

Jerzy Got

FOTOGRAFICZNA DOKUMENTACJA TEATRU W POLSCE*

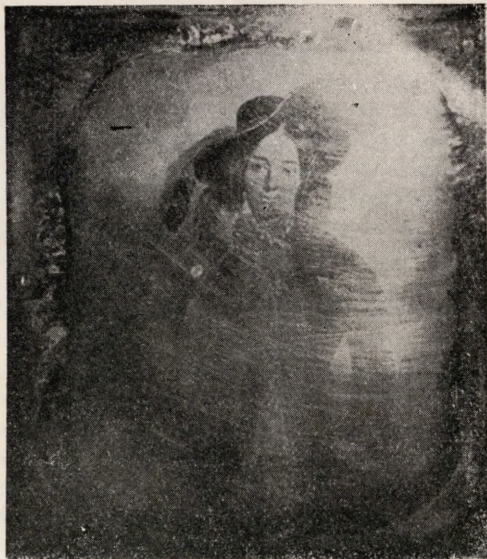
Najpobieżniejsze spojrzenie na fotograficzną dokumentację teatru w Polsce w ciągu ponad 100 lat jej istnienia prowadzi do wniosku, iż rozmaite jej formy pozostają w ścisłej zależności od rozwoju nowej techniki. Po dziesięciolecie dagerotypu (1840–1850) — robionego z reguły na wolnym powietrzu — prawie do końca XIX wieku mamy do czynienia wyłącznie ze zdjęciami wykonanymi w atelier. W ostatnich latach ubiegłego stulecia pojawiają się pierwsze, z początku rzadkie jeszcze fotografie sceniczne, które do końca pierwszej wojny światowej nie zdołały wyprzeć dawnej metody fotografowania w zakładach. Dopiero międzywojenne dwudziestolecie przyniosło zdecydowany monopol fotografii dosłownie „sceniczej”. Łączność tych przemian z postępową techniki fotograficznej zauważymy dalej.

DAGEROTYP

Początki fotograficznej dokumentacji teatralnej w Polsce sięgają jeszcze najwcześniejszej metody utrwalania obrazu, a więc dagerotypu, w latach 1840–1850. Znany jest jeden dagerotyp przedstawiający wybitną aktorkę warszawską, Leontynę Żuczkovską-Halpertową. Co ciekawe, podobizna ta ukazuje artystkę w kostiumie, w roli Rity Hiszpanki. Rolę tę grała Halpertowa od stycznia 1840 do 1844 roku. Zaznaczamy, że wizerunek ten jest niezwykle podobny do litografii opublikowanej w r. 1840 w książkowym wydaniu sztuki. O pochodzeniu dagerotypu można snuć tylko domysły. Mógł być wykonany w pierwszej warszawskiej pracowni Józefa Giewartowskiego lub w nieco późniejszej — Karola Beyera.¹ Stan da-

* Referat wygłoszony na zjeździe bibliotekarzy, zob. s. 234–235.

¹ Adam Wiślicki w swoim artykule *Fotografia w Warszawie*, Tygodnik Ilustrowany, 1863, nr 209 wymienia następujące nazwiska pierwszych producentów dagerotypów w Warszawie: od 1842 — Marcin Zaleski; ok. 1842 — Prażmowski; 1842 — Karpiński (wszyscy trzej jako amatorzy); 1843 — Scholtze, najpierw w Pałacu Namiestnikowskim, później w domu Dückerta; 1844 — N. N., Niemiec, na Kanonii; od IX 1844 — Karol Beyer w pałacu Zamojskich, w oficynie przy ogrodzie Reformatów; później — Enge, Willnow, Blumenthal. Józefa Giewartowskiego wymienia Wiślicki dopiero w części omawiającej zakłady fotograficzne. Tymczasem Aleksander Karoli, syn fotografa i sam wybitny fotograf warszawski działający od 1863 r. we wspomnieniu o Beyerze (*Karol Beyer, Fotograf Warszawski*, 1912, nr 7) pisze, że Giewartowski w 1841 r. opuścił Paryż, przyjechał do Warszawy i założył tu pierwszą pracownię dagerotypu na Krakowskim Przedmieściu nr 411 (7). Informacja Karolego jest niewątpliwie bardziej wiarygodna.



Leontyna Halpertowa jako Rita Hiszpanka, ok. 1840—1850, zdjęcie z zatartego dagerotypu reprodukował St. Sommer

gerotypu jest niestety bardzo zły, z trudem tylko można odszukać zarys postaci. Był on niegdyś własnością Antoniny Hoffmann — obecnie przeszedł do zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie.

FOTOGRAFIA W ATELIER

Pierwsza metoda negatywowo-pozytywowa, talbotypia, w której negatywem był uczulony papier, powstała w Anglii równocześnie z opublikowaniem wynalazku Daguerre'a i przetrwała do 1851 r. Mamy dowody, że korzystali z niej dla utrwalenia swoich wizerunków polscy aktorzy. W Krakowie nie później jak wiosną 1846 r. a prawdopodobnie w 1845 r. został wykonany tą metodą portret Ignacego Chomińskiego, zmarłego w grudniu 1846 r. Należy sądzić, że z owego zdjęcia — dziś zaginionego — brat Ignacego, Michał Chomiński, polecił później wykonać kopię fotograficzną, która szczęśliwie się zachowała.² Zaginiona fotografia służyła też niewątpliwie do sporządzenia znanego litograficznego portretu aktora. Zdjęcie Chomińskiego wydaje najkorzystniejsze świadectwo umiejętnościom pierwszych polskich fotografów. Względnie swobodna poza, wyrazistość czystych rysów twarzy i plastyka całego wizerunku powodują, że jest to nie tylko unikatowy zabytek fotograficzny, ale i cenny dokument teatralny. Ponieważ oryginał nie zachował się,

² Muzeum Narodowe w Krakowie, nr 1742; kopię tę wykonał Walery Twardzicki w Warszawie, dokąd Michał Chomiński przeniósł się w 1846 r.



Honorata Stolpe w nie ustalonej roli,
Mieczkowski, Warszawa, ok. 1855—1860



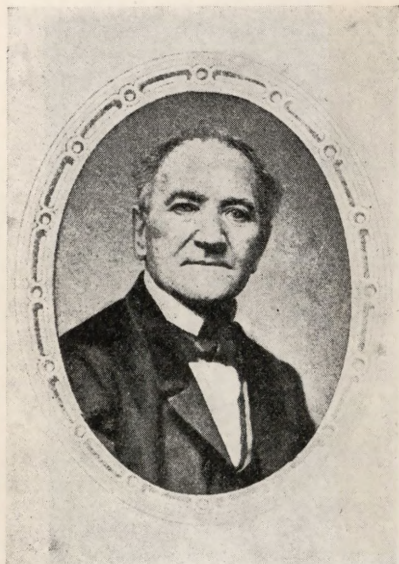
Władysław Woleński w nie ustalonej roli,
Trzemeski, Lwów, ok. 1870

trudno ustalić, kto był autorem zdjęcia. Można przypuszczać, że był nim Walery Maliszewski, pierwszy — jak się zdaje — fotograf w Krakowie.³

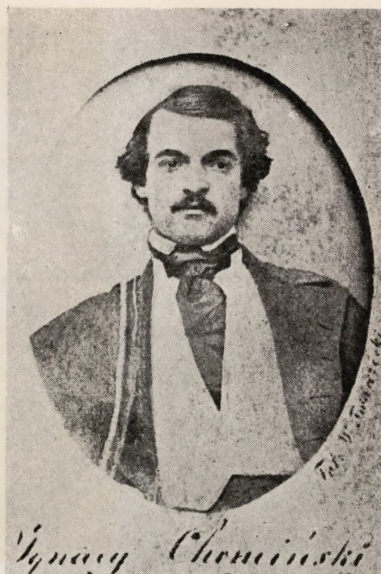
Następna po talbotypii, metoda białkowa (lata 1847—1851) opracowana przez Niépce St. Victora, ze względu na szczególnie niską czułość materiału negatywowego nadawała się tylko do utrwalania przedmiotów martwych i pejzażu. Dopiero kolodionowa metoda Archera (1851) ulepszona przez Suttona (1858) umożliwiła szybki rozwój i popularyzację fotografii. Beyer będąc na powszechnej wystawie londyńskiej w 1851 r. od samego Archera nauczył się nowej techniki i pierwszy wprowadził ją w Polsce, zapewniając sobie na kilka lat przodujące miejsce wśród polskich fotografów.

Drugim wybitnym po Beyerze fotografem warszawskim był Jan Mieczkowski, który swojemu zakładowi założonemu około 1853 r. nadał po 1860 r. charakter przemysłowy. Zgromadził ogromną ilość klisz portretów znanych osobistości oraz reprodukcji dzieł sztuki i zaopatrywał w nie obficie księgarnie, sklepy papieżnicze i galanteryjne. Mieczkowski spopularyzował szczególnie tzw. format wizytowy („bilety fotograficzne”), które dzięki niskim cenom — 2 złp. za sztukę — zakupywane były w ogromnych ilościach. O rozmachu „fabryki” Mieczkowskiego świadczy fakt, że w samym tylko 1862 r. wydał 237 000 owych wizytówek, nie licząc większych formatów. W tym czasie Warszawa miała trzydzieści trzy zakłady fotograficzne,

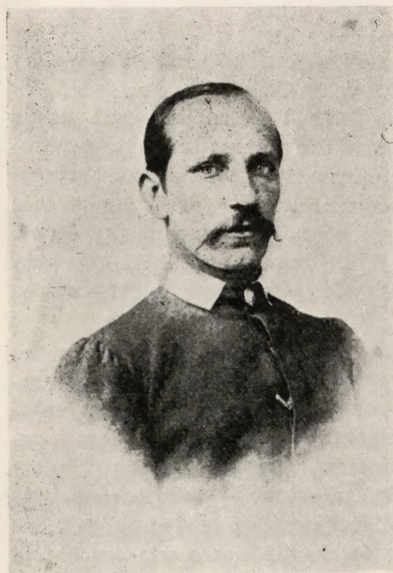
³ Wg pracy A. Maciesz, *Dzieje fotografii w Polsce*, Towarzystwo Naukowe w Płocku, rkps 201—204, s. 51.



Ludwik Panczykowski, K. Beyer,
Warszawa, ok. 1863



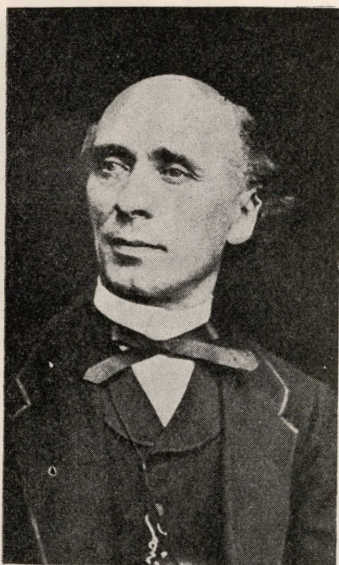
Ignacy Chomiński, anonim, Kraków,
ok. 1845



Witalis Smochowski, Rodecki i Wang,
Lwów, ok. 1863



Adolf Ostrowski, Karoli i Pusch,
Warszawa, ok. 1884



Józef Rychter, W. Rzewuski, Kraków,
ok. 1871

z których największe zatrudniały ponad dwudziestu ludzi, najmniejsze od dwóch do trzech osób.⁴ W trzy lata później ilość zakładów fotograficznych zwiększyła się już do sześćdziesięciu.⁵

Wśród najwcześniejszych zachowanych zdjęć przeważają prywatne portrety ludzi teatru, w znacznie mniejszej ilości występują fotografie aktorów w rolach. Wyjaśnienie przyczyn jest łatwe. Zdjęcia wykonywano w atelier, trzeba więc było przewozić tam kostium, perukę, szminki i na miejscu przebierać się i charakteryzować — co oczywiście nie sprzyjało częstemu powtarzaniu takich zabiegów. Były i inne przyczyny. Zdjęcie portretowe na kliszy kolodionowej wykonane w najbardziej sprzyjających warunkach, w tzw. altanie fotograficznej, należało naświetlać początkowo około 40 sekund; po 1858 r. czas ten skrócono, naświetlanie trwało około 15 sekund. Użycie migawki (początkowo pneumatycznej, centralnej) wprowadzonej w 1862 r., rozpowszechniło się dopiero po 1878 r.⁶

Przy prywatnych zdjęciach portretowych radzono sobie w ten sposób, że osoba fotografowana najczęściej siedziała w fotelu, a głowę opierała na specjalnej podpórce, która zapewniała jej nieruchomość. Dla zdjęć w pozycji stojącej stosowano inne, wysokie podpórki przymocowane do podłogi altany. System ten zachował się w małych, gorzej wyposażonych, prowincjonalnych zakładach fotograficznych

⁴ A. Wiślicki, *loc. cit.*

⁵ Maciesza, *op. cit.*, s. 152.

⁶ Informacja od M. Szulca.



Roman Żelazowski, A. Szubert, Kraków, ok. 1879

w Polsce do początków XX w.⁷ Wprawdzie dzięki takiemu urządzeniu uzyskiwano obraz nie poruszony, ale nie do uniknięcia była przy tym pewna sztywność w postawie, znaczne ograniczenie gestu i wykluczenie ruchu. Zdjęcie w kostiumie i charakteryzacji, mające w swoim założeniu utrwać fragment przedstawienia, w takich warunkach bardzo często mijało się z celem, a tylko czasem, w skromnych możliwościach podyktowanych warunkami technicznymi, udawało się uzyskać wartościowy dokument. Kilka zdjęć aktorów w rolach, na których widoczne są podpórki, ilustrują próby pogodzenia skromnych możliwości technicznych z zadaniami, jakie stały przed fotografią.

⁷ Wiadomości od Stanisława Dąbrowskiego.



Aleksandra Rakiewiczowa, anonim, ok. 1857—1858

O rozwoju polskiej fotografii teatralnej w drugiej połowie XIX wieku zadecydowały różne czynniki. Pierwszy z nich, to postęp techniki fotograficznej i obniżenie kosztu zdjęcia, dawniej trudno dostępnego dla niewiele zarabiających aktorów. Z czasem występuje zrozumiałe upodobanie niektórych artystów do utrwalania, choćby w tak ułamkowej postaci, swojej twórczości scenicznej. W zaborze rosyjskim, a szczególnie w Warszawie, po powstaniu styczniowym wzrasta społeczne znaczenie teatru jako jedynej poza kościołem miejsca, gdzie mógł publicznie rozbrzmiewać zakazany język polski. To pociągnęło za sobą wzrost popularności aktorów, przybierający czasem przesadne rozmiary. Podobna sytuacja istniała także na terenie zaboru pruskiego, choć przejawy uwielbienia dla aktorów nie były tak wybujałe jak w Kongresówce. Najprostsza forma kultu aktora — to kolekcjonowa-



Antonina Hoffmann, anonim, ok. 1882

nie zdjęć adorowanych artystów. W trzecim zaborze, austriackim, znaczny rozwój teatru krakowskiego po roku 1865 przyczynił się do zwiększenia popularności aktora. Dodajmy do tego obyczaj towarzyski, który nakazywał wyklądać w salonie, na eksponowanym miejscu, albumy z fotografiami; tradycja wymagała także by albumy te obejmowały następujące działy: zdjęcia panującego i jego rodziny, fotografie aktorów — często z dedykacjami — i wreszcie zdjęcia rodzinne. Oto istotne przyczyny, którym zawdzięczamy pomyślny rozwój polskiej fotografii teatralnej po połowie XIX wieku.

PORTRET PRYWATNY

Dokładne ustalenie dat powstania zachowanych najwcześniejszych fotografii ludzi teatru jest niemożliwe. Da się jedynie w przybliżeniu oznaczyć czas ich wykonania. Wspólne cechy najlepszych zdjęć to: godna podziwu trwałość obrazu, znakomite oświetlenie całości fotografowanej postaci, znaczna ostrość rysunku, względnie swobodne — biorąc pod uwagę warunki — upozowanie. Najdawniejsze z nich, wykonane jeszcze pierwotną metodą kolodionową w latach 1852—1855, przedstawia aktora krakowskiego Zygmunta Anczyca, zmarłego w 1855 r. Znako- mity, pełna wyrazu fotografia jest jednym z najpiękniejszych dokumentów wczesnego portretu aktorskiego.⁸ Warto też wymienić zdjęcie Aleksandry z Ładnowskich

⁸ Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, nr 634. Zdjęcie wykonane w lwowskim zakładzie Stahla, kolorowane akwarelą przez Ignacego Gołębiowskiego, aktora.



Antonina Hoffmann, Bergamasco, Petersburg, 1882

Rakiewiczowej z lat 1857–58 wykonane przez anonimowy prowincjonalny zakład w Galicji.⁹ Z lat nieco późniejszych zdjęcie Beyera przedstawiające aktora i reżysera warszawskiego Jana Chęcińskiego wraz z literatem Syrokomlą (ok. 1856–1858) może stanowić wzór do naśladowania.¹⁰ Niewiele ustępują mu: lwowski portret Smochowskiego sprzed 1863 r. (Rodecki i Wang)¹¹ i piękny mały portrecik Antoniny Hoffmann wykonany w Krakowie przez J. Mażka ok. 1860–1861 r.¹² Wyraźnie słabsze technicznie — użyto obiektywu o znacznej aberacji sferycznej — jest wczesne zdjęcie Anieli Krzesińskiej zrobione zapewne nie później jak w r. 1860 w Płocku.¹³

W miarę upływu czasu, szczególnie od połowy lat sześćdziesiątych, zwiększa się coraz bardziej ilość portretowych zdjęć aktorów osiągając największe nasilenie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Oprócz formatu wizytowego, który dzięki niskiej cenie zdobył zdecydowaną przewagę nad innymi, pojawiają się też często zdjęcia w formacie gabinetowym (wydłużona pocztówka) a czasem w formacie Victoria, pośrednim między obydwooma poprzednimi. Są to nieraz znakomite studia portretowe, które dzięki umiarkowanemu na ogół

⁹ Zbiory Stanisława Dąbrowskiego.

¹⁰ Muzeum Narodowe w Krakowie, nr 1204.

¹¹ Muzeum Narodowe w Krakowie, nr 1768.

¹² Zbiory prywatne.

¹³ Muzeum Narodowe w Krakowie, nr 1737.

retuszowi (zapoczątkowanemu w 1868 r. przez Mieczkowskiego¹⁴) zachowują wierność wobec oryginału, mają wiele charakteru indywidualnego i odznaczają się niebagatelnym poziomem technicznym. Przeważają w ujęciach popiersia wybitne z pozycji stojącej lub siedzącej, na tle neutralnym. Początkowo występuje wyłącznie pełne oświetlenie, równomierne z wszystkich stron, tzw. rozproszone, od lat siedemdziesiątych kierunkowe z wydobyciem cieni, jeszcze później kombinowane z tylnym (pod światło „rembrandtowskie”). Rekwizyt najczęściej ograniczony do użytecznego minimum, bez walorów dekoracyjnych. Wpływy malarskie, nieodzowne w tej epoce, kiedy często zawód fotografa poprzedzały studia plastyczne, na ogół nie były zbyt jaskrawe. Są oczywiście także i wyjątki. I tak zdjęcie warszawskie Tekli Trapszo (około 1903 r.), pochodzące z mało znanego zakładu, ma w kompozycji przytłaczającą przewagę elementu malarskiego.¹⁵

Ażeby zakończyć omówienie prywatnego portretu aktorskiego, wspomnijmy jeszcze, że między pierwszą i drugą wojną światową forma ta była już znacznie mniej popularna. Format wizytowy zaniknął około 1900 r. Na miejsce wizytówek pojawiły się fotograficzne i drukowane pocztówki. Nowe warunki życia ograniczyły znaczenie tego typu kolekcjonerstwa, a nadto około 1930 r. zamiłowania zbieraczy wyraźnie się zmieniły — moda przyszła na aktorów filmowych. Prace wybitnych fotografów lat 1919—1939 często nie przedstawiają dla historyka teatru wartości dokumentacyjnej. Wyszukane oświetlenie, retusz upiększający, liczne efekty możliwe w swobodnej technice bromowej mówią nieraz więcej o indywidualności artysty-fotografika niż o portretowanym aktorze. Prywatne portrety aktorskie miały także pewne specjalne zastosowanie — w tzw. tableau (czasami były w formie kalendarza!). Pojawiły się one wcześniej, już w latach sześćdziesiątych. Były wykonywane przeważnie dla zespołów wędrownych, które w taki oto sposób reklamowały po różnych miastach swych aktorów. Nieraz ofiarowywano je na imieniny lub jubileusz wybitnego kolegi, a zdarzało się, że obdarzano nimi prezesa teatrów w Warszawie. Oryginalną formą tych tableau były wykonywane we Lwowie przez Landowskiego wachlarze teatralne dla pań z nadrukowanymi portrecikami członków zespołów teatralnych; znane są takie wachlarze z końca lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Bardzo rzadko spotyka się fotografie barwne na porcelanie; jedna z nielicznych — to portrecik Antoniny Hoffmann pochodzący z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, wykonany przez nieznanego autora.¹⁶

ZDJĘCIA KOSTIUMOWE W ATELIER

Ten dział fotografii teatralnej mimo niesprzyjających warunków technicznych szybko się rozwijał. Fotografie aktorów w rolach pojawiają się na szerszą skalę w kilka lat po powstaniu 1863 roku. Do najciekawszych należy zaliczyć dwanaście zdjęć Jana Królikowskiego wykonanych około 1865 r. przez Brandla w Warszawie.¹⁷ Są one niezwykle silne w dramatycznym wyrazie i swobodne w ruchu — i stanowią niezastąpiony dokument sztuki wielkiego aktora. Dużo zdjęć zachowało

¹⁴ Macieszka, *op. cit.* s. 150. Karoli w artykule *Zapomniana metoda artystycznego retuszu portretów fotograficznych*, *Fotograf Warszawski*, 1910, nr 1, wymienia datę 1865 r. jako początkową dla retuszu negatywów.

¹⁵ Zbiory Stanisława Dąbrowskiego.

¹⁶ Zbiory prywatne.

¹⁷ Zbiory Stanisława Dąbrowskiego oraz archiwum teatralnego Instytutu Sztuki PAN.



Aleksander Bandrowski jako Romeo w *Romeo i Julii* Gounoda, Mieczkowski,
Warszawa, 1898



Bolesław Leszczyński jako Petrucchio w *Poskromieniu złoŃnicy*, Karoli i Troczewski, Warszawa, 1894



Scena zbiorowa z *Jak wam się podoba*, Karoli i Pusch, Warszawa, 1891



Wiktoryna Bakalowiczowa i Romana Popiel w *Grzeskach babuni Honoré'go*, Mieczkowski, Warszawa, ok. 1870—1874



Antonina Hoffmann jako Gulda w *Cygankach* Korzeniowskiego, W. Rzewuski, Kraków, 1867



Antonina Hoffmann jako Ludwik w *Uliczniku paryskim* Bayarda i Vanderburcha, W. Rzewuski, Kraków, 1867



Scena z Weseła Wyspiańskiego, Zofia,
Kraków, 1901



Scena z Dziadów Mickiewicza, Sebald, Kraków, 1901

się z prowadzonego na wielką skalę zakładu Mieczkowskiego. Prace te charakteryzuje prostota pozy, doskonale oświetlenie, znaczna ostrość rysunku, a niektóre zdjęcia aktorek niezwykle wdzięk i bezpośredniość. Rekwizyty są skromne, szablonowe. Wizerunki są na ogół bardzo statyczne, przeważa pozycja stojąca z ograniczonym gestem, często użyte oparcie o mebel w atelier. Fotografie Karolego i Puscha wyróżniają się najwyższym u nas w XIX wieku poziomem optyki obiektywu, który daje równomierną ostrość całego obrazu (zapewne stosowali już anastygmaty wynalezione w 1887 r.). W pozie obserwujemy większe urozmaicenie, czasem jest ona nawet wyszukana, większą rolę odgrywa tło dekoracyjne, które razi nieraz nadmierną ozdobnością. Karoli i Troczewski (kontynuacja poprzedniej firmy po 1892 r.) pozostawili zdjęcia o rozwiniętym geście i nie przewyżnionej statyce postaci aktora — pozowanie jest ciągle wyraźnie widoczne. Są to już zdjęcia niewątpliwie wykonywane migawką. Tło zdawkowe. Prace innych dużych dziewiętnastowiecznych zakładów warszawskich jak: Puscha, Ryfferta, Moszczyńskiego, Klocha i Dutkiewicza (później samego Dutkiewicza), Kostki i Mulerta mieszczą się w powyżej zaznaczonej skali wyrazu i możliwości technicznych. Wspólny jest wysoki poziom rzemiosła, trwałość zdjęć i niski lub średni stopień dynamiki postaci.

Z innych miast na osobne omówienie zasługuje Kraków, a szczególnie tamtejszy fotograf Walery Rzewuski. W latach 1867—1868 Rzewuski dokonał jedyne u nas dzieła. Wydał pięć albumów poświęconych znakomitym aktorom krakowskim z drukowanymi okładkami i drukowanymi na kartonach urywkami ról, ilustrowanymi przez naklejone na te kartony fotografie.¹⁸ Albumy poświęcone były Modrzejewskiej, Hoffmannowej, Rapackiemu, Bendzie i Bolesławowi Ładnowskiemu.¹⁹ W 1872 r. Rzewuski wydał szósty i ostatni album, tym razem dokumentujący nie role któregoś z aktorów, lecz przedstawienie *Konfederatów barskich*, z okładką ozdobioną rysunkiem Juliusza Kossaka.²⁰ Z tych sześciu teatralnych albumów Rzewuskiego zachował się tylko jeden unikatowy egzemplarz ze zdjęciami Antoniny Hoffmann. Z pozostałych znamy zapewne wszystkie fotografie Modrzejewskiej — na nowo opublikowane przed kilku laty,²¹ — prawdopodobnie całość zdjęć Rapackiego i parę Ładnowskiego. Brak zdjęć Bendy. Co do *Konfederatów*, to zachowały się wszystkie fotografie oraz drzeworytowa reprodukcja rysunku z okładki.

Jak wielkie znaczenie wśród współczesnych miały albumy Rzewuskiego, najlepiej świadczy fakt opisany przez Przeździeckiego w liście do Modrzejewskiej z 24 II 1868 r.: „Jenerał Hauke [ówczesny prezes teatrów warszawskich] i b. sekretarz stanu Zaborowski zachwycili się nad zbiorem fotografii Rzewuskiego, a zwłaszcza nad Ofelią, i oświadczyli, że bardzo pragnęliby zaprosić Panią na gościnne wystąpienie na scenie warszawskiej.”²² — Wkrótce potem doszło do porozumienia

¹⁸ Wprawdzie przedsiębiorczy Mieczkowski w tych mniej więcej latach także wydał album, ale były to zdjęcia ilustracji Gustave Brion'a do *Nędzników* Hugo. Album zawierał 26 zdjęć w formacie wizytówek i kosztował 33 złp. 10 gr. (Macieszka, *op. cit.* s. 94—95).

¹⁹ *Dziennik Poznański*, 1868, nr 118.

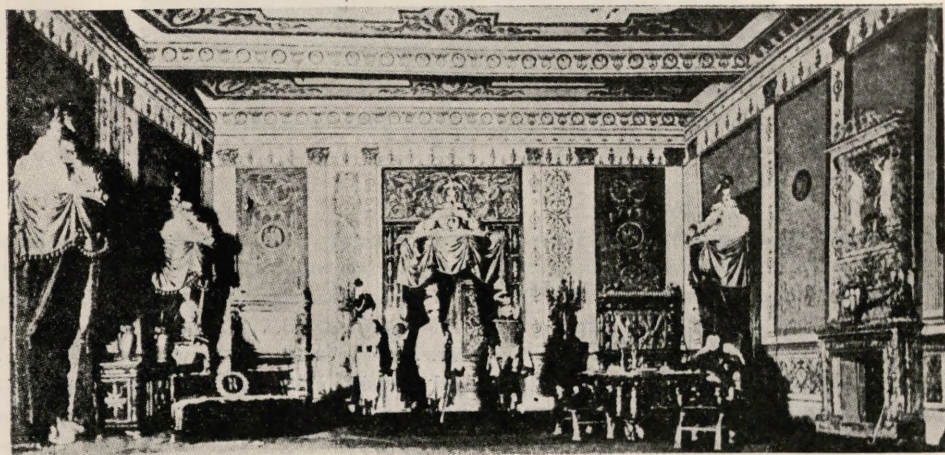
²⁰ Por. J. Got, *Mickiewicz i Stowacki w teatrze krakowskim w latach 1865—1885*, *Pamiętnik Teatralny*, 1956, nr 1; tamże reprodukcja rysunku Kossaka.

²¹ *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865—1869*, wstęp i objaśnienia J. Gota, Kraków (1956).

²² List w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, rkps nr 9141.



Scena z *Fredzia* Graybnera, Karoli i Troczewski, Warszawa, 1893



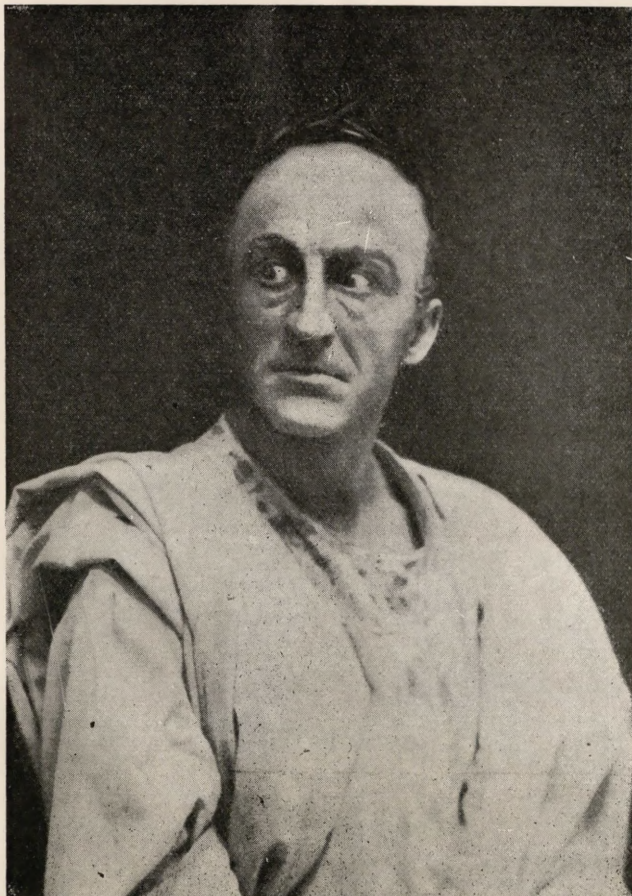
Scena z *Madame Sans Gêne* Sardou, Troczewski, Warszawa, 1895



Stanisława Wysocka, Rubens, Poznań, ok. 1908

z aktorką, która przybyła do Warszawy i odniosła świetny triumf będący początkiem jej późniejszej wielkiej kariery.

Bliższa analiza fotografii Rzewuskiego potwierdza opinię prezesa warszawskiego teatru. Nie znamy wśród polskich fotografów XIX wieku drugiego, który wykonując zdjęcie w atelier potrafiłby zawrzeć w nim tyle wyrazu dramatycznego i dynamizmu, jak umiał to zrobić Rzewuski. Fotograf krakowski nieomylnie wybierał najodpowiedniejszą wersję pozy aktora. Ich wartość dokumentacyjna jest dzięki temu niezrównana. Ruch aktora uchwycony na zdjęciu nie jest samodzielna, oderwaną od poprzedzających i następujących pozycją, ale sprawia wrażenie wybranego z sekwencji, której obukierunkowe ślady są dostrzegalne. Oglądając takie zdjęcie można zdać sobie sprawę, jak aktor wyglądał przed chwilą i w jakiej



Kazimierz Junosza-Stępowski jako Juliusz Cezar, J. Malarski,
Warszawa, 1914

postaci ujrzymy go za chwilę. Nie ulega wątpliwości, że takie właśnie zadania stawiał fotografii teatralnej Rzewuski i udawało mu się je realizować. Mamy na to dowody. Zachowały się jego zdjęcia seryjne aktora w roli. Wygląda to w ten sposób, że jakaś sytuacja sceniczna nie jest ilustrowana jednym zdjęciem aktora w roli lecz kilkoma, czasem jest ich wiele (np. siedem zdjęć Ofelii Modrzejewskiej w krótkiej scenie obłąkania). Seria taka sprawia wrażenie filmowej płynności i ciągłości ruchu aktora, a to może dać już bardzo szczegółowe wyobrażenie o stronie wizualnej roli. Chyba nie trzeba udowadniać, że metody stosowane przez Rzewuskiego budzą nieograniczone zaufanie do wierności obrazu wykonanego w atelier wobec sytuacji scenicznej. Prace Rzewuskiego charakteryzuje nadto staranny dobór rekwizytu, dalej da się zauważyć pewna pomysłowość i względne



Maria Przybylko-Potocka, St. Brzozowski, Warszawa, ok. 1920

urozmaicenie w montażu tła (choć czasem zdarzają się tu zabawne gaffy, jak widok krakowskiego kopca Kościuszki na zdjęciu Antoniny Hoffmann z *Cyganów* Korzeniowskiego, których akcja dzieje się na Litwie, lub ta sama dekoracja na zdjęciu Bolesława Ładnowskiego z *Balladyny!*), rzadkie występowanie tła neutralnego, świetne, równomierne oświetlenie, wysoki poziom optyki obiektywu i wielka staranność opracowania zapewniająca im trwałość.

To, co powiedziano o fotografii aktora w kostiumie wykonywanej w atelier, odnosi się do obu jej wersji — jednoosobowej i grupowej. Nie dostrzegamy istotnych różnic między nimi. Obie występują równocześnie, o ile można sądzić na podstawie przybliżonych dat powstania zdjęć, od początku lat sześćdziesiątych. Zaznaczyć trzeba, że grupowe zdjęcia są o wiele rzadsze, mniej więcej na dwa-



Mariusz Maszyński w *Kochanku pani Vidal Verneuil*,
St. Brzozowski, Warszawa, 1928

dzieścia portretów przypada jedno zdjęcie zbiorowe. Fotografia grupowa wykonana w atelier stała się częstsza i rozpowszechniła się dopiero w okresie przełomu XIX i XX wieku, to znaczy wtedy, gdy utraciła już swoje techniczne uzasadnienie. Popularność tę zdobyła dzięki „teatralnym” kartkom pocztowym. Oprócz pojedynczych fotografii wprowadzono wtedy całe serie pocztówek (nieraz bardzo duże, np. trzydzieści scen z *Dziadów* z 1901 r.) ze zdjęć wykonywanych w atelier, najczęściej na tle neutralnym. Kartki takie używane były do korespondencji i wiele z nich zachowało się do dziś.

Od lat dziewięćdziesiątych zaczęto wykonywać zdjęcia na scenie. Jednak system fotografowania aktorów w atelier okazał się bardzo zakorzeniony. Do pierwszej wojny światowej część zdjęć wykonywano już wprawdzie na scenie, dużo jednak

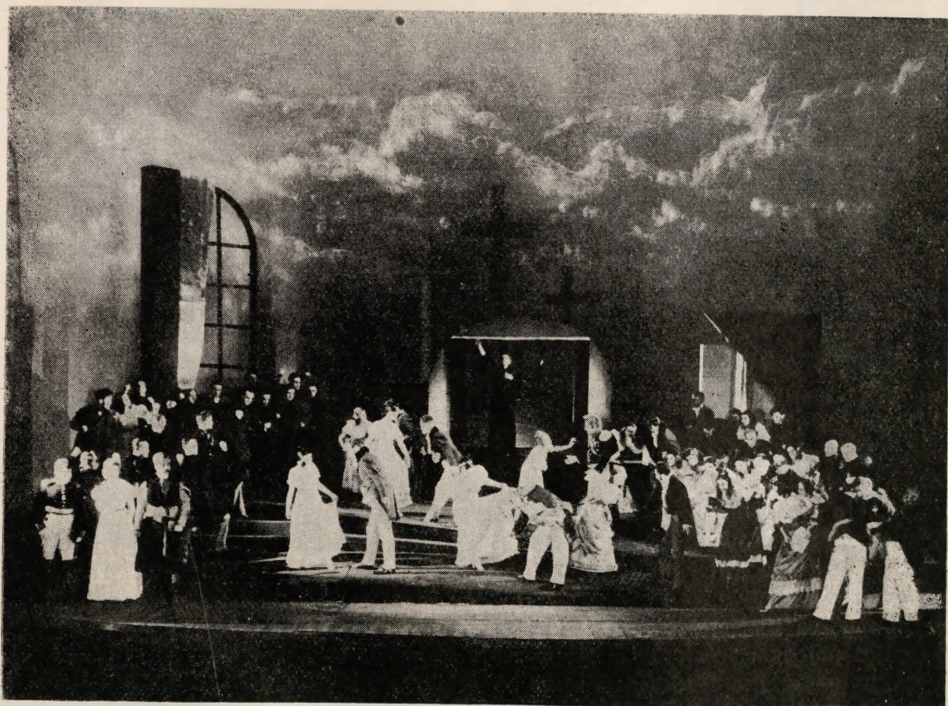


Juliusz Cezar Shakespeare'a, St. Brzozowski, Warszawa, 1928

robiono w dalszym ciągu w atelier. Dokumentacyjna wartość fotografii tej grupy polega na pełnej informacji o kostiumie, charakteryzacji i rekwizycie osobistym. Już nie zawsze można mieć całkowite zaufanie do mimiki, pozy i gestu, a w nielicznych stosunkowo przypadkach zawdzięczamy tym dokumentom nie budzące wątpliwości sugestie ruchu aktora. Porównując te zdjęcia z odpowiadającymi im epoką pracami większych firm europejskich i amerykańskich, takich jak Haase (Berlin), Lehmann (Berlin), Reutlinger (Paryż), Bergamasco (Petersburg), Szekely (Wiedeń, specjalista zdjęć aktorskich), Van der Weyde (Londyn), Thrupp (Birmingham), Mora (New York), Gilbert (Boston) i Platz (Chicago) nie dostrzegamy istotnych różnic. Zdarza się nawet, że zdjęcia polskie przewyższają zagraniczne trwałością barwy i poprawnością kontrastu, a zagraniczne górują nieraz optyką obiektywu. Nie dostrzegamy też jakiegoś wyraźnego, szerszego wpływu zagranicy na polskich fotografów. Świadectwem ich samodzielności i wysokiego poziomu prac były zresztą liczne nagrody na międzynarodowych wystawach.

FOTOGRAFIA NA SCENIE

Od początku lat dziewięćdziesiątych rozpowszechnienie nowych osiągnięć techniki fotograficznej umożliwiło w Polsce wykonywanie zdjęć na scenie. Pierwsze



Dziady Mickiewicza, St. Brzozowski, Warszawa, 1934

klisze suche z emulsją bromku srebra w żelatynie, znane od 1871 r., ukazały się w handlu w 1873 roku. Do 1880 r. stale je ulepszano starając się zwiększyć ich czułość. Dopiero po tej ostatniej dacie suche klisze zaczęły wchodzić do powszechnego użytku, wyparłszy wreszcie całkowicie około 1890 r. dawniej stosowane klisze mokre. Oprócz ułatwienia w pracy i zwiększenia czułości materiału negatywowego lata te przyniosły również dalsze ulepszenia optyki obiektywu. W 1887 r. powstał pierwszy anastygmat w zakładach Zeissa eliminujący zarówno nieunikniony do tychczas astygmatyzm jak i błąd krzywizny pola. Nowe możliwości techniczne fotografii spowodowały, że w 1893 r. w Warszawie Karoli i Troczewski wykonywali już zdjęcia na scenie. Na zdjęciu widzimy całą scenę, dekoracje i aktorów w dosyć sztywnym upozowaniu.²³ Sceniczne fotografie Puscha z opery *Sprzedana naręczona*²⁴ (1895 r.) i Karolego z *Verbum nobile*²⁵ (1896 r.) mimo statyki w układzie osób robią wrażenie wykonanych przy użyciu migawki. Do pierwszej wojny światowej obserwujemy zgodne współzycie statycznych zdjęć czasowych i zdjęć migawkowych, a nawet znaczną przewagą ilościową tych pierwszych. Jedne

²³ Zdjęcie z *Fredzia*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1893, t. I, s. 101.

²⁴ *Tygodnik Ilustrowany*, 1895, t. II, s. 109.

²⁵ *Tygodnik Ilustrowany*, 1896, t. I, s. 467.

i drugie wprowadzają nowy element dokumentacji, dotąd nie wystarczający — dekorację teatralną. Wprawdzie około 1868 r. Brandel wykonał w Warszawie sporą ilość zdjęć dekoracji Sacchettiiego (zachowało się pięć w reprodukcjach, do *Chłopa milionowego* i *Niemiej z Portici*), ale był to przypadek wyjątkowy. Godne uwagi są motywy tej jednorazowej akcji: dekoracje uznano za tak cenne, że należy je dla potomności zachować przynajmniej w formie podobizn fotograficznych.²⁶

W samych początkach XX wieku uświadomiono sobie już powszechnie znaczenie nowej dziedziny dokumentacji i odąd zaczęły się pojawiać — na razie jeszcze bardzo rzadkie — zdjęcia samych dekoracji na scenie. Na podstawie tych fotografii można dziś robić makiety wiernie odtwarzające dekoracje sprzed pół wieku. Przykłady mieliśmy niedawno na wystawie Wyspiańskiego.

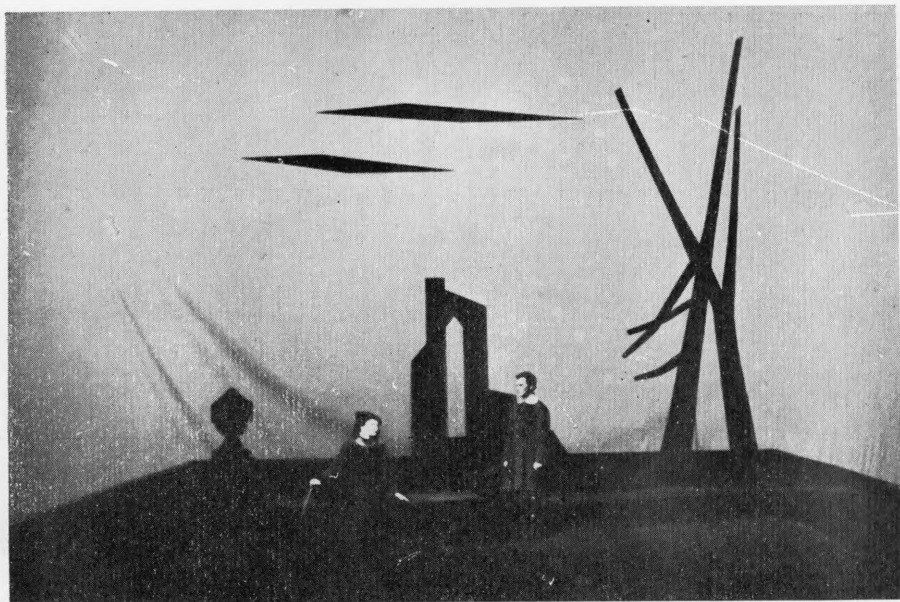
Niemniej zdjęcia sceniczne z okresu przed pierwszą wojną światową, mimo że w stosunku do fotografii wykonywanych w atelier przekazywały więcej informacji o przedstawieniu, nie wykorzystwały u nas wszystkich swoich możliwości. Przewaga nieruchomych ujęć zbiorowych z tłumem aktorów na scenie i sztywno pozowanych sytuacji w scenach z kilkusobową obsadą — oto ich największe wady. Rzadko tylko stanowią one materiał do przypuszczeń o formach ruchu na scenie i kształtowaniu się sytuacji między aktorami.

Dopiero okres między pierwszą i drugą wojną światową przyniósł tu duży postęp. Posiadamy sporo prac fotograficznych z tych lat o dużej wartości dokumentacyjnej. Spośród wielu autorów wymienimy choćby Malarskiego i Brzozowskiego z Warszawy. Statyka sztywno upozowanych postaci, grup i tłumów zanika ustępując miejsca ujęciom pełnym wyrazu i ruchu. Odnosi się to w równej mierze do zdjęć pojedynczych osób jak i do scen zbiorowych. Niektóre, najlepsze z nich utrwaliły — w granicach możliwości — walory wizualne przedstawienia. Trzeba dodać, że w tym okresie pojawiają się już, choć jeszcze rzadko, próby nadawania tym zdjęciom zbyt silnego piętna indywidualności fotografa wyrażające się w doborze efektów świetlnych i wyborze miejsc, z których wykonywano zdjęcia. W stopniu groźnym zaciążyła ta metoda na fotografii teatralnej po ostatniej wojnie, zaostrzona jeszcze tendencją do pozowania aktorów według wymagań fotografa. A więc obserwujemy pewien nawrót do obyczaju sprzed wieku wynikający teraz z całkiem innych założeń. Tendencję tę próbowano nawet uzasadnić w formie rozprawki o zadaniach fotografii teatralnej, rozprawki, której tezy wykluczają polemikę.²⁷

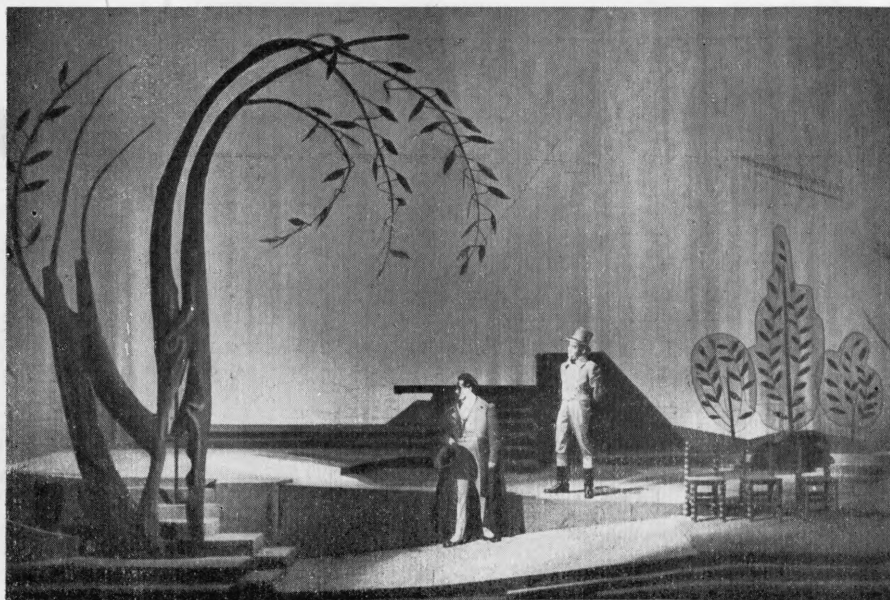
Na zakończenie warto wspomnieć o ważniejszych zbiorach polskich fotografii teatralnych. Należą do nich kolekcje Instytutu Sztuki PAN i Muzeum Teatralnego w Warszawie, oddziału teatralnego krakowskiego Muzeum Historycznego i Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Nadto cenne egzemplarze zdjęć teatralnych przechowywane są w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie i w wielkim zbiorze fotografii Biblioteki im. Ossolińskich we Wrocławiu. Wśród prywatnych zbiorów pierwsze miejsce zajmuje wielka kolekcja Stanisława Dąbrowskiego w Warszawie, który zresztą jest najwybitniejszym znawcą polskiej ikonografii teatralnej.

²⁶ Za zwrócenie mi uwagi na te zdjęcia Brandla dziękuję Barbarze Król i Zbigniewowi Raszewskiemu.

²⁷ M. Bogusz, *Kilka uwag o fotografii teatralnej*, *Fotografia*, 1954, nr 4.



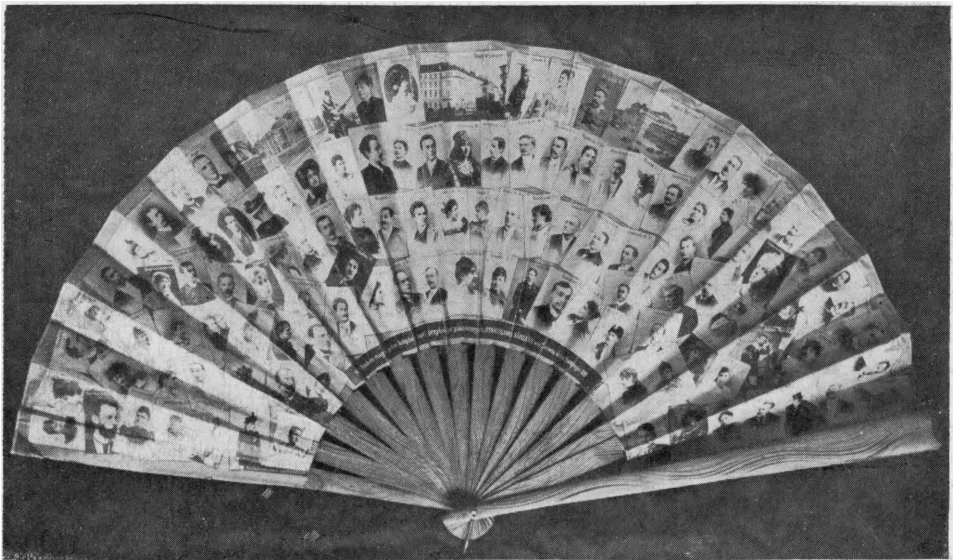
Kordian w Teatrze Narodowym w Warszawie, Hartwig, Warszawa, 1956



Kordian w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, Myszkowski, Warszawa, 1956



Wachlarz teatralny, Pusch, Warszawa, ok. 1890



Wachlarz teatralny, Landowski, Lwów, ok. 1890