

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

DOI: 10.34762/xbxw-g127

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zawod-fotograf-teatralny-w-xix-wieku>

/ FOTOGRAFIA TEATRALNA

Zawód: fotograf teatralny w XIX wieku

Pierwsza próba (uporządkowania faktów)

Agnieszka Wanicka | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Profession: theater photographer in the 19th century. First attempt (to organize the facts)

The article deals with the profession of theater photographer and the question of its tradition in Poland. Starting from a brief discussion and listing of the first theater photographers by Ignacy Płazewski in his book *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939* (The History of Polish Photography 1839-1939; 2003), the text verifies and develops Płazewski's findings. Based on source research of the collection of Polish theater photography up to about 1918, scattered in many museums, libraries and archives in Poland and Ukraine, an overview of the most important theatrical photographers and photographers in the 19th century and their connections to professional theater in the Polish lands has been proposed. An additional research question is an attempt to determine the date of birth of the profession of theater photographer based on source material.

Keywords: theater; photography; 19th century; theater photographer

Dziesiąty, jubileuszowy Konkurs Fotografii Teatralnej, organizowany przez Instytut Teatralny w Warszawie, wystawa *Pamięć teatru. Polska fotografia*

*teatralna od początku istnienia do dziś*¹ oraz własne badania nad sztuką fotografowania teatru w XIX wieku to główne powody nurtującego mnie pytania o początki zawodu fotografa teatralnego. Pierwsze badania nad fotografią teatralną w Polsce datowane są na 1959 rok. Miały one związek z wystawą *Polska fotografia teatralna 1840-1959*, prezentowaną w ciągu dwudniowej sesji (14-16 września 1959) Rady Międzynarodowej Federacji Związku Bibliotekarzy (Sekcja Bibliotekarzy i Archiwistów Teatralnych), staraniem Państwowego Instytutu Sztuki i Muzeum Teatralnego. Organizatorzy podkreślali dokumentacyjną wartość fotografii teatralnej o czym szczegółowo pisali Ewa Makomaska („Fotografia”, 1960) oraz Jerzy Got w jedynym do dzisiaj całościowym omówieniu zagadnienia, zatytułowanym *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce* („Pamiętnik Teatralny”, 1960). Koncentracja na dokumentacyjnej roli fotografii teatralnej sprawiła, że osoba autorska fotografii została ukryta pod zdjęciem, które najczęściej pełniło funkcję ilustracji wydarzenia teatralnego. Punktem zwrotnym w dziejach fotografii teatralnej w Polsce był rok 2015, kiedy zorganizowano pierwszą edycję Konkursu Fotografii Teatralnej. Od samego początku konkursowi towarzyszą dwa wydarzenia – organizowanie wystaw nagrodzonych prac fotografów i fotografek (w Instytucie Teatralnym, a następnie w różnych miastach w Polsce) oraz wydawanie książek fotograficznych. Do tej pory ukazały się cztery publikacje: *Hueckel/Teatr* (2015), *Plewiński. Na scenie* (2018), *Tomek Tyndyk/Teatr* (2018) i *Bartek Warzecha/Przedstawienia* (2021). Refleksja nad współczesnym zawodem fotografa teatralnego/fotografki teatralnej zainspirowała pytania o historię.

Kim byli pierwsi fotografowie teatralni? Czy możemy wskazać datę narodzin tego zawodu na ziemiach polskich? Brak badań biograficznych oraz monografii dotyczących polskich fotografów i fotografek w XIX wieku, oprócz kilku ważnych wyjątków², sprawiły, że postanowiłam rozpocząć od samego

początku, próbując uporządkować podstawowe fakty.

Punktem wyjścia stały się dla mnie *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939*, wydanie z 2003 roku, gdzie Ignacy Płażewski wyodrębnia fotografię teatralną obok portretowej, ilustracyjnej i krajoznawczej, podkreślając jej narodziny ze zdjęć portretowych – portretów aktorek i aktorów wykonywanych w atelier (s. 94). Wymienia również nazwiska fotografów „uprawiających fotografię teatralną”: z Warszawy – Karol Beyer, Jan Mieczkowski oraz duet Karoli i Pusch, którzy posiadali „oficjalny tytuł” fotografów teatralnych; z Krakowa – Antoni Mrażek [!], Awit Szubert, Walery Rzewuski; ze Lwowa – J. Stahl, Józef Eder, Edward Trzemeski; z Wilna – Władysław Strauss „z teatrem [...] mocno związany”; z Poznania – Maurycy [!] Seyfried, który „zajmował się przez kilka lat wyłącznie fotografią teatralną”; z Łodzi – E. Stumann. Jedynie wspomina mniejsze ośrodki, jak Kalisz czy Płock, gdzie wykonywano fotografie w rolach (tamże). Wiadomo zatem, że od samego początku rozwoju fotografii na ziemiach polskich istnieli fotografowie wykonujący zdjęcia teatralne oraz tacy, którzy posiadali oficjalny tytuł „fotografa teatralnego”.

Materiał badawczy stanowią fotografie do około 1918 roku, poznawane podczas badań własnych oraz pracy nad pierwszą częścią wspomnianej wystawy *Pamięć teatru*. Zbiory polskiej fotografii teatralnej są rozproszone po wielu muzeach, bibliotekach i archiwach; tylko nieliczne zostały zdigitalizowane. Wśród najważniejszych instytucji należy wymienić: Muzeum Teatralne w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie³, Muzeum Krakowa⁴, Bibliotekę Narodową⁵, Lwowską Narodową Bibliotekę Naukową Ukrainy im. W. Stefanyka (zbiory Działu Sztuki w Muzeum Baworowskich)⁶, Bibliotekę Jagiellońską w Krakowie, bibliotekę Instytutu Sztuki PAN oraz Archiwum Państwowe w Warszawie.

Analiza materiałów źródłowych pozwoliła wyłonić właścicieli – i jak zobaczymy, również właścicielki – XIX-wiecznych zakładów fotograficznych, gdzie fotografowali się ludzie teatru, głównie aktorzy i aktorki. Grupa osób fotografujących okazała się duża i różnorodna, więc zdecydowałam, po pierwsze, przedstawić jedynie najistotniejsze przykłady, a po drugie, zaproponować podział na cztery mniejsze grupy, przyjmując za kryterium dalsze i bliższe związki z teatrem. Poszukiwania odpowiedzi na pytanie o historię zawodu fotografa teatralnego stało się okazją do przywrócenia pamięci o osobach, które jako pierwsze zatrzymały na fotografiach obraz teatru.

1.

Do pierwszej, najliczniejszej grupy zaliczam właścicieli renomowanych zakładów fotograficznych, cieszących się popularnością wśród arystokracji i zamożnego mieszczaństwa, najczęściej położonych w centrum miasta, blisko budynków teatralnych. Za Ignacym Płazewskim przytaczam przykłady z największych ośrodków teatralnych oraz fotograficznych, czyli Warszawy, Lwowa i Krakowa, ze śladowymi przykładami z Wilna, Łodzi i Poznania. W tej grupie, przy aktualnym stanie badań, nie potrafię wskazać bezpośrednich związków ze światem teatru. Prywatne fotografie ludzi teatru oraz ich zdjęcia w rolach należały do codziennej pracy zakładów fotograficznych, wykonujących portrety.

Listę rozpoczyna **Karol Beyer**, którego można nazwać już nie tylko „ojcem polskiej fotografii”, ale także „ojcem polskiej fotografii teatralnej”. To on jako pierwszy uwiecznił na dagerotypie na przełomie 1849 i 1850 roku Leontynę

Halpertową, największą gwiazdę sceny warszawskiej lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku (zob. Mossakowska, 2003; Wanicka, 2015). To w jego zakładzie fotografowała się wielka gwiazda włoskiego teatru Adelaide Ristori podczas występów gościnnych w Warszawie w 1856 roku⁷. W jego atelier wykonano najprawdopodobniej pierwsze fotografie w roli, około 1860 roku. Sfotografował m.in. popularnego aktora epizodycznego Ludwika Panczykowskiego w stroju ludowym jako tytułowego *Janka spod Ojcowa* J.K. Gregorowicza⁸. Czy rola była wyborem fotografa? Może znał się z aktorem? Panczykowski słynął z ról ludowych, które odtwarzał realistycznie. Pochodził ze Starego Sącza i do końca życia utrzymywał kontakty z góralami, rzemieślnikami, chłopami przybywającymi do Warszawy, którym pomagał (zob. Krogulski, 2015, s. 119-133). Znamy takie fotografie Beyera, jak *Grupa wieśniaków z Wilanowa przy kościele Wizytek* oraz portrety chłopów i chłopka w atelier (zob. Jackiewicz, 2012, s. 30). Czy te połączenia były tylko przypadkowe, czy też można doszukiwać w nich wspólnych zainteresowań fotografa i aktora? Wraz ze zmieniającą się technologią oraz większymi możliwościami finansowymi Beyer, jak większość fotografów, zmieniał lokalizacje i powiększał zakłady – od zakładu dagerotypowego przy ul. Senatorskiej (niedaleko placu Teatralnego), przez ul. Warecką, aż do zakładu fotograficznego przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie fotografował Panczykowskiego. W 1872 roku Beyer sprzedał atelier wraz z wyposażeniem i negatywami **Julianowi Kostce** i **Ludwikowi Mulertowi**, którzy prowadzili zakład pod nazwą „J. Kostka i Mulert”, kontynuując współpracę z aktorkami i aktorami. Powstały tam portrety m.in. Romany Popiel, występującej w emploi „naiwna”, ulubienicy Warszawy w epoce gwiazd. Warto też wspomnieć o atelier **Maksymiliana Fajansa**, litografa i fotografa. Jego Zakład Artystyczno-Litograficzny i Fotograficzny mieścił się początkowo przy ul. Długiej, a od 1868 roku na Krakowskim Przedmieściu. Fajans był szczególnie

ceniony za eleganckie, wielkoformatowe (pięćdziesiąt na czterdzieści centymetrów) odbitki. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowały się m.in. portrety śpiewaczki operowej Marii Kwiecińskiej (zob. Jackiewicz, 2014, s. 64-65) oraz kolorowany farbą olejną portret Heleny Modrzejewskiej „w sukni balowej z tiurniurą i koronkami” (tamże, s. 68).

Przenosząc się do Lwowa, trzeba rozpocząć od **Józefa Edera**, mistrza i „nestora fotografii zawodowej” (Żakowicz, 2014, s. 17). W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku prowadził atelier w Hotelu Angielskim przy ul. Karola Ludwika i tam najczęściej fotografowali się aktorzy i aktorki Teatru Skarbkowskiego oraz przyjezdne gwiazdy na występach gościnnych. W zakładzie fotograficznym Edera pracował **Edward Trzemeski**, który kształcił się w zawodzie we Włoszech, a w 1869 roku otworzył własne atelier przy ul. Kopernika. Po ośmiu latach przeniósł się do Hotelu Europejskiego przy placu Mariackim. Zakład, który prowadził od 1887 roku z córką **Zofią**, stale się rozwijał. Trzemeski cieszył się opinią dynamicznego przedsiębiorcy i innowatora, prowadził także światłodrukarnię. Od lat siedemdziesiątych XIX wieku to w jego atelier zaczęli coraz częściej fotografować się aktorzy i aktorki. Zofia kształciła się pod kierunkiem malarza Tadeusza Rybkowskiego oraz w atelier ojca, które odziedziczyła w 1905 roku i prowadziła razem z mężem – fotografem **Rudolfem Huberem**. Tradycję zakładu kontynuowała ich córka Zofia jeszcze w latach trzydziestych XX wieku (zob. Płażewski, 2003, s. 398 i 424). Na przełomie XIX i XX wieku wiele fotografii w rolach powstawało w atelier **Dawida Mazura**, aktywnego we Lwowie od lat osiemdziesiątych do 1914 roku. Fotograf był popularną postacią w mieście, czynnym członkiem „Towarzystwa dla rozwoju i upiększania miasta”, zaangażowanym w

urządzenie Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku. Mazur wyróżniał się dobrym gustem i zmysłem estetycznym, takimi kategoriami opisywano również jego pracownie, które często zmieniały lokalizacje (zob. Żakowicz, 2004, s. 21-22). W jego atelier wiele razy pozowała słynna z urody Konstancja Bednarzewska, którą sfotografował m.in. jako Marię w *Popychadle* Jana Szutkiewicza (1901) i Rusałkę w *Dzwonie zatopionym* Gerharta Hauptmanna (1902).

Wspomniany przez Płażewskiego krakowski fotograf „Mrażek”, to **Ignacy Mażek**, wędrowny dagerotypista, działający w Krakowie w 1844 roku. W 1856 roku otworzył stały zakład fotograficzny przy ul. Stolarskiej, następnie przy ul. św. Jana, a od 1860 roku w pałacu Wielopolskich przy placu Wszystkich Świętych (zob. Koziński, 1978, s. 132). Wśród zachowanych portretów z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku nie udało się zidentyfikować ani jednej fotografii człowieka związanego z teatrem. Ze wspomnianego artykułu Jerzego Gota z 1960 roku wiemy jedynie, że fotografowała się tam Antonina Hoffmann. Jej „piękny mały portrecik [...], wykonany w Krakowie przez J. Mażka ok.1860-1861 roku” (Got, 1960, s. 79) pochodził ze zbiorów prywatnych, o których dzisiaj nic już nie wiemy. Największe i najważniejsze krakowskie atelier Walerego Rzewuskiego, ze względu na liczne związki z teatrem, zostanie omówione w dalszej części tekstu, ale w tym miejscu trzeba koniecznie wspomnieć o **Awicie Szubercie** i jego studiu przy ul. Krupniczej, które prowadził od 1867 roku, a w 1893 przekazał synowi. Szubert był z wykształcenia malarzem, uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, zawód fotografa zgłębiał w Wiedniu oraz w Warszawie, m.in. u Karola Beyera. Utrzymywał kontakty ze środowiskiem artystycznym Krakowa, na fotografiach portretowych zatrzymał obraz zespołu teatru krakowskiego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, czyli za dyrekcji Stanisława Koźmiana (zob.

Kudłacz, 2009). Portrety ludzi teatru powstawały także w atelier **Stanisława Bizańskiego**, który w latach 1880-1890 był czynnym fotografem. W 1884 roku przeniósł zakład fotograficzny z ul. Siennej na plac Szczepański, blisko teatru (dzisiejszego Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej). Po śmierci Bizańskiego do 1900 roku zakład prowadzili żona **Maria** i syn **Władysław** (zob. Żakowicz, 2008, s. 14).

W Łodzi dużym i popularnym atelier od lat siedemdziesiątych XIX do 1903 roku był zakład fotograficzny założony i prowadzony przez **Eliasa Stumanna** przy ul. Piotrowskiej. Tam zaglądali aktorzy i aktorki, m.in. Michał Tarasiewicz, który został uwieczniony jako Franz Moor w *Zbójcach* Schillera. Tarasiewicz, jeden z najszlachetniejszych aktorów przełomu XIX i XX wieku, opracował rolę bardzo starannie, ale wystąpił w niej tylko trzy razy (zob. Makomaska, 1968, s. 24-26). Mimo wielu późniejszych propozycji od krakowskiego dyrektora Józefa Kotarbińskiego już nigdy do Franza Moora – jednej z najważniejszych ról w repertuarze tragików – nie powrócił. Fotografia Stumanna musiała powstać w okolicach 29 maja 1898 roku, kiedy odbyła się łódzka premiera.

Wymieniony przez Płazewskiego poznański fotograf teatralny **Seyfried** miał na imię **Nepomucen** i był z wykształcenia malarzem. Monika Piotrowska zalicza go „elity fotografów lat pięćdziesiątych XIX wieku” (2019, s. 10). Seyfried był uczestnikiem powstania styczniowego i w jego atelier powstało wiele portretów powstańców, jednak przy aktualnym stanie badań nie potrafię wskazać jego zdjęć ludzi teatru.

2.

Do kolejnej grupy zaliczam fotografów bezpośrednio związanych ze światem teatru, świadomie wykorzystujących temat teatru również w celu reklamy atelier. Nie sposób nie rozpocząć od **Jana Mieczkowskiego**, jednego z najbardziej „ruchliwych” – jak najczęściej pisano – przedsiębiorczych i innowacyjnych fotografów XIX wieku. W zawodzie od 1847 roku, cieszył się renomą jednego z najwybitniejszych portrecistów europejskich, popartą dwunastoma medalami otrzymanymi na najważniejszych światowych wystawach fotograficznych (zob. Garztecki, 1975, s. 729). Mieczkowski jako pierwszy wyczuł, i to w trudnych czasach przedpowstaniowych, że teatr, aktorzy i aktorki to doskonałe tematy dla reklamy i upowszechniania fotografii. Oczywiście, jak większość polskich fotografów miał kontakty, doświadczenie i rozeznanie za granicą, ale swoje obserwacje wykorzystał z ogromnym rozmachem na gruncie warszawskim. W 1861 roku otworzył nowy zakład fotograficzny na rogu ulic Senatorskiej i Miodowej, blisko gmachu Teatru Wielkiego.

Był to pierwszy zakład w Warszawie o komfortowo wyposażonym atelier i poczekalniach, o altanie fotograficznej żelaznej konstrukcji. Przy zakładzie Mieczkowski prowadził wielki skład chemikalii i przyrządów fotograficznych, poradnię dla fotografujących, zakład ramiarski i introligatorski. W latach 1863-1870 zatrudniał 23-28 pracowników, osiągając 40 000 rubli rocznego przychodu z fotografii (tamże, s. 728).

To Mieczkowski wykreował modę na handel fotografiami „biletowymi”, formatu dziewięć na sześć centymetrów, zwanymi *carte de visite*. Najpierw

zgrupował fotografie z portretami „znanych u nas osobistości wszelkiego rodzaju, tysiące kopii i reprodukcji” (Wiślicki, 1863, s. 378), a następnie wprowadził je do sprzedaży. „Wkrótce więc po prawie wszystkich księgarniach, sklepach papieru i galanterii zaczęto sprzedawać fotografie biletowe [...]” (tamże). Skalę tego przedsięwzięcia ilustrują liczby – w 1862 roku zakład Mieczkowskiego wyprodukował dwieście trzydzieści siedem tysięcy fotografii tylko w formacie biletowym. Wśród tych zdjęć były portrety ludzi teatru, a także – zapewne – seria fotografii tancerzy i tancerek baletu „w główniejszych rolach i strojach narodowych, gdzie nie zapomniano i o krakowiaku” („Kurier Warszawski” 1862, nr 66, z 21.03, s. 382), które m.in. wysłał na Wystawę Powszechną w Londynie w 1862 roku, gdzie otrzymał wyróżnienie. Mniej więcej do końca lat siedemdziesiątych XIX wieku w zakładzie Mieczkowskiego fotografowała się zdecydowana większość aktorek i aktorek rządowych Teatrów Warszawskich, teatrzyków ogródkowych oraz przyjeżdżających na występy gościnne. Kiedy w 1868 roku Helena Modrzejewska po raz pierwszy przyjechała do Warszawy, zaczęła fotografować się u Mieczkowskiego. To w jego atelier powstały ikoniczne zdjęcia aktorki w rolach m.in. Anieli, Adrianny Lecouvreur, Ofelii, Frou-Frou, Donny Diany, Kleopatry⁹. Mieczkowski znakomicie operował światłem i cieniem, tworzył harmonijne kompozycje, oświetlone miękkim światłem, uwydatniającym piękno pozy, co było spójne ze sztuką aktorską epoki gwiazd, czyli idealizmem realistycznym. Jest autorem pierwszej zbiorowej fotografii (preludium do późniejszych fotografii scenicznych!), która powstała na zamówienie „Tygodnika Ilustrowanego” i ukazała się w prasie za pośrednictwem techniki drzeworytu sztorcowego (wówczas była to jedyna możliwość reprodukcji fotografii). W 1870 roku sfotografował Alojzego Żółkowskiego (Margrabia de Rochepeans), Adolfa Ostrowskiego (Fromental) i Wincentego Rapackiego (Leonidas Vauclin) w scenie szóstej aktu

pierwszego sztuki *Safandudy* Victoriena Sardou, tworząc jedną z najpopularniejszych fotografii epoki gwiazd¹⁰. W lipcu 1876 roku, w samym środku sezonu teatrzyków ogródkowych, fotograf założył „Antrakt. Gazetę teatralną”. „Kantor główny i ekspedycja czasopisma” mieściły się w jego zakładzie fotograficznym. W grudniu 1876 roku w ramach *premium* dla prenumeratorów na kolejny rok, Mieczkowski dołączył „fotodruk dużych rozmiarów, przedstawiający grupę tancerek warszawskiego teatru” („Antrakt” 1876, nr 181, z 30.12., s. 1). Kiedy w następnym roku gazeta zmieniła nazwę na „Kurier Poranny i Antrakt”, powtórzył pomysł fotodruku (1877, nr 3, z 31.03, s. 1), tym razem przedstawiając kompozycję portretów aktorów i aktorek zespołu dramatycznego Teatrów Warszawskich wraz z fotografią gmachu Teatru Wielkiego, wspomnianym zdjęciem z *Safandulów* oraz ujęciem Romany Popiel i Wiktoryny Bakałowicz w *Grzeszkach babuni* Charles’a Honoré Remy’ego¹¹. Mieczkowski zmarł w październiku 1889 roku podczas kuracji w Wiedniu, w czasie kiedy jego zakład fotograficzny zmieniał lokalizację na pałac zakupiony na nowym przedłużeniu ulicy Miodowej pod numerem 3. Zakład prowadził dalej jego syn, również Jan, aktywny na rynku do około pierwszej dekady XX wieku, kontynuując sesje z aktorami i aktorkami w rolach.

Przyglądając się twórczości **Konrada Brandla**, można zauważyć, że w karierze wybitnego fotografa i wynalazcy „fotorewolweru” (ręcznego aparatu umożliwiającego szybkie wykonywanie zdjęć) fotografia teatralna była jedynie epizodem, związanym z chęcią reklamy nowego zakładu. Od 1858 roku pracował w zakładzie Beyera i po siedmiu latach, wraz bratem Władysławem oraz Michałem Olszyńskim, założył atelier przy ul. Nowy Świat pod szyldem „Zakład Fotograficzny Konrad Brandel i Spółka”. Jednym z pomysłów na reklamę była sesja fotograficzna słynnego tragika Jana Królikowskiego w dwunastu rolach oraz cenionego aktora drugoplanowego i

epizodycznego Michała Chomińskiego (zob. więcej: Ziętkiewicz, 2016). Wybór aktorów był powiązany z relacjami towarzyskimi – rodzice fotografa przyjaźnili się z Michałem Chomińskim, który z kolei był zaprzyjaźniony z Janem Królikowskim. W lutym i kwietniu 1866 roku odbyły się dwie sesje fotograficzne, najpierw Królikowskiego, a następnie Chomińskiego. Fotografia tragika w roli Franza Moora w *Zbójcach* znalazła się w formie drzeworytu sztorcowego na okładce kwietniowego numeru czasopisma „Kłosy”, gdzie kierownikiem artystycznym był współpracownik Brandla – Olszyński. Pod drzeworytem widniała informacja, że zdjęcie zostało wykonane specjalnie dla czasopisma¹². Fotograf brał także udział w projekcie fotograficznym Chomińskiego, który planował wydać tzw. Galerię Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich, wielki fotomontaż zdjęć ludzi teatru, na kształt wydawanych przez Brandla kalendarzy fotograficznych. Projekt niestety nie został zrealizowany (zob. Wanicka, 2021). Z notatek Chomińskiego wiemy, że fotografie z sesji aktorów nie przyniosły atelier korzyści finansowej, ale znacznie przyczyniły się do reklamy nowego zakładu. Warto podkreślić, że chociaż fotografie aktorów powstały w 1866 roku, były wielokrotnie przypominane w prasie, również przy okazji śmierci obu artystów w 1886 roku i do dziś stanowią ikoniczne wizerunki epoki gwiazd.

W przypadku krakowskiego fotografa **Walerego Rzewuskiego** można zaryzykować stwierdzenie, że był związany z teatrem najprawdopodobniej już od urodzenia. Według Emila Orzechowskiego, badacza życia i twórczości Heleny Modrzejewskiej, mógł być spokrewniony z rodziną aktorki (zob. Orzechowski, 2017, s. 13), której starsi przyrodni bracia, aktorzy Feliks i Józef, byli synami Szymona Bendy, krakowskiego kupca. Rzewuski również pochodził z kupieckiej rodziny. Domy rodzinne aktorki i fotografa znajdowały się bardzo blisko siebie, Bendowie zamieszkiwali w kamienicy na rogu ul.

Grodzkiej i placu Dominikańskiego, a Rzewuscy kilkanaście metrów dalej, przy ul. Grodzkiej 30. Rzewuski od młodości grał w teatrze amatorskim i był współautorem statutu Towarzystwa Teatru Amatorskiego w roku 1852, podczas studiów w Instytucie Technicznym w Krakowie (zob. Kleczewski, 1895, s. 11). Studia fotograficzne kontynuował w Wiedniu i po powrocie do Krakowa zajął się fotografią zawodowo. Od 1860 roku robił zdjęcia portretowe, początkowo na podwórku rodzinnej kamienicy, stopniowo otwierając coraz większe zakłady aż do roku 1867, kiedy wybudował imponujący pałac (istniejący do dzisiaj) przy ul. Westerplatte 11, gdzie mieściły się jego prywatne apartamenty oraz okazałe atelier wraz z laboratorium i licznymi pracownikami. W dziejach teatru krakowskiego rok 1865 był datą przełomową: to początek nowej dyrekcji i nowego zespołu, w którym do już znanych i cenionych aktorów i aktorek, jak m.in. Feliks Benda, Antonina Hoffmann dołączyli m.in. Wincenty Rapacki, Bolesław Ładnowski i Helena Modrzejewska. Rzewuski, żywo zainteresowany teatrem, zaprzyjaźniony z dramaturgiem Władysławem Ludwikiem Anczycem (synem aktora Zygmunta Anczyca) w naturalny sposób włączył się w proces tworzenia środowiska artystycznego wokół sceny krakowskiej, która przez kolejne dwadzieścia lat rozwijała się pod dyktando Stanisława Koźmiana. Rzewuski uchwycił w swoim atelier pierwszą dekadę rozwoju sceny krakowskiej, fotografował wielu ludzi teatru, szczególnie wymienionych powyżej wybitnych aktorów i aktorki w licznych rolach. Zdjęcia wykonywał także w celu publikacji teatralnych książek fotograficznych, z których do dzisiaj zachowała się jedna – *Album sceniczne A. Hoffmann Artystki Teatru Krakowskiego z 1868 roku*¹³. Jest to książka formatu dwadzieścia trzy na piętnaście centymetrów, ma dwadzieścia osiem stron i zawiera dwadzieścia osiem drukowanych fotografii (w formacie trzynaście na dziewięć centymetrów) z dwunastu ról Hoffmann. Pod każdą fotografią aktorki w

kostiumie i pozie scenicznej znajduje się tytuł i autor sztuki, numer aktu i sceny oraz cytaty z wypowiedzianej kwestii. Na przykład *Balladyna* z dramatu Juliusza Słowackiego, jedna z najważniejszych ról aktorki, zaprezentowana jest w sześciu ujęciach, w różnych kostiumach z II, III i IV aktu.

Fotografie p. Rzewuskiego nie są prostym odbiciem i oddaniem podobieństwa, lecz są one prawdziwymi w swoim rodzaju przedmiotami sztuki, tak trafnie umie on uchwycić najkorzystniejszą chwilę i oddać estetyczną pozę, wyraz twarzy, a nawet grę fizjonomii". [...] Pan Rzewuski fotografuje nie tylko pojedyncze sytuacje, ale także całe sceny z najznakomitszych utworów dramatycznych

- pisano w prasie („Dziennik Poznański” 1868, nr 118, z 23.05, s. 2-3).

Fotograf jest autorem pierwszych zdjęć Heleny Modrzejewskiej w rolach, które tworzą drogocenny zbiór pięćdziesięciu pięciu szklanych negatywów z lat 1865-1869, przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej¹⁴. W 2024 roku negatywy Rzewuskiego zostały zdigitalizowane w Muzeum Fotografii i możemy dzisiaj obcować z materiałem wizualnym najbliższym oryginałowi¹⁵. W fotografiach Rzewuskiego można dostrzec jego znajomość teatru i sztuki aktorskiej. Jego fotografie teatralne zyskały uznanie badaczy (zob. Got, 1960, s. 88-90), osobiście cenię je za umiejętność uchwycenia emocji w trzech ważnych rolach aktorki, w których grała sceny szaleństwa i cierpienia - obłąkanie Praksedy, szaleństwo Ofelii i cierpienie Małgorzaty¹⁶. Wszystkie trzy role zostały sfotografowane w zbliżeniach, co przypomina spojrzenie przez teatralną lornetkę. Rzewuski fotografował aktorkę na neutralnym tle, co pozwalało na koncentrację na mimice i gestach. Ujęcia są albo w planie amerykańskim, albo, jak w przypadku roli Małgorzaty, w jeszcze bliższym

kadrze, w planie średnim, gdzie zadziwia kąt ustawienia aparatu, dostosowany do aktorki, która siedzi lub klęczy. Zbliżenia pozwalają doświadczyć emocji aktorki, które odczytujemy z jej twarzy, ale także napięcia w jej ciele. Rzewuski dostrzegł i zatrzymał na szklanych negatywach jej pierwotny, jeszcze nieoszlifowany talent, grę bardziej niż w późniejszych latach realistyczną, opartą na intuicji i obserwacji.

Upodobanie do teatru dostrzegam także w portretach zbiorowych Rzewuskiego, komponowanych często z kilkunastu osób, z dbałością o relacje między pozującymi, grę spojrzeń i gestów, jakby zostali uchwyceni w ruchu¹⁷. Jego grupowe portrety przypominają żywe obrazy, które wielokrotnie fotografował w atelier. Żywe obrazy były rodzajem parateatralnego widowiska o długiej tradycji, w którym odpowiednio upozowane osoby w kostiumach, charakteryzacji i z rekwizytami, rekonstruowały obraz lub scenę z literatury. W drugiej połowie XIX wieku żywe obrazy, popularne szczególnie w kręgach arystokracji, zyskiwały drugie życie w atelier fotograficznym. Rzewuski fotografował m.in. grupy i osobne portrety z *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza czy *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (zob. Mossakowska, 1981, s. 169-173). Rzewuskiego pochłaniały jednocześnie obowiązki społeczne: był aktywnym radnym miejskim i jednym z jego ważniejszych projektów była budowa nowego gmachu teatru. Warto pamiętać, że dzisiejszy Teatr im. Juliusza Słowackiego wiele zawdzięcza jego staraniom. Rzewuski jest jedynym XIX-wiecznym fotografem, w którego pośmiertnym biogramie podkreślano upodobania teatralne. „Rzewuski był prawdziwym zwolennikiem teatru; zwykle siadywał na balkonie i rzadko którą sztukę opuścił, gdy mu jeszcze zdrowie służyło” – pisano 20 listopada 1888 roku w „Czasie”.

Uczniem Rzewuskiego był **Józef Sebald**, początkowo student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W latach 1890-1893 prowadził razem z Juliuszem Mieniem zakład fotograficzny przy ul. Sławkowskiej, a od 1893 roku pracował samodzielnie, przejmując atelier dawnego mistrza, które zakupił razem z archiwum szklanych negatywów. W 1901 roku zmienił adres na ul. Batorego 12, gdzie do willi „Pod Stańczykiem” przeniósł zakład i działał do 1914 roku (zob. Grychowski, 1995, s. 111). Sebald przejął klientów Rzewuskiego oraz kontynuował związki z teatrem przez okres trzech słynnych dyrekcji przy pl. św. Ducha. To w jego atelier fotografowali się aktorzy i aktorki, pracujący pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego (1893-1899), Józefa Kotarbińskiego (1899-1905) i Ludwika Solskiego (1905-1913).

Wytworny, zawsze nienagannie ubrany starszy pan, inteligentny, o wielostronnych zainteresowaniach, znawca sztuki, teatru i muzyki, był postacią powszechnie znaną w Krakowie. Przyjazne stosunki łączyły go z wieloma artystami, naukowcami, inteligencją urzędniczą. Wielu z nich przychodziło do zakładu tak po prostu, na pogawędkę, niektórym stryj świadczył bezinteresowne przysługi: robił zdjęcia aktorom w ich znanych rolach, plastykom sporządzał reprodukcje obrazów itp. Byli to klienci mili, zawsze uprzejmi i niekrepujący -

pisał o stryju Stanisław Szeybal, fotograf i pracownik atelier przy Batorego 12 (Szeybal, 1984, s. 107). Sebald jest autorem ikonicznych obrazów teatru przełomu XIX i XX wieku, m.in. sfotografował Wandę Siemaszkową jako Julkę z dramatu *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego, Michała Tarasiewicza jako Kordiana w sztuce Juliusza Słowackiego, sceny zbiorowe z *Dziadów* Adama Mickiewicza w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego czy Helenę

Modrzejewską jako Laodamię w *Protesilasie i Laodamii* Wyspiańskiego (był to ostatni występ aktorki na ziemiach polskich).

Teodozy Bahrynowicz to jeden z najbardziej tajemniczych fotografów. Wiemy jedynie, że miał status „fotografa Teatru Miejskiego we Lwowie” (Żakowicz, 2004, s. 30), ale nie znamy szczegółów tej współpracy - fotograf nie odnotowywał tej informacji na rewersach zdjęć. O jego bliskich związkach z teatrem świadczą liczne fotografie wykonywane w atelier przy ul. Jagiellońskiej, mniej więcej w latach 1902-1915 (także we współpracy z Bolesławem Statkiewiczem). Fotografie Bahrynowicza wydawane były również w formie pocztówek. W jego atelier pozowali w rolach aktorzy i aktorki zatrudnieni w teatrze za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego w latach 1900-1906.

Trzeba jeszcze wspomnieć o znakomitym poznańskim fotografie **Romanie Stefanie Ulatowskim**, który miał zostać fryzjerem, ale wybrał inny zawód. Najważniejsza część jego działalności przypada na lata po 1918 roku, ale praktykę rozpoczął bardzo wcześnie, jako czternastolatek, w 1895 roku w zakładzie fotograficznym założonym przez Balbinę Mirską. Tradycję zakładu kontynuował od 1899 roku wujek przyszłego fotografa - Bolesław Samoliński. Ulatowski spędził przełom XIX i XX wieku w Niemczech, praktykując w Dreźnie i Berlinie. Był to dla niego czas poznawania sztuki, którą pasjonował się całe życie. Odwiedzał teatry, słuchał muzyki, rozszerzał wiedzę z dziedziny malarstwa, rzeźby i architektury, gromadząc książki i albumy do powiększanej przez całe życie biblioteki. W 1905 roku powrócił do Poznania i do 1908 pracował w Atelier Rubens (dawnym zakładzie Mirskiej), gdzie powstawały portrety ludzi teatru. Kolejne lata spędził w Bydgoszczy, zyskując samodzielność, ale tuż przed wybuchem I wojny światowej powrócił do Poznania, założył własny zakład fotograficzny, który stał się „miejszem

spotkań malarzy, rzeźbiarzy, literatów, aktorów i śpiewaków; jego właściciel znał się bowiem nie tylko na sztukach plastycznych, ale interesował się także literaturą i teatrem, a szczególnie muzyką” (Kondziela, 1964, s. 10).

Ulatowski został nazwany „«nadwornym fotografem» poznańskich teatrów”. Mieszkanie fotografa przy atelier, wypełnione kostiumami i rekwizytami, przypominało garderobę, a nie prywatne lokum. „W tym czasie Teatr Polski odstąpił mu sięń wejściową na stałą ekspozycję jego prac, umożliwiając poznańskiej publiczności zapoznanie się z jego dorobkiem i osiągnięciami” (tamże, s. 11).

3.

Osobną grupą fotografów teatralnych są twórcy zawodowo związani z teatrem, którzy albo zmienili zawód, wybierając praktykę fotografa, albo wykonywali oba zawody równolegle.

Ignacy Gołębiowski był związany ze sceną mniej więcej w latach 1836-1857, pracując przede wszystkim jako aktor. Miał także talent malarski, który wykorzystywał w rolach charakterystycznych. Był chwalony za dbałość o kostiumy, pracował także w teatrze jako dekorator. Debiutował w Krakowie i przez pierwszą dekadę prowadził żywot aktora wędrownego: w latach 1846-1851 był w zespole krakowskim, a następnie – podobno z powodu kłótni z ówczesnym dyrektorem – przeniósł się do Lwowa, gdzie grał niewielkie role. „Scenę skarbkowską rzucił dla intratniejszego wówczas zawodu fotografa” (Żakowicz, 2004, s. 10), otwierając atelier przy ul. Pojezuickiej. Nie wiadomo, kiedy dokładnie otworzył pracownię, ale najprawdopodobniej początkowo łączył oba zawody. Zaczynał od dagerotypów, miał też renomę dobrego rysownika i litografa. Znamy współczesną fotografię jego grafiki, przedstawiającą aktora Stanisława

Skwarczyńskiego w roli Hamleta, granej na pożegnanie lwowskiej publiczności podczas występu gościnnego w marcu 1852 roku¹⁸. Zajmował się również kolorowaniem fotografii (tamże, s. 13), m.in. kolorował gwaszem i akwarelą fotografię aktora i dyrektora teatru Zygmunta Anczyca, którą zrobił **Ignacy Stahl**, najprawdopodobniej w latach pięćdziesiątych XIX wieku¹⁹. Stahl był początkowo wędrownym dagerotypistą i około 1860 roku otworzył na Rynku we Lwowie atelier, gdzie fotografowali się aktorzy i aktorki, m.in. Barbara Linkowska, Jan Nepomucen Nowakowski i Helena Modrzejewska. Zakład fotograficzny Gołębiowskiego działał do około 1864, aktor-fotograf zmarł w styczniu 1865 roku, co ustaliła Jurija Biriulowa (tamże).

Aleksander Władysław Strauss pochodził z ziemiańskiej rodziny od pokoleń związanej z Wilnem. Kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie najprawdopodobniej zainteresował się z fotografią. Studia ukończył w 1857 roku z bardzo dobrym wynikiem. Jest autorem wielu portretów, m.in. Herkulana Abramowicza, prezesa teatru polskiego w Wilnie w latach 1849-1861. W 1858 roku objął stanowisko dekoratora w teatrze. W dziejach teatru wileńskiego zaczynało się wówczas krótkotrwałe ożywienie. Od 1859 roku dyrektorem został ceniony aktor i wykształcony reżyser Kazimierz Szlagier, który wprowadził na tę scenę twórczy ferment. Strauss chwalony był m.in. za dekoracje do opery *Wolny strzelec* Carla Marii Webera. Wiemy także, że pomagał przy charakteryzacji popularnego aktora charakterystycznego Józefa Dombrowskiego, z którym się przyjaźnił (zob. Skrejko, 2013-2024, s. 274-275). Teatr polski został oficjalnie zamknięty w 1864 roku, ale już około 1860 rozpoczął się proces zamierania życia teatralnego (Hernik-Spalińska, 2016, s. 98). Najprawdopodobniej Strauss odszedł z teatru już wtedy, wiadomo, że od 1860 roku uczył rysunków w Instytucie Szlacheckim w Wilnie. W roku 1864 roku wraz Jarosławem

Brzozowskiem założył zakład fotograficzny, który prowadził samodzielnie od 1880 roku. Z racji pochodzenia oraz artystycznych umiejętności uczestniczył w życiu społecznym Wilna, był ławnikiem magistratu, zasiadał w komitetach do spraw upiększania miasta, renowacji dzieł sztuki, angażował się w działania parateatralne – „inscenizował prywatne bale kostiumowe oraz żywe obrazy” (Bułhak, 1939, s. 49). Zmarł w 1896 roku. Omawiając środowisko wileńskich fotografów, Jan Bułhak nazwał Straussa „pierwszym prawdziwym fachowcem fotografii” (tamże). Wykształcił pokolenie wileńskich fotografów, którzy praktykowali w jego atelier. Zaliczając Straussa do polskich fotografów teatralnych, należy to jednak czynić z dużą ostrożnością, gdyż jego działalność fotograficzna przypadała na czas zamknięcia sceny polskiej. Po śmierci Straussa zakład prowadziła jego żona **Katarzyna**, kontynuując tradycję atelier „A. Strauss”. Kiedy w 1906 roku reaktywowano teatr polski w Wilnie, to w zakładzie „A. Strauss” zaczęto wykonywać portrety aktorów i aktorek w rolach, robiono fotografie sceniczne w teatrze, firmowane nazwą atelier. Jedną z piękniejszych prac fotograficznych zakładu „A. Strauss” jest bogaty zestaw zdjęć z *Lilii Wenedy* Juliusza Słowackiego w inscenizacji Ferdynanda Ruszczyca z 1909 roku, składający się z portretów w rolach wykonanych w atelier oraz fotografii scenicznych w teatrze²⁰. Wykonał je ktoś z zakładu, być może Katarzyna Strauss²¹. Przy aktualnym stanie badań nic o niej nie wiemy. Omawiając fotografię teatralną w Wilnie, trzeba więc pamiętać, że portretów aktorów i aktorek oraz fotografii scenicznych teatru polskiego w Wilnie po 1906 roku, sygnowanych „A. Strauss”, nie wykonał Aleksander Strauss (a tak są podpisywane), ale osoba z jego zakładu, być może żona Katarzyna.

Ostatni fotograf w tej grupie to postać wyjątkowa. Był aktorem i śpiewakiem, który zafascynował się fotografią, został fotografem teatralnym, ale nigdy nie zrezygnował z zawodu aktorskiego. **Wacław Szymborski** urodził się w 1866

roku i w wieku dwudziestu lat zadebiutował w jednym z warszawskich teatrzyków ogródkowych. Do 1905 roku prowadził życie aktora wędrownego, należąc do licznych zespołów i występując w wielu miastach. Był aktorem drugoplanowym, grającym role charakterystyczne o odcieniu komediowym, czasami śpiewał w operetkach. Niski, korpulentny, cechował się podobno „słonecznym optymizmem” (Poskuta-Włodek, 2014, s. 221). W sezonie 1905/1906 zaczął pracę w zespole Tadeusza Pawlikowskiego w Teatrze Miejskim we Lwowie, a w 1906 roku przeniósł się do Krakowa, do dzisiejszego Teatru im. Juliusza Słowackiego, gdzie pracował do końca kariery. W 1927 roku obchodził jubileusz czterdziestolecia pracy artystycznej; grał coraz rzadziej, zmarł w 1932 roku i został pochowany w Krakowie. Nie wiadomo dokładnie, jak i kiedy rozpoczęła się jego fotograficzna pasja. Z pewnością na jego zainteresowanie wpłynęły zmiany techniczne w fotografii, jej dostępność i rozwój fotografii amatorskiej. Szyborski występował m.in. w Warszawie i we Lwowie, w dwóch najważniejszych ośrodkach upowszechniania wiedzy o fotografii. Jego najważniejszy dorobek fotograficzny przypada na dwudziestolecie międzywojenne, ale początki jego twórczości to czas przed 1918 rokiem.

Od ok. 1910 roku uprawiał amatorsko fotografię i w tej dziedzinie doszedł z czasem do doskonałości profesjonalisty. Wykonał liczne autoportrety, zdjęcia swojej rodziny oraz kilka tysięcy fotografii teatralnych, m.in. z krakowskich teatrów, im. Słowackiego, Miejskiego Powszechnego i Bagateli. Eksperymentował z fotografią, używając luster, techniki wirażowania, przedłużonego czasu naświetlania, fotomontażu, nakładania obrazów

- pisała autorka biogramu aktora-fotografa (tamże, s. 220). Jego osoba i dorobek zasługują na osobne opracowanie. Zbiory fotografii Szymborskiego przechowywane są m.in. w Muzeum Krakowa, Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz Bibliotece Jagiellońskiej, która posiada trzy tysiące sześćset siedemdziesiąt cztery fotografie zakupione od żony artysty. Przyglądając się jedynie wczesnym fotografiom Szymborskiego, można zaobserwować, jak fotografia amatorska w rękach człowieka teatru nadała nową jakość fotografii teatralnej. Tworząc zdjęcia sceniczne, Szymborski nie fotografował tylko w szerokim planie, z pierwszych rzędów, ale podchodził blisko aktorów, szukał ciekawych perspektyw. Robił zdjęcia dekoracji. Tworzył portrety w rolach, chwytając ujęcia grających blisko sceny, w podobnym świetle. Fotografował aktorów i aktorki prywatnie, w naturalnej scenerii - na spacerze, w lesie, w prywatnym mieszkaniu, w gabinecie, nadając portretom bliższy, intymniejszy charakter.

4.

Aleksander Karoli, współzałożyciel marki „fotografia teatrów”, według Płażewskiego „jeden z najwybitniejszych fotografów zawodowych w Warszawie” (2003, s. 399) był także zawodowo związany z teatrem. Pracował w Teatrach Warszawskich na stanowisku mistrza oświetlenia, ale próbując zrekonstruować jego biografię - jego biogramu nie ma nawet w *Polskim Słowniku Biograficznym* - można zauważyć inne teatralne powiązania. Jego ojciec Jan Karoli był z wykształcenia farmaceutą, prowadził aptekę, a następnie z Janem Elsnerem założył zakład fotograficzny „Elsner i Karoli” przy ul. Krakowskie Przedmieście. Jan Elsner był synem słynnego kompozytora i działacza muzycznego Józefa Elsnera, współpracownika Wojciecha Bogusławskiego i nauczyciela Fryderyka Chopina. Elsner komponował opery do tekstów „ojca polskiego teatru” i pracował jako

dyrektor opery w Teatrze Narodowym. Młody Aleksander dorastał więc w otoczeniu ludzi związanych ze środowiskiem teatralnym. Być może ta okoliczność zdecydowała, że podjął pracę w teatrze.

Wiemy, że w latach młodości lubił odwiedzać pracownię Karola Beyera, z którym przyjaźnił się ojciec, wspominał, jak z tekturek i „małych szkieł” otrzymanych od Beyera skonstruował własną kamerkę i wykonał pierwsze zdjęcia (zob. Karoli, 1899, s. 302). Najprawdopodobniej już od lat sześćdziesiątych XIX wieku pracował w zakładzie fotograficznym ojca, pogłębiając również, jak możemy się domyślać, zainteresowanie światłem. W podręczniku fotograficznym, który napisał znacznie później (wygrywając konkurs i zdobywając w 1893 roku nagrodę ufundowaną z pośmiertnego zapisu Walerego Rzewuskiego) wymienił „zasadę światłocienia, czyli właściwego zastosowania oświetlenia” jako podstawę sztuki fotografii (Karoli, 1893, s. 7). Od 13 lipca 1870 roku pracował w dziale „służba oświetlenia” jako „fajerwerkiem”, kierując ekipą składającą się ze „starszego iluminatora”, siedmiu „iluminatorów” oraz dwóch „iluminatorek” (Goślicki, 1871, s. 27). Była to bardzo wymagająca praca. Karoli wraz z dziesięcioosobową ekipą obsługiwali dwa teatry działające cały rok w gmachu przy placu Teatralnym (Teatr Wielki i Teatr Rozmaitości) oraz od 1870 roku Teatr Letni w Ogrodzie Saskim. W repertuarze teatrów były przedstawienia operowe, baletowe, tragedie, dramaty, komedie i różnego rodzaju wydarzenia, m.in. koncerty charytatywne. Od 1864 roku Teatry Warszawskie były oświetlane lampami gazowymi. Karoli interesował się możliwościami elektryczności i około 1872 roku miał złożyć projekt oświetlenia teatrów światłem elektrycznym (zob. Maciesza, 1972, s. 81). Bardzo możliwe, że efektem tej propozycji było zastosowanie nowego typu oświetlenia w balecie *Meluzyna* na scenie Teatru Wielkiego w kwietniu 1873 roku. Fakt ten odnotowali krytycy, pisząc m.in. „Nie żałują też nam tyle tego

światła aż w oczach się ćmi, aż gaz biedny blednie z zawiści i chowa się po kątach” („Kurier Warszawski” 1873, nr 81, z 22.04, s. 1). Niestety projekt nie doczekał się realizacji, oświetlenie zmieniono dopiero podczas remontu gmachu między 1890 i 1891 rokiem. Nie wiadomo, do kiedy Karoli pracował w teatrze, najprawdopodobniej otwarcie atelier i działalność fotograficzna były na tyle absorbujące, że tylko im poświęcił czas, wykorzystując kontakty teatralne do stworzenia marki „fotografia teatrów”. Prawdopodobnie to Aleksander Maciesza pierwszy wskazał rok 1882 jako datę powstania zakładu fotograficznego „Karoli i Pusch” z tytułem „fotografia teatrów” (czasem „fotografia teatrów rządowych”) i ta informacja była powtarzana w kolejnych publikacjach (zob. Maciesza, 1972, s. 82) . Trzeba podkreślić, że zakład „Karoli i Pusch” przy ul. Miodowej 4 został otwarty pod koniec 1876 roku. Wiemy, że zaraz na początku 1877 roku był reklamowany w „Echu” (w numerze 1 z 2 stycznia) jako „nowo otworzony” zakład fotograficzny. Rok 1876 potwierdza także informacja w liście fotografa w zbiorach Archiwum Państwowego w Warszawie²². 26 lutego 1877 roku na łamach wspomnianego czasopisma „Echo” ukazała się informacja:

Panowie Karoli i Pusch zamianowani zostali przez dyrekcję Teatrów Warszawskich, stałymi fotografistami tychże teatrów. Z powodu tej nominacji, tylko panowie Karoli i Pusch będą mogli fotografować artystki i artystów Teatrów Warszawskich, w kostiumowych rolach („Echo” 1877, nr 45, z 26.02, s. 4).

Na rewersach fotografii zaczął funkcjonować oficjalny tytuł, rozpoznawalna marka „fotografia teatrów w Warszawie”. Partnerem Karolego był **Maurycy**

Pusch, ceniony fotograf warszawski, starszy od Karolego o dziesięć lat, uczeń Jerzego Giwartowskiego, po którym przejął zakład fotograficzny. Obaj zdobywali doświadczenie w najstarszych warszawskich zakładach fotograficznych. Monopol na fotografowanie aktorów i aktorek w rolach wyrażony w notatce prasowej był jednie intencją życzeniową. Powstanie marki wiązało się także z chęcią wyróżnienia się na tle innych zakładów fotograficznych, skorzystania z wysokiej pozycji społecznej, jaką cieszył się teatr na ziemiach polskich, a szczególnie Teatru Warszawskie. Był to przede wszystkim mocny gest skierowany przeciwko największej konkurencji, czyli atelier Jana Mieczkowskiego. Dopiero niedawno uświadomiłam sobie, jak wysokie napięcie musiało panować na króciutkim odcinku ulicy Miodowej, gdzie pod jedyneką działał Mieczkowski, a pod czwórka powstał zakład „Karoli i Pusch”. Ludzie teatru wciąż fotografowali się u Mieczkowskiego, ale to duet fotografów teatralnych otrzymywał ciekawe zlecenia z teatru, m.in. zdjęcia portretowe artystów i artystek wszystkich zespołów, fotografie dekoracji oraz zamówienia na fotografie w teatrze.

Pierwsze fotografie we wnętrzu teatru zostały wykonane w Teatrze Wielkim na ostatnim przedstawieniu przed remontem w poniedziałek 26 maja 1889 około godziny trzynastej. Karoli i Pusch zrobili dwa zdjęcia – pierwsze (zachowane do dziś)²³ przedstawia widownię, „zdjęte” zostało ze sceny, a następnie po wyjściu publiczności przestawiono aparat na widownię i zrobiono drugą fotografię (do dziś nieodnalezioną) – grupy artystów na scenie. Zdjęcia powstały „sposobem migawkowym, przy świetle proszku magnezyowego. Światło to zupełnie słonecznej siły, pozwala zrobić zdjęcie w ciągu pięćdziesiątej części sekundy. Oślepienie światłem osoby fotografowane zamykają oczy, ale nim się zdążą skrzywić, już fotografia jest zdjęta” – tłumaczono w prasie („Kurier Poranny” 1890, nr 146, z 28.05, s. 2-3). Podkreślano wagę tego wydarzenia, dodając: „tego rodzaju zdjęć sali

wykonano parę na świecie. Stanowi ona wielki postęp w sztuce fotograficznej i z czasem dozwoli zdejmować widoki podczas nocy tak dobrze jak podczas dnia” (tamże). Inauguracyjne przedstawienie po remoncie, które odbyło się 11 września 1891 roku, również zostało uwiecznione na fotografii i szczęśliwie zachowało się do naszych czasów²⁴.

Duet „Karoli i Pusch” działał do 1892 roku, kiedy to dokonano symbolicznego podziału marki, co świadczyło o jej popularności. Zaczął jej samodzielnie używać Maurycy Pusch, zostając przy ul. Miodowej 1 (dokład zakład przeniósł się w 1890 roku²⁵) i wykonywał oprócz portretów także zlecenia dla teatrów, np. wachlarz z fotografiami artystów i artystek oraz fotografie sceniczne (zob. Kędziora, 2018, t. 1, s. 349-350).

Aleksander Karoli w latach 1892-1893 pracował w duecie z **Edwardem Troczewskim**. Podczas tej współpracy, dokładnie 11 lutego 1893 roku, wykonano pierwszą sceniczną fotografię z przedstawienia, która trafiła na okładkę „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” (1893, nr 490, z 18.02)²⁶. Zdjęcie znamy niestety tylko z reprodukcji, oryginał do tej pory nie został odnaleziony. Karoli i Troczewski sfotografowali ostatnią scenę z cieszącej się ogromnym powodzeniem komedii *Fredzio* Stanisława Grajbniera, która miała premierę 6 lutego 1893 roku w Teatrze Rozmaitości. Sesja odbyła się w sobotę 11 lutego, po wieczornym przedstawieniu, kiedy publiczność opuściła teatr. Łoże zasłonięto kotarami, aby uwagę skoncentrować na scenie. Zdjęcie zostało wykonane ze środka drugiego rzędu, w pełnym planie. Z zachowanego opisu znamy nazwiska wszystkich aktorów i aktorek oraz fragment wypowiedzanego tekstu, dokładny moment, w którym zatrzymano akcję sztuki²⁷. „Zdjęcie zostało dokonane sposobem migawkowym, przy pomocy proszku magnezyowego wybuchowego. Proces eksponowania trwał 1/20 sekundy i tylko tej bajecznej szybkości zawdzięczać

należy wierność tego zdjęcia”²⁸ – pisali autorzy fotografii. Należy podkreślić, że to Aleksander Karoli, fotograf z doświadczeniem mistrza oświetlenia teatru, był inicjatorem i współwykonawcą pierwszych fotografii we wnętrzu teatru oraz pierwszej fotografii scenicznej z przedstawienia. Od 1894 roku pracował samodzielnie, kontynuując twórczość fotograficzną, rozwijając ją w stronę fotoreportażu, będąc przedsiębiorcą, wynalazcą oraz zajmując się działalnością publicystyczną i wykładową. Zmarł w 1915 roku.

Edward Troczewski, z wykształcenia malarz, kontynuował tradycję podzielonej marki samodzielnie, dodając na rewersach fotografii informację o reprodukowaniu dzieł sztuki – „Edward Troczewski Fotografia Teatrów oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie”. Szyld Troczewskiego „Fotografia Teatrów” możemy dostrzec na zdjęciu z pogrzebu hrabiego Ludwika Krasińskiego w 1895 roku. Fotograf zadbał o wyeksponowanie własnego atelier przy Krakowskim Przedmieściu 42. Dwa numery wcześniej można wypatrzyć wspomniane atelier „J. Kostka i Mulert”, czyli dawny zakład Karola Beyera.

Okolo 1898 roku Troczewski odsprzedał zakład i markę **Jadwidze Golcz**, która działała do 1910 roku. Płazewski nazwał Golcz „czołową postacią warszawskiej fotografii, organizatorką ruchu fotograficznego w Warszawie przełomu wieku” (2003, s. 394), współczesne badania coraz szerzej przypominają krótką, ale niezwykle intensywną działalność fotografki (zob. Gębarowska, 2019). Należy do nich dołączyć także jej pracę jako fotografki teatralnej. Golcz zainteresowała się fotografią najprawdopodobniej w szkole rysunku i malarstwa Wojciecha Gersona, gdzie poznała zaprzyjaźnionego z nim Troczewskiego, który wprowadził ją w świat fotografii. Najprawdopodobniej to Troczewski doradził jej dalsze studia za granicą, na

które, jako osoba zamożna, mogła sobie pozwolić. Po powrocie z Wiednia, Paryża i Berlina, w wieku trzydziestu dwóch lat, stała się właścicielką zakładu, kontynuatorką marki teatralnej, wykonywała też reprodukcje i fotografie z wystaw w Zachęcie. Na rewersach jej fotografii możemy przeczytać: „Jadwiga Golcz dawniej E. Troczewski i Ska. Fotografia Teatrów oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie”. W latach 1898-1901 na działce zakładu Troczewskiego przy Krakowskim Przedmieściu 42 budowano hotel Bristol i w tym czasie zakład działał przy ul. Erywańskiej 3 (dzisiaj ul. Kredytowa). Następnie Golcz przeniosła atelier do studia na parterze w hotelu Bristol, które w pierwszej dekadzie XX wieku stało jednym z najmodniejszych miejsc Warszawy, gdzie bywał „cały świat” kultury. Jej portrety ludzi teatru oraz fotografie sceniczne znane są przede wszystkim z reprodukcji w prasie, głównie w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1899-1908 (zob. Kędziora, 2018, t. 1, s. 354-355) oraz w „Świecie”, z którym współpracowała od samego początku (dokładnie od drugiego numeru) w latach 1906-1908. Jedyną oryginalną odbitkę fotografii scenicznej jej autorstwa udało się odnaleźć w Muzeum Narodowym w Warszawie²⁹. Golcz fotografowała na warszawskich ulicach, w Zachęcie, w teatrze, w atelier, wykonywała reprodukcje, wydawała i współprowadziła czasopismo „Światło”, organizowała konkurs fotograficzny, wystawę i współprowadziła warszawską szkołę fotograficzną, która - czynna od 1906 roku - w latach 1908-1913 działała w gmachu Teatru Wielkiego. Okazało się, że uczniowie i uczennice szkoły studiowali także fotografię teatralną, o czym świadczą ich publikacje w „Świecie” (zob. „Świat” 1907, nr 43, s. 17-19). Historia marki „fotografia teatrów” (posługiwał się nią duet Malarski i Tavrell, czyli Jan Malarski i Karol Tavrell) oraz działalność fotografów i słynnej fotografki, którzy ją współtworzyli i rozwijali, zasługują na rzetelne badania i omówienie.

Teatr na ziemiach polskich do 1918 roku funkcjonował w wyjątkowej sytuacji kraju nieistniejącego na mapie świata, pełniąc, oprócz oczywistej roli rozrywkowej, ważną rolę społeczną: zachowania pamięci o polskiej kulturze. Fotografia, która narodziła się na tym gruncie, trafiła we wrażliwy punkt: potrzebę zachowania pamięci o polskim teatrze. I zaczęła ten świat współtworzyć wraz ze zmieniającą się techniką fotograficzną: najpierw w atelier, później w teatrze, na scenie. Polska fotografia teatralna od samego początku pełniła – co zauważył Płażewski – „służbę społeczną” (2003, s. 93). W latach sześćdziesiątych XIX wieku, kiedy do powszechnego użytku weszły *carte de visite*, narodziło się pierwsze pokolenie publiczności teatralnej, które nie tylko zachowywało obraz teatru i ukochanych aktorów i aktorek pod powiekami, ale mogło kupić ich fotografie z rolą odtworzoną w atelier, trzymać w dłoni, włożyć do albumu, przybić gwoździkiem do ściany, położyć na półce obok łóżka czy pod poduszką. Aktorzy i aktorki po raz pierwszy mogli nie tylko oglądać swoje odbicie w lustrze, ale zobaczyć się na fotografii w pozie odtworzonej w studiu. Fotografowie i fotografki, uczestniczący w życiu teatralnym, mogli po raz pierwszy odtworzyć sytuację znaną ze sceny, oglądaną w zbliżeniu teatralnej lornetki, przed obiektywem aparatu, zatrzymać na negatywie, a następnie na pozytywowej odbitce. Ewa Partyga w książce *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, zaproponowała szeroko rozumiany termin „dziewiętnastowieczny teatr fotografii” (2016, s. 38), wskazując również na teatralność atelier. Podobnie jak pracownie malarskie, zakłady fotograficzne, wypełnione różnymi tłami oraz rekwizytami, czyniły z fotografa reżysera, operatora kamery oraz pozera, odpowiadającego za ułożenie pozy osoby fotografowanej (albo, co praktykowano w większych zakładach, korzystającego z pomocy tych kluczowych pracowników). Pozowano do zdjęć, szukano odpowiedniej pozy

lub utrwalano upozowanych – wszyscy byli uczestnikami „dziewiętnastowiecznego teatru fotografii”. Większość wymienionych w tym artykule fotografów i fotografek miało wykształcenie malarskie, co zakorzeniało ich w świecie artystycznym, współtworzącym teatr. Zakłady fotograficzne, oprócz pierwszej funkcji zarobkowej, stawały się miejscem łączącym świat sztuk plastycznych i teatru, rodzajem „instytucji kultury”. Nawet krótka i szkicowa prezentacja sylwetek najważniejszych fotografów i fotografek teatralnych w XIX wieku pozwoliła zobaczyć ich często wszechstronne i społecznie zaangażowane osobowości. Silna pozycja polskiego teatru sprawia, że nie da się opowiedzieć dziejów polskiej fotografii do 1918 roku bez szeroko zakrojonych badań dotyczących fotografii teatralnej. Początki zawodu fotografa teatralnego można wskazać już w działalności Karola Beyera oraz kolejnych portrecistów, ale oficjalnie zawód narodził się w 1877 roku, wraz z powstaniem marki „fotografia teatrów w Warszawie”. Pierwszymi fotografami teatralnymi byli Aleksander Karoli i Maurycy Pusch.

Pierwsze zdjęcie sceniczne z przedstawienia, które trafiło na okładkę czasopisma, jest symbolem zmian. To moment narodzin fotografii scenicznej. Czas zmian technologicznych. Fotograf teatralny do lat osiemdziesiątych XIX wieku był uzależniony od atelier z powodu techniki mokrego kolodionu. Szklane płytki polewano roztworem kolodionu, naświetlano i od razu wywoływano w celu stworzenia szklanego negatywu, z którego później mogła powstać odbitka pozytywowa na papierze. Kolodion zachowywał czułość przez krótki czas i wymagał szybkiego dostępu do laboratorium. Dopiero w latach osiemdziesiątych XIX wieku wprowadzono tzw. suche płyty, które można było zabrać ze sobą, wykonać zdjęcie i wywołać je później, co umożliwiało wyjście z atelier do teatru i zrobienie tam zdjęcia. W teatrach dopiero w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pojawiło się światło

elektryczne, które pozwoliło na mocniejsze oświetlenie wnętrza. To także początek zmiany odbioru fotografii, czas, kiedy publiczność zaczęła tracić kontakt z oryginalną odbitką fotograficzną oraz z jej autorem i autorką. Światłodruk upowszechnił pocztówki i sprawił, że fotografie teatralne – portrety prywatne, portrety w rolach, fotografie sceniczne – trafiały przede wszystkim do prasy. Stawały się anonimowymi ilustracjami, które towarzyszyły prezentacji sylwetki aktora czy recenzji. Pocztówki zostały wyparte przez fotosy aktorów i aktorek filmowych. Oryginalne odbitki fotografii scenicznych wisiały długo w witrynach teatrów, aż w końcu przejął je internet. Punkt zwrotny w roku 2015, kiedy powstał Konkurs Fotografii Teatralnej, widzę również w przywróceniu znaczenia zawodu fotografa teatralnego i fotografki teatralnej, który ma – jak starałam się pokazać – długą i bogatą tradycję. Warto ją dokładnie zbadać i opisać.

Wzór cytowania:

Wanicka, Agnieszka, *Zawód: fotograf teatralny w XIX wieku. Pierwsza próba (uporządkowania faktów)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, DOI: 10.34762/xbxw-g127.

Autor/ka

Agnieszka Wanicka (agnieszka.wanicka@uj.edu.pl) – pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu UJ na stanowisku adiunkta. Prowadzi badania dotyczące fotografii teatralnej oraz historii teatru polskiego w XIX wieku. Wykłada również w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Laureatka stypendium artystycznego m.st. Warszawy (2014) oraz stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2015, 2020). Autorka książek, edycji źródłowych oraz artykułów, m.in. *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880* (2011), Władysław Krogulski, *Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wyb. i oprac. Dorota Jarząbek-Wasył, Agnieszka Wanicka (2015), „*Kołysałem się tą myślą*”. *Historia niezrealizowanego projektu fotograficznego Michała Chomińskiego*, „Pamiętnik Teatralny” (2021, nr 1). ORCID: 0000-0001-8359-1501.

Przypisy

1. Autorka artykułu jest kuratorką pierwszej części (lata 1839-1918) wystawy *Pamięć teatru. Polska fotografia teatralna od początku istnienia do dziś*, <http://pamiecteatru.pl/> [dostęp: 10.12.2024].
2. Mowa o czterech monografiach: Mossakowska, 1981 (Walery Rzewuski); Jackiewicz, 2012 (Karol Beyer). 2014 (Maksymilian Fajans), 2015 (Konrad Brandel). Cenne informacje o działalności fotografów i ich związkach z teatrem zawiera dwutomowa monografia Alicji Kędziory, 2018. Informacje o działalności Konrada Brandla znajdziemy w: Lejko, 2009, s. 55-57; Ziętkiewicz, 2016, Wanicka, 2021. Zob. także rozdział *Fotografie słynnych osobowości, sław i celebrytów* w książce Marty Ziętkiewicz, 2024, s. 98-103.
3. Zob. także: Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/strona-glowna> [dostęp: 10.12.2024].
4. Zob. także: Cyfrowy Thesaurus, Muzeum Krakowa, <https://ct.mhk.pl/wps/portal/> [dostęp: 10.12.2024].
5. Zob. także: Polona, <https://polona.pl/> [dostęp: 10.12.2024].
6. Kwerendy zostały przeprowadzone w latach 2012-2018 podczas pracy w projekcie badawczym *Teatry we Lwowie 1789-1945* (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, kierowniczka projektu - Agnieszka Marszałek).
7. Fotografia aktorki znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zob. Adelaide Ristori del Grillo, fot. Karol Beyer, Warszawa, 1856, 17,6 x 12,5 cm, DI 103389 MNW, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/8922> [dostęp: 12.12.2024].
8. Fotografie aktora znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie oraz w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN.
9. Mowa o rolach ze sztuk: *Śluby panieńskie* Fredry; *Adrianna Lecouvreur* Scribe'a i Legouvé; *Hamlet* Szekspira, *Frou-Frou* Meilhaca i Halévy'ego, *Donna Diana* Moreto, *Antoniusz i Kleopatra* Szekspira. Zob. także *Kleopatra Modrzejewskiej w fotografii*, [w:] *Helena Modrzejewska...*, 2021, s. 273-189 oraz Wanicka, 2021.
10. Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1870, nr 123 (7.05), s. 221 oraz „Kłosy” 1870, nr 253 (5.05), s. 269. Zob. więcej: Kędziora, 2018, t. 1, s. 133-134.
11. Zob. *Artyści dramatu warszawskiego*, tableau z m.in. fotografią z *Safandulów* Sardou, fot. Jan Mieczkowski, 1877, 33,1 x 21,3 cm, bezpłatne *premium* dla prenumeratorów pierwszego półrocza „Kuriera Porannego i Antraktu” 1877, MHK-Fs1078/VI, Zbiory Muzeum Krakowa, <https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={6E8FDF6D-E99D-496C-9150-8B148AA62C78}> [dostęp: 12.12.2024].
12. Zob. Strona tytułowa czasopisma „Kłosy” 1866, nr 40 (4.04) z drzeworytem (rysował F. Tegazzo, rytowany w pracowni J. Minheymera) Jana Królikowskiego jako Franciszka Moora w *Zbójcach* Schillera według fotografii Konrada Brandla i Ski „wyłącznie dla Kłósów wykonanej”, <https://polona.pl/item-view/f2e19078-df51-40f4-93da-4b992d22a1eb?page=1> [dostęp: 10.12.2024].
13. *Album sceniczne A. Hoffmann, Artystki Teatru Krakowskiego*. Fotografował z natury W. Rzewuski, Kraków 1868, Zbiory Muzeum Krakowa, zob. m.in. <https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={7254BC26-8747-4C4A-8048-259A88F2A429}> [dostęp: 10.12.2024].
14. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygnatury BJ Graf. I.F.

17127-17187.

15. Digitalizacja została zrealizowana w ramach projektu MiniGRANTY POB Heritage (edycja specjalna: Humanistyka Cyfrowa) *Kolekcja fotograficzna krakowskich ról Heleny Modrzejewskiej. Digitalizacja szklanych negatywów z lat 1865-1869* pod kierunkiem Agnieszki Wanickiej, na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

16. Mowa o rolach w sztukach: *Karpaccy górale* Korzeniowskiego, *Hamlet* Szekspira oraz *Faust* Goethego.

17. Np. *Portret niezidentyfikowanych osób z otoczenia Stadnickich pochodzących z Radawca Wielkiego i Osmolic*, fot. Walery Rzewuski, ok. 1865,

<https://polona.pl/preview/debbf065-5f1f-485e-b410-215dc209966c> [dostęp: 10.12.2024].

18. Zob. Stanisław Skwarczyński jako Hamlet Szekspira, rys. I. Gołębiowski, Lwów, 1852, MHK-Fs479/VI, Zbiory Muzeum Krakowa,

<https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={6E4B147C-74EC-427B-A885-CEDD84F57C10}> [dostęp: 10.12.2024].

19. Zob. Zygmunt Anczyc, fot. Ignacy Stahl, Ignacy Gołębiowski, Lwów, lata 50. XIX wieku, fotografia kolorowana gwaszem i akwarelą, 36,5 x 32 cm, MHK-Fs2236/VI, Zbiory Muzeum Krakowa,

<https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={2E729864-92EA-459D-852E-C9A0718FADA3}> [dostęp: 10.12.2024].

20. Zbiór fotografii i pocztówek przechowują Muzeum Krakowa i Muzeum Narodowe w Warszawie.

21. Chociaż w biogramie Magdaleny Skrejko możemy znaleźć informacje, że Katarzyna prowadził atelier tylko do 1908 roku. Zob. Skrejko, 2013-2024, s. 275.

22. Zob. 72 - Archiwum Państwowe w Warszawie, Zbiór Korotyńskich, nr zespołu 201, seria 7, sygn. 16, s. 15-16.

23. Zob. Widownia Teatru Wielkiego, ostatnie przedstawienie przed przebudową teatru w dniu 26 maja 1890, fot. Karoli & Pusch, 1890, 16,2 x 22,2 cm, F.12727,

<https://polona.pl/preview/ef0d0687-34d9-4bda-85db-6d572b320e80> [dostęp: 10.12.2024].

24. Zob. Scena Teatru Wielkiego, inauguracyjne przedstawienie po przebudowie teatru, prolog Mariana Gawalewicza w dniu 11 września 1891, fot. Karoli & Pusch, 1891, 19,3 x 25,2 cm, DI 103719 MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/63919> [dostęp: 12.12.2024].

25. Za: 72 - Archiwum Państwowe w Warszawie..., dz. cyt.

26. Zob. <https://polona.pl/item-view/485905fe-e420-4be9-8bb0-ff06db83c0d2?page=0> [dostęp: 12.12.2024].

27. „Jest to kapitalny moment, w którym Jan Skibiński (p. Rapacki), oburzony niegodziwym zamiarem wnuka - sądowego pozbawienia dziadka woli - zwraca się do przyjaciela swego, Bujalskiego (p. Ostrowski) z tymi słowy: «Przyjacielu, powiedz temu panu, że od tej chwili nie znam go, że od tej chwili niech się nie waży przestąpić progu mego domu, że jako wyrzutek uczciwej rodziny, niechaj będzie przeze mnie prze...» Wyraz przekleństwa przerywa błagalna prośba babki (p-ni Niewiarowska), która pada do nóg mężowi”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 490 (18.02), s. 2.

28. Tamże. W tym samym dniu, kiedy ukazało się „Echo...”, wydano również „Tygodnik Ilustrowany”, gdzie zamieszczono fotografię ze sceny kończącej II akt, w mniejszym formacie, w ciśniejszym planie, zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1893 nr 164 (18.02), s. 101.

29. Nierozpoznana scena z przedstawienia na scenie warszawskiej, lata 1901-1910, fot. Jadwiga Golcz, 22,9 x 29,6 cm, DI 103714 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Bibliografia

Buĥhak, Jan, *O pierwszych fotografach wileńskich z XIX wieku*, „Fotograf Polski” 1939, nr 4.

Dawna fotografia lwowska 1839-1939, red. naukowa Aleksander Źakowicz, „Centrum Europy”, Lwów 2004.

Garzdecki, Juliusz, *Jan Mieczkowski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XX/4, Instytut Historii PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.

Gębarowska, Katarzyna, *Jadwiga Golcz (1866-1936): zapomniana popularyzatorka i krytyczka fotografii przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet: sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX-XXI wieku*, red. naukowa B. Łazarz, J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

Goślicki, Stanisław, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich*, nakładem Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich, Warszawa 1871.

Got, Jerzy, *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1.

Grychowski, Michał, *Józef Sebald*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t.cXXXVI/1, z. 148, Instytut Historii PAN, Warszawa-Kraków 1995.

Hernik-Spalińska, Jagoda, *Największa legenda teatru w Wilnie, czyli o zamknięciu sceny po powstaniu styczniowym*, [w:] *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, rok IX (LI), Zarząd Główny Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza przy współpracy Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

Jackiewicz, Danuta, *Karol Beyer 1818-1877*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2012.

Jackiewicz, Danuta, *Konrad Brandel 1838-1920*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2015.

Jackiewicz, Danuta, *Maksymilian Fajans 1825-1890*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2014.

Karoli, Aleksander, *Podręcznik dla fotografów i amatorów fotografii*, Kraków 1893.

Karoli, Aleksander, *Wspomnienie o ś.p. Karolu Beyerze*, „Światło” 1899, nr 7.

Kędziora, Alicja, *Ikonografia teatralna „Tygodnika Ilustrowanego” (1859-1939)*, t. 1 i 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

Kędziora, Alicja, *Kleopatra Modrzejewskiej w fotografii*, [w:] *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, *Arte et ratione*, Wydawnictwo Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, Kraków 2021.

Kleczkowski, Antoni, *Walery Rzewuski. Obywatel m. Krakowa, Radca miejski. Rys jego życia i działalności publicznej na podstawie dokumentów i zebranych materiałów*, nakładem Lesława Rzewuskiego, Kraków 1895.

Kondziela, Henryk, *Roman Stefan Ulatowski*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1964.

Koziński, Jerzy, *Fotografia krakowska w latach 1840-1914. Zarys historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Kudłacz, Katarzyna, *Awit Szubert, krakowski fotograf drugiej połowy XIX wieku*, „Dagerotyp” 2009, nr 18.

Lejko, Krystyna, *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz Warszawy w latach 60. XIX wieku*, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, Warszawa 2009.

Maciesza, Aleksander, *Historia fotografii polskiej w latach 1839-1889*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1972.

Makomaska, Ewa, *Michał Tarasiewicz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

Makomaska, Ewa, *Wystawa fotografii teatralnej w Warszawie*, „Fotografia” 1960, nr 1.

Mossakowska, Wanda, *Nieznany wizerunek Leontyny Halpertowej*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 3-4.

Mossakowska, Wanda, *Walery Rzewuski (1837-1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981.

Odludek. Ludwik Panczykowski, [w:] Władysław Krogulski, *Notatki starego aktora: Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i oprac. D. Jarząbek-Wasył, A. Wanicka, Kraków 2015.

Orzechowski, Emil, *Helena Modrzejewska. Biogram, Arte et ratione*, Wydawnictwo Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, Kraków 2017.

Partyga, Ewa, *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.

Piotrowska, Monika, *Życie alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku*, Fundacja Pix.house, Poznań 2019.

Płazewski, Ignacy, *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939*, „Książka i Wiedza”, Warszawa 2003.

Poskuta-Włodek, Diana, *Wacław Szyborski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. L/1, z. 204, Instytut Historii PAN, Warszawa-Kraków 2014.

Sheybal, Stanisław, *Wspomnienia 1891-1970*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Skrejko, Magdalena, *Strauss Aleksander Władysław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, XLIX, Instytut Historii PAN, Warszawa-Kraków 2013-2024.

Ś.p. *Walery Rzewuski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 309, z 1.12.

Wanicka, Agnieszka, „*Kołysałem się tą myślą*”. *Historia niezrealizowanego projektu fotograficznego Michała Chomińskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, z. 1.

Wanicka, Agnieszka, „*Pożerali ją oczyma*”. *Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 166.

Wanicka, Agnieszka, *Fotografia i teatr. Pierwsze spotkanie*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. M. Ziętkiewicz, M. Biernacka, Stowarzyszenie Liber pro Arte, Warszawa 2015.

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

Ziętkiewicz, Marta, *Michał Chomiński i Jan Królikowski w obiektywie Konrada Brandla: Spojrzenie na polską fotografię teatralną 2. połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 2016, z. 1-2.

Ziętkiewicz, Marta, *W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie w latach 1864-1883*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2024.

Żakowicz, Aleksander, *Fotografia galicyjska do roku 1918. Fotografowie Galicji, Tatr oraz Księstwa Cieszyńskiego*, Instytut Plastyki Akademii Jana Długosza, Wydawnictwo Centrum Europy, Częstochowa-Lwów 2008.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/zawod-fotograf-teatralny-w-xix-wieku>