie społeczeństwo miało do sławy. Wydaje się, że przy tej okazji najwyraźniej zaobserwować można, z jaką ostrożnością należy stosować do prowadzenia badań na gruncie polskim koncepcje wypracowane przez historyków zachodnich – przede wszystkim ze względu na odmienne uwarunkowania społeczne. W XIX wieku Europa Zachodnia wchodziła w epokę kapitalizmu i dominacji mieszczaństwa, a później burżuazji, która nadawała ton przemianom społecznym i dyktowała styl życia. Zacofane gospodarczo ziemie polskie w procesie tym zupełnie nie uczestniczyły. Mieszczaństwo było słabe, często pochodzenia niemieckiego bądź żydowskiego, a warstwa burżuazji zaczęła kształtować się z wolna dopiero w latach pięćdziesiątych, nie roszcząc sobie jednak pretensji do odgrywania wiodącej roli społecznej. Ambicje takie miała natomiast polska inteligencja. Geneza tej klasy sięga końca XVIII wieku, kiedy wraz z oświeceniowym ożywieniem i rozwojem miast wzrosło znaczenie pracy umysłowej. Sam termin wprowadził i zdefiniował w 1844 Karol Libelt. Zaliczył on do tej grupy osoby wykształcone, należące do stanu średniego, jednak tylko takie, które podporządkowały swe partykularne interesy realizacji zadań ogólnonarodowych. Wartościami przez nie wyznawanymi była praca społeczna, oświatowa i gospodarcza prowadzona w imię patriotyzmu.⁵⁸ Grupa ta wywodziła się w dużej mierze ze zubożałej szlachty i choć odeszła od jej pogardy dla pracy, to jednak, w przeciwieństwie do zachodnioeuropejskiej burżuazji, nie ceniła też sukcesu ekonomicznego. Choć przejęła część wartości mieszczańskich, jak na przykład nakaz wytrwałej pracy, oszczędności i skromnego życia, była zachowawcza, deklarowała niechęć do za-

⁵⁶ M. Chomiński, op. cit.

⁵⁷ „Kurier Warszawski” 1889 nr 328.

⁵⁸ A. Walicki, „*Filozofia narodowa*” i początek sporu o samookreślenie i powołanie inteligencji polskiej [w:] idem, *Polska, Rosja, marksizm*, Kraków 2011, s. 18 i 26–27.

chodniego kapitalizmu z jego pogonią za pieniądzem, w czym znaleźć można echa sarmackiej zasady, że „grzech i sromota kupczyć”. Portret zbiorowy inteligencji polskiej – jak pisze Jerzy Jedlicki – uwypuklał zazwyczaj trudne warunki życia, bezinteresowność, ofiarność, znamienne pomijając sprawy majątkowe.⁵⁹

Aktorzy, a przynajmniej ci najwybitniejsi, aspirowali do przynależności do nowej warstwy społecznej. Predestynowała ich do tego ciągle wzrastająca rola teatru jako zjawiska kulturowego. Od końca XVIII wieku teatr stawał się ośrodkiem kształcenia opinii publicznej, z czym związana była też zmiana społecznej funkcji aktora. Aktorstwo jako zawód było w Polsce profesją stosunkowo młodą, która zaczęła kształtować się około 1765 wraz z powołaniem do życia przez króla Stanisława Augusta Teatru Narodowego w Warszawie. Przed tą datą brak przekazów o występach zawodowych aktorów polskich, sztuka sceniczna była domeną wędrownych zespołów zagranicznych, przede wszystkim włoskich i francuskich.⁶⁰ Mimo faktu, że elity skupione wokół króla miały możliwość oddziaływania na opinię publiczną za pomocą między innymi prasy i konsekwentnie promowały teatr jako narzędzie propagandy nowych obyczajów i form życia publicznego⁶¹, aktorstwo postrzegane było w społeczeństwie ambiwalentnie. Przeciwnicy tej profesji podnosili kwestie niemoralnego prowadzenia się aktorów, przypominali, że w wielu krajach byli oni przedmiotem pogardy (najczęściej przywoływano przykład Francji, gdzie aktorom aż do XIX wieku odmawiano sakramentów), a także wyrażali opinię, że ich działalność nie przynosi żadnego pożytku społeczeństwu. obrońcy udowadniali, że aktorzy mogą być szanowanymi ludźmi. Podkreślano, że choć zdarzali się wśród nich tacy, których obyczaje budziły zgorszenie, to jednak nie można tej cechy przypisywać wszystkim. Opinie na temat artystów scenicznych bywały różne w poszczególnych krajach i zmieniały się wraz z upływem czasu; nawet tam, gdzie źle ich postrzegano w przeszłości, wyrażano przekonanie, że swą grą przyczyniali się do poprawy obyczajów poprzez ośmieszanie wad i pochwałę cnót.⁶²

Ta niejednoznaczna ocena roli aktora w społeczeństwie powodowała, że przedstawiciele owej profesji chcący podkreślać swą przynależność do warstwy inteligencji, w sposób szczególny musieli chronić swój publiczny wizerunek. Jednym z wyzwań było przekonanie publiczności o twórczym charakterze ich sztuki. Jacek Szczerbiński na przykładzie teatru lwowskiego lat 1831–1864 (rozważania te jednak są prawdziwe i dla sceny warszawskiej) wyróżnił kilka cech, które wynosiły aktora do rangi prawdziwego artysty, wręcz kapłana, które to określenie było często odnoszone do tej grupy zawodowej w polskiej publicystyce drugiej połowy XIX wieku. Prawdziwy aktor powinien się więc odznaczać wrodzonym

⁵⁹ J. Jedlicki, *Błędne koło 1832–1864*, Warszawa 2008, s. 63.

⁶⁰ Z. Wilski, *Pierwsi aktorzy zawodowi*, [w:] idem, *Aktor w społeczeństwie. Szkic o kondycji aktora w Polsce*, Wrocław 1990, s. 42.

⁶¹ Z. Wilski, *Zawód aktorski w publicystyce polskiej*, [w:] idem, *Aktor w społeczeństwie...*, op. cit., s. 26.

⁶² Ibidem.

talentem wspieranym przez wiedzę i pracowitość; powinien mieć świadomość konieczności podniesienia dramatu scenicznego do rangi sztuki, przy czym w ówczesnym rozumieniu sztuka oznaczała służbę wobec ludzkości, narodu i religii; służba ta była powołaniem, co oznaczało, że artysta powinien żyć w świecie ideałów i nie troszczyć się o wynagrodzenie za swą pracę, pogoń za pieniędzmi byłaby bowiem wyznacznikiem statusu rzemieślnika.⁶³

Etos inteligentnych elit z ich upodobaniem do klasycznego repertuaru i poszukiwaniem sztuki prawdziwej, zdolnej przekazywać prawdy wieczne, stał w sprzeczności ze schlebaniem gustom masowej publiczności, które utożsamiano z zepsuciem i złym smakiem; taka widownia, znajdująca upodobanie w przedstawieniach o niskiej wartości artystycznej, przyczyniała się do obniżenia poziomu teatru.⁶⁴ Królikowski w gorzkich słowach wyraził to w liście do Teofila Lenartowicza, pisząc że z okazji przyjazdu do Warszawy Heleny Modrzejewskiej w 1885:

publiczność wprawdzie śpieszy tłumnie [...] na przedstawienia [...], bo to moda chwili, więc trzeba iść do teatru nie na tę ucztę duchową, jaką sprawia jej majestatyczna i pełna rozumu i spokoju gra, ale żeby mieć o czym mówić w salonie, żeby zobaczyć w jedno grono zebrany cały modny i pieniężny świat Warszawy, który po wyjeździe Modrzejewskiej zbierać się będzie w cyrku.⁶⁵

Rezerwę Królikowskiego wobec przejawów sławy podkreślał też w przemówieniu na jego pogrzebie Józef Kotarbiński, który zaznaczył, że choć słynny aktor ją kochał, „bo któryż artysta oprze się tej ułudzie?”, to bardziej kochał swój zawód i sztukę, a

kochał ją nie samolubnie, ale szlachetnie, po kapłańsku i obywatelsku. Ponad ambicję osobistą, ponad widoki zwykłych korzyści [...]. [Jego dusza] daleka była od samolubnej troski, od pogoni za reklamą i chwałą, w której zdyszane miernoty prześcigają się wzajemnie. Sercem i umysłem wznosił się ponad te małości i pojmował, że sława bywa czczym dymem, przelotnym złudzeniem, jeżeli nie opiera się na tym, co w duchu człowieka jest najlepsze i najtrwalsze, pojmował, że istnieje wartość dzieł ludzkich piękniejsza i godniejsza od tej, której znamię bywają huczne fanfary i echa nadętej chwalby.⁶⁶

Popularyzowanie własnego wizerunku za pomocą fotografii z pewnością stało w sprzeczności z takim podejściem do scenicznej profesji. Był to jeden z głównych powodów, dla których polscy aktorzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku rzadko decydowali się na współpracę z fotografami. Tę niechęć można analizować też w szerszej perspektywie antagonizmu między tradycją a no-

⁶³ J. Szczerbiński, *Kapłani i rzemieślnicy. Aktorzy lwowscy 1831–1864*, [w:] *Inteligencja polska XIX–XX wieku*, red. R. Czepulist-Rastenis, Warszawa 1981, s. 66.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Biblioteka PAU w Krakowie, sygn. 2028/III: *Korespondencja Teofila Lenartowicza*, k. 575–576 (list Jana Królikowskiego do Teofila Lenartowicza, 30 I 1885).

⁶⁶ *Mowa wygłoszona dnia 14 sierpnia 1886 r. na pogrzebie Jana Królikowskiego przez Józefa Kotarbińskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886 nr 155, s. 373–374.



Jan Królikowski w roli Franciszka Moora w *Zbójcach* F. Schillera (akt V). „Podług fotografii K. Brandla i Współki wyłącznie dla «Kłosów» wykonanej” rys. Franciszek Tegazzo, „Kłosy”

woczesnością, arystokratyczną a demokratyczną koncepcją kultury, nieprzystawalnością społeczeństwa przedindustrialnego i industrialnego.⁶⁷ Artyści urodzeni w pierwszych dekadach XIX wieku – chociażby Alojzy Żółkowski (ur. 1814), Jan Królikowski (ur. 1820), Michał Chomiński (ur. 1821) – reprezentowali generację ciągle jeszcze wierną wartościom czasu przeszłego, z trudem odnajdujących się w szybko zmieniającej się rzeczywistości. Ich młodszy koledzy i koleżanki – Helena Modrzejewska (ur. 1840), Bolesław Leszczyński (ur. 1837), Wincenty Rapacki (ur. 1840) – byli już pokoleniem nowoczesności, dla których komercjalizujący się w szybkim tempie od lat sześćdziesiątych XIX wieku teatr był środowiskiem naturalnym. Najbardziej wyrazistym symbolem tej nowej ery była Modrzejewska, która jako pierwsza aktorka w pełni rozumiała i potrafiła wykorzystywać możliwości oferowane przez medium fotograficzne.

MANIFEST ARTYSTYCZNY

Bez względu na deklarowaną przez Chomińskiego i Królikowskiego obojętność wobec sławy i promującej ją fotografii, bez względu na rezerwę, z jaką obydwoj aktorzy potraktowali przedsięwzięcie Brandla, zgoda na wzięcie w nim

⁶⁷ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hademann, Kraków 2007, s. 59.



Jan Królikowski jako Rodin w *Żydzie wiecznym tulaczem* E. Sue, fot. Konrad Brandel,
Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy

udziału wymusiła na nich podjęcie szeregu decyzji. Mieli oni z pewnością świadomość siły oddziaływania fotografii i faktu, że utrwalone w tej technice wizerunki stanowiąc będą jedno z istotniejszych świadectw ich aktywności scenicznej. Prasa codzienna zachęcała aktorów do fotografowania się w kostiumach scenicznych, uznając, że „zbiory podobnych fotografii oprócz celów popularyzowania historii sztuki dramatycznej, kształcącym się w niej, podają możliwość do studiów i rozsądnego naśladownictwa zalet, a unikania przywar”.⁶⁸ Podkreślano, że tego rodzaju portrety artystów sceny wyrażają nie tylko „charakterystykę jego talentu”, ale również „cechę i smak dramatyczny epoki, w której żył i jaśniał”.⁶⁹

I rzeczywiście – analiza ról, w których „zdjęty” został Królikowski (w przypadku Chomińskiego ze względu na brak wystarczającego materiału źródłowego analiza taka jest dużo trudniejsza), wskazuje, że ich dobór był dobrze przemyśla-

⁶⁸ „Kurier Warszawski” 1868 nr 216.

⁶⁹ Ibidem.



Jan Królikowski jako Rodin w *Żydzie wiecznym tulaczu* E. Sue,
rycina wg fot. Konrada Brandla, „Kłosy”

ny. Do najlepiej znanych i najczęściej reprodukowanych należą trzy już wcześniej wspomniane wizerunki, które wydrukowano w formie drzeworytów w „Kłosach”. Przedstawiają one, jak już wspomniano, Królikowskiego jako Franciszka Moora w *Zbójcach* Schillera, Hioba w *Burgrafach* Hugo oraz Rodina w *Żydzie wiecznym tulaczem* na podstawie powieści Suego. Jako pierwszą w kwietniu 1866 roku tygodnik zamieścił scenę z dramatu Schillera. Wybór tej roli – był to dramat ówczesnie tylko pobieżnie znany warszawskiej publiczności i nigdy w całości w Warszawie nie wystawiany – Moor aktor grał w stolicy wcześniej tylko podczas trzech przedstawień w sierpniu 1847, a więc krótko po swoim przyjeździe do miasta i to jedynie we fragmencie z V aktu.⁷⁰ Premiera całości odbyć się miała dzięki jego staraniom dopiero w 1868. Zanim to jednak nastąpiło, o kreacji tej warszawiacy mogli przeczytać na przykład w relacjach ze Lwowa, gdzie Królikowski występował gościnnie w latach 1864 i 1866, prezentując między innymi właśnie tę rolę, doskonale przyjętą przez tamtejszą krytykę. Pisano, że aktor rozwinął w niej „całą potęgę swego artyzmu. Tak w całości, jak w najdrobniejszych szczegółach gra jego była skończoną, mistrzowską” zaś „wyborna charakteryzacja dopełniała zupełnego przeistoczenia”.⁷¹ W 1866 w pamięci warszawskich miłośników teatru ciągle żywy był także Moor w interpretacji Bogumiła Dawisona, słynnego polskiego aktora występującego od lat czterdziestych XIX wieku na scenach niemieckich, między innymi w Wiedniu i Dreźnie. Dawison był uznawany za wybitnego odtwórcę ról w dramatach Shakespeare’a, Goethego, Lessinga czy właśnie Schillera.⁷² Zaprezentował się on gościnnie publiczności w rodzinnym mieście 25 września 1865 w odegranym po polsku fragmencie *Matki rodu Dobratyńskich* Franza Grillparzera, w której towarzyszył mu Królikowski⁷³, oraz właśnie w odegranym po niemiecku V akcie *Zbójców* jako Franciszek Moor. Rola ta wywarła na publiczności ogromne wrażenie.⁷⁴ Repertuar niemieckich romantyków był wcześniej w Królestwie Polskim mało znany. Na scenach warszawskich królowały bowiem sztuki francuskie, bardzo często nie najwyższych lotów. Oprócz fascynacji Polaków kulturą znad Sekwany nie miały wpływ na taki stan rzeczy miała także rosyjska cenzura. Po powstaniu listopadowym zakazano wystawiania większości dzieł uznawanych dziś za światową klasykę, między innymi dramatów starożyt-

⁷⁰ Miron, *Jak Królikowski*, „Kłosy” 1866 nr 40. Występ w 1847 był prezentacją przed warszawską publicznością roli, w której Królikowski debiutował 10 I 1845 jeszcze w Krakowie; por. K. Estreicher, *Jan Królikowski*, Kraków 1886, s. 10. W kolejnych latach dramat Schillera w stolicy nie był jednak wystawiany, nie znalazł się w ogóle w zestawieniu Haliny Świetlickiej *Repertuar teatrów warszawskich 1832–1864*, Warszawa 1968.

⁷¹ *Korespondencja czasopisma „Kłosy”*. Lwów d. 22 lutego 1866, „Kłosy” 1866 nr 35.

⁷² W. Rapacki, *Jan Królikowski. Zarys jego artystycznej działalności*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886 nr 167, s. 527.

⁷³ „Kurier Warszawski” 1865 nr 217.

⁷⁴ L. Jenike, *Wystąpienie Bogumiła Dawisona w Teatrze Wielkim na korzyść pogorzalców*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865 nr 314; „Kurier Warszawski” 1865 nr 218.

nych, Shakespeare'a i Racine'a⁷⁵, a zwłaszcza romantyków, których twórczość budziła szczególny niepokój władz i uznawana była za wywrotową i groźną dla istniejącego porządku politycznego i społecznego.⁷⁶ Zakaz ten stopniowo znoszono, jednak dramaty te z trudnością przebijały się na warszawskich scenach.

Dawison, jak pisał Rapacki, doceniał talent dramatyczny Królikowskiego i bardzo ubolewał, że miał on tak mało szans zaprezentowania się w ambitniejszym repertuarze, który pozwoliłby w pełni zaprezentować jego umiejętności. Namawiał go nawet na występy w Niemczech, którą to propozycję aktor odrzucił, co rodacy uznali za postawę godną patrioty i obywatela. Niemniej jednak pod jego wpływem Królikowski zaczął pogłębiać studia nad Shakespearem i Schillerem, co zaowocowało nie tylko występami lwowskimi, ale przede wszystkim decyzją o wystąpieniu jako Moor w Warszawie 27 czerwca 1866 z okazji jubileuszu trzydziestolecia pracy scenicznej. Rolę tę z czasem uznano za jedną z najwybitniejszych kreacji Królikowskiego; grał ją do końca życia i w niej pokazał się na scenie po raz ostatni w 1885.

Wykonanie tej fotografii, a zwłaszcza jej reprodukcje w popularnym warszawskim ilustrowanym tygodniku, mogło być zamierzone jako zapowiedź zbliżającego się jubileuszu Królikowskiego. Przede wszystkim wydaje się jednak, że była to manifestacja twórczego credo artysty, który w tym czasie ostatecznie ugruntowywał swoją pozycję „pierwszego tragika polskiej sceny”, godność przyznaną mu jednomyślnie przez współczesnych i przezeń przyjętą.⁷⁷ Wskazuje też jednoznacznie na wagę, jaką aktor przywiązywał właśnie do roli Moora.

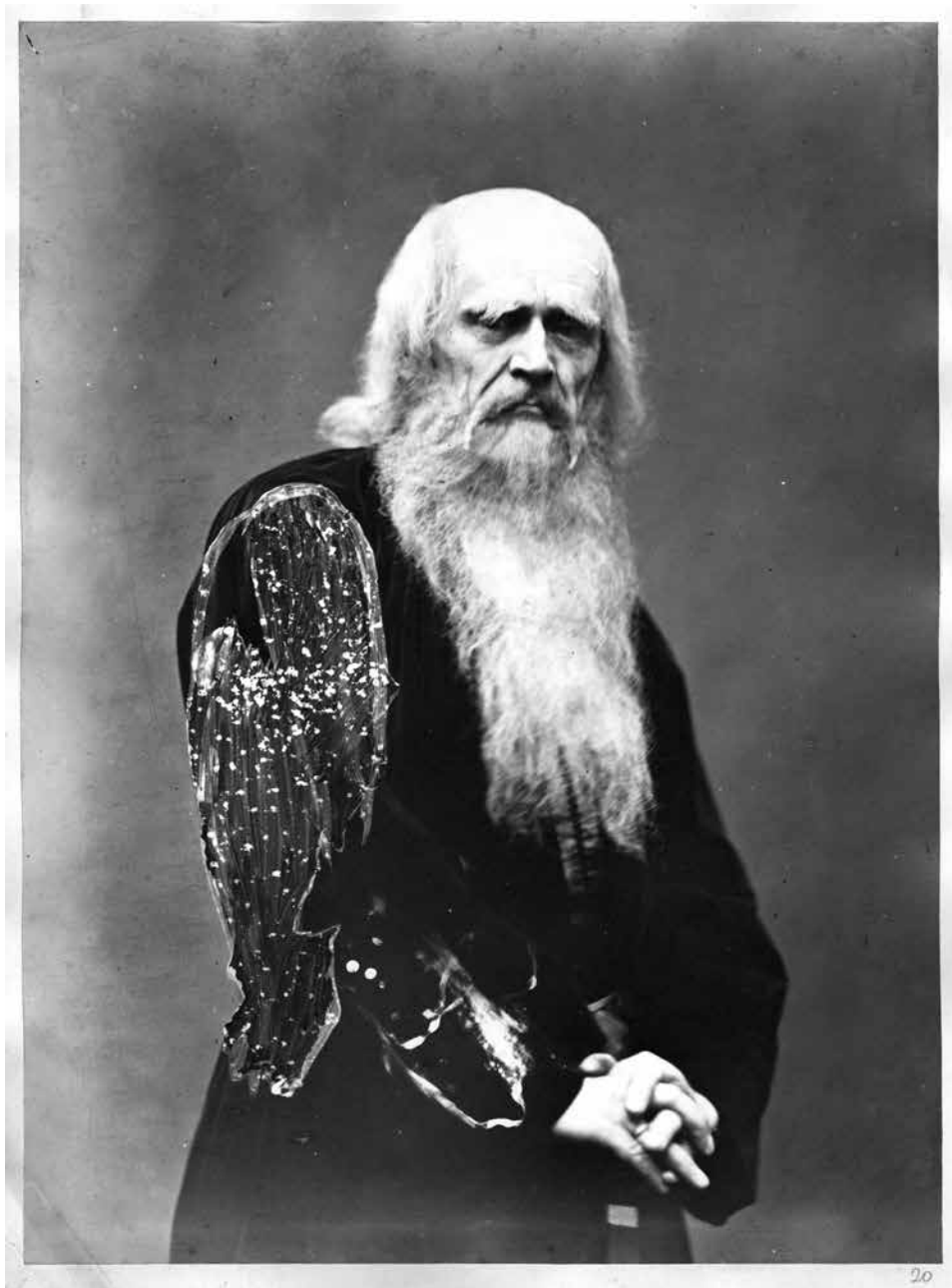
W czerwcowym numerze „Kłosów” z 1866 ukazały się następnie dwa drzeworyty ukazujące postaci z dramatów romantyków francuskich, tym razem doskonale znanych warszawskiej publiczności. Pierwszy z nich przedstawiał Królikowskiego jako Rodina w dramacie *Żyd wieczny tułacz*. Aktor debiutował w tej roli w 1850, przez niektórych krytyków uznawana była za kreację wybitną. Sztuka ta, podobnie jak jej pierwowzór, powieść Suego *Tajemnice Paryża*, była już wcześniej w Polsce chętnie czytana; podobno „żaden romans nie miał takiego powodzenia”.⁷⁸ Byłaby to więc kreacja najmocniej w owym czasie zapisana w pamięci warszawskiej

⁷⁵ H. Secomska, *Warszawska cenzura teatralna*, [w:] *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, Warszawa 1982, s. 285.

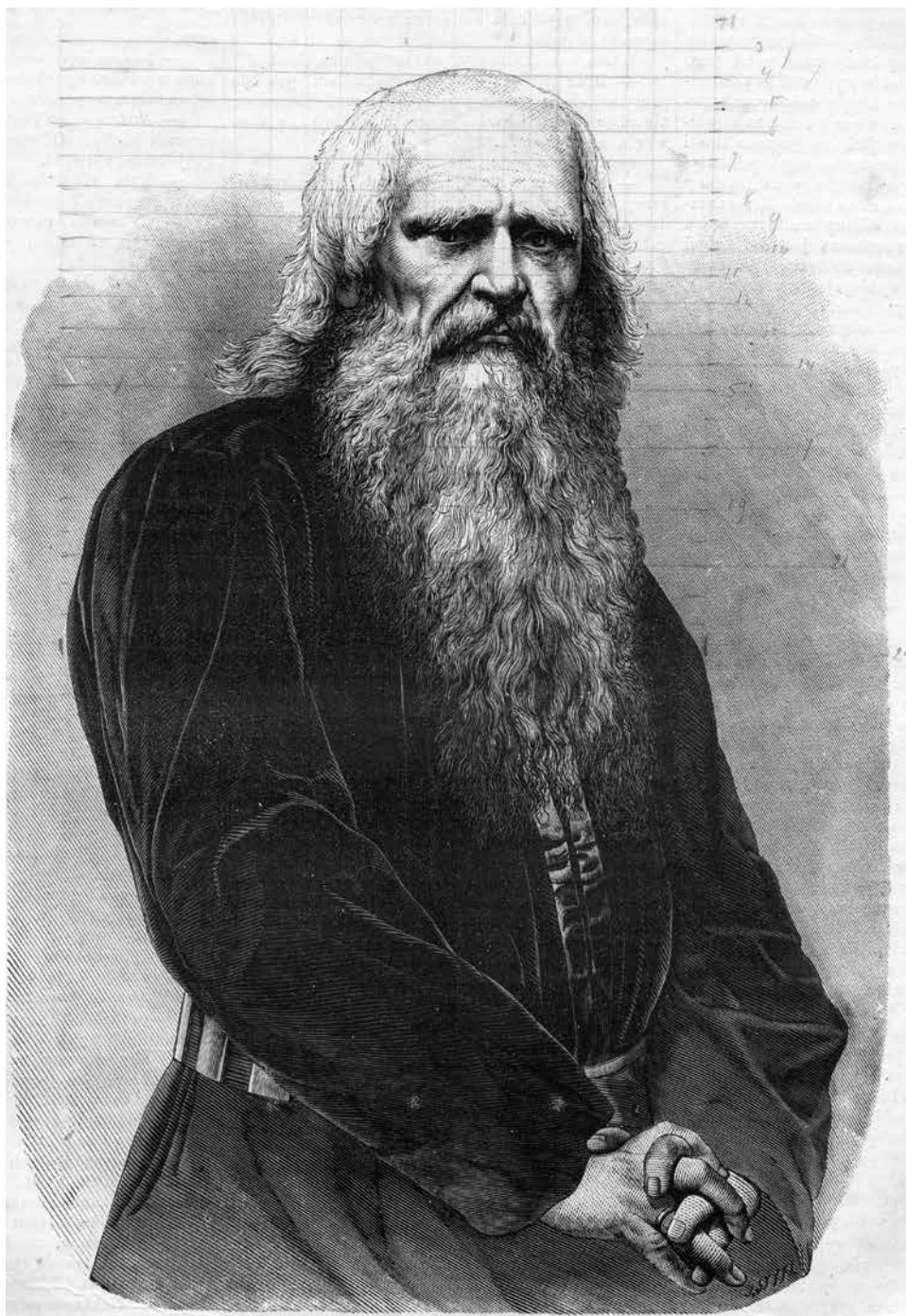
⁷⁶ Gwoli ścisłości dodać należy, że obostrzenia te nie ograniczały się do ziem polskich w zaborze rosyjskim, lecz obowiązywały na terenie całego carskiego imperium. Cenzura teatralna była zjawiskiem występującym w całej ówczesnej Europie. W sytuacji, gdy większość ludności kontynentu ciągle jeszcze była analfabetami a przedstawienia teatralne stały się rozrywką dostępną dla ogółu, siła oddziaływania tej instytucji uważana była za potężniejszą i groźniejszą niż na przykład prasa. Więcej o cenzurze teatralnej w Europie w XIX wieku zob. np. R. J. Goldstein, *Political Theatre Censorship in Nineteenth-Century France in Comparative European Perspective*, „European History Quarterly” 2010 nr 2, s. 240–265.

⁷⁷ J. Got, *Prawda i zmyślenie...*, op. cit., s. 208.

⁷⁸ W. Rapacki, *Jan Królikowski...*, op. cit. 1886 nr 164, s. 489.



Jan Królikowski jako Hiob w *Burgrafach* V. Hugo, fot. Konrad Brandel,
Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy



Jan Królikowski jako Hiob w *Burgrafach* V. Hugo, rycina wg fot. Konrada Brandla, „Kłosa”

publiczności – w latach 1850–1862 *Żyda* wystawiano niemal pięćdziesiąt razy⁷⁹ – niejako wizytówka aktora z epoki przed inscenizacją *Zbójców*.

Wybór Hioba z *Burgrafów* miał już jednak nie tylko wymiar artystyczny, ale i polityczny. Sztuka ta wystawiona po raz pierwszy we Francji w 1843 okazała się jedną z największych porażek w twórczości Hugo i była powszechnie krytykowana. Jej warszawska premiera miała miejsce 22 września 1860 i, ponownie według słów Rapackiego, rola Hioba była tą, „w której talent Królikowskiego skierowany właśnie w idealnym kierunku, a przez to brzemiennej potężną siłą natchnienia zajaśniał jak meteor”.⁸⁰ Dodać należy, że słynny aktor był jednocześnie reżyserem przedstawienia przychylnie przyjętego przez krytykę, która określiła premierę sztuki francuskiego romantyka jako „święto niezwykle”.⁸¹ A więc znów – przy wykonywaniu fotografii – wybór kreacji dramatycznej świadczącej o scenicznym kunszcie najwyższej próby, ponadto – postać w sztuce Hugo, który był ponoć ulubionym romantycznym autorem Królikowskiego. W roli Hioba ważny był jednak również wątek patriotyczny. Rapacki tak o niej pisał:

Któż [...] nie pamięta tej postaci wspaniałej, wyszłej niby z grobowca [...], aby spełnić posłannictwo w narodzie? Któż nie pamięta tej wstrząsającej sceny, gdy stary, stuletni Hiob wobec Rudobrodzkiego okuty w kajdany wznosi ręce mówiąc „... ten łańcuch w oręż straszliwe zamienim”. Któż z nas wreszcie wówczas nie marzył na temat Hugonowskiej legendy na temat zmartwychwstania narodów?

Podczas przedstawienia aktor podobno punktował pauzami fragmenty tekstu usunięte przez cenzurę, czym wzbudzał patriotyczny entuzjazm widowni.⁸² Premiera miała miejsce w Teatrze Wielkim 22 września 1860, w samym apogeum napięcia politycznego i towarzyszącej mu serii patriotycznych demonstracji, które ostatecznie doprowadziły do wprowadzenia w Królestwie Polskim stanu wojennego w październiku 1861 i zamknięcia teatrów. *Burgrafowie* grani byli tylko w 1860; później sztukę wystawiono jeszcze tylko raz, 24 stycznia 1863, dwa dni po wybuchu powstania styczniowego. „Tak wzniosłym i szczytnym nie widziałem [go] już nigdy – pisał o aktorze Rapacki – bo też ideały jego utonęły w morzu łez gorzkich i rozczarowań”.⁸³ Trudno oprzeć się wrażeniu, że rola Hioba w dramacie Hugo lepiej niż jakakolwiek inna w długiej karierze Królikowskiego wyrażała ducha tamtych czasów, przez co decyzja o sfotografowaniu się w niej zyskała wymiar symboliczny.

W podobny sposób można „odszyfrowywać” pozostałe fotografie wykonane przez Brandla: Maurdant (*Muszkietery* według Alexandre’a Dumasa) był pierwszą rolą przygotowaną przez Królikowskiego w Warszawie (1847). Z powodu roli

⁷⁹ H. Świetlicka, op. cit., s. 171.

⁸⁰ W. Rapacki, *Jan Królikowski...*, op. cit. nr 165, s. 500.

⁸¹ F. H. L., *Burgrafowie*, „Gazeta Codzienna” 1860 nr 250.

⁸² Z. Jabłoński, op. cit., s. 369.

⁸³ W. Rapacki, *Sto lat polskiej sceny...*, op. cit., s. 113.

Diogenesa (*Kobiety z kamienia* Theodora Barriere’a, 1856) aktora zaczęto nazywać „królem dykcji i wymowy polskiej”.⁸⁴ Jako Sołoducha (*Miód kasztelański* Józefa Ignacego Kraszewskiego, 1862) „rozwinął całą swą potęgę wirtuoza” i ten „nie najlepszy [dramat] poniósł wielce”.⁸⁵ Jako Garrick w sztuce niższej kategorii, wodewilu *Doktor Robin* Julesa de Prémaraya, był – jak pisano – genialny.

Królikowski na potrzeby sesji fotograficznych dokonał wyboru dwunastu ról, które ukazywały wszechstronność jego warsztatu scenicznego, były znane i lubiane przez publiczność, miały – jak już wspomniano – kreować jego wizerunek jako wielkiego odtwórcy ról dramatycznych. Z drugiej strony aktor miał również poczucie ogromnej misji teatru w społeczeństwie polskim w okresie zaborów, jak i tego, że była ona niemożliwa do wypełnienia bez świadomej i teatralnie wykształconej publiczności. Wyraził to dobitnie w toaście wygłoszonym podczas jednego z pobytów we Lwowie w następujących słowach:

aby scena właściwą misję spełniała, potrzeba, aby cała publiczność wspólnie z artystami przejęła się jej ważnością, potrzeba aby scenę, publiczność i artystów wiązał nierozzerwalny węzeł jedności dążeń, nić magnetyczna, po której by spływało ze sceny na publiczność wszystko co piękne, wzniósłe i podnoszące ducha a od publiczności na scenę współczucie, zachęta i światło kierownictwo.⁸⁶

Fotografia mogła więc być dla Królikowskiego jednym z narzędzi, za pomocą których pragnął edukować widzów, propagować wśród nich zamiłowanie do bardziej ambitnego repertuaru niż ten, który królował na scenach warszawskich. Bardzo prawdopodobne, że wykorzystywał swą popularność i zapotrzebowanie na swoje wizerunki dla zwrócenia uwagi na te dramaty, które uważał za najbardziej wartościowe.

Również dla fotografów zdjęcia teatralne były nie tylko źródłem zarobku, ale także środkiem do budowania ich statusu: raczej jako artystów czy ludzi kultury niż rzemieślników. Był to bowiem zawód nowy, który na dobre zaczął kształtować się dopiero w latach pięćdziesiątych XIX wieku wraz z wprowadzeniem techniki mokrego kolodionu i upowszechnieniem się *cartes de visite*. Jego pozycja społeczna nie została jeszcze w pełni ustalona. Współcześnie zwykle patrzymy na tę profesję przez pryzmat pierwszych prób pisania historii fotografii, często zapominając, że autorami tych tekstów byli sami fotografowie, których żywotny interes stanowiło kreowanie historii medium w określony sposób, przez ukazywanie kolejnych technicznych udoskonaleń i wynalazków. W opracowaniach tych brakuje miejsca na refleksję, że fotografia wywodziła się po części z jarmarcznej rozrywki, jaką była diorama⁸⁷, a pierwszym fotografom, często niespełnionym

⁸⁴ Ibidem, s. 111.

⁸⁵ W. Rapacki, *Jan Królikowski...*, op. cit. nr 165, s. 501.

⁸⁶ [Brudnopis toastu wygłoszonego przez Jana Królikowskiego podczas pobytu we Lwowie], b.d., [w:] *Dział Rękopisów Narodowego Zakładu im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 3456/II: Kore-spondencja Władysława Zawadzkiego i Anieli Zawadzkiej z lat 1852–1885*, k. 122.

⁸⁷ A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012, s. 101.

artystom, wytykano brak wystarczających talentów, co pchnąć ich miało właśnie na drogę poszukiwania metod rejestrowania rzeczywistości przy pomocy urządzeń mechanicznych. W popularnej kulturze XIX wieku za patrona ich zawodu częściej niż Apollina, opiekuna sztuk, uznawano Hermesa, protektora handlu, ale również boga podstępny, wszelkiego rodzaju spryciarzy i złodziei.⁸⁸ Fotografowie byli równie często obiektem kpin, czego świadectwem są liczne karykatury i opisy literackie, spośród których wymienić można chociażby pochodzący z 1863 tekst francuskiego pisarza Julesa Champfleury'ego *La Légende du daguerréotype*, opisujący w żartobliwy sposób fikcyjną historię modnego, choć niedoświadczonego paryskiego dagerotypisty Carcassona.⁸⁹

Mimo że na ziemiach polskich nie zachowały się przekazy świadczące o lekceważeniu i nieufności, z jaką początkowo odnoszono się do fotografów, można założyć, że również tutaj musieli oni mierzyć się z wizerunkiem kuglarzy, niespełnionych artystów czy chciwych kupców. Stąd tak istotne było dla przedstawicieli tej profesji podejmowanie działań podnoszących ich prestiż w oczach klientów i podkreślanie związków z elitami ówczesnego społeczeństwa. Jak zauważyła Mary Warner Marien, już w przypadku pierwszych atelier otwieranych w latach czterdziestych XIX wieku fotografowie często dekorowali ściany portretami znanych postaci, początkowo wcale niekoniecznie wykonanymi w technice fotograficznej i niekoniecznie przez nich samych, aby w ten sposób podkreślić związki wynalazku ze światem sztuki i nauki.⁹⁰ Wspólnik Brandla, Marcin Olszyński, blisko związany z młodymi malarzami, był centralną postacią grupy nazwanej przez Stefana Kozakiewicza i Andrzeja Ryszkiewicza „cyganerią” warszawską.⁹¹ Jego pierwsze, amatorskie jeszcze fotografie, to portrety przyjaciół-malarzy, między innymi Henryka Pillatiego, Franciszka Kostrzewskiego, Juliusza Kossaka. Te artystyczne znajomości Olszyńskiego były podkreślane przez prasę warszawską anonsującą we wrześniu 1865 otwarcie zakładu i miały zaświadczać o jego aspiracjach a jednocześnie być rękojmią jakości wykonywanych przezeń prac. Pozyskanie do współpracy znanych aktorów z pewnością było dla fotografów powodem do dumy. Publiczność dobrze obznajomiona z teatrem rozumiała, że dla otrzymania dobrego i wartościowego zdjęcia ważny był zarówno talent aktora do odegrania wybranej roli przed obiektywem, jak i wiedza fotografa na temat sztuki scenicznej; „żeby podobne fotografie wykonywać – pisał anonimowy publicysta „Kurier Warszawskiego – nie dość jest posiadać aparat fotograficzny, trochę

⁸⁸ Tematyce reprezentacji fotografów w dziewiętnastowiecznej kulturze popularnej poświęcony był referat Joanny Madloch *The Ridiulous Photographer: The Portrait of The Photographer in Nineteenth-Century Satire*, wygłoszony 17 VI 2015 podczas konferencji „Rethinking Early Photography” zorganizowanej przez University of Lincoln w Wielkiej Brytanii.

⁸⁹ J. Champfleury, *Le légende du daguerréotype*, [w:] idem, *Le bons contes font les bons amis*, Paris 1863, s. 53–64.

⁹⁰ M. Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, London 2010, s. 60.

⁹¹ S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, Warszawa 1955.

colodionu i innych ingrediencji. Dla zrobienia reprodukcji artystycznej trzeba samemu być artystą”.⁹² Ta sama gazeta odnotowując w 1868 fakt coraz częstszego uwieczniania aktorów w kostiumach scenicznych, wyraziła przekonanie, że „do podjęcia prac tego rodzaju, jesteśmy pewni, że żadnego z pp. fotografów, nie skłoniła ponęta zysku. Pragniemy zatem niniejszem zwróceniem uwagi, wyrazić im za trud dla sztuki łożony głośne słowo uznania”.⁹³

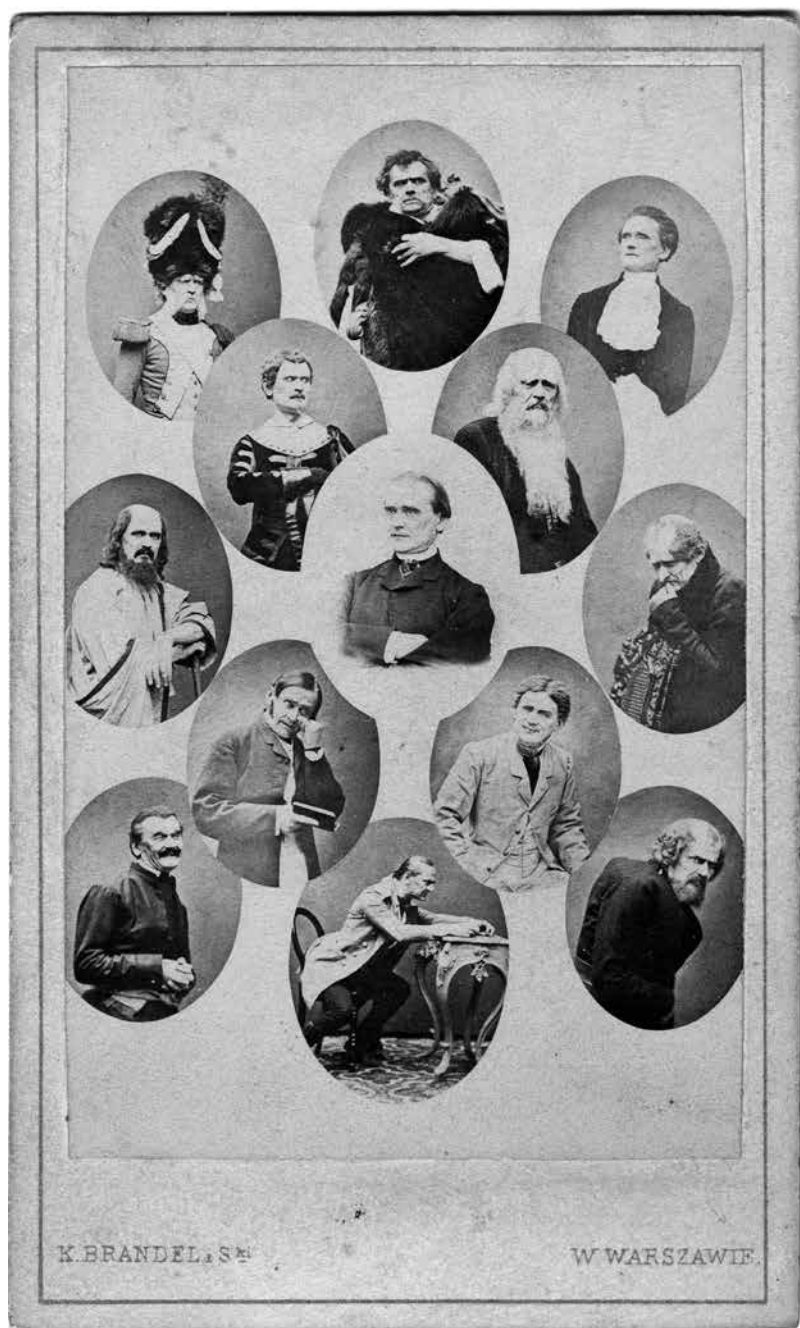
FOTOGRAFIA TEATRALNA W PRASIE I ALBUMIE RODZINNYM

Fotografia teatralna może być analizowana jako platforma komunikacji aktora i fotografa, głównych producentów tego typu wizerunków, z odbiorcami. Nie należy jednak zapominać, że znaczenie fotografii teatralnej – i w konsekwencji dzisiejsza propozycja jego odczytania – zależało nie tylko bezpośrednio od jej autorów, lecz również od sposobu użytkowania zdjęć przez ich nabywców. Jednym z najważniejszych czynników, które wpłynęły na upowszechnienie fotografii w XIX wieku, była prasa ilustrowana, bardzo często inicjująca wykonanie poszczególnych zdjęć, stanowiąca jeden z najważniejszych kanałów ich dystrybucji, ale również przetwarzająca je, co często kreowało nowy przekaz. W epoce, gdy Brandel wykonywał fotografie Chomińskiego i Królikowskiego, nie istniały jeszcze techniczne możliwości bezpośredniej reprodukcji zdjęcia w prasie; czyniono to za pomocą rycin, najczęściej drzeworytów. To w tej formie wizerunki aktorów docierały do najszerzych kręgów odbiorców i zapisywały się w masowej wyobraźni i pamięci czytelników. Decyzja o opublikowaniu konkretnego zdjęcia należała do redakcji i musiała być zgodna z ogólną polityką pisma i jego interesem. Pełniły one najczęściej rolę ilustracyjną wobec artykułów, którym towarzyszyły, a treść tych tekstów decydowała o tym, jak zdjęcia były odczytywane. Starano się, aby ryciny wiernie odwzorowywały fotografie, jednak ich ostateczny kształt zależał także od rysownika, który fotografię kopiował, nierzadko w mniejszym lub większym stopniu ją zmieniając, następnie zaś od rytownika przenoszącego rysunek na klocek drzeworytniczy. Takie modyfikacje często wpływały na zmianę przekazu, którego nośnikiem była fotografia.

Dobrym tego przykładem jest rycina wzorowana na tableau złożonym z kilkunastu zdjęć Królikowskiego w rolach scenicznych. W obydwu kompozycjach pośrodku umieszczono portret prywatny. W wersji Brandla jest to fotografia nie wyróżniająca się niczym spośród typowych produkcji z tamtego czasu: popiersie zwrócone trzy czwarte w lewo; nieco zaskakują jedynie złożone na piersi ręce, które budują dystans między modelem a widzem. Żaden element bezpośrednio nie wskazuje na jego artystyczną profesję – Królikowski przedstawiony został jako typowy

⁹² „Kurier Warszawski” 1871 nr 91.

⁹³ „Kurier Warszawski” 1868 nr 216.



Jan Królikowski – tableau w rolach, fot. Konrad Brandel, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



Jan Królikowski w dwunastu głównych, charakterystycznych rolach, „podług fotografij K. Brandla i Spółki”, rys. Franciszek Tegazzo, „Kłosy”

przedstawiciel ówczesnej klasy średniej. Rysownik prasowego tableau, Franciszek Tegazzo, użył prawdopodobnie innej fotografii portretowej (twarz modelu zwrócona jest w prawo) bądź narysował własny portret, luźno tylko nawiązując do zdjęcia. Przede wszystkim jednak znacznie powiększył wizerunek Królikowskiego w stosunku do jego fotografii w rolach, ujął go też dodatkowo w wieniec laurowy, podkreślając w ten sposób artystyczne osiągnięcia sportretowanego. W takim ujęciu uwaga została skierowana na osobę aktora, a nie na kreacje teatralne, które stały się, owszem, dowodem jego scenicznego geniuszu, ale jednak nie głównym tematem tableau. Widz powinien odczuwać podziw nie dla Królikowskiego-Hioba czy

Królikowskiego-Moora, lecz dla wynoszonego na piedestał Królikowskiego-artysty i jednocześnie przykładnego obywatela, który dzięki swej pracy i talentowi wypełnia powinność wobec narodu. W analogiczny sposób Feliks Sypniewski transponował tableau Chomińskiego: znajdujący się w centralnej części portret również został powiększony i otoczony ramą ozdobioną ornamentem zwijającym, a u dołu umieszczono szarfę z imieniem i nazwiskiem artysty.

W rezultacie takich zmian powstały kompozycje o innej niż fotografie wymowie. W samych fotografiach nie znajdujemy żadnych elementów bezpośrednio gloryfikujących aktorów. Biorąc po uwagę, że mieli oni wpływ na ich ostateczny kształt, jest to zrozumiałe. Nadmierne promowanie własnej osoby stało w sprzeczności z ich postawą i przekonaniami. Prasa ilustrowana miała jednak większą swobodę w formułowaniu przekazu do swoich czytelników i „Kłosa” zdecydowały się na wystawienie aktorom swoistego pomnika. Działanie to z jednej strony stanowiło oddanie im hołdu, z drugiej zaś budowało wśród czytelników prestiż tygodnika promującego sztukę najwyższej jakości.

Fotografie były również, a może przede wszystkim, kupowane przez indywidualnych kolekcjonerów. Dziś obcujemy z nimi najczęściej w zbiorach muzealnych czy w archiwach, w postaci pojedynczych, luźnych odbitek. W XIX wieku rzadko przechowywano je w ten sposób. Równoległe z rozwojem fotografii, a w szczególności wraz z wprowadzeniem formatu *cartes de visite*, pojawiła się moda na prywatne, domowe albumy fotograficzne. Dziś, zwłaszcza w zbiorach polskich, należą one do rzadkości. Pomijając stan zachowania archiwaliów w naszym kraju, na taki stan rzeczy miała wpływ także praktyka dnia codziennego, która sprawiała, że fotografie z albumów w kolejnych pokoleniach były często wyjmowane i dzielone pomiędzy członków rodziny, te zaś, które w danym momencie nie wydawały się ważne – a tak zapewne było z gwiazdami minionych dni, których wizerunki po latach niewiele mówiły – wyrzucano, sprzedawano do antykwariatów, chowano na strych. Stąd tak trudno dziś badać takie albumy i ich różnorodną zawartość. Wiadomo jednak, że ich znaczenie wykraczało daleko poza sferę domową. Ekspozowane na widocznym miejscu w salonie dawały temat do rozmowy i były źródłem rozrywki. Bardzo często kolekcje takie nie ograniczały się tylko do podobizn członków rodziny czy znajomych; chętnie uzupełniano je także reprodukcjami dzieł sztuki, widokami, czy portretami słynnych osobistości. Prywatny album fotograficzny był wizytówką jego właściciela – dobór zdjęć świadczył o jego aspiracjach, pozycji społecznej i zainteresowaniach.⁹⁴ Taka też była rola umieszczanych w nim zdjęć aktorów, w czasach gdy teatr był jedną z najważniejszych rozrywek klasy średniej i jego znajomość była nieodzowną częścią edukacji osób do grupy tej należących.

⁹⁴ Zagadnienie albumów fotograficznych ma bogatą literaturę, por. np. E. Siegler, *Galleries of friendship and fame. A History of Nineteenth Century American Photograph Album*, New Haven 2010.

Michał Chomiński w rolach.



Michał Chomiński w dwunastu rolach charakterystycznych, fot. Konrad Brandel,
Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy



Michał Chomiński w rolach scenicznych, rycina wg fot. Konrada Brandla, „Kłosy”

* * *

Fotografia i teatr stały się w XIX wieku elementami tego samego porządku, rodzącej się nowoczesności, wchodząc w ciągłe interakcje, wspomagając i przenikając się wzajemnie. Obydwie te dziedziny przeżywały ogromny rozkwit. Teatr, jeśli powtórzyć za Alexisem de Tocqueville’em, zawsze stanowił najbardziej demokratyczną część literatury a oglądanie przedstawień było najbardziej dostępnym dla tłumu literackim przeżyciem:

Upodobanie i instynkty literackie właściwe społeczeństwom demokratycznym ujawniają się najpierw w teatrze [...]. Teatr stanowi odzwierciedlenie większości zalet i niemal wszystkich ułomności właściwych literaturze demokracji.⁹⁵

W miarę upływu XIX stulecia instytucja ta stała się prawdziwie powszechną rozrywką klasy średniej, zaspokajała jej potrzeby i oddziaływała na jej wyobraźnię.⁹⁶ W tym sensie teatr stał się elementem sztuki masowej, która narodziła się w nowoczesnym społeczeństwie kształtującym się stopniowo w toku ewolucji kapitalizmu, industrializacji i urbanizacji. Procesy te uległy dramatycznemu przyspieszeniu w XIX stuleciu, wtedy też nastąpił gwałtowny rozwój środków służących produkcji i dystrybucji sztuki na masową skalę.⁹⁷ Jednym z takich środków była niewątpliwie fotografia, idealnie wpisująca się w dynamikę tworzącego się nowego społeczeństwa, które – jak pisze André Rouillé – stworzyło warunki do jej pojawienia się, umożliwiło jej rozwój, uformowało ją i posłużyło się nią.⁹⁸ Według francuskiego badacza „podstawowym zadaniem fotografii stworzonej, ukształtowanej, wykorzystywanej przez to społeczeństwo, poddanej procesowi ciągłej ewolucji, było, przez pierwsze sto lat jej istnienia, służyć i zaspokajanie potrzeb nowego społeczeństwa w sferze obrazu”.⁹⁹ Tak jak na przykładzie teatru można najlepiej obserwować początki demokratyzacji w literaturze, tak fotografia „pozwała najskuteczniej i najtrafniej dokumentować zachodzące [w społeczeństwie] zmiany, to ona staje się narzędziem, które umożliwia śledzenie dokonujących się przemian na bieżąco i aktualizowanie podstawowych wartości wyznawanych przez społeczeństwo”.¹⁰⁰

Badania nad historią spotkań fotografii i teatru są znakomitą okazją do pokazania tych procesów. Ich właściwe odczytanie wymaga jednak, jak słusznie zauważyła Agnieszka Wanicka, znajomości zarówno historii fotografii, jak i teatru.¹⁰¹

⁹⁵ A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, tłum. M. Król, B. Janicka, Warszawa 1996, t. 2, s. 87.

⁹⁶ D. Kosiński, *Kapłanka snów – z Heleną Modrzejewską ku kulturze popularnej*, [w:] *Niebezpieczne związki. Teatr i kultura popularna*, red. E. Partyga, P. Morawski, Warszawa 2010, s. 108.

⁹⁷ Ibidem, s. 13.

⁹⁸ A. Rouillé, op. cit., s. 23.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ A. Wanicka, *Fotografia i teatr. Pierwsze spotkanie*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. M. Ziętkiewicz, M. Biernacka, Warszawa 2015, s. 61.

Dopiero połączenie wiedzy z obydwóch tych dziedzin daje szansę na odtworzenie intencji i motywacji autorów fotografii oraz zrozumienia sił kulturowych, które doprowadziły do ich powstania. Stają się one wtedy źródłem równorzędnym z dokumentami pisanymi, źródłem zdolnym wiele powiedzieć zarówno o historii fotografii i teatru, jak i o historii formacji społecznej, która się tymi mediami kultury posługiwała.

Artykuł powstał w ramach grantu „Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku” finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w Programie Rozwoju Humanistyki Polskiej nr 0090/NPRH2/H11/81/2012 realizowanego przez Stowarzyszenie „Liber pro Arte” pod kierownictwem prof. Małgorzaty Biernackiej.