

„Mała pamiąteczka”, czyli o fotografiach obrazów Saturnina Świerzyńskiego ofiarowanych Józefowi Łepkowskiemu¹

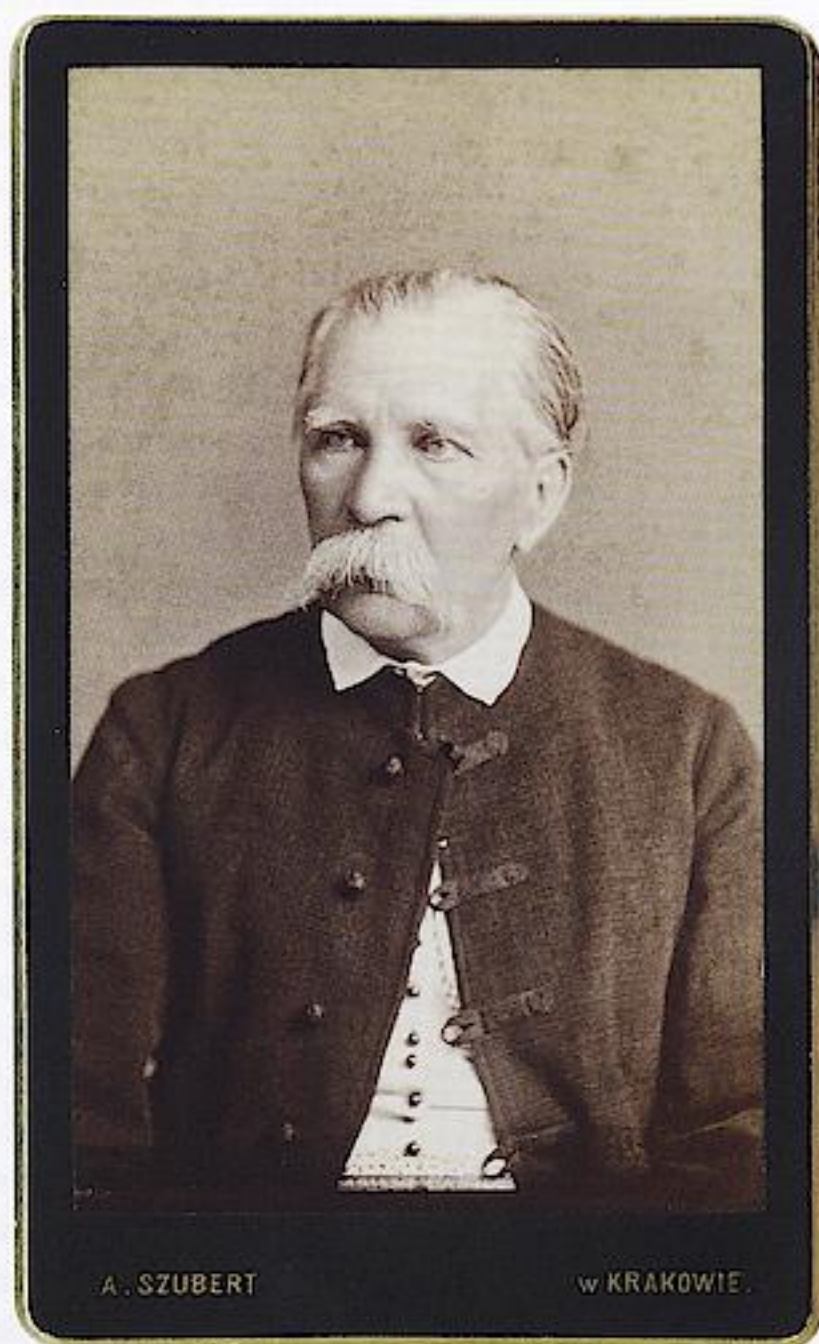
modus

prace z historii sztuki
xvi, 2016



Krakowski malarz Saturnin Świerzyński (1820–1885) (il. 1) współcześnie znany jest jako autor obrazów o tematyce architektonicznej, czasami połączonej z pejzażem, przede wszystkim zaś jako malarz wnętrz kościołów. W rzeczywistości znacznie częściej malował portrety i obrazy religijne², przyjmował także wiele innych drobnych zleceń, w ciągu czterdziestu lat wykonując w sumie ponad sześćset prac w różnych technikach³. Oprócz licznych obrazów i rysunków, interesującą grupę obiektów związanych ze Świerzyńskim (których co prawda nie był autorem, a jedynie – jak się wydaje – zleceniodawcą) stanowią powstające sukcesywnie przez kilkanaście lat fotograficzne reprodukcje jego dzieł, którymi miał zwyczaj obdarowywać członków swojej rodziny i znajomych. Z rękopisu jego autorstwa, zatytułowanego *Spis Obrazów przezemnie malowanych jakoteż dochodów i wydatków malarskich i rysunkowych tudzież dochód z lekcyi przezemnie udzielanych*⁴ wiadomo, że za jego życia sfotografowanych zostało dwadzieścia jego

ANNA BEDNAREK



1 Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Fotografie dzieł sztuki polskiej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ. Opracowanie naukowe, digitalizacja i wydanie katalogu” (nr 11H 13 0015 82), finansowanego z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki i realizowanego w Instytucie Historii Sztuki UJ. Za wszelką udzieloną mi pomoc dziękuję w tym miejscu p. Agnieszce Janczyk i dr. Wojciechowi Walanusowi.

2 A. Rudnik, „Saturnin Świerzyński (1820–1885) – malarz «pomników starożytnych» oraz widoków Krakowa i okolic”, praca magisterska, mps w Instytucie Historii Sztuki UJ, Kraków 2001, s. 32.

3 A. Janczyk, „Z przeszłości całej zostały tylko świetne wspomnienia” – obraz wzgórza wawelskiego w twórczości Saturnina Świerzyńskiego, w: *Wzgórze wawelskie w słowie i w obrazie: z badań nad kulturą wieku XIX*, red. J. Ziętkiewicz-Kotz, Kraków 2014, s. 27.

4 Biblioteka Narodowa w Warszawie (BN), sygn. akc. 12777 (dalej: *Spis Obrazów*).

1. Saturnin Świerzyński, fot. Awit Szubert, 1878–1885, MHK, nr inw. MHK-FS1136/IX. Repr. MHK

dział⁵, w tym co najmniej trzy przez krakowskiego fotografa Awita Szuberta⁶. Zapiski Świerzyńskiego nie są jednak w tym zakresie kompletne, gdyż oprócz wspomnianych dwudziestu (z których odnalazłam osiemnaście⁷), znane są zdjęcia przedstawiające kolejnych dwanaście jego obrazów. Większość spośród tych trzydziestu fotografii zachowała się w więcej niż jednym egzemplarzu, dając łączną liczbę siedemdziesięciu trzech odbitek, rozproszonych w zbiorach instytucjonalnych: w Fototece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (IHS UJ)⁸, klasztorze Klarysek w Krakowie⁹, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (MHK)¹⁰, Archiwum Narodowym w Krakowie (ANK)¹¹, Muzeum Narodowym w Krakowie (MNK)¹²

- 5 Informacje na ten temat zawarł w tabeli *Fotografije z moich obrazów (Spis Obrazów, k. 1v)* i spisie wydatków (ibidem, k. 35v–44v). Osiemnaście obrazów podał Wojciech Przybyszewski (*Zaginione obrazy, zaginione fotografie – przyczynek do badań nad twórczością artystyczną Saturnina Świerzyńskiego*, „Dagerotyp”, 2004, nr 13, s. 29–35), pomijając dwa: *Widok kościoła zamkowego z 1863 r.* (zob. przyp. 7) i *Salę rzeźby z Wystawy Sztuk Pięknych w Krakowie z 1876 r.*, którego fotografię Świerzyński ofiarował Warschauerowi (*Spis Obrazów, k. 1v*).
- 6 *Spis Obrazów, k. 43v*. Nazwisko Szuberta dopisane jest bezpośrednio przy trzech tytułach obrazów, pod którymi znajdują się dwa kolejne, jednak trudno rozstrzygnąć, czy ich także dotyczy ów dopisek – uważa tak Przybyszewski (*Zaginione obrazy, s. 27*).
- 7 Jeden z obrazów, którego zdjęcia nie odnalazłam, to *Widok kościoła zamkowego*, o którym malarz zapisał: „11. [września 1863 r.] Widok Kośc. Zamk. Fotografowany [wydatki:] 1. [zł reński] 30. [centów]”, *Spis Obrazów, k. 35v*, niewątpliwie tożsamy z: „[poz.] 228 Wrz[esień 1863 r.] Widok Kościoła Katedralnego na Zamku [dochód:] 240 [zł polskich] [dopisek:] 4/9 1864. kupiony na Wystawie przez Dyrek (a) [dopisek:] (a) Wygrał przez losowanie Jozef [!] Hr. Załuski w Tarnopolu”, ibidem, k. 13v–14r. Druga z prac to *Wawel*, o którego zdjęciach Świerzyński zapisał: „8/2 [1883 r.] fotogr. Wawelu sztuk 32 po 180 [wydatki:] 57 [zł reńskich] 60. [centów]”, ibidem, k. 44v. Wojciech Przybyszewski (*Zaginione obrazy, s. 34–35, poz. 17*) identyfikuje ją z zaginionymi akwarelami („[1882 r.] Akwarele: 1 Zamek od południa 2 Zamek od Zachodu 3 Zamek od Wschodu. 4 Zamek od północy 5. Wejście główne do Katedry 6. Groby królewskie 1. [?] Kaplica”, *Spis Obrazów, k. 25r*, oraz „Stycz [1883 r.] W Wawel akwarella zbiorowa gdzie poprzednio wylicz. akwarelle naklejone razem na jednym płutnie [!] z ornamentyką odpowiednią wys. 115 szer. 153 – zacząłem ornam 17/1 skończ. 8/2 1883”, ibidem, k. 25v).
- 8 W Fototece IHS UJ, oprócz czterech omawianych w artykule zdjęć, znajduje się jeszcze jedno, o nieznanym powstaniu (sygn. IHSUJ P 019825), zob. przyp. 102. Nie jest wykluczone, że to zdjęcie także pochodzi ze zbiorów Lepkowskiego, ale oryginalny karton, na który naklejona jest odbitka, został przycięty i naklejony na tekturę, co uniemożliwia poznanie być może znajdujących się na nim adnotacji lub pieczęci.
- 9 W zbiorze klasztoru Klarysek w Krakowie znajdują się cztery zdjęcia [bez sygn.].
- 10 W MHK znajdują się trzy zdjęcia, nr inw. MHK-FS8349/IX (il. 11), MHK-FS8350/IX, MHK-FS8351/IX, z których dwa ostatnie omówił Wojciech Przybyszewski (*Zaginione obrazy, s. 27–29*).
- 11 W ANK znajdują się trzy zdjęcia: sygn. A IV/882, A V/52 i A V/430, a także 11 niesygnowanych odbitek (sygn. A V/187, A V/229, A V/244, A V/232, A V/364, A V/415, A V/431, A V/789, A V/884, A V/1542, A V/1543), których okoliczności powstania są nieznane. Ich jednolity wygląd, rodzaj papieru fotograficznego oraz wspólna proveniencja wykluczają raczej, by należały one do zespołu omawianych tu zdjęć. Zapewne zostały wykonane w jednym czasie (nie wcześniej niż w 1883 r., gdyż wówczas powstał ostatni z przedstawionych na nich obrazów, i nie później niż w 1912 r., gdyż wówczas odbitki te trafiły do ANK, zob. *Sprawozdanie dra St. Krzyżanowskiego Dyrektora Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa za rok 1912*, Kraków 1913, s. 12), ale być może z pochodzących z różnych lat negatywów Szuberta. Wśród nich jest zdjęcie z błędnie przypisanym Świerzyńskiemu obrazem Aleksandra Gryglewskiego *Kaplica Stefana Batorego*, sygn. A V/232. Agnieszka Rudnik („Saturnin Świerzyński”, s. 56–57) i Agnieszka Janczyk (*Przedstawienia kaplic w katedrze na Wawelu w twórczości Saturnina Świerzyńskiego*, „Studia Waweliana”, 14, 2009, s. 264), znając obraz Gryglewskiego tylko z reprodukcji („Tygodnik Ilustrowany”, 15, 1867, s. 257), uznały, że zdjęcie z ANK przedstawia zaginiony obraz Świerzyńskiego, jednak znajdująca się w MHK fotografia wykonana przez Walerego Rzewuskiego (nr inw. MHK-FS240/IX) moim zdaniem dowodzi, że przedstawiony na nim został obraz Gryglewskiego.
- 12 W MNK (w zbiorze Jana Matejki) znajdują się dwa zdjęcia, nr inw. MNK-IX-600 i MNK-IX-606. Za informację na ich temat dziękuję p. Agnieszce Zagrajek.

i Bibliotece Jagiellońskiej (BJ)¹³ oraz dwóch kolekcjach prywatnych (w tym Andrzeja Piotrowskiego, które znane mi są z reprodukcji znajdujących się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie – ISPAN)¹⁴; były również oferowane na aukcjach w Bydgoskim Antykwariacie Naukowym „Ban-Dreas”¹⁵ i Krakowskim Antykwariacie Naukowym¹⁶. Zespół ten nie jest jednak kompletny, gdyż powstało na pewno więcej niż siedemdziesiąt trzy odbitki. Nie wiadomo jednak, ile dokładnie, ponieważ tylko w przypadku zdjęć trzech obrazów znana jest liczba odbitek, które kupił Świerzyński¹⁷. Interesujące byłoby odnalezienie nie tylko kolejnych egzemplarzy tych samych, znanych już zdjęć, ale przede wszystkim tych na razie nieznanymi (o ile takie istnieją). Wydaje się to niewykłuczone, biorąc pod uwagę wspomnianą rozbieżność między informacjami o fotografowanych dziełach zawartymi w *Spisie Obrazów* a stanem faktycznym.

Moją uwagę w tym artykule chciałabym skupić przede wszystkim na czterech zdjęciach, które znajdują się w Fototece IHS UJ. Ofiarowane zostały one przez Świerzyńskiego Józefowi Łepkowskiemu (1826–1894), historykowi sztuki i archeologowi, z którego zbiorów trafiły do Gabinetu Archeologicznego UJ, a ostatecznie stały się częścią kolekcji uniwersyteckiej Fototeki. Dwie wcześniejsze odbitki ukazują zaginione, do tej pory nieznanne i niepublikowane obrazy z przedstawieniem sal dwóch wystaw starożytności i zabytków sztuki, które odbyły się w Krakowie na przełomie lat 1858 i 1859 oraz 1872 i 1873. Dwa pozostałe zdjęcia przedstawiają obrazy z widokami wewnątrz katedry wawelskiej: kaplicy Mariackiej zw. kaplicą Stefana Batorego (1881) i skarbcza katedralnego (1883), z których pierwszy jest niemal identyczny z płótnem z kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu, a drugi znajduje się w tymże zbiorze. Oba obrazy z kolekcji wawelskiej były już omawiane w literaturze¹⁸.

13 W Oddziale Zbiorów Specjalnych BJ znajduje się jedno zdjęcie, sygn. 1F 9035.

14 W jednej prywatnej kolekcji – za której udostępnienie serdecznie dziękuję jej właścicielce – znajduje się zespół fotografii przedstawiających 29 różnych obrazów Świerzyńskiego (łącznie są to 43 odbitki). W zbiorze ISPAN znajduje się 9 negatywów z 1987 r. autorstwa Tadeusza Kaźmierskiego i Jerzego Langdy (nr inw. 153950–153952, 153954–153959), które przedstawiają fotografie obrazów Świerzyńskiego pochodzące z kolekcji Andrzeja Piotrowskiego; dwie z nich reprodukowano w: I. Kęder, W. Komorowski, *Ikonografia placu Wszystkich Świętych oraz ulic Franciszkańskiej, Poselskiej, Senackiej i Kanoniczej w Krakowie*, Kraków 2007 (=Katalog widoków Krakowa, 4), s. 229; *ibidem*, *Ikonografia kościoła Dominikanów i ulicy Grodzkiej w Krakowie*, Kraków 2005 (=Katalog widoków Krakowa, 3), s. 385.

15 Zdjęcie ze zbiorów Ludwika Gocla oferowane było na 42. aukcji Bydgoskiego Antykwariatu Naukowego Ban-Dreas 14.12.2013, http://www.ban-dreas.pl/42-aukcja/368/pozycja_nr_818 (stan na: 8.11.2014)

16 Dwie fotografie z dedykacjami dla Piotra Moszyńskiego oferowane były na 129. aukcji Krakowskiego Antykwariatu Naukowego 9.05.2015, http://www.antkrak.krakow.pl/aukcja/arch/aukcja129_katalog.pdf (stan na: 28.01.2017).

17 W 1879 r. Świerzyński kupił sześć zdjęć obrazu *Widok kościoła na Skalce* (*Spis Obrazów*, k. 43v), w 1883 r. 10 *Widoku wnętrza skarbcza katedry krakowskiej i aż 32 Wawelu* (*ibidem*, k. 44v); być może składające się na tę pracę akwarele sfotografowane zostały osobno i stąd tak duża liczba odbitek. Liczba znanych mi egzemplarzy pierwszego zdjęcia wynosi jeden, drugiego dwa, a trzeciego nie odnalazłam w ogóle (zob. przyp. 7). Przybyszewski (*Zaginione obrazy*, s. 27) podaje (nie określając źródła tej informacji), że malarz najczęściej kupował po sześć odbitek; być może jest to jedynie przypuszczenie.

18 M.in.: J. Banach, *Ikonografia Wawelu*, t. 2, Kraków 1977, s. 104, poz. 242; B. Fischinger, *Obraz Saturnina Świerzyńskiego „Wnętrze katedry wawelskiej”*, „*Studia do Dziejów Wawelu*”, 5, 1991, s. 501, 504; A. Janczyk, *Przedstawienia kaplic*, s. 262–264; *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 271–272, poz. 1/266 (oprac. A. Janczyk).

Najbardziej oczywistym powodem zainteresowania fotografiami obrazów Świerzyńskiego jest możliwość wzbogacenia wiedzy na temat jego dorobku artystycznego, w drugiej kolejności – poszerzenia ikonografii miejsc i obiektów, które malarz ten przedstawiał na swoich obrazach. Przydatność zdjęć na obu tych polach dostrzegł Wojciech Przybyszewski, który w swoim artykule poświęconym fotografiom prac Świerzyńskiego przeanalizował dwa zdjęcia ze zbiorów МНК oraz rękopisy malarza¹⁹. Moje zainteresowanie tym tematem zasadniczo wynika jednak z innego powodu. Sądzę bowiem, że odbitki ukazujące obrazy Świerzyńskiego mogą stanowić doskonały przyczynek do badań nad historią polskiej fotografii, a przede wszystkim nad zainteresowaniem artystów fotografią i jej wykorzystaniem do reprodukcji dzieł sztuki. W tym miejscu należy wspomnieć, że zagadnienie fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki długo było zanedbywane przez badaczy. Zdjęcia takie, zwłaszcza przedstawiające malarstwo, postrzegane były (i zapewne w pewnej mierze nadal są) jako czysto dokumentalne, a więc mało interesujące i pozbawione większej wartości. Wanda Mossakowska, pisząc w 1989 roku o fotografiach dzieł sztuki wykonanych przez Karola Beyera, podała, że w gromadzących je muzeach bywają one w ogóle niekatalogowane, gdyż „często słabe, niezbyt ostre, blade zdjęcia rzeczywiście niczemu nie służą, szczególnie jeśli oryginał dzieła jest zachowany”²⁰. Ostatnie lata przyniosły jednak (zwłaszcza w Europie Zachodniej i USA) wiele odrębnych opracowań i wystaw poświęconych temu zagadnieniu²¹, które świadczą, że takie podejście nie jest już aktualne. Choć więc zagraniczni badacze dostrzegli, że zdjęcia tego typu w istocie przekazują więcej niż same tylko wizerunki dzieł sztuki, na polskim gruncie zainteresowanie tą tematyką jest ciągle niewielkie i dotyka raczej tematu „fotografii w sztuce” niż „sztuki w fotografii”²². Zbiory muzealne, archiwalne, biblioteczne i prywatne w dużej mierze nadal wymagają gruntownego przebadania pod kątem dziewiętnastowiecznych fotografii dzieł sztuki i jest bardzo prawdopodobne, że takie kwerendy ujawnią odbitki do tej pory nieznane bądź uznawane za zaginione.

Dotychczasowe ustalenia badaczy zachodnioeuropejskich pokazują, że choć fotografia swoje podstawowe zastosowanie znalazła w wykonywaniu portretów, reprodukcja dzieł sztuki również odegrała istotną rolę w wynalezieniu i wczesnym rozwoju tej techniki²³. Jak sądzi Anthony J. Hamber, z dużym

19 W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy*, s. 24–39.

20 W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)*, t. 1, Warszawa 1994, s. 87, 121, przyp. 511. Por. A.J. Hamber, „A Higher Branch of the Art”. *Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880*, Amsterdam 1996, s. 5–6.

21 Należy wymienić przede wszystkim badania prowadzone przez Stephena Banna, Laurę Boyer, Dominique de Font-Réaulx, Anthony’ego J. Hambera, Elizabeth Anne McCauley i Pierre’a-Lina Reniégo, w tym opracowania: L. Boyer, „La photographie de reproduction d’œuvres d’art au XIX^e siècle en France, 1839–1919”, praca doktorska, Université Marc Bloch, Strasburg 2004; D. de Font-Réaulx, J. Bolloch, *L’œuvre d’art et sa reproduction*, Paris 2006 [katalog wystawy w Musée d’Orsay w Paryżu, czerwiec–wrzesień 2007]; A.J. Hamber, „A Higher Branch”.

22 W przypadku Polski brak opracowań dotyczących „sztuki w fotografii” (tj. fotografii dzieł sztuki) oraz innych tematów podnosiła już przed laty Wanda Mossakowska (*Stan i perspektywy badań nad polską fotografią XIX w.*, w: *Symposium z historii fotografii polskiej*, Wrocław 1989, s. 38). Jedyne polskojęzyczne próby całościowego ujęcia tego zagadnienia to: D. Jackiewicz, *Fotografia w dokumentacji zabytków w dziewiętnastowiecznej Polsce*, w: *Na szkle zapamiętane. Fotografie z kolekcji Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości 1906–2006*, red. E. Manikowska, P.J. Jamski, Warszawa 2006, s. 11–13; A. Masłowska, *Fotografia dzieła sztuki w XIX wieku – geneza, rozwój, funkcje*, w: *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. D. Jackiewicz, A. Masłowska, Warszawa 2009, s. 29–49.

23 A.J. Hamber, „A Higher Branch”, s. 51.

prawdopodobieństwem można przyjąć, że przed końcem lat czterdziestych XIX wieku dagerotypy przedstawiające architekturę, malarstwo czy rzeźbę były tworzone i sprzedawane w całej Europie i że przynajmniej we Francji stanowiły istotną część działalności fotografów²⁴. Nowa technika wzbudzała zainteresowanie krytyków²⁵, a także artystów, którzy szybko sami zaczęli zlecać fotografowanie swoich prac. Pierwszym z nich był prawdopodobnie Jean-Auguste Dominique Ingres, którego obraz został utrwalony za pomocą dagerotypii w 1842 roku²⁶. Ograniczona możliwość powielania dagerotypów powodowała jednak, że technika ta nie nadawała się do masowego tworzenia reprodukcji w celach komercyjnych, a inne funkcjonujące równoległe z nią techniki były znacznie mniej popularne. Przełomem okazał się ogłoszony w 1851 roku proces kolodionowy posługujący się szklanym negatywem, z którego można było otrzymać wiele odbitek na papierze, co otwierało drogę do tworzenia łatwo dostępnych i względnie tanich wizerunków dzieł sztuki.

Na ziemiach polskich, tak jak w Europie Zachodniej, dagerotypiści zajmowali się przede wszystkim portretowaniem, inne tematy podejmując sporadycznie – bez wątplenia rzadziej, niż miało to miejsce we Francji czy Anglii. „Jak Portrety daguerrotypowe powszechnie są przyjęte i cenione, tak inne zastosowania daguerrotypu u nas szczególnie bardzo są rzadkie” – pisano w 1845 roku na łamach warszawskiej prasy, równocześnie informując, że zakład Karola Beyera oferuje możliwość reprodukcji „portretów rodzinnych”, „szkiców sławnych mistrzów” i „pamiątek historycznych”²⁷. Rozwój tej gałęzi fotografii nie był w Polsce pobudzany przez zachęty krytyków²⁸, a wąskie grono i mniejsza zamożność potencjalnych nabywców oraz oddalenie od miejsca narodzin i rozwoju fotografii z pewnością sprzyjały świadczeniu głównie „bezpiecznej” usługi portretowania. Zachowały się nieliczne polskie dagerotypy przedstawiające portrety malarskie lub graficzne²⁹ – zapewne rodzinne pamiątki; autorami tych zdjęć są Beyer i Albert Szusterski. Z przekazów wiadomo, że na dagerotypach utrwalano także architekturę (do czerwca 1841 roku w ten sposób miała już zostać wykonana „wielka liczba widoków Lwowa”³⁰), jednak żaden nie przetrwał do dziś³¹.

24 Ibidem, s. 56–67.

25 D. de Font-Réaulx, *Peinture & photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839–1914*, Paris 2012, s. 85–94; eadem, J. Bolloch, *L'œuvre d'art*, s. 7–12.

26 S. Bann, *Ingres in Reproduction*, „Art History”, 23, 2000, s. 718–720; A.J. Hamber, „A Higher Branch”, s. 188.

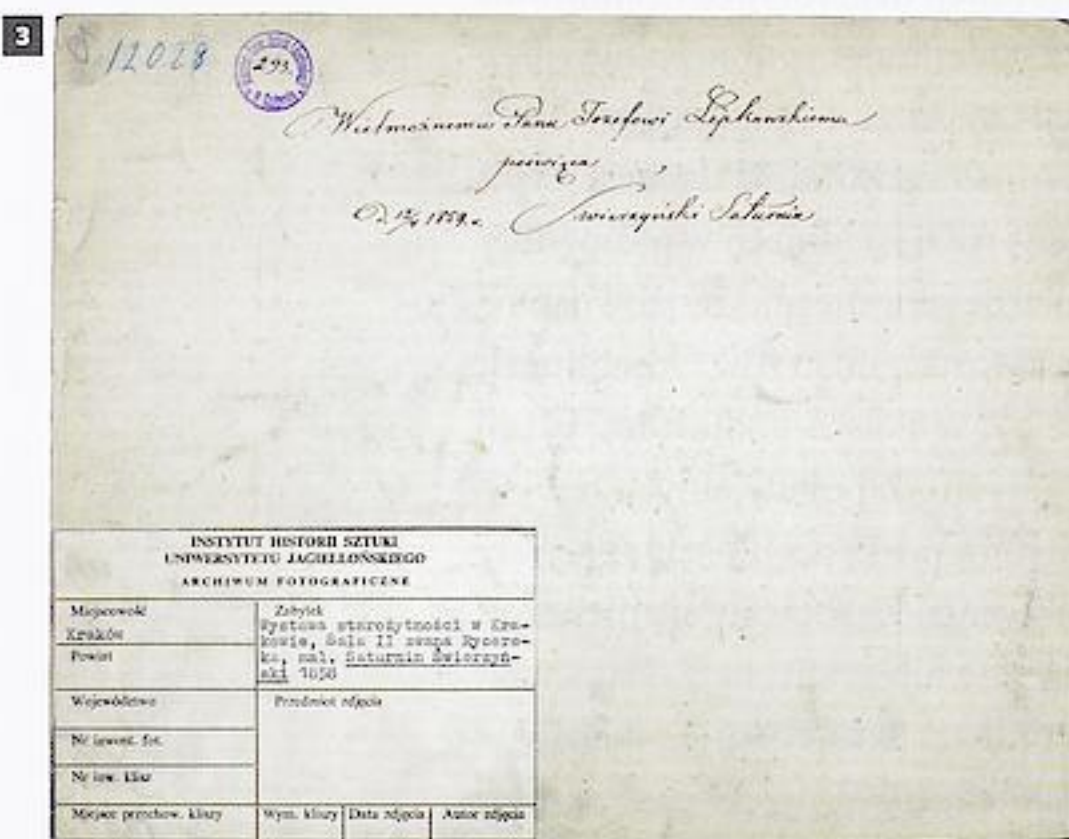
27 „Kurjer Warszawski”, 1845, nr 101, s. 482.

28 Por. W. Mossakowska, Z. Wielowiejski, *Początki fotografii w Polsce. Czas dagerotypii*, „Dagerotyp”, 2013, nr 22, s. 20.

29 Wśród 422 dagerotypów z polskich zbiorów, skatalogowanych przez Wandę Mossakowską (*Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław 1989), znajdują się 23 reprodukcje obrazów, rysunków i grafik, z których sześć wykonali autorzy polscy, a pozostałe – niemieccy lub anonimowi. Późniejsze publikacje (zwłaszcza: eadem, *Dagerotypy polskie i polonika w zbiorach krajowych*, „Dagerotyp”, 2001, nr 10, s. 7–27 oraz inne artykuły tej autorki) poszerzyły ten katalog, nie zmieniając jednak w istotny sposób wiedzy o dagerotypach o tej tematyce.

30 „Gazeta Lwowska”, 1841, nr 75, s. 475–476.

31 Żadnego spośród ośmiu dagerotypów z polskich zbiorów z szeroko rozumianymi widokami nie można w sposób pewny związać z naszym krajem, W. Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich*, s. 16–17, 77–79, poz. 75–77, s. 295–297, poz. 412–415. O dagerotypach o tej tematyce zob. m.in.: D. Junevičius, *Fotografia na Litwie 1839–1863*, „Dagerotyp”, 1999, nr 8, s. 3–4; J. Koziński, *Fotografia krakowska w latach 1840–1914. Zarys historii*, Kraków 1978, s. 15–16; W. Mossakowska, Z. Wielowiejski, *Początki fotografii*, s. 12, 19–20; W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie*, s. 22–53.



O ile w latach czterdziestych XIX wieku fotograficzne (czy też dokładniej: dagerotypowe) reprodukcje dzieł sztuki były na ziemiach polskich zjawiskiem raczej marginalnym, o tyle w latach pięćdziesiątych – wraz z wprowadzeniem techniki mokrej płyty kolodionowej – można zauważyć pewne ożywienie, zwiastujące prawdziwy rozwój tej gałęzi fotografii w kolejnych dekadach. To, co w latach czterdziestych ograniczało się do okazjonalnego dokumentowania portretów przodków czy miejskich wedut, w latach pięćdziesiątych powoli zaczęło stawać się faktycznym fotografowaniem dzieł sztuki (prac współczesnych artystów i obiektów o wartości historycznej) na szerszą skalę. Jednym z najwcześniejszych przykładów takiej reprodukcji jest niezachowane zdjęcie akwareli Juliusza Kossaka wykonane zapewne w 1853 roku przez Józefa Giwartowskiego³², jednak fotografem, który szczególnie związany był z tym gatunkiem fotografii, był przywoływany już Karol Beyer. Nie tylko był on autorem wspomnianych wcześniej unikatowych dagerotypów, ale przede wszystkim stworzył pionierskie albumy z dwóch wystaw starożytności: w Warszawie (1856–1857) i Krakowie (1858–1859)³³. Wydany w 1856 roku album z fotografiami przedstawia-

2. Obraz *Sala druga zwana rycerską* wystawy starożytności w Krakowie, fot. August Biasion, 1859, awers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019821. Repr. Fototeka IHS UJ

3. Obraz *Sala druga zwana rycerską* wystawy starożytności w Krakowie, fot. August Biasion, 1859, rewers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019821. Repr. Fototeka IHS UJ

jącymi eksponaty z wystawy warszawskiej był pierwszą tego typu publikacją na ziemiach polskich³⁴. Gdy dwa lata później Beyer przybył z Warszawy na wystawę krakowską, oprócz prezentowanych na niej zabytków utrwalił także karty *Kodeksu Baltazara Behema* oraz widoki miasta, stając się w ten sposób autorem najstarszych znanych fotografii Krakowa³⁵. Zreprodukowanych przez niego w latach pięćdziesiątych dzieł sztuki było więcej, o czym świadczy choćby ogłoszenie prasowe z 1859 roku, w którym informował o fotografiach swojego autorstwa, przedstawiających trzydzieści osiem obrazów, grafik i rzeźb współczesnych artystów polskich³⁶.

Najstarsze z omawianych w tym artykule zdjęć³⁷ (il. 2, 3) pochodzi z tego właśnie dość wczesnego okresu powstawania fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki *per se*

32 W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie*, s. 155, przyp. 538; s. 200–201.

33 K. Beyer, *Album wystawy starożytności i przedmiotów sztuki*, Warszawa 1856 (także w wersji francuskojęzycznej pod tytułem: *Album de l'exposition des objets d'art et d'antiquité*); idem, *Album fotograficzne wystawy starożytności i Zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa 1859.

34 W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie*, s. 83.

35 Eadem, A. Zeńczak, *Kraków na starej fotografii*, Kraków 1984, s. 11.

36 K. Beyer, *Wiadomości o fotografiach mających wartość historyczną albo artystyczną wykonanych w Zakładzie Karola Beyera*, w *Warszawie* Nr. 389, „Gazeta Warszawska”, 1859, nr 330, s. 6.

37 Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019821. Obraz *Sala druga zwana rycerską* wystawy starożytności w Krakowie, fot. August Biasion, 1859. Odbitka albuminowa, 13,4 × 16,8 cm, na kartonie,

i dlatego zasługuje na szczególną uwagę. Interesujący jest również ukazany na zdjęciu obraz, który przedstawia jedno z pomieszczeń wspomnianej wyżej wystawy starożytności i zabytków sztuki, trwającej od 11 września 1858 do 8 stycznia 1859 roku i zaliczanej do najważniejszych wydarzeń i osiągnięć naukowych Krakowa w XIX wieku³⁸. Obraz, będący własnością PAU w Krakowie, zaginął w czasie II wojny światowej³⁹ i ani o jego istnieniu, ani jego fotograficznej reprodukcji nie wiedział żaden z dotychczasowych badaczy tej wystawy⁴⁰. Fotografia ta jest najwcześniejszym znanym zdjęciem obrazu Świerzyńskiego, choć nie wiadomo, czy faktycznie była pierwsza. Niewątpliwie jednak przeczy ona twierdzeniu Przybyszewskiego, że „fotografię, jako sposób na dokumentowanie własnej działalności malarskiej, odkrył Świerzyński stosunkowo późno” (tj. nie wcześniej niż w 1866 roku)⁴¹, gdyż zarówno sam obraz, jak i jego fotograficzna reprodukcja, powstały w styczniu 1859 roku. Takie datowanie obu wynika ze *Spisu Obrazów*, w którym pod tą datą malarz zapisał informację o wydatkach związanych z powstaniem obrazu, a także o dochodzie z jego sprzedaży⁴². Wykonanie zdjęcia musiało mieć miejsce między tymi dwoma wydarzeniami. W tym czasie nie działała jeszcze żadna z najbardziej znanych dziewiętnastowiecznych krakowskich firm dokumentujących zabytki: Walerego Rzewuskiego, Ignacego Kriegera czy Awita Szuberta⁴³ –

22,3 × 27,8 cm. Recto kartonu: pieczęć: „GABINET ARCHEOL. UNIW. JAGIELL. | KOLLEKCYA | PRZEZDZIECKICH | (Ze zbiorów Prof. Józefa Łepkowskiego)”; adnotacje atramentem: „Wystawa Starożytności | w Krakowie | Sala II zwana Rycerska | r. 1858.”; „z obrazu olej. S. Świerzyńskiego [!]”; adnotacja ołówkiem: [sygn.] „IHSUJ P 019821”; wokół odbitki podwójna ramka atramentem. Verso kartonu: pieczęć „Muzeum Uniw. Sztuki i Archeologii w Krakowie [nr inw. atramentem: „293.”]”; adnotacja atramentem: „Wielmożnemu Panu Jozefowi [!] Łepkowskiemu | poświęca | d. 12/4 1859. r. Świerzyński Saturnin”; adnotacja kredką: [nr inw. Gabinetu Archeologicznego] „12028”; adnotacja ołówkiem: „64”; naklejona etykieta: „INSTYTUT HISTORII SZTUKI | UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO | ARCHIWUM FOTOGRAFICZNE” wypełniona na maszynie.

- 38 Na temat wystawy zob. J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, 3, 1957, s. 233–239; B. Schnaydrowa, *Z dziejów krakowskiej wystawy starożytności*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, 23, 1977, s. 131–151; I. Skąpska-Święcicka, *Początki wystaw artystycznych w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 41, 1970, s. 44–48.
- 39 Obraz od Świerzyńskiego kupiło w styczniu 1859 r. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (zob. przyp. 42), po czym był on prezentowany na corocznej wystawie Towarzystwa trwającej od 5 marca do 2 czerwca tego roku (*Sprawozdanie dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1858/9*, Kraków 1859, s. 5; I. Skąpska-Święcicka, *Początki wystaw*, s. 49). Wygrał go przez losowanie Józef Łepkowski (*Sprawozdanie dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1858/9*, s. 8), który w sierpniu tego roku podarował go Towarzystwu Naukowemu Krakowskiemu (Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, sygn. TNK 28, k. 108v; Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie [B PAU i PAN], sygn. 3697, k. 5v), przekształconemu później w Akademię Umiejętności. W jej zbiorach pozostawał do czasów II wojny światowej (A. Treiderowa, *Kolekcja obrazów, rysunków i rzeźb Polskiej Akademii Umiejętności*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, 18, 1972, s. 61).
- 40 J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki*, s. 238, przyp. 94; B. Schnaydrowa, *Z dziejów*, s. 131, przyp. 4; I. Skąpska-Święcicka, *Początki wystaw*, s. 47. Por. litografię Henryka Waltera z widokiem tej samej sali z albumu *Wystawa Starożytności Polskich w Krakowie w pałacu XXąt Lubomirskich w roku 1858*, egzemplarz m.in. w MHK, nr inw. MHK-754/VIII/1–6.
- 41 W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy*, s. 26–27.
- 42 „[poz.] 161. Stycz[ęń 1859 r.] Sala druga zwana Rycerska Wystawy Starożytności w Krakowie Kupiona przez Towarz. Sztuk Pięk za 120. ryńs. odtrąciwszy za ramy 20 [?] [dochód:] 400 [zł polskich]”, *Spis Obrazów*, k. 10v.
- 43 Jak sądzi Wanda Mossakowska (*Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Wrocław 1981, s. 12, przyp. 1), Rzewuski otworzył zakład w 1860 r., a pracy fotografa

autora późniejszych zdjęć obrazów Świerzyńskiego. Istniejące wówczas stałe zakłady fotograficzne (Szymona Balicera, Ignacego Mażka i Walerego Maliszewskiego⁴⁴), a także trudno uchwytnie *ateliers* o charakterze tymczasowym⁴⁵ zajmowały się przede wszystkim (albo wyłącznie) wykonywaniem portretów. Jedynie Mażek ogłaszał, że także kopiuje obrazy, ryciny i fotografie oraz prowadzi lekcje fotografii i sprzedaje aparaty⁴⁶. Ten stan rzeczy potwierdza wypowiedź Karola Beyera, który przed przyjazdem na krakowską wystawę starożytności w 1858 roku pisał do Łepkowskiego: „O ile słyszałem nie ma tam w Krakowie nikogo który by miał dostateczne przyrządy i znajomość rzeczy, boć zwykłymi portretowymi przyborami tego [tj. sfotografowania eksponatów z wystawy – A.B.] nie wykona”⁴⁷. Niewątpliwie wykonanie całej serii zdjęć różnorodnych obiektów stanowiło w tym czasie duże wyzwanie, ale na pewno nieporównywalne ze sfotografowaniem pojedynczego obrazu. Zakład fotograficzny Beyera (obejmujący jego samego i pomocników, w tym Melecjusza Dutkiewicza, jego „przyjaciela i współpracownika”⁴⁸) jako jedyny wykonał zdjęcia na wystawie (choć nie był jedynym na niej obecnym)⁴⁹. Z tego powodu chęć powiązania Beyera z omawianą fotografią wydaje się naturalna, jednak trop ten jest mylny⁵⁰, podobnie jak atrybuowanie jej jednemu ze wspomnianych stałych bądź czasowych krakowskich

poświęcił się w 1859 r. Choć jak podaje Antoni Kleczkowski (*Walery Rzewuski. Obywatel m. Krakowa, radca miejski. Rys jego życia i działalności publicznej, na podstawie dokumentów i zebranych materiałów*, Kraków 1895, s. 25), pierwsze zdjęcie miał wykonać już w 1857 r., najwcześniejsze zachowane pochodzi z pobytu Rzewuskiego w Tatrach w lecie 1859 r. (M. Mąka, *Najstarsza fotografia górali tatrzańskich*, Kraków 2014, s. 19–21). Rok 1860 potwierdza koperta firmowa, na której podany jest rok założenia zakładu, zob. J. Koziński, *Fotografia krakowska*, s. 84, il. 45. Atelier Kriegera również rozpoczęło funkcjonowanie w 1860 r., zapewne w maju, bo wtedy ukazało się, jak podają Teresa Kwiatkowska i Andrzej Malik (*Zespół negatywów szklanych z zakładu fotograficznego rodziny Kriegerów w posiadaniu Muzeum Historycznego miasta Krakowa*, „Krzysztofory. Zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 11, 1984, s. 51–52), pierwsze ogłoszenie zakładu („Czas”, 1860, nr 110, s. 4). Szubert, czynny w Oświęcimiu od 1864 r., do Krakowa przeniósł się w 1867 r., zob. K. Kudłacz, *Awit Szubert, krakowski fotograf drugiej połowy XIX wieku*, „Dagerotyp”, 2009, nr 18, s. 7.

44 Brak wyczerpującego opracowania tego okresu w krakowskiej fotografii uniemożliwia ustalenie pełnej listy potencjalnych autorów. Te trzy nazwiska podaję zgodnie z latami ich działalności podanymi w: J. Koziński, *Fotografia krakowska*, s. 123–139; K. Kudłacz, M. Miskowicz, *Katalog winiet krakowskich zakładów fotograficznych w zbiorach Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie*, Kraków 2008, s. 324–328.

45 Dokładne okresy i zakres działalności fotografów wędrownych lub działających krótko są trudne do ustalenia, gdyż na ich temat wiadomo zazwyczaj niewiele więcej ponad to, co można znaleźć w ich ogłoszeniach prasowych.

46 „Czas”, 1857, nr 2, s. 4; nr 271, s. 4.

47 B PAU i PAN, sygn. 1428, k. 197r.

48 Odnosząc się do albumu z widokami Krakowa, Beyer napisał: „Pierwotne zdjęcie na szkle [tj. negatywy – A. B.] jest dziełem przyjaciela mego i współpracownika przy albumie Wystawy Starożytności, p. Dutkiewicza, któremu chętnie ustępuję należnego w pochwałach udziału” („Gazeta Warszawska”, 1859, nr 268, s. 4). O obecności Dutkiewicza na wystawie wspominał także Łepkowski (B), sygn. 6470 IV, k. 500r.

49 Jak podawał „Czas” (1858, nr 228, s. 3; nr 244, s. 3), wystawa spotkała się z brakiem zainteresowania ze strony krakowskich fotografów, natomiast dwukrotnie przybył na nią z Warszawy Beyer z pomocnikami (W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie*, s. 82); Dutkiewicz zaś przyjechał osobno, z Wiednia (Archiwum UJ [AUJ], sygn. D I 30, nr 11202/3). Oprócz nich na wystawę z Pesztu przybył bliżej niezidentyfikowany fotograf o nazwisku Quitner (B), sygn. 6470 IV, k. 500r), ale nie wiadomo, czy wykonał jakiegokolwiek fotografie. *Album fotograficzne Beyera* ukazał się w 1859 r.

50 Beyer wrócił zresztą do Warszawy z końcem grudnia 1858 r. („Kurjer Warszawski”, 1858, nr 339, s. 1786).

zakładów fotograficznych. Nieznane dotąd nazwisko autora tego zdjęcia udało mi się ustalić dzięki jego innemu egzemplarzowi, pochodzącemu z kolekcji Andrzeja Piotrowskiego i znanemu mi za pośrednictwem negatywu, na który został wtórnie przefotografowany⁵¹ (il. 4). Szczęśliwie na kliszy tej utrwalona została nie tylko sama odbitka z wizerunkiem obrazu, ale również karton z odręcznymi adnotacjami wykonanymi ręką Świerzyńskiego. Jeden z tych napisów głosi, że ów obraz „fotografował Biazoni”. Informacja ta jest o tyle nieoczekiwana, że osoba taka nie występuje w opracowaniach dotyczących początków fotografii w Krakowie⁵², co może oznaczać, że albo fotograf ten działał

w Krakowie krótko, nie ogłaszając się w prasie ani nie pozostawiając innych śladów swojej działalności (zwłaszcza fotografii sygnowanych swoim nazwiskiem), albo że był on amatorem, uprawiającym tę technikę hobbystycznie i na własne potrzeby⁵³.

Nazwisko Biazoniego pojawia się (w różnych wariantach zapisu: Biazon, Biazion, Biason i Bijazon, raz opatrzone inicjałem „A.”) również w *Spisie Obrazów*⁵⁴, ale w zupełnie innym kontekście. U niego bowiem w latach 1864–1876 Świerzyński około dwadzieścia razy kupował przybory malarskie, takie jak farby, pędzle, sykatywy, blejtramy i olej. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa postać tę można utożsamić z pochodzącym z Włoch krakowskim kupcem Augustem Biasionem. Informacje na jego temat, podobnie jak i całej mieszkającej w Krakowie rodziny Biasionów, są skąpe. Urodził się 22 kwietnia 1810 roku w Cinte Tesino niedaleko Trydentu, zmarł 3 sierpnia 1881 roku w Krakowie; był żonaty z Pauliną z Rzymkowskich (1829 lub 1830–1879), z którą miał troje dzieci: Julię (1852–?), Alfreda (1853–1909) i Marię (1855 lub 1857–1895)⁵⁵. Prowadzony przez niego sklep, założony w Krakowie w 1801 roku przez Jana Baptystę (być może jego ojca)⁵⁶, specjalizował się



4. Obraz *Sala druga zwana rycerską wystawy starożytności w Krakowie*, fot. August Biazion, 1859 / fot. Tadeusz Kaźmierski, 1987. Kolekcja Andrzeja Piotrowskiego, reprodukcja w ISPAN, nr inw. negatywu 153955. Repr. ISPAN

51 Reprodukcję tę wykonał w 1987 r. Tadeusz Kaźmierski, ISPAN, negatyw, nr inw. 153955.

52 J. Koziński, *Fotografia krakowska*; K. Kudłacz, M. Miskowicz, *Katalog winiet; Spis polskich fotografów i firm fotograficznych działających w latach 1839–1914*, t. 1, cz. 1, red. J. Ihnatowiczowa, A. Piotrowski, Warszawa 1996; A. Żakowicz i współpracownicy, *Fotografia Galicyjska do roku 1918. Fotografowie Galicji, Tatr oraz Księstwa Cieszyńskiego*, Częstochowa–Katowice–Lwów 2008.

53 W tego rodzaju przypadkach dotarcie do informacji na temat takiej osoby bywa trudne lub wręcz niemożliwe, por. W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie*, s. 153.

54 *Spis Obrazów*, k. 36v–43r. Tę część rękopisu, zatytułowaną *Spis wydatków na wszystkie potrzeby malarskie i rysunkowe jakoteż na Wzory* (k. 33r), Świerzyński prowadził w latach 1860–1882.

55 ANK, sygn. 29/328/0/2/M77, s. 65–66; sygn. S 87, t. 1, s. 1163–1164; K. Grodziska, *Biasionowie*, „Gazeta Wyborcza”, 2001, nr 89, dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 12.

56 Rok założenia sklepu – 1801 („Djabeł”, 1873, nr 98, s. 9) zbiega się chyba raczej nieprzypadkowo z datą przyjęcia Jana Baptysty do krakowskiej Kongregacji Kupieckiej – 9 marca 1801 r. (K. Grodziska, *Biasionowie*, s. 12). Nie ma pewności co do stopnia pokrewieństwa między nim a Augustem, choć faktycznie ojciec Augusta nosił imiona Jan Baptysta (ANK, sygn. 29/328/0/2/M77, s. 65). Nieokreślony stopień pokrewieństwa łączył również Augusta z Dominikiem, wpisanym do krakowskiej Kongregacji Kupieckiej 11 marca 1817 r., który zajmował się sprzedażą rycin i nut (ANK, sygn. 29/328/0/2/M29, s. 71–72; K. Grodziska, *Biasionowie*, s. 12; A. Pilak, *Księgarstwo w Rzeczypospolitej Krakowskiej (1815–1846)*, „Roczniki Biblioteczne”, 19, z. 1–2, 1975, s. 89), a także (o ile w ogóle byli rodziną) z lwowskim drukarzem i rytownikiem Giannem-Battistą

w przyrządach optycznych, ale oferował również wyroby papiernicze i kalendary, a w ogłoszeniach prasowych określany był jako „handel rycin i przedmiotów sztuki”⁵⁷. Wiadomo, że w 1854 roku ubiegał się o konsens na prowadzenie handlu książkami i muzykami⁵⁸. Co najmniej od wspomnianego 1864 roku sprzedawał także przybory malarskie, co potwierdzają ogłoszenia i wystawiony przez niego cztery lata później rachunek za zakup farb przez Dozór kościoła Mariackiego na potrzeby odnawianego wówczas ołtarza Mariackiego⁵⁹. Z informacji źródłowych wynika, że w latach 1880–1883 w sklepie Biasiona (po jego śmierci przejętym przez jego syna Alfreda) w przybory malarskie zaopatrywał się Jan Matejko⁶⁰. W kontekście omawianej tu fotografii obrazu Świerzyńskiego szczególnie istotna jest jednak informacja związana z wystawami Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (TPSP). Oto bowiem na wystawę w roku 1857 przysłane zostały trzy fotografie na płótnie (panotypy), przedstawiające mężczyznę, damę i dziada kościelnego, „wykonane za pomocą aparatu Daguerra [!] przez Augusta Biasiona, w Krakowie”, a rok później – dwa kolejne portrety mężczyzn w tej samej technice, również wykonane przez Biasiona⁶¹. Na łamach „Czasu” zostały one niezbyt wysoko ocenione („panotypie, zawsze zamglone w konturach niemogą iść w porównanie z fotografiami [na papierze – A.B.]”⁶²), jednak trudno odnieść się do tej opinii, gdyż na razie nie zostały one odnalezione (ze względu na podatność panotypów na zniszczenia⁶³, jest to raczej mało prawdopodobne).

Biorąc pod uwagę, że w tym czasie w Krakowie mieszkała tylko jedna osoba o tym imieniu i nazwisku⁶⁴, autora tych zdjęć bez wątpienia można utożsamić z kupcem Augustem Biasionem, który był członkiem TPSP niemal od samego początku jego istnienia⁶⁵, a także z „Biazonim” – autorem omawianej tu fotografii obrazu Świerzyńskiego, nawet mimo widocznej różnicy w sposobie zapisu jego

(M. Gumowski, *Gian-Battista Biasion*, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. Ulrich Thieme, Felix Becker, t. 3, Leipzig 1978, s. 596).

57 „Czas”, 1857, nr 197, s. 4; 1858, nr 265, s. 4; nr 280, s. 4.

58 A. Pilak, *Księgarstwo*, s. 89.

59 *Józefa Czecha kalendarz krakowski na rok 1868*, [Kraków 1867], s. 68; Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie, Vol. VII, fasc. 6, nlb, nota dla Dozoru Kościoła N. M. Panny z 1 kwietnia 1868 r. (za informację na temat tego dokumentu dziękuję dr. Wojciechowi Walanusowi).

60 W MNK znajduje się wypis z *Dziennika sprzedaży* firmy Alfreda Biasiona obejmujący zakupy utensyliów malarskich Matejki z lat 1880–1883, nr inw. MNK IX-MP-49. Za informację tę dziękuję p. Agnieszce Zagrajek. O Alfredzie, optyku Kliniki Okulistycznej UJ, zob. C. Bąk-Koczarska, *Mieszkańcy pałacu „pod Krzysztofory” w Krakowie. Właściciele i lokatorzy od XIV do XX wieku*, Kraków 1999, s. 185–187.

61 *Sprawozdanie dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1856/7*, Kraków [1857], s. 11; *Sprawozdanie dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1857/8*, Kraków [1858], s. 5. Wedle ówczesnej terminologii panotyp oznaczał fotografię na szkle, blasze lub tkaninie (K. Brandel, *Opis praktyczny sposobu otrzymywania obrazów fotograficznych na papierze i szkle*, „Czytelnia Niedzielną”, 3, 1858, s. 199; J.K., *Rozmowy ojca z dziećmi o dagierotypach, fotografiach i w ogóle tak zwanych obrazach słonecznych*, „Przyjaciół dzieci”, 5, 1865, s. 256; „Kurjer Warszawski”, 1858, nr 295, s. 1560; 1859, nr 15, s. 72), w tym jednak przypadku jest jasne, że były to zdjęcia na płótnie (co jest zgodne ze współczesną definicją tego pojęcia).

62 *Przegląd trzeciej wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Czas”, 1857, nr 103, s. 1.

63 B. Lavèdrine, *Photographs of the Past. Process and Preservation*, Los Angeles 2009, s. 93.

64 ANK, sygn. S 68, s. 500; sygn. S 84, s. 84; sygn. S 87, t. 1, s. 1163–1164; sygn. S 106, s. 135.

65 Biasion widnieje na wykazie członków po raz pierwszy w *Sprawozdaniu dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1855/6*, Kraków [1856], s. 22. Podają go wszystkie kolejne coroczne sprawozdania dyrekcyi TPSP aż do roku 1880/1881 włącznie.

nazwiska – rozmaite warianty występują bowiem tak u Świerzyńskiego (o czym wyżej), jak i w ówczesnej prasie⁶⁶. Uprawdopodobnia to także fakt, iż Biasion, zajmując się handlem przyrządami optycznymi (choć nie wiadomo, czy również aparatami fotograficznymi), musiał posiadać pewną wiedzę z zakresu optyki, która niewątpliwie była mu pomocna przy fotografowaniu.

Szczególnie wart podkreślenia jest fakt, że August Biasion był jednym z bardzo nielicznych znanych fotografów niezawodowych działających w tym czasie na ziemiach polskich⁶⁷. Pomijając pierwszy etap fascynacji nowym wynalazkiem dagerotypii, gdy również w Polsce eksperymentowali z nią amatorzy, w tym naukowcy i artyści (zapewne głównie z ciekawości i na własne potrzeby), fotografia począwszy od 1841 roku na wiele kolejnych lat stała się niemal wyłącznie domeną profesjonalistów. Nawet w Wielkiej Brytanii, gdzie liczba i rola amatorów była stosunkowo duża, fotografia w XIX wieku mimo wszystko była rozrywką uprawianą przez elity, a nie masy⁶⁸. Do elit należeli też pojedynczy rozpoznani polscy amatorzy, tacy jak uznany przez Aleksandra Macieszę za pierwszego polskiego fotoamatora hrabia Aleksander Branicki (1821–1877), który miał zacząć fotografować ok. 1850 roku⁶⁹, ksiądz Jan Chrzyciel Schindler (1802–1890), który fotografią zainteresował się bardzo wcześnie, zajmując się najpierw dagerotypią, a później fotografią negatywowo-pozytywową⁷⁰, czy Jan Tyszkiewicz (1801–1862), domniemany autor dagerotypowego widoku pałacu w Birżach⁷¹. Prawdziwy rozwój amatorskiej fotografii umożliwiły dopiero ulepszenia techniczne z końca XIX wieku, które sprawiły, że z czasem nabrała ona naprawdę masowego charakteru⁷². Zanim jednak tak się stało, fotografia była dość trudna, czasochłonna i kosztowna, co w sposób oczywisty wpływało na ograniczoną liczbę amatorów i dlatego też zajmowały się nią osoby zamożne, wykształcone i dysponujące wolnym czasem. Fotograf musiał w tym czasie samodzielnie przeprowadzić wszystkie etapy przygotowania i naświetlania najpierw negatywów, a potem odbitek, do czego z kolei niezbędne były liczne przybory, substancje chemiczne itp.⁷³ Do

66 „Biasioni” („Gazeta Krakowska”, 1840, nr 289, s. 4), „Biasioni” („Kurjer Warszawski”, 1853, nr 338, s. 1680), „Biazioni” („Gazeta Krakowska”, 1842, nr 26, s. 4).

67 Por. J. Bartyś, *Z początków polskiej fotografii amatorskiej*, „Fotografia”, 18, 1970, s. 183–186.

68 F. Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2012, s. 217–218.

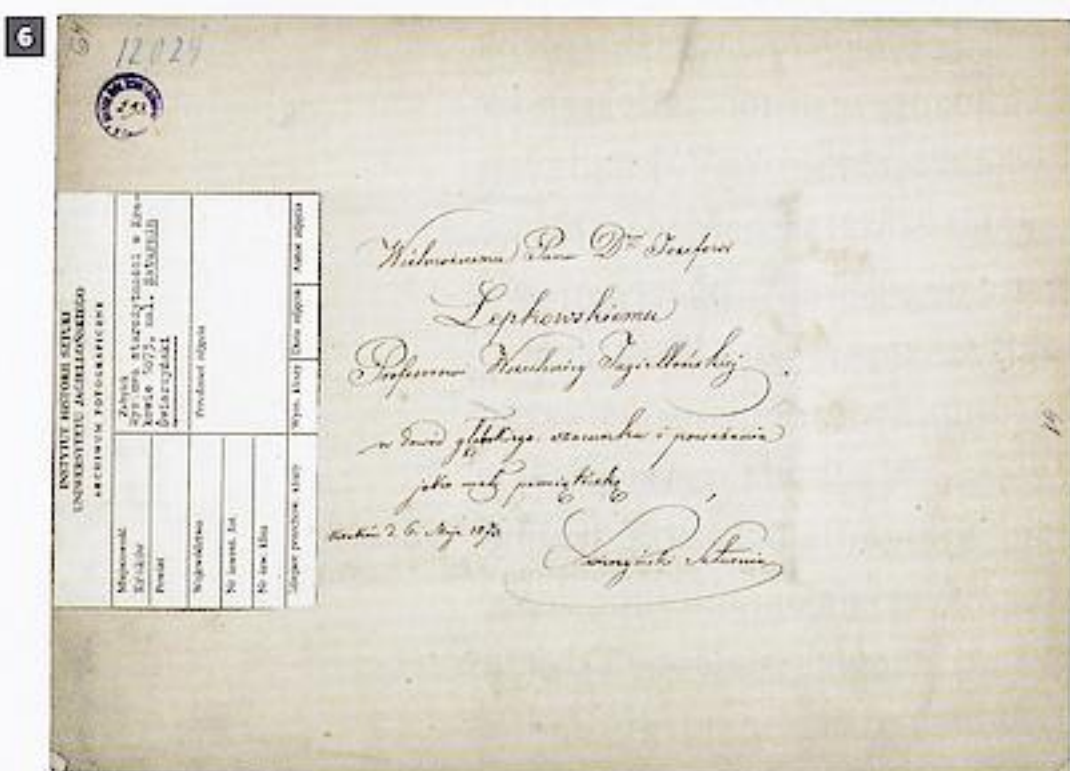
69 A. Macieszka, *Branicki Aleksander*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 397. Por. W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie*, s. 187, przyp. 921; eadem, *Dagerotypy polskie*, s. 21; *Światłoczułe*, s. 236. Według przekazu z 1860 r. nieokreślony z imienia hrabia Branitski [!] był uczniem Gustave’a Le Graya (S. Aubenas, *Gustave Le Gray, 1820–1884*, red. G. Baldwin, Los Angeles 2002, s. 36). W *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843–1860* (red. S. Aubenas, P.-L. Roubert, Paris 2010, s. 266) ów Branitski zidentyfikowany został z bratem Aleksandra, Ksawerym (1816–1879). Na tę publikację powołała się Małgorzata Maria Grąbczewska (*La Poésie des souvenirs. Album fotografii z Podróży Wschodniej Adama Potockiego i Katarzyny z Branickich Potockiej z lat 1852–1853 w zbiorach Biblioteki Narodowej* (AFF.II-31), „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 43, 2012, s. 128, przyp. 97), pisząc o Aleksandrze, a kwestię jego ewentualnej (omyłkowej?) identyfikacji z Ksawerym pozostawiła bez komentarza.

70 J. Banach, *Ikonoografia Wawelu*, t. 1, Kraków 1977, s. 136, poz. 65; J. Kosiński, *Fotografia krakowska*, s. 16–18; J. Bieniarzówna, A. Stelmach, *Schindler Jan Chrzyciel Michał*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 35, Warszawa–Kraków 1994, s. 500.

71 D. Junevičius, *Fotografia na Litwie*, s. 17; idem, *Fotografowie na Litwie 1839–1914*, Łódź 2001, s. 37.

72 Zob. np. R.V. Jenkins, *Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography*, „Technology and Culture”, 16, 1975, s. 1–19. Por. A. Żakowicz, J. Firek-Suda, *Nauczanie fotografii w Polsce w latach 1839–1945*, Częstochowa 1982, s. 21–31, 33–35.

73 Por. K. Brandel, J. Banzemer, *Popularny wykład fotografii z dodatkiem zastosowania jej do rytownictwa*, „Przyroda i Przemysł”, 2, 1857, s. 132–133.



5. Obraz *Sala trzecia wystawy starożytności*, fot. Awit Szubert (?), 1873, awers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019822. Repr. Fototeka IHS UJ

6. Obraz *Sala trzecia wystawy starożytności*, fot. Awit Szubert (?), 1873, rewers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019822. Repr. Fototeka IHS UJ

nego fotografa, bądź z podręczników. Nie wiadomo, czy wyjeżdżał zagranicę, gdzie mógłby pobierać nauki, ale jeżeli nie, to mógł skorzystać z takich usług także w Krakowie – możliwość pobrania lekcji fotografii oferowali Julius Rosenthal i Ignacy Mażek⁷⁶. Niewątpliwie mógł skorzystać także z jednej z zagranicznych publikacji na temat fotografii, ewentualnie – z pojedynczych polskojęzycznych opracowań, które zostały wydane przed 1859 rokiem⁷⁷, a mając na co dzień do czynienia z przyborami optycznymi, zadanie to miał na pewno ułatwione, podobnie jak sprowadzenie niezbędnego sprzętu. Z braku materiałów źródłowych, wiele kwestii pozostaje jednak niewyjaśnionych: nie wiadomo, z czyjej inicjatywy doszło do sfotografowania obrazu Świerzyńskiego, nie jest także znana motywacja, która sprawiła, że Biasion w ogóle zainteresował się

wykonania omawianego tu zdjęcia Biasion wedle wszelkiego prawdopodobieństwa posłużył się szklanymi kliszami – zapewne kolodionowymi, które w tym czasie były najpopularniejsze (a techniką tą bez wątpienia posługiwać się umiał, skoro wykonywał panotypy, które otrzymywano poprzez przeniesienie z negatywu warstwy kolodionowej na czarne płótno, uzyskując w ten sposób obraz pozytywow⁷⁴), ewentualnie albuminowymi (białkowymi) lub na papierze woskowanym, co jednak wydaje się mniej prawdopodobne. „Kolodjon jest daleko czulszym na działanie światła, a zatem krótszy czas dostatecznym jest do zdjęcia portretu” – pisali w 1857 roku o wynalezionej sześć lat wcześniej technice Konrad Brandel i Jan Banzemer – „daje obrazy odbite daleko wyraźniejsze, rysy ostrzejsze, niepotrzebujące tyle retuszowania, ile potrzebowały obrazy proste, odbijane z odwrotnych, zdejmowanych na białku lub papierze, doskonałym jest pod względem łatwości użycia, piękności i delikatności wszystkich szczegółów portretu, jednym słowem łączy on wszystkie własności potrzebne do fotografii”⁷⁵. Ze sposobami przygotowania negatywów i otrzymania odbitek Biasion mógł się zapoznać bądź od in-

74 B. Lavédrine, *Photographs of the Past*, s. 92–93.

75 K. Brandel, J. Banzemer, *Popularny wykład*, s. 150.

76 Ogłoszenia Mażka zamieszczał „Czas” (1857, nr 271, s. 4, oraz w kolejnych numerach). Rosenthal działał we Wrocławiu, a od połowy lat 50., jak podaje Zygmunt Wielowiejski (*Zaczął się od dagerotypów mikroskopowych. Początki fotografii we Wrocławiu*, „Dagerotyp”, 2012, nr 21, s. 18) podróżował po Śląsku. W kwietniu 1857 r. na krótko był w Krakowie, oferując „gruntowną naukę fotografii” („Czas”, 1857, nr 87, s. 4).

77 Oprócz artykułów Konrada Brandla i Jana Banzemera (K. Brandel, *Opis praktyczny*, s. 190–192, 198–200; idem, J. Banzemer, *Popularny wykład*, s. 126–127, 132–135, 141–143, 150–151, 158–159, 166–167, 174–175, 181–182, 188–190), do 1859 r. ukazała się jedynie publikacja M[aksymiliana] S[trasza] (*Fotografia czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, na papierze lub na szkle, ułożony do praktycznego zastosowania, podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, Le Graya, i Brébissona*, Warszawa 1857). Zob. W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie*, s. 141–143.

fotografią. Interesujące byłoby poznanie także innych wykonanych przez niego zdjęć (o ile takie powstały), jednak w tej kwestii liczyć można głównie na przypadek. Nie wydaje się on jednak zupełnie wykluczony, biorąc pod uwagę, że wiedza o wczesnej historii fotografii w Krakowie od lat nie uległa zasadniczemu poszerzeniu⁷⁸.

Po tej pierwszej znanej próbie utrwalenia obrazu Świerzyńskiego za pomocą fotografii, kolejna, o której wiadomo, nastąpiła dopiero cztery lata później. We wrześniu 1863 roku nieustalony fotograf (może znowu Biasion, a może jeden z zakładów, np. Rzewuskiego albo Kriegera) zreprodukuje obraz *Widok kościoła zamkowego*⁷⁹ – dziś zaginiony, podobnie jak i samo zdjęcie. Następnym chronologicznie obrazem tego artysty, który został sfotografowany, to *Wnętrze kościoła św. Anny w Krakowie* z 1866 roku. Zdjęcie powstać mogło najwcześniej w sierpniu 1867 roku, gdyż jego autor, Awit Szubert, dopiero wówczas rozpoczął w Krakowie swoją działalność⁸⁰. Kolejne obrazy Świerzyńskiego w liczbie co najmniej dwudziestu dziewięciu były dokumentowane za pomocą fotografii regularnie przez całe lata siedemdziesiąte i pierwszą połowę lat osiemdziesiątych, czyli *de facto* do śmierci Świerzyńskiego. Należą do tej grupy płótna utrwalone na pozostałych trzech zdjęciach ze zbiorów Fototeki IHS UJ. Pierwsze chronologicznie spośród nich⁸¹ (il. 5, 6) przedstawia obraz z widokiem fragmentu drugiej krakowskiej wystawy starożytności i zabytków sztuki, trwającej od 22 grudnia 1872 do 27 stycznia roku następnego⁸². Fotografia obrazu Świerzyńskiego – niezachowanego do dziś – stanowi jedyny znany przekaz ikonograficzny tego wydarzenia. Dokładny czas powstania obrazu i zdjęcia nie jest znany, gdyż w *Spisie Obrazów* Świerzyński powstanie tego płótna odnotował bez oznaczenia miesiąca⁸³, jednak niewątpliwie powstanie obu miało miejsce przed

78 Do dziś podstawowym opracowaniem pozostaje *Fotografia krakowska* Kozińskiego, którego ustalenia w dużej mierze powtarzają m.in.: W. Mossakowska, Z. Wielowiejski, *Początki fotografii*; A. Żakowicz i współpracownicy, *Fotografia Galicyjska*.

79 Zob. przyp. 7.

80 Świerzyński ukończył obraz w 1866 r. Był on eksponowany na wystawie TPSP w 1867 roku i tamże sprzedany w maju tego roku, a 14 czerwca wylosował go sztycharz Jan Langier (Langer) z Krakowa (*Spis Obrazów*, k. 15r; *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1866/7*, Kraków 1867, s. 7, 12). Zakład Szuberta wówczas jeszcze nie działał, gdyż w maju 1867 r. magistrat m. Krakowa dopiero zatwierdził plan budowy atelier, a pierwsze ogłoszenie zakładu opublikowano w prasie w sierpniu (K. Kudłacz, *Awit Szubert*, s. 7, 29, przyp. 9). Niewątpliwie jednak to Szubert sfotografował ten obraz, gdyż w zbiorach prywatnych znajduje się odbitka z jego suchą pieczęcią. Zapewne więc Langier użyczył Szubertowi obraz do sfotografowania.

81 Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019822. Obraz *Sala trzecia wystawy starożytności*, fot. Awit Szubert, 1873. Odbitka albuminowa, 12,5 × 15,6 cm, naklejona na karton, 23,9 × 32,4 cm. Recto kartonu: pieczęć „GABINET ARCHEOL. UNIW. JAGIELL. | KOLLEKCYA | PRZEZDZIECKICH | (Ze zbiorów Prof. Józefa Łepkowskiego)”; adnotacje atramentem: „[w banderoli narysowanej atramentem:] WYSTAWA STAROŻYTNOŚCI [poniżej:] W KRAKOWIE”, „(1873.)”; adnotacja kredką: „Wystawa”; adnotacje ołówkiem: [sygn.] „IHSUJ P 019822”, „Rycerska”; wokół odbitki potrójna ramka atramentem. Verso kartonu: pieczęć „Muzeum Uniw. Sztuki i Archeologii w Krakowie [nr inw. atramentem: „293.”]”; adnotacja atramentem: „Wielmożnemu Panu Drowi Jozefowi [!] | Łepkowskiemu | Profesorowi Wszechnicy Jagiellońskiej | w dowód głębokiego szacunku i poważania | jako małą pamiąteczkę | Kraków d. 6 Maja 1873. | Świerzyński Saturnin”; adnotacja kredką: [nr inw. Gabinetu Archeologicznego] „12029”; adnotacje ołówkiem: „64”, „61”; naklejona etykieta „INSTYTUT HISTORII SZTUKI | UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO | ARCHIWUM FOTOGRAFICZNE” wypełniona na maszynie.

82 A. Bednarek, *Druga wystawa starożytności i zabytków sztuki w Krakowie (1872–1873)*, „Krzysztofory. Zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 34, 2016, s. 73–86.

83 „[Poz.] 316 [1873 r.] Wnętrze Sali trzeciej Wystawy Starożytności wygrał Szczaniecki Ludwik właś. w Boguszynie – Wyst. Krak [dochód:] 800 [zł polskich]”, *Spis Obrazów*, k. 19v.

7

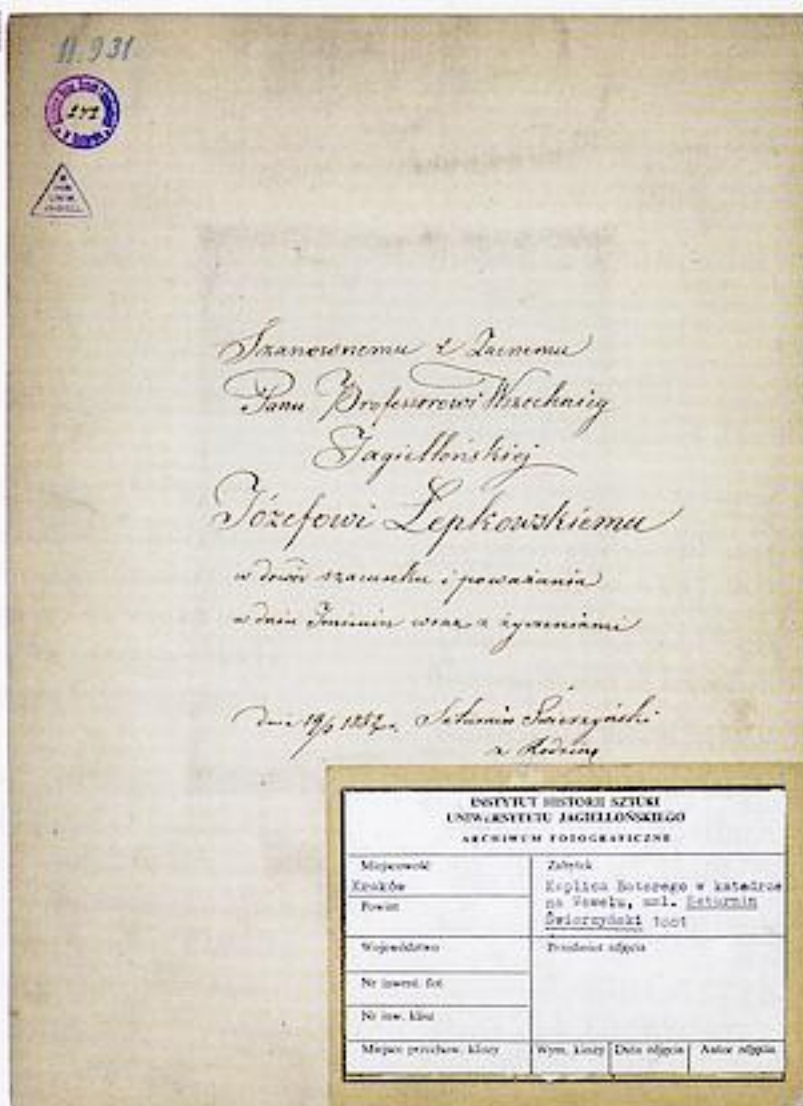


Kaplica Najśw. Sakramentu w Katedrze
Batorego

11.931

UNIVERSITÄTSAUSWAHL
HEIDELBERG

8



11.931
Szanownemu i Zaczemu
Panu Professorowi Wszechnicy
Jagiellońskiej
Józefowi Lepkowskiemu
w dniu Imienin i powołania
w dniu Imienin wraz z życzeniami
Dnia 19/3 1882 r. Saturnin Świerzyński
z Rodziną

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UNIwersytetu Jagiellońskiego ARCHIWUM FOTOGRAFICZNE			
Miejscowość	Zabitek		
Książka	Kaplica Batorego w katedrze na Wawelu, wml. Saturnin Świerzyński 1902		
Forma			
Wypowiedzenie	Przedmiot zdjęcia		
Nr inwent. fot.			
Nr inw. klas.			
Miejsce przechw. klasy	Wym. klasy	Data zdjęcia	Aut. zdjęcia

7. Obraz *Wnętrze kaplicy Stefana Batorego na Wawelu*, fot. Awit Szubert (?), 1881, awers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019823. Repr. Fototeka IHS UJ

8. Obraz *Wnętrze kaplicy Stefana Batorego na Wawelu*, fot. Awit Szubert (?), 1881, rewers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019823. Repr. Fototeka IHS UJ

Łepkowskiemu | w dowód szacunku i poważania | w dniu Imienin wraz z życzeniami | dnia 19/3 1882 r. Saturnin Świerzyński | z Rodziną"; adnotacja kredką: [nr inw. Gabinetu Archeologicznego] „11.931.”; naklejona etykieta „INSTYTUT HISTORII SZTUKI | UNIwersytetu Jagiellońskiego | ARCHIWUM FOTOGRAFICZNE” wypełniona na maszynie.

- 86 K. S., *Groby królewskie na Wawelu*, w: *Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1878*, Kraków 1878, s. 58; J. Urban, *Katedra na Wawelu (1795–1918)*, Kraków 2000, s. 214.
- 87 Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. 5684.
- 88 A. Janczyk, *Przedstawienia kaplic*, s. 264. Zdaniem tej autorki obrazy różnią się sztafażem, kolorystyką całego przedstawienia, kolorem sklepienia i gwiazd oraz rysunkiem witraży. Na temat rzekomego trzeciego widoku tej kaplicy autorstwa Świerzyńskiego zob. przyp. 11.
- 89 „[Poz.] 377 [1881 r.] Wnętrze Kaplicy Stefana Batorego zacząłem rys. 11/ 8 mal. 25/ 8 skoń. 30/9 wys. 81 szer. 63 1/2”, *Spis Obrazów*, k. 24v.
- 90 „9/10. [1881 r.] Fotografij Kapl. Stef. Batorego [wydatki:] 10. [zł reńskich]”, ibidem, k. 44r.

6 maja 1873 roku, gdyż taką datą opatrzona jest dedykacja umieszczona na zdjęciu. Temat tego obrazu wraz z wcześniej omawianym (z wystawy z lat 1858–1859) jest nietypowy w dorobku Świerzyńskiego⁸⁴, w przeciwieństwie do dwóch pozostałych obrazów ze zdjęć z Fototeki IHS UJ, które reprezentują najlepiej znaną gałąź twórczości artysty. Jeden z nich to *Wnętrze kaplicy Stefana Batorego na Wawelu* z 1881 roku⁸⁵ (il. 7, 8), na którym Świerzyński utrwalił wygląd kaplicy wkrótce po zakończeniu prac restauracyjnych, rozpoczętych w 1877 roku⁸⁶. Obraz ze zdjęcia (zachowanego także w dwóch egzemplarzach w prywatnej kolekcji) jest niemal identyczny z dziełem znajdującym się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu⁸⁷. Nie wiadomo, czy jest to to samo płótno, ale przemalowane, czy dwa różne, jak twierdzi Janczyk⁸⁸; w każdym razie w *Spisie Obrazów* artysta zapisał informacje tylko o jednym takim dziele⁸⁹. Problem ten utrudnia precyzyjne zadatowanie fotografii, jednak niewątpliwie powstała ona przed 19 marca 1882 roku, gdyż taką datą opatrzona jest dedykacja na rewersie egzemplarza z Fototeki. W zapiskach Świerzyńskiego odnaleźć można informację o zakupieniu przez niego kilka miesięcy wcześniej, tj. 9 października 1881 roku, fotografii kaplicy Stefana Batorego za 10 zł reńskich⁹⁰, jednak jeśli powstały dwa takie obrazy, nie wiadomo, do którego z nich odnosi się ta

84 Temat wnętrza wystawowych malarz podjął jeszcze tylko raz, malując w 1876 r. salę rzeźby z wystawy sztuk pięknych w pałacu biskupim w Krakowie, zob. ibidem, k. 21v.

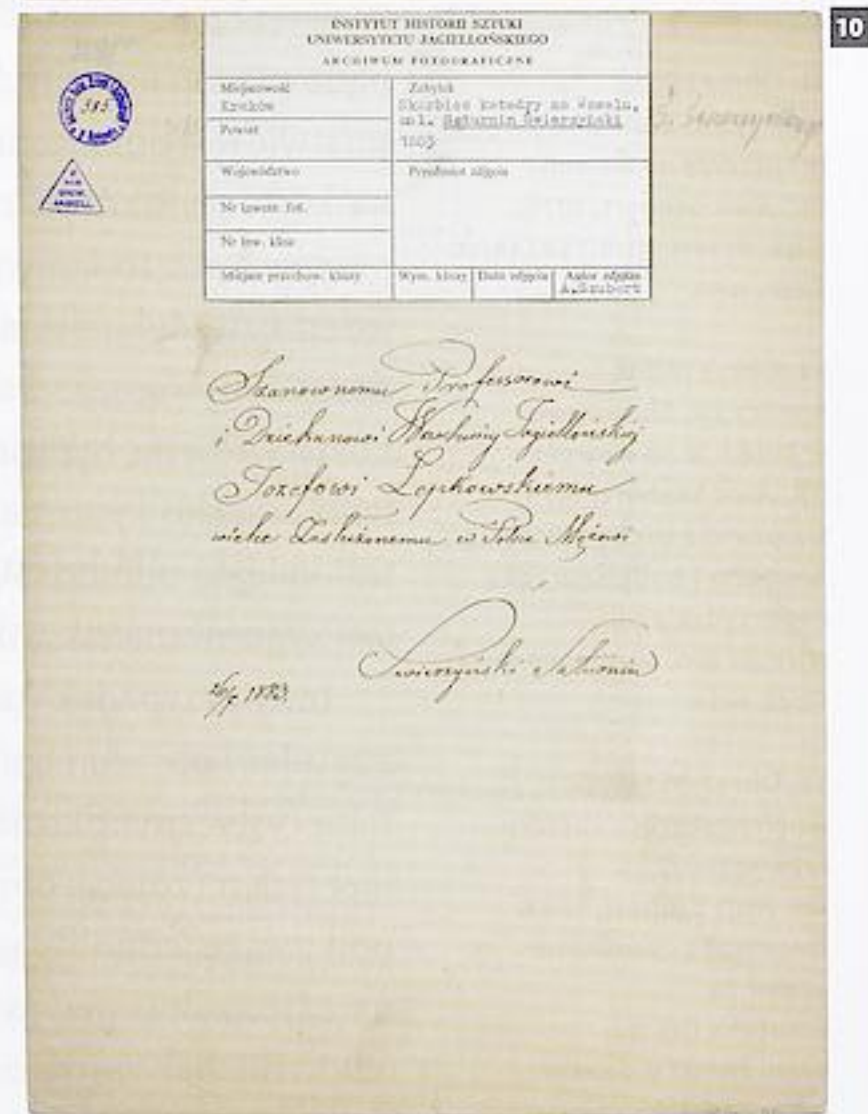
85 Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019823. Obraz *Wnętrze kaplicy Stefana Batorego na Wawelu*, fot. Awit Szubert, 1881. Odbitka albuminowa, 12,9 × 16,9, naklejona na karton, 23,7 × 32,4 cm. Recto kartonu: pieczęć „GABINET ARCHEOL. UNIW. JAGIELL. | KOLLEKCYA | PRZEDZIECKICH | (Ze zbiorów Prof. Józefa Lepkowskiego)”; adnotacja atramentem: „Kaplica Najśw. Sakramentu w Katedrze | Batorego | fotografija zdjęta z obrazu olejnego Saturnina Świerzyńskiego”; adnotacje ołówkiem: „Malarstwo”, [sygn.] „IHSUJ P 019823”; wokół odbitki ramka atramentem. Verso kartonu: pieczęć „Muzeum Uniw. Sztuki i Archeologii w Krakowie [nr inw. atramentem: „242”]”; pieczęć „Z | HS | UNIW. | JAGIELL.”; adnotacja atramentem: „Szanownemu i Zaczemu | Panu Professorowi Wszechnicy | Jagiellońskiej | Józefowi

informacja. Ostatnia odbitka⁹¹ (il. 9, 10) przedstawia *Widok wnętrza skarbcza katedry krakowskiej* (1883) znajdujący się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu⁹². Obraz ukazuje stan skarbcza po zmianach wprowadzonych przez księdza Ignacego Polkowskiego, podkustoszego katedry, a przed restauracją przeprowadzoną w latach 1895–1902⁹³. Fotografia została wykonana tuż po ukończeniu dzieła, gdyż obraz był gotowy 10 lipca 1883 roku, a już dziesięć dni później Świerzyński kupił dziesięć jego zdjęć za 10 złotych reńskich⁹⁴.

Porównując sytuację fotografii w tym czasie, czyli w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX w., do sytuacji z 1859 roku należy zauważyć, że liczba zakładów fotograficznych na ziemiach polskich wzrosła, a wykonywanie reprodukcji dzieł sztuki (dawnej i współczesnej) oraz dokumentowania prac konserwatorskich czy wystaw podejmowało się już wiele z nich. W Krakowie w sposób szczególny tematyką tą zajmowały się wspomniane już wcześniej zakłady Rzewuskiego, Kriegera i Szuberta, stając się swego rodzaju odpowiednikami, *toutes proportions gardées*, wielkich zagranicznych firm fotograficznych specjalizujących się w reprodukowaniu dzieł sztuki, takich jak Fratelli Alinari, Adolphe Braun czy Goupil & Cie. Rozwój ten możliwy był dzięki kolejnym ulepszeniom technicznym – po wspomnianym wynalazku techniki kolodionowej (1851) i jej modyfikacji w postaci suchych klisz kolodionowych szczególnie istotne było wprowadzenie w 1871 roku negatywów bromo-żelatynowych, które znacząco ułatwiły pracę fotografów.



SKARBIEC KATEDRY NA WAWELU



91 Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019824. Obraz *Widok wnętrza skarbcza katedry krakowskiej*, fot. Awit Szubert, 1883. Odbitka albuminowa, 13,2 × 17,3 cm, naklejona na karton, 23,5 × 32,4 cm. Recto kartonu: druk: „Malował S. Świerzyński. Naśladownictwo zastrzega się. Fotogr. A. Szubert | SKARBIEC KATEDRY NA WAWELU.”; pieczęć „GABINET ARCHEOL. UNIW. JAGIELL. | KOLLEKCYA | PRZEZDZIECKICH | (Ze zbiorów Prof. Józefa Łepkowskiego)”; adnotacja kredką: „Świerzyński”; adnotacja ołówkiem: [sygn.] „IHSUJ P 019824”. Verso kartonu: pieczęć „Muzeum Uniw. Sztuki i Archeologii w Krakowie [nr inw. atramentem: „385”]”; pieczęć „Z | HS | UNIW. | JAGIELL.”; adnotacja atramentem: „Szanownemu Professorowi | i Dziekanowi Wszechnicy Jagiellońskiej | Jozefowi [!] Lepakowskiemu | wielce Zasłużonemu w Polsce Mężowi | Świerzyński Saturnin | 26/7 1883.”; adnotacja kredką: [nr inw. Gabinetu Archeologicznego] „11.710.”; adnotacja ołówkiem: „[...] Sk[...] S. Świerzyńskiego”; naklejona etykieta „INSTYTUT HISTORII SZUKI | UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO | ARCHIWUM FOTOGRAFICZNE” wypełniona na maszynie.

92 Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. 6888.

93 *Wawel 1000–2000*, s. 271, poz. I/266 (oprac. A. Janczyk).

94 „[Poz.] 382 Luty [1883 r.] Skarbiec Katedry wys. 123 ½ szer 96 zacz 9/2 zacz mal 6/3 – w domu a w Katedrze zacz. mal 23/4. Skoń 5/7 [?] a w domu skończ 10/7 1883. r Kupiony na Wystawie Krakowskiej d 14/12. 1884. r. za 300 r. [dochód:] 1200 [zł polskich]” (*Spis Obrazów*, k. 25v) oraz „20/7 [1883 r.] fotogr. Skarbcu [!] 10 szt. [wydatki:] 10 [zł reńskich]” (ibidem, k. 44v).

9. Obraz *Widok wnętrza skarbcza katedry krakowskiej*, fot. Awit Szubert, 1883, awers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019824. Repr. Fototeka IHS UJ

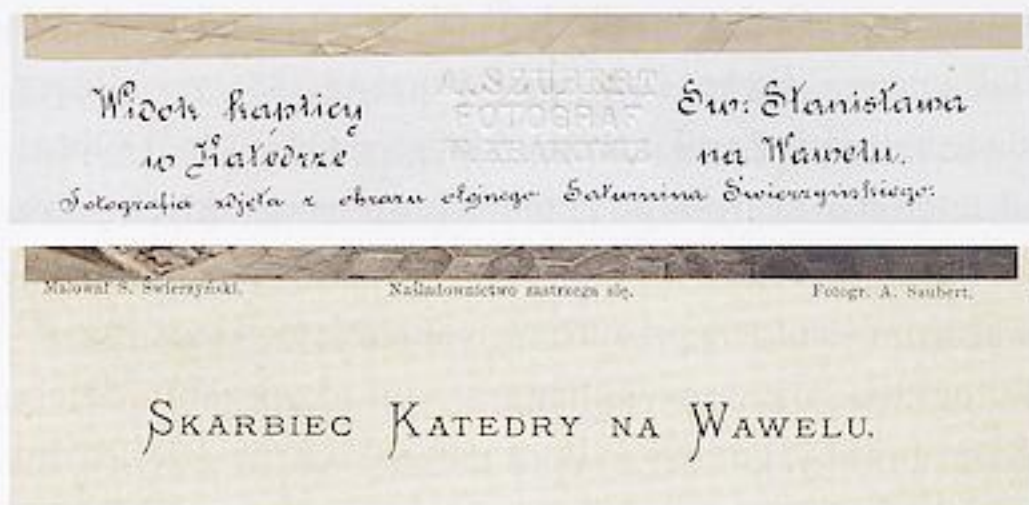
10. Obraz *Widok wnętrza skarbcza katedry krakowskiej*, fot. Awit Szubert, 1883, rewers. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019824. Repr. Fototeka IHS UJ



11. Obraz *Widok kaplicy św. Stanisława w katedrze na Wawelu*, fot. Awit Szubert, 1878. MHK, nr inw. MHK-FS8349/IX. Repr. MHK

12. Obraz *Widok kaplicy św. Stanisława w katedrze na Wawelu*, fot. Awit Szubert, 1878, fragment z suchą pieczęcią Szuberta i podpisem ręką Świerzyńskiego. MHK, nr inw. MHK-FS8349/IX. Repr. MHK

13. Obraz *Widok wnętrza skarbcza katedry krakowskiej*, fot. Awit Szubert, 1883, fragment z nadrukiem Szuberta. Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019824. Repr. Fototeka IHS UJ



Choć jedynym fotografem związanym ze zdjęciami Świerzyńskiego jest Szubert⁹⁵, brak jest na to jednoznacznych dowodów; niewątpliwie jednak nie mógł on wykonać reprodukcji jego obrazów wcześniej niż w 1867 roku, bo dopiero wówczas otworzył w Krakowie swój zakład⁹⁶. Trudność z ustaleniem autora zdjęć płócien Świerzyńskiego wynika ze wspomnianego już faktu, iż malarz w *Spisie Obrazów* tylko przy trzech (pięciu?) swoich pracach zapisał nazwisko Szuberta⁹⁷, a spośród zachowanych odbitek tylko część jest przez niego sygnowana – w formie nadruków

bądź pieczęci: suchych (il. 12) lub tuszowych. Przykładem zdjęcia o pewnym autorstwie jest omawiana tu fotografia z widokiem skarbcza katedralnego, zawierająca na kartonie nadruk zakładu (il. 13). Jak również było już wspomniane, w wielu przypadkach to samo zdjęcie zachowało się w kilku egzemplarzach. Bywa, że tylko jeden egzemplarz danego zdjęcia ma taką pieczęć lub nadruk, a inne nie, jednak domniemywam, że w takiej sytuacji wszystkie odbitki zostały wykonane z tej samej kliszy Szuberta, być może zresztą w różnym czasie – powszechną praktyką zakładów było przechowywanie negatywów, z których klienci mogli nawet po latach zamówić kolejne odbitki. W sumie zdjęć takich, z których przynajmniej jedna odbitka jest sygnowana nazwiskiem Szuberta, jest szesnaście (na trzydzieści mi znanych).

Inny przypadek stanowią zdjęcia opatrzone nadrukiem bez nazwiska Szuberta, z tytułem obrazu i (nie zawsze) nazwiskiem malarza, gdzie tytuł złożony jest charakterystycznym krojem pisma z ozdobnymi szeryfami na przedłużeniu wielkich liter (jak na zdjęciu obrazu *Widok wnętrza skarbcza katedry krakowskiej*, il. 13). Biorąc pod uwagę jednolity wygląd tych nadruków, które w takiej formie występują także na zdjęciach o pewnym autorstwie Szuberta⁹⁸, za ich autora również przyjmuję (choć nie bez zastrzeżeń) tego właśnie fotografa. Taki przypadek stanowi zdjęcie z obrazem z wystawy starożytności (1873), którego egzemplarze ze zbiorów Fototeki, ANK i Andrzeja Piotrowskiego (znany mi z reprodukcji w ISPAN)⁹⁹ nie

95 A. Janczyk, *Przedstawienia kaplic*, s. 264; W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy*, s. 30–35 (gdzie nieznane autorowi zdjęcia opatrzone są zastrzeżeniem „prawdopodobnie”); A. Rudnik, „Saturnin Świerzyński”, s. 31–32.

96 Zob. przyp. 43.

97 Zob. przyp. 6.

98 Np. zdjęcie obrazu *Wnętrze mieszkania Piotra Moszyńskiego*, 1875, którego egzemplarz z prywatnej kolekcji ma nadrukowany tytuł złożony ww. krojem pisma, a odbitka z MNK, nr inw. MNK-IX-600, zamiast nadruku ma suchą pieczęć Szuberta (informację tę zawdzięczam p. Agnieszce Zagrajek). Ten sam krój pisma występuje też na zdjęciach Szuberta o innej tematyce, np. na fotografii z budowy linii kolejowej Tarnów–Leluchów, ok. 1876, MHK, nr inw. MHK-FS16552/IX.

99 Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019822; ANK, sygn. A IV/882; ISPAN, negatyw, nr inw. 153956.

mają żadnych sygnatur, ale odbitka z prywatnej kolekcji opatrzona jest nadrukiem „SALA TRZECIA WYTAWY [!] STAROŻYTNOŚCI W KRAKOWIE 1873 R.”, złożonym wspomnianym wyżej krojem pisma i na tej podstawie jego autorstwo przypisuję Szubertowi. W sumie takie atrybucje zwiększają liczbę sfotografowanych przez niego obrazów Świerzyńskiego do dwudziestu czterech (na trzydzieści zdjęć). Z pozostałych sześciu jedno, jak już wiadomo, wykonał Biasion, natomiast w przypadku pięciu dalszych¹⁰⁰ autorstwo Szuberta wydaje mi się bardzo prawdopodobne, a za taką atrybucją po pierwsze przemawia fakt, że nie ma żadnych informacji o innym fotografie współpracującym ze Świerzyńskim. Po drugie, zdjęcia o pewnym autorstwie Szuberta pochodzą zarówno z lat siedemdziesiątych, jak i osiemdziesiątych, wskazując na ciągłość jego współpracy z malarzem. Po trzecie, cały zespół rozproszonych w różnych zbiorach odbitek jest dość jednorodny wizualnie, co oczywiście jest jedynie wymagającą ostrożności sugestią o wspólnym autorstwie. Po czwarte wreszcie – choć jest to również jedynie drobna przesłanka – znane jest zdjęcie samego Świerzyńskiego, wykonane w ostatnich latach jego życia właśnie u Szuberta¹⁰¹ (il. 1). Do pięciu atrybuowanych w ten sposób Szubertowi zdjęć należy omawiana tu fotografia obrazu *Wnętrze kaplicy Stefana Batorego na Wawelu*, która ani na odbitce z Fototeki, ani na dwóch innych ze zbiorów prywatnych nie ma nazwiska fotografa.

Bez względu na to, czy na pewno wszystkie zdjęcia obrazów Świerzyńskiego za jego życia, od 1867 roku, wykonał Szubert, mamy do czynienia z trwającą kilkanaście lat (tj. co najmniej do 1883 roku, a być może dwa lub trzy lata dłużej¹⁰²) współpracą malarza z fotografem. Sytuacja, gdy ten sam fotograf przez pewien okres dokumentował nowo powstałe dzieła danego artysty, była spotykana zarówno w Zachodniej Europie, jak na ziemiach polskich, choć tu niewątpliwie rzadziej. Jako najlepszy polski przykład wskazać należy Jana Matejkę, którego obrazy na podstawie umowy dokumentował w latach 1864–1874 Rzewuski, a od 1875 roku Szubert. Również na podstawie umowy Rzewuski fotografował prace Juliusza Kossaka¹⁰³. Inni polscy artyści (np. Józef Brandt¹⁰⁴, Aleksander Lesser¹⁰⁵) w tym czasie także zlecali powielanie swoich dzieł, jednak nie wiadomo,

100 Są to zdjęcia obrazów: *Widok z prezbiterium (tronu biskupiego) na kaplicę św. Stanisława*, 1875 (odbitki w: ANK, sygn. A V/430; MNK, nr inw. MNK-IX-606; kolekcji prywatnej), *Wnętrze katedry na Wawelu*, 1877 (odbitka w kolekcji prywatnej), *Pożegnanie ks. Marcelego Chmielewskiego przez szkołę św. Andrzeja w Krakowie*, 1880 (odbitki w: ANK, sygn. A V/52; klasztorze Klarysek w Krakowie [bez sygn.]; kolekcji prywatnej), *Wnętrze kaplicy Stefana Batorego na Wawelu*, 1881 (odbitki w: Fototece IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019823; kolekcji prywatnej), *Widok Krakowa*, 1867/1881 (odbitka w kolekcji prywatnej).

101 MHK, nr inw. MHK-FS1136/IX.

102 Z 1883 r. pochodzi omawiane tu zdjęcie obrazu *Widok wnętrza skarbcza katedry krakowskiej*. Na trzy miesiące przed śmiercią, w październiku 1884 r. (*Spis Obrazów*, k. 26v), Świerzyński ukończył obraz *Wnętrze kościoła Mariackiego*, sfotografowany przez Szuberta (odbitka z jego sygnaturą zachowała się w Fototece IHS UJ, sygn. IHSUJ P 019825, zob. przyp. 8, druga, z kolekcji Andrzeja Piotrowskiego, jest przefotografowana na negatywie w ISPAN, nr inw. 153954). Datowanie samego zdjęcia nie jest znane, więc hipotetycznie mogło powstać już po śmierci malarza.

103 W. Mossakowska, *Walery Rzewuski*, s. 205, 207.

104 M. Klarecki, *Józef Brandt – fotografia w malarstwie, malarstwo w fotografii*, w: *Ateny nad Izarą: malarstwo monachijskie. Studia i szkice*, Suwałki 2012, s. 280–281; A. Masłowska, *Kolekcja fotograficzna Józefa Brandta (1841–1915), malarza, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Wielkie i małe historie fotografii*, red. D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec, Warszawa 2013, s. 30.

105 K. Mączewska, *Kolekcja fotografii należąca do Aleksandra Lessera (1814–1884), daru rodzin artysty dla Muzeum Narodowego w Warszawie. Doskonałe medium do studiowania i popularyzacji*

czy w ich przypadku współpraca z fotografami miała charakter sformalizowany i długotrwały. Niewątpliwie szersze i bardziej całościowe ujęcie tego zjawiska wymaga dalszych badań. Nie wiemy także, jak dokładnie przebiegała współpraca Świerzyńskiego z Szubertem, ale najprawdopodobniej to sam malarz zlecał fotografowanie swoich dzieł, płacąc fotografowi za określoną liczbę odbitek. Zastanawiające jest jednak, dlaczego w *Spisie Obrazów* artysta pominął wydatki na niektóre zdjęcia – może z nieznanых przyczyn ich nie zapisał, a może za te fotografie faktycznie nie zapłacił? Mógł wszak w zamian ofiarować Szubertowi jakieś swoje prace (choć w rękopisie brak informacji na ten temat), albo odwdziżyć się, kolorując dla niego fotografie¹⁰⁶. W każdym razie, jak się wydaje, współpraca Świerzyńskiego z Szubertem nie była nastawiona na promowanie jego dorobku artystycznego na szeroką skalę, tak jak to miało miejsce w przypadku Matejki. Wiadomo bowiem, że zdjęcia obrazów Matejki można było kupić u fotografa i w księgarniach, również poza Krakowem. Część zysków ze sprzedanych odbitek otrzymywał sam malarz¹⁰⁷, a o dostępnych zdjęciach jego obrazów Szubert (podobnie jak wcześniej Rzewuski) informował w ogłoszeniach, nierzadko podając nawet tytuły sfotografowanych płócien¹⁰⁸. Nie wiadomo, czy zdjęcia prac Świerzyńskiego były dostępne w sprzedaży, ponieważ w reklamach zakładu Szuberta jego nazwisko nie pojawia się ani razu¹⁰⁹, podczas gdy wymienionych jest tam wielu innych artystów – oprócz Matejki m.in. Artur Grottger, Juliusz Kossak, Aleksander Gryglewski, Florian Cynk, Aleksander Kotsis i Izydor Jabłoński¹¹⁰. Można przyjąć, że fotografowanie współczesnego malarstwa było jedną ze specjalizacji Szuberta, który sam z wykształcenia był malarzem, mając za kolegów szkolnych część z wymienionych tu artystów, w tym Matejkę¹¹¹. Świerzyński nie mógł zaliczać się do tego grona, bo w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych uczył się znacznie wcześniej; dlaczego więc na fotografa swoich prac wybrał akurat Szuberta i czy łączyła ich jakaś bliższa znajomość – tego nie wiadomo.

Także w sferze domysłów pozostają powody, dla których Świerzyński w ogóle zlecał fotografowanie swoich prac. Znana jest tylko jedna jego wypowiedź na temat fotografii, wygłoszona na marginesie rozważań o konieczności nauczania rysunku: „[...] jakkolwiek fotografia, ten sam założyła sobie cel, to kto głębiej wglądnie i przypatrzy się lepiej rzeczy, musi uznać, że wielka różnica i ogromny przedział leży między fotografią a rysunkiem ręcznym; bo fotografia jest bezwiednym odbiciem maszyny, a rysunek działaniem samodzielny ducha”¹¹², z której wynika, że malarz widział w fotografii medium o charakterze mechanicznym, a nie

historii, „Wehikuł czasu. Magazyn Studenckiego Koła Naukowego Historyków UP”, 2014, nr 2(19), s. 18.

106 W 1863 r. Świerzyński za kolorowanie dziewięciu fotografii otrzymał od nieokreślonej osoby 18 zł polskich (*Spis Obrazów*, k. 13v). W prywatnej kolekcji znajduje się podmalowane (zapewne przez niego) zdjęcie jego obrazu *Zacisze domowe* (1876).

107 W. Mossakowska, *Walery Rzewuski*, s. 203.

108 Np. *Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1887*, [Kraków 1887], s. 152.

109 Podobnie zresztą jak np. Stanisława Chlebowskiego, którego prace również fotografował, zob. K. Kudłacz, *Awit Szubert*, s. 18.

110 *Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1877*, [Kraków 1877], s. 137.

111 Do jego kolegów należeli także: Grottger, Jabłoński, Franciszek Streitt i Antoni Kozakiewicz (K. Kudłacz, *Awit Szubert*, s. 5).

112 S. Świerzyński, *O ważności nauki rysunków w ogólności, a w szkołach ludowych w szczególności*, w: *Walny zjazd członków Towarzystwa Pedagogicznego na dniu 18, 19 i 20 Lipca 1870 r. w Kołomyi. Sprawozdanie podług stenogramów Towarzystwa polsko-ruskich stenografów*, Lwów 1871, s. 108–109.

twórczym. Na marginesie warto wspomnieć, że badacze dorobku Świerzyńskiego przypuszczają, że przy malowaniu przedstawień architektonicznych posługiwał się on fotografiami, jednak nie udało im się tego jednoznacznie udowodnić¹¹³. Choć cytowane stwierdzenie nie rozstrzyga, czy Świerzyński odrzucał wykorzystanie zdjęć jako pomocy przy wykonaniu rysunku i czy tym samym rysunek wykonany na podstawie „bezdusznej” fotografii również uważał za pozbawiony „samodzielnego działania ducha”, wiadomo, że w praktyce wielokrotnie wykonywał portrety rysunkowe i miniatury według fotografii¹¹⁴. Powyższa wypowiedź nie dostarcza co prawda wyjaśnienia, dlaczego Świerzyński tak konsekwentnie przez wiele lat zlecał fotografowanie swoich dzieł, jednak moim zdaniem pośrednio wyjaśniają to jego dzieła i rękopisy, w świetle których Świerzyński jawi się jako człowiek (i twórca) skrupulatny i za wszelką cenę pragnący uchronić od zapomnienia zarówno szczegóły własnej działalności artystycznej, jak i życia prywatnego. Fotografowanie własnych prac wydaje się być poniekąd naturalną częścią takiej postawy. Jej przejawem są przede wszystkim jego własne dzieła i ich zdjęcia, które artysta starannie opisywał, sygnował i datował, a także wielokrotnie już przywoływany *Spis Obrazów*, zawierający przede wszystkim wykaz jego prac wraz z uzyskanymi za nie kwotami, spis wydatków na „potrzeby malarskie i rysunkowe” oraz wykaz przychodów za udzielane lekcje wraz z nazwiskami uczniów. Poza tym malarz pozostawił po sobie przeznaczoną dla rodziny autobiografię zatytułowaną *Pamiętnik mojego życia*¹¹⁵.

Jak wiadomo ze *Spisu Obrazów* i zachowanych zdjęć, fotografiami swoich obrazów Świerzyński miał w zwyczaju obdarowywać członków rodziny i znajomych. Dwanaście takich osób zapisał w tabeli zatytułowanej *Fotografije z moich obrazów*¹¹⁶ – byli to: syn Stanisław i córka Helena, ksiądz Jan Borowski, proboszcz w Mszanie Dolnej, z którym Świerzyński wspólnie się wychowywał¹¹⁷, Piotr Moczyński (1800–1879), Marcjanna Bednarska (1826–1889), klaryska, prefekta w szkole św. Andrzeja¹¹⁸, ksiądz Marceł Chmielewski (1835–1880), katecheta w tejże szkole¹¹⁹, ksiądz Stanisław Nowiński, katecheta w Gimnazjum św. Anny¹²⁰, ksiądz Kazimierz Oszacki, wikary z kościoła św. Floriana¹²¹, Jonatan Warschauer (1820–1888)¹²² i bliżej nieznanymi: Kozyrski, Kopacz (?) i osoba o nieczytelnym nazwisku. Wykaz ten jednak jest niekompletny, gdyż pod imieniem córki Heleny malarz nie zapisał tytułu żadnego obrazu, podczas gdy ofiarował jej przynajmniej jedno zdjęcie¹²³.

113 A. Janczyk, *Saturnina Świerzyńskiego wnętrza katedry wawelskiej*, „Studia Waweliana”, 9/10, 2000/2001, s. 228–229; W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy*, s. 25–26.

114 W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy*, s. 24–25.

115 BN, sygn. akc. 12776.

116 *Spis Obrazów*, k. 1v.

117 Świerzyński od piątego do jedenastego roku życia mieszkał u baronowej Borowskiej, wychowując się z jej synem Janem Nepomucenem (A. Janczyk, *Saturnina Świerzyńskiego wnętrza*, s. 221), który później był proboszczem w Mszanie Dolnej, co wiadomo z dedykacji z 6 stycznia 1876 r. napisanej ręką Świerzyńskiego na fotografii z prywatnej kolekcji.

118 E. Sander, *Działalność edukacyjna i wychowawcza krakowskich klarysek*, Kraków 2013, s. 250–251. Dwa zdjęcia z dedykacjami dla Bednarskiej znajdują się w zbiorze klasztoru Klarysek w Krakowie [bez sygn.].

119 Ibidem, s. 238.

120 W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy*, s. 31.

121 A. Janczyk, *Przedstawienia kaplic*, s. 264.

122 Ibidem, s. 264; W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy*, s. 30.

123 W prywatnej kolekcji znajduje się odbitka z dedykacją dla niej z 21 lipca 1883 r.

Poza tym znane są jeszcze inne osoby, które takie fotografie otrzymały: oprócz Józefa Łepkowskiego także Jan Matejko¹²⁴, Helena Jakubowska, sąsiadka (?)¹²⁵, Konstanty Hoszowski (1804–1884)¹²⁶ oraz Anna Pietrzykowska (1827–1882) i Eleonora Targowska (1805–1882), klaryski, nauczycielki w szkole św. Andrzeja¹²⁷. Jak podaje Agnieszka Rudnik, podczas pielgrzymki do Rzymu w 1881 roku album zdjęć swoich obrazów Świerzyński ofiarował papieżowi Leonowi XIII, otrzymując od niego uroczyste błogosławieństwo dla całej rodziny¹²⁸. Fakty te świadczą, że malarz postrzegał fotografię jako technikę doskonale służącą celom dokumentacyjnym („bezwiedne odbicie maszyny”), dzięki której możliwe było stworzenie wiernych reprodukcji – a może nawet czegoś więcej, niż tylko mechanicznych kopii. Wszak wiele z tych odbitek własnoręcznie opisywał i sygnował, tworząc swego rodzaju namiastki dzieła oryginalnego, których zgodność z pierwowzorem poświadczał własnym podpisem. Podobnie zresztą robił Matejko, oznaczając zdjęcia pieczęciami ze swoim monogramem¹²⁹, a także wielu artystów zachodnioeuropejskich¹³⁰.

Cztery omawiane tu zdjęcia z Fototeki IHS UJ także zostały wykorzystane jako takie drobne prezenty i ofiarowane przez Świerzyńskiego Józefowi Łepkowskiemu, o czym świadczą odręczne dedykacje na rewersach kartonów, na które naklejone są odbitki. Najwcześniejszą z fotografii malarz, jak głosi dedykacja, „Wielmożnemu Panu Józefowi Łepkowskiemu poświęca”, drugą ofiarowuje „w dowód głębokiego szacunku i poważania, jako małą pamiąteczkę”, kolejną przekazuje razem z rodziną „w dowód szacunku i poważania w dniu Imienin wraz z życzeniami”, a na ostatniej Łepkowskiego nazwał „wielce Zasłużonym w Polsce Mężem”. Wszystkie zdjęcia są także starannie podpisane na awersach kartonów: bądź odręcznie, bądź w formie nadruku. Na fotografii *Wnętrza kaplicy Stefana Batorego na Wawelu* podpis przybrał formę wielokrotnie powtarzającą się na zdjęciach z pracami Świerzyńskiego (il. 11), gdzie tytuł jest starannie wykaligrafowany poniżej odbitki (często przedzielony usytuowanym centralnie wyciskiem suchej pieczęci Szuberta), a poniżej znajduje się informacja, że fotografia została „zdjęta” z obrazu Saturnina Świerzyńskiego (il. 12). Porównanie z podpisem pod akwarelą *Pożegnanie ks. Marcelego Chmielewskiego przez szkołę św. Andrzeja* (1880)¹³¹ sugeruje, że wszystkie takie napisy zostały wykonane ręką Świerzyńskiego.

Na temat znajomości łączącej Świerzyńskiego z Łepkowskim nie wiemy zbyt wiele, jednak można sądzić, że kontakty malarza były dość szerokie, obejmując również osoby związane ze światem nauki, w tym wspomnianego Piotra Moszyńskiego¹³²,

124 Dwa zdjęcia z dedykacjami dla niego znajdują się w MNK, zob. przyp. 12.

125 Trzy zdjęcia z dedykacjami dla niej znajdują się w MHK, zob. przyp. 10.

126 Zdjęcie z dedykacją dla niego znajduje się w ANK, sygn. A V/430.

127 E. Sander, *Działalność edukacyjna*, s. 271–272, 277–278. Dwa zdjęcia z dedykacjami dla nich znajdują się w zbiorze klasztoru Klarysek w Krakowie [bez sygn.].

128 A. Rudnik, „Saturnin Świerzyński”, s. 22, 23, przyp. 84. Niestety autorka nie podała źródła tej informacji.

129 Np. obraz *Unia lubelska*, fot. Walery Rzewuski, 1869, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. D1 66840/2. Z kolei na wizytówce Matejki ze zbiorów MNK znajduje się jego prośba z 2 lipca 1873 r. do Floriana Cynka: „Dzień dobry mój drogi bądź laskaw ostemplować fotografię załączoną dla Szuberta, albowiem ja nie mam stempli u siebie”, za: K. Kudłacz, *Awit Szubert*, s. 33, przyp. 65.

130 A.J. Hamber, „A Higher Branch”, s. 196.

131 Obecnie w zbiorach klasztoru Klarysek w Krakowie, zob. A. Rudnik, „Saturnin Świerzyński”, s. 133 i il. 66.

Aleksandra Przedzieckiego (1814–1871)¹³³ i Edwarda Rastawieckiego (1805–1874)¹³⁴. Nie tylko bowiem, jak wynika ze *Spisu Obrazów*, wykonywał prace dla rozmaitych zleceniodawców, ale także nauczał w różnych szkołach i domach prywatnych. Choć zatem trudno dociec, gdzie i jak Świerzyński mógł poznać Łepkowskiego, na pewno było to nie później niż w kwietniu 1858 roku, gdyż wówczas malarz wykonał dla niego rysunki „na klockach pod drzeworyt”, przedstawiające wnętrze katedry wawelskiej i kościół Mariacki¹³⁵. Kolejną okazją do ich spotkania była wielokrotnie już wspomniana wystawa starożytności i sztuki z lat 1858–1859, na której Łepkowski pełnił *de facto* rolę głównego organizatora i gospodarza¹³⁶. W liście napisanym w trakcie tej wystawy i skierowanym zapewne do Jerzego Lubomirskiego, Łepkowski polecał kilku malarzy – w tym Świerzyńskiego – jako kopistów portretu Długosza¹³⁷. Zadziwiającym zbiegiem okoliczności to właśnie Łepkowski w drodze losowania został właścicielem obrazu Świerzyńskiego przedstawiającego jedną z sal wystawowych i utrwalonego przez Biasionę na omawianym wyżej zdjęciu¹³⁸. Gdy w 1873 roku w trakcie prac w kryptach katedry wawelskiej przeprowadzono restaurację trumien królewskich, Świerzyński i inni artyści z inicjatywy Łepkowskiego wykonali ich dokumentację rysunkową¹³⁹. Łepkowski rozważał co prawda wykorzystanie w tym celu fotografii, jednak okazało się to zbyt trudne i kosztowne. Jak pisał: „[...] teraz wypadało kazać rysować trumny, gdy je dla oczyszczenia, ku światłu przesuwno. Naradzałem się z Beyerem i Szubertem w sprawie zdjęcia fotografii. Nie możebne. Nie ma dostatecznej odległości. Światło tylko elektryczne, kosztowne, byłoby możebne. W wakacje i rysowników dobrych nie miałem pod ręką. Więc kazałem akwarellą odrabiać każdą trumnę, w stanie w jakim była przed restauracją. Wykonywa to dla mnie Świerzyński. Szkoda że nie ma w Krakowie brata mego [Ludwika, malarza i rysownika – A.B.]”¹⁴⁰. Zapewne w 1875 lub na samym początku 1876 roku Świerzyński ofiarował Łepkowskiemu kolejne, niezidentyfikowane fotografie swoich obrazów¹⁴¹, o czym świadczy krótki list z 12 lutego tego roku, w którym Łepkowski dziękował artyście za „łaskawe obdarowanie” zdjęciami jego dwóch nowych obrazów, zapewniając, że „przedmioty pęzła [!] pańskiego, jakoż pamięć Jego o mnie, są mi wielce miłemi”¹⁴².

132 W latach 1850–1852 Świerzyński pracował jako opiekun jego syna Emanuela, zob. A. Janczyk, „Z przeszłości całej”, s. 24. Na temat znajomości Piotra Moszyńskiego i Świerzyńskiego zob. eadem, *Rysunki z przedstawieniami kościołów krakowskich Saturnina Świerzyńskiego*, „Spotkania z Zabytkami”, 2005, nr 3, s. 9.

133 W grudniu 1858 r. wykonał dla niego kopię portretu Bzowskiego, *Spis Obrazów*, k. 10r.

134 W styczniu 1859 r. wykonał dla niego kopię obrazu *Zygmunt III na katafalku*, ibidem, k. 10v.

135 „Kwie[cień 1858 r.] Rysunek wnętrza Kościoła Katedralnego na Klocku pod drzeworyt [dochód:] 33 [zł polskie] Rysunek Kościoła Panny Maryi w Krakowie na Klocku pod drzeworyt – obydwaj dla Jozefa [!] Łepkows. [dochód:] 33 [zł polskie]”, ibidem, k. 9v.

136 K. Kremer, *Sprawozdanie z czynności Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych w ces. król. Towarzystwie Naukowym Krakowskim w roku 1858/9*, „Czas. Dodatek miesięczny”, 14, 1859, s. 212.

137 B PAU i PAN, sygn. 1428, k. 206–208.

138 Zob. przyp. 39.

139 *Spis Obrazów*, k. 20r; M. Rożek, *Groby królewskie w Krakowie*, Kraków 1977, s. 186; A. Witko, *Nowe urządzenie krypt królewskich na Wawelu w latach siedemdziesiątych XIX wieku*, „Studia Waweliana”, 1, 1992, s. 98–101. Rysunki te zachowały się w Muzeum UJ, zob. B. Lewińska, „Teki Józefa Łepkowskiego” w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opuscula Musealia”, 1996, z. 8, s. 56–57.

140 BJ, sygn. 6517 IV, k. 400r.

141 Fotografie te mogły przedstawiać dwa widoki wnętrza mieszkania Piotra Moszyńskiego, gdyż są to jedyne znane zdjęcia obrazów Świerzyńskiego wykonane w 1875 r.

142 BN, sygn. akc. 12778, nlb.

Omawiane cztery zdjęcia z Fototeki IHS UJ pozostawały własnością Łepkowskiego do 1892 roku, gdy jego zbiory odkupił od niego Konstanty Przeddziecki¹⁴³ (1846–1897), który następnie przekazał je do Gabinetu Archeologicznego (utworzonego staraniem Łepkowskiego w 1867 r.). W Gabinetcie zostały one włączone do tzw. Kolekcji Przeddzieckich, złożonej ze zbiorów Aleksandra Przeddzieckiego, które po jego śmierci w 1871 roku również podarował Gabinetowi Konstanty, jego syn¹⁴⁴. O obecności omawianych zdjęć w tej kolekcji świadczy znajdująca się na nich pieczęć, a także naniesione kredką na rewersach kartonów numery inwentarza Gabinetu, do którego zostały wpisane w 1894 roku¹⁴⁵. W tym samym roku, po śmierci Łepkowskiego, Gabinet Archeologiczny został tymczasowo połączony z Gabinetem Historii Sztuki, kierowanym przez Mariana Sokołowskiego, gdzie gromadzone były odlewy gipsowe, fotografie i grafiki służące jako pomoc przy wykładach z historii sztuki. W rezultacie powstały „Połączone Zbiory Sztuki i Archeologii UJ”, na stałe zespolone w 1898 roku. W 1921 roku zostały one podzielone między Gabinet Seminarium Archeologii Klasycznej, Muzeum Uniwersyteckie Sztuki i Archeologii (od 1930 roku działające pod nazwą Muzeum Sztuki UJ), Zakład Historii Sztuki i Zakład Archeologii Prehistorycznej¹⁴⁶. W wyniku tego podziału zdjęcia obrazów Świerzyńskiego trafiły do Muzeum, o czym świadczą naniesione na nich okrągłe pieczęcie wraz z nowymi numerami inwentarzowymi¹⁴⁷. W 1934 roku zbiory Muzeum włączone zostały do zbiorów Zakładu Historii Sztuki (dwa z omawianych zdjęć mają pieczęć Zakładu), w 1952 roku przekształconego – po połączeniu z Katedrą Historii Sztuki Narodów Słowiańskich – w Zespół Katedr Historii Sztuki UJ, z którego w 1956 roku powstał Instytut Historii Sztuki UJ¹⁴⁸. Obecnie stanowią część kolekcji Fototeki, funkcjonującej przy tym Instytucie.

- 143 W. Walanus, *Dziewiętnastowieczne fotografie zabytków z dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej w Fototece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Sztuka na dawnych Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej. Fotografie z XIX wieku*, red. idem, Kraków 2013 (= Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2), s. 26. O nabyciu zbiorów Łepkowskiego Przeddziecki informował rektora UJ w liście 4 kwietnia 1892 r., AUJ, sygn. s. II 856, k. 76. Natomiast m.in. Karol Estreicher (*Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Dzieje, obyczaje, zbiory*, Warszawa 1971, s. 124–125) jako datę nabycia podaje 1894 r., być może opierając się na dacie wpisu zbioru do inwentarza Gabinetu, zob. przyp. 145.
- 144 C.Z. Gałczyńska, *Historia zbioru zabytków archeologicznych w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Meander”, 19, 1964, s. 454, 456; W. Walanus, *Dziewiętnastowieczne fotografie*, s. 26.
- 145 Omawiane tu zdjęcia mają nr. inw.: 11710, 11931, 12028 i 12029. W inwentarzu Gabinetu (Muzeum UJ, [bez sygn.]), zbiór Łepkowskiego z daru Przeddzieckiego został zapisany jako jedna pozycja obejmująca nr. inw. od 9413 do 12096. Adnotacja na marginesie wskazuje, że powstał osobny inwentarz tego daru, jednak jedyny znany mi taki wykaz (AUJ, sygn. s. II 856, nlb.) ukończony został wcześniej i przesłany Senatowi UJ przez Łepkowskiego wraz z listem z 28 kwietnia 1892 r. (ibidem, k. 78).
- 146 C.Z. Gałczyńska, *Historia zbioru*, s. 459–460; W. Walanus, *Dziewiętnastowieczne fotografie zabytków*, s. 24–26. Ostatnio na temat Gabinetu Historii Sztuki pisała Magdalena Kunińska (*Kolekcja reprodukcji jako „laboratorium” badań nad sztuką. „Aparat naukowy do badania historii sztuki” Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia – Etnografia – Historia Sztuki*, t. 1, red. E. Manikowska, I. Kopania, Warszawa 2014, s. 151–174; eadem, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, Kraków 2014 [= *Ars vetus et nova*, 40], s. 114–147).
- 147 Zdjęcia otrzymały numery: 242, 293 i 385. Zob. Fototeka IHS UJ, [bez sygn.], „Inwentarz Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dział Fotografje”.
- 148 W. Walanus, *Pieczęcie, inwentarze, inskrypcje. Uwagi o poznawaniu archiwum fotograficznego na przykładzie Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Archiwa wizualne*, s. 178–179.

W ten sposób zdjęcia te – będące pierwotnie „małą pamiąteczką” ofiarowaną przez malarza badaczowi – stały się częścią zbioru uniwersyteckiego, do którego powstania przyczynił się sam Łepkowski. Pozwalają lepiej poznać dorobek Świerzyńskiego, który choć jest nierówny pod względem artystycznym¹⁴⁹, stanowi cenne źródło ikonograficzne, czego przykładem są dwie z omawianych tu fotografii, przedstawiające zaginione obrazy namalowane podczas dwóch ważnych wydarzeń dziewiętnastowiecznego Krakowa. Odbitki te są także świadectwem wieloletniego, bo trwającego co najmniej od 1859 roku zapewne do śmierci Świerzyńskiego, zainteresowania malarza fotografią jako środkiem pozwalającym na dokumentację własnego dorobku artystycznego. Niedostateczny stan badań nie pozwala usytuować Świerzyńskiego na tle działań innych polskich artystów i jednoznacznie ocenić, czy można zaliczyć go do grona pionierów w tym zakresie. Na razie więc należy ograniczyć się do stwierdzenia, że konsekwentne wykorzystywanie fotografii do utrwalania i powielania własnych prac zapoczątkował on, jak na warunki polskie, dość wcześnie, a bardziej szczegółowe badania zbiorów związanych z artystami i fotografami (np. spuścizny Aleksandra Lessera¹⁵⁰) niewątpliwie pozwolą na lepsze poznanie tego zagadnienia.

SUMMARY In the Polish private and institutional collections we can find a large collection of photographs connected to the Cracow painter Saturnin Świerzyński (1820–1885). The aforementioned collection comprises at least 73 prints taken in the second half of the 19th century, on which 30 paintings of this artist were presented. However, this collection is incomplete since at least two other paintings by Świerzyński were photographed, which we know from his manuscript which includes for instance a list of his works and expenses. The following article discusses four photographs kept in the Photo Library of the Institute of History of Art of the Jagiellonian University in Cracow, which were given by Świerzyński to the historian Józef Łepkowski.

A problem of photographic reproductions of works of art in Poland, which has for years been neglected in the scientific research, requires a thorough analysis. The above-mentioned topic has been researched by photographs since the emergence of this technique, though in Poland not as often as in the West. It started to change in the 1850s owing to the Warsaw photographer Karol Beyer. The oldest photograph from the Photo Library discussed in this publication representing a painting *The Second Hall, So Called Knight's Hall, of the Antiquities Exhibition in Cracow* is exactly from this period, that is 1859. The author of the photograph is “Biazoni”, who I identify with the Cracow merchant August Biasion, hitherto unknown photographer-amateur and one of a few in this period. One or two other paintings by Świerzyński were photographed in the 1860s, and the remaining paintings already in the 1870s and the first half of the 1880s. This group includes three discussed photographs from the Photo Library with the paintings *The Third Hall of the Antiquities Exhibition* (1873), *Interior of the Bathory Chapel in the Cracow Cathedral* (1881) and *Interior of the Cracow Cathedral Treasury* (1883). During this period there were more photographic studios in Cracow than earlier, and some of them specialized in reproducing works of art and monuments.

149 Jak zauważyła Agnieszka Rudnik („Saturnin Świerzyński”, s. 33, 36), w twórczości Świerzyńskiego widoczny jest dualizm, przejawiający się w wysokiej klasy widokach architektonicznych i schematycznych lub nawet niepoprawnych pod względem proporcji przedstawieniach postaci ludzkich.

150 Zob. K. Mączewska, *Kolekcja fotografii*, s. 16–20.

The author of a greater number of the reproductions of the Świerzyński's paintings, taken since 1867, was Awit Szubert who ran one of such studios. With reference to the remaining photographs, his authorship appears to be probable, though no conclusive evidence exists.

This long-term cooperation of the painter and the photographer constitutes one of a few examples of such cooperation in Poland. Nonetheless, insufficient research does not allow us to unequivocally state and locate them against the activities undertaken by other artists. There is every likelihood that the photographs of the Świerzyński's paintings were taken to his order. However, the reasons for which he took photographs of them remain unknown. This act of taking photographs could have been linked to his care for documenting his own oeuvre. Most probably the photographs served as gifts for his family and friends, the example of which are the photographs from the Photo Library given to Łepkowski. Nevertheless, we do not know much about his acquaintance with Świerzyński. The above-mentioned prints were kept in the collection of Łepkowski until 1892, when Konstanty Przeddziecki purchased it and gave it to the Archaeological Studio of the Jagiellonian University. In subsequent years this Studio was numerously transformed, owing to which the analysed photographs became a part of the Photo Library of the Jagiellonian University. ●

Translated by Joanna Szczepańska-Włoch