

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Agata Koprowicz
Nr albumu: 322407

**Ustanawianie chłopa polskiego.
Dziewiętnastowieczna fotografia atelierowa
jako urządzenie nowoczesności
w Królestwie Polskim i Galicji**

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo-wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr hab. Iwony Kurz
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, lipiec 2018

Oświadczenie kierującej pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującej pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

W pracy badam figurę dziewiętnastowiecznego chłopca polskiego jako wyobrażenie społeczne wytwarzane za pomocą fotografii. Inspirując się Michelelem Foucaultem, fotografię ujmuję jako urządzenie nowoczesności, czyli konstelację praktyk, ich materialnych i niematerialnych efektów oraz siatkę zależności między nimi, których wynikiem jest ustanowienie nowoczesnego chłopca. Rozdział pierwszy dotyczy praktyki fotografii typów etnograficznych i antropologicznych. Rozdział drugi pokazuje różne ujęcia chłopca w debacie o jego społecznej pozycji i tworzy typologię fotograficznych wizerunków: chłopca sielankowego, chłopca oświeconego, chłopca-pielgrzymca i chłopca-właściciela. Trzeci rozdział traktuje o praktyce fotografowania się szlachty i arystokracji w strojach ludowych.

Słowa kluczowe

XIX wiek, chłop, fotografia, urządzenie nowoczesności, nowoczesność, Foucault, wyobrażenia społeczne, przemiany społeczne, historia kultury, kultura wizualna

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14700 kulturoznawstwo

Tytuł pracy w języku angielskim

Inventing the Polish Peasant.
Nineteenth-Century Atelier Photography as a Dispositif of Modernity
in the Kingdom of Poland and Galicia

Spis treści

Wstęp

1. Stań badań	5
2. Metoda i cel badania	7
3. Materiał źródłowy i zakres pracy	12

Rozdział 1. Chłop jako obiekt nowoczesnej nauki

Ilustracje	17
1. Typ ludowy	31
2. Polski chłop na wystawie świata	37
3. Polskie archiwa poddaństwa	46
4. Polska jako „dziki”	52
5. Ludzie czy szakale?	58

Rozdział 2. Chłop jako przedmiot polityki społecznej

Ilustracje	65
1. Cień Gambetty	77
2. Chłop sielankowy, czyli mieszczańskie fantazje	82
2.1. Zobaczyc, opisać, oswoić. Kolberg i fotografia	82
2.2. Podwójne widzenie	87
3. Chłop oświecony, czyli pozytywistyczna praca u podstaw	99
4. Chłop-pielgrzym, czyli konserwatywny wzór do naśladowania	108
5. Chłopo-właściciel, czyli postęp ekonomiczny	117

Rozdział 3. Chłop jako element historii narodowej

Ilustracje	125
1. Fotograficzne (re)produkowanie historii	135
2. Chłop po retuszu	139
3. Lud tańczy z historią	143
4. Kostiumy wykluczenia	150
5. Chłopo-pan, pano-chłop?	155

Zamiast zakończenia	165
---------------------------	-----

Bibliografia	170
--------------------	-----

Wstęp

1. Stań badań

W ostatnich kilku latach we współczesnej humanistyce polskiej można zauważyć wzrost zainteresowania ludem¹. W tej krytycznej debacie o korzeniach kultury polskiej chłop opisywany jest jako sprawczy bohater, którego trwałe wpisanie w obręb historiografii i „odpomnienie” w pamięci narodowej pozwoli na lepsze rozumienie współczesnych zjawisk polityczno-społecznych. Taką perspektywę można dostrzec w publikacjach takich jak *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys* (2012) Marcina Zaremby, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej* (2014) Andrzeja Ledera czy *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne* (2016) Wiktora Marca. Ich lektura zwróciła moje zainteresowanie w stronę poszukiwania białych plam w polskiej historii kultury głębiej, w XIX wieku, kiedy chłopstwo staje się przedmiotem szczególnego zainteresowania naukowego, społecznego i politycznego. Za szczególnie interesujące i niewyzyskane pole badawcze uznałam obszar kultury wizualnej i tworzenie pierwszych fotograficznych wizerunków chłopów.

O polskiej fotografii chłopów zwykło się pisać w odniesieniu do fotografii etnograficznej i rodzinnej począwszy od początku XX wieku, kiedy fotografia zaczęła być dostępna także dla ludności wiejskiej. Skupienie na XX wieku widać choćby w przypadku wystawy *Fotografia chłopów polskich* zorganizowanej przez Zachętę w 1985 roku, która była pokłosiem fotograficznego konkursu ogłoszonego dwa lata wcześniej na łamach „Nowej Wsi” i „Fotografii”. Wydany osiem lat później katalog wystawy po raz pierwszy zaprezentował tak duży materiał fotograficzny dotyczący tego tematu. Jak pisał w przedmowie do niego Jan Szczepański, jest on przede wszystkim „urealnieniem wizji klasy chłopskiej”². Jednocześnie jednak autor za bardzo zawierza realizmowi fotografii, pisząc że w odróżnieniu od literackich przedstawień żywotów chłopskich znanych choćby z Reymonta czy Orkana:

¹ O chłopskości w polskiej humanistyce ostatnich lat pisze Małgorzata Litwinowicz-Drozdziel w artykule: *Wyprawa po skrzynię posażną. Po lekturze Toastu na progu Andrzeja Mencwela*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6.

² Jan Szczepański, *[Jest to nadzwyczajny zbiór...]*, [w:] Maria Bijak, Aleksandra Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 5.

[...] Fotografia uderza twardo swoim realizmem, nic nie jest tu zmyślone, tu widać, jakie to były twarze, jakie ręce zgrubiałe, jakie ubrania, jaka chałupa w tle i jak zaciśnięte wargi, jakie zmarszczki wypisał los na tych twarzach [...] Są to najczęściej fotografie zmierzające do pełnego ujęcia prawdy: fotografowani chcieli się widzieć takimi, jakimi byli³.

W katalogu możemy napotkać, z kilkoma wyjątkami, tylko fotografie z XX wieku, na samej wystawie zaś zdjęć z XIX wieku było niewiele, chociaż można to wytłumaczyć sposobem pozyskiwania materiałów – były one nadsyłane głównie przez czytelników wspomnianych dwóch czasopism⁴. Organizatorki konkursu piszą:

Dziewiętnastowieczna fotografia zawodowa, owe *cabinet portrait* i *carte de visite* była nie najlepszym naśladownictwem malarskich portretów magnackich, szlacheckich, a potem mieszczańskich. Chłopskich portretów malarskich nie było, więc też chłopska fotografia portretowa tworzyła własne kanony estetyczne i stąd wywodzi się jej odmiennosc⁵.

Zostawiając na marginesie wartościujące stanowisko w kwestii wczesnej fotografii, niepokojąca wydaje się dezynwoltura, z jaką potraktowano związki malarstwa i fotografii – fotografia w tej perspektywie wydaje się medium „biernym”, jedynie naśladowczym wobec malarstwa. A przecież fotografie chłopów powstawały wtedy, kiedy szlacheckie i mieszczańskie, a kanony estetyczne niekoniecznie były klasowo stabilne. Odmiennosc chłopskiej fotografii nie musiała wynikać wcale z braku wzorców malarskich, lecz z innego konstruowania wizerunku chłopca w całej konstelacji kulturowej, w której znajduje się również fotografia, a także z powodu wpływu, jaki na niego mieli ci, którzy wówczas w sferze symbolicznej nim „zarządzali” – szlachta, ziemiaństwo czy inteligencja.

Temat fotografii chłopów tworzonej na ziemiach polskich w XIX wieku jest niedostatecznie opracowany. Obecnie na gruncie polskiej nauki możemy napotkać jedną tylko monografię poświęconą tej problematyce. *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii: studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku* Magdaleny Sztandary⁶ dziewiętnastowieczną fotografię chłopów wpisuje w historię myśli etnologicznej, co tym samym ogranicza materiał do funkcji jednego z etnograficznych dokumentów, które wytwarza fotograf, etnograf czy ludoznawca. Fotografie chłopów można spotkać w monografiach poświęconych poszczególnym fotografom działającym na ziemiach

³ Tamże, s. 5.

⁴ Fotografie nadsyłały także instytucje. W ten sposób zgromadzono ponad sześć tysięcy zdjęć i listów.

⁵ Maria Bijak, Aleksandra Garlicka, [Na pamiątkę...], [w:] Maria Bijak, Aleksandra Garlicka, *Fotografia chłopów polskich...*, s. 12.

⁶ Por. Magdalena Sztandara, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006.

polskich, takich jak np. Karol Beyer, Walery Rzewuski, Michał Greim⁷. W tym przypadku stają się kolejnym przedsięwzięciem oddającym „ducha epoki” w biografii fotografa – „zdejmowanie typów ludowych” było często spotykaną praktyką w jego profesji w drugiej połowie XIX wieku. Jeśli chłop na fotografii pojawia się w kontekście historii fotografii w ogóle, to fotografia chłopca przemienia się wówczas jedynie albo we wspomniane „typy ludowe”, albo w pre-etnograficzną fotografię „stroju ludowego” z niejakim zapomnieniem o osobie, która ten strój nosiła. Tego rodzaju ujęcia nie problematyzują tła społecznego i kulturowego, w jakim fotografie te powstały, i ich oddziaływania, pomijany jest także ich aspekt polityczny. Czas, kiedy powstają pierwsze fotografie chłopów, to przecież okres modernizacji na ziemiach polskich i początek kapitalizmu, to czas powstania styczniowego, to lata politycznych sporów dotyczących kształtu polskiego społeczeństwa, debat w tzw. kwestii włościańskiej, w tym uwłaszczenia, oraz przebudowy struktury społecznej wynikającej między innymi z kryzysu feudalizmu, powstania klasy robotniczej (rekrutującej się w dużej części z chłopstwa) i awansu mieszczaństwa.

2. Metoda i cel badania

W moim badaniu inspiruję się historią krytyczną nowoczesności Michela Foucaulta. W swoich pracach nie badał on, czym jest władza, nie chciał uzyskać jej istotowej definicji, lecz skupiał się na samym jej działaniu. Foucault przyznał w jednym z wywiadów, że jego celem „nie jest sformułowanie globalnej systematycznej teorii, która utrzymywałaby wszystko na swoim miejscu, lecz analizowanie specyficzności mechanizmów władzy [...] po to, aby drobnymi krokami budować strategiczną wiedzę”⁸. Nie chodzi jednak o analizowanie władzy dla niej samej, lecz o badanie efektów, które wytwarza. Władza jest produktywna – przekształca „stworzenia ludzkie w podmioty”⁹ przy użyciu różnych technik dyscyplinujących i ujarzmiających, które wpływają na ukonstytuowanie się tożsamości jednostki. Władza ma charakter rozproszony, kapilarny – nieznane jest jej centrum ani źródło, podobnie jak naczynia włosowate obejmuje cały organizm, w tym przypadku: organizm

⁷ Por. Danuta Jackiewicz, *Karol Beyer. 1818–1877*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2012; Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1981; Juliusz Garztecki, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

⁸ Cyt. za: Michael Walzer, *Samotna polityka Michela Foucaulta*, [w:] „Nie pytajcie mnie kim jestem...”. *Michel Foucault dzisiaj*, red. Marek Kwiek, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 1998, s. 14.

⁹ Michel Foucault, *Podmiot i władza*, przeł. Jacek Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 9, s. 174.

społeczny. Wiedza wytwarzana w takiej sieci ma funkcję porządkującą, nie zachowuje stałej formy, ale jest w ciągłym ruchu¹⁰.

Proponuję moje rozumienie fotografii odnieść do jednego z używanych przez Foucaulta pojęć, czyli urządzenia. Pojęcie urządzenia (fr. *dispositif*) spopularyzował w naukach humanistycznych i społecznych Foucault, choć terminu *dispositif* począwszy od lat 70. XX wieku używa się także w badaniach filmoznawczych niezależnie od jego koncepcji¹¹. Termin *dispositif* najczęściej tłumaczy się jako „urządzenie” lub „dyspozytyw”, choć istnieją także inne jego przekłady¹². Zdecydowałam się używać tego pierwszego, ponieważ słowo *dispositif* nie jest w języku francuskim neologizmem jak „dyspozytyw” w języku polskim. Słownikowo *un dispositif* to w pierwszym rzędzie termin prawny, którego odpowiednikiem w polszczyźnie jest sentencja wyroku, chodzi tu zatem o konkretne nakazy władzy sądowniczej. Słowo to stosuje się także do aktów władzy wykonawczej lub ustawodawczej – *dispositifs* mają np. dekrety i ustawy, w ogóle szeroko rozumiane prawo (*loi*). Po drugie słowo to oznacza zbiór środków odpowiednich do zrealizowania jakiegoś planu, np. w kontekście militarnym („un bon dispositif d’attaque”) i dyplomatycznym („un dispositif de paix”). Po trzecie to także sposób, w jaki są rozmieszczone wobec siebie nawzajem części jakiegoś mechanizmu rozumianego dosłownie, tj. jako bytu materialnego, lub abstrakcyjnie, np. procedury bezpieczeństwa. Po czwarte rozumie się przez to słowo sposób uporządkowania pewnych elementów abstrakcyjnych, np. Henri Bergson w eseju o komizmie odwołując się do terminologii muzycznej mówi o „dispositif de rythme, de rime et d’assonance”¹³.

Foucault w swoich tekstach nie używa „urządzenia” w ściśle określony sposób. Choć *Dispositif de sexualité (Urządzenie seksualności)* to tytuł jednego z rozdziałów w *Historii seksualności*, to pojęcie urządzenia pojawia się w niej jednak jedynie kilkanaście razy i odnosi się do praktyk społecznego ujarzmiania seksualności. Foucault pojęcia urządzenia używał także w innych swoich tekstach, jednak nigdzie nie zawarł jego definicji. Próby sprecyzowania terminu podjął się w wywiadzie z 1977 roku opublikowanym na łamach pisma

¹⁰ Por. Magdalena Nowicka, *O użyteczności kategorii dyspozytywu w badaniach społecznych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2016, nr 12/1, s. 172.

¹¹ Dyspozytyw kinematograficzny odsyła do organizowania percepcji filmu przez widza, za co odpowiadają zarówno materialne środki produkcji, jak i niematerialne środki wyrazu i symbolicznego kodowania przekazu. W tym znaczeniu kategoria dyspozytywu zadomowiła się w badaniach filmoznawczych, gdzie większość analiz w ogóle nie powołuje się na Foucaulta. Por. Magdalena Nowicka, *O użyteczności...*, s. 173; teźże, „Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ” – kategoria dispositifu Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2011, nr 2/7, s. 99.

¹² Pozostałe to „zastosowania wiedzy” lub „układy dominacji”. Por. Magdalena Nowicka, „Urządzenie...”, s. 96.

¹³ *Le Grand Robert de la langue française*, red. Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris 2001, t. 2, s. 1566–1567.

„Ornicar?”. Foucault lakonicznie wyróżnia trzy rodzaje rozumienia tego pojęcia. Po pierwsze urządzenie to:

[...] Heterogeniczny ansambl, zawierający dyskursy, instytucje, zabudowę architektoniczną, regulaminy, prawa, przepisy administracyjne, wypowiedzi naukowe, twierdzenia filozoficzne, moralne, filantropijne; krótko mówiąc: to, co powiedziane, jak i to, co niepowiedziane [...] Sam w sobie dyspozytyw jest siecią, którą można ustanowić między tymi elementami¹⁴.

Po drugie urządzenie to „natura powiązania, które może istnieć między tymi heterogenicznymi elementami”, po trzecie zaś to „rodzaj – powiedzmy – formacji, której, w danym momencie historycznym, główną funkcją było odpowiadać w sytuacji nagłej konieczności (*urgence*) [...]”¹⁵. Urządzenie oznacza więc kompozycję praktyk, ich materialnych i niematerialnych efektów oraz siatkę zależności między nimi, „siatkę [*réseau*] relacji władzy, która odgrywa rolę mechanizmu produkującego wiedzę o świecie, społeczeństwie i człowieku, narzucając mu kryteria racjonalnego działania”¹⁶.

Urządzeniem nowoczesności będą nazywała tego rodzaju konstelację, którą „wytwarza” nowoczesność, a wraz z nią charakterystyczne dla niej efekty, jak pojęcie „nowoczesnego podmiotu”, państwa narodowego, zinstytucjonalizowanej nauki, biowładzy. Definicja ta może wydawać się kolista, jeśli widzieć w niej zdanie „nowoczesność wytwarza to, co nowoczesne”, jednak tylko pozornie. Nowoczesność jest tu dla mnie warunkiem możliwości pojawienia się nowoczesnej konstelacji i efektów, które można jej przypisać w sposób opisowy. Innymi słowy, jeśli ująć nowoczesność jako pole sił, to w tym polu jednostki czy relacje między nimi i ich wytwory układają się właśnie w ten, a nie inny sposób, np. sieci zależności w państwie narodowym są nowoczesne, natomiast w społeczeństwie stanowym nie. Fotografia jako urządzenie nowoczesności tworzy podobną konstelację: praktyki fotograficzne, instrukcje, jak fotografować, fotografie jako artefakt, rozprawy o tym, czym jest fotografia etc. – w tym sensie jest urządzeniem, które produkuje określone efekty „nowoczesne”, np. przyczynia się wytworzenia charakterystycznej dla nowoczesności podmiotowości zdefragmentaryzowanej, niezdolnej do całościowego doświadczenia¹⁷.

¹⁴ Tłumaczenie Magdaleny Nowickiej. Cyt. za: Magdalena Nowicka, „Urządzenie”..., s. 97. Por. Giorgio Agamben, *Czym jest urządzenie?*, przeł. Jakub Majmurek, [w:] Agamben. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 72–73. Por. Michel Foucault, „Ornicar? Bulletin périodique du champ freudien” 1977, nr 10, s. 298–329, reprint [w:] tegoż, *Dites et écrits*, t. III, Gallimard Paris 1994.

¹⁵ Cyt. za: Magdalena Nowicka, „Urządzenie”..., s. 98.

¹⁶ Magdalena Nowicka, *O użyteczności...*, s. 172.

¹⁷ Por. Iwona Kurz, *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2; Jonathan Crary, *Zawieszona percepcja: uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, red. nauk. i posł. Iwona Kurz., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

W przypadku tej pracy badam konkretny efekt nowoczesności – ustanawianie chłop a polskiego. Nie chcę przez to powiedzieć, że chłopów wcześniej nie było – byli, jednak w podobnym sensie, jak u Foucaulta szaleniec był kimś zupełnie innym nim doszło do tzw. Wielkiego Zamknięcia, kiedy narodziły się normy dotyczące choroby psychicznej i szaleniec został zdyskursywizowany, ujęty w konkretne pojęcie. Jeśli więc należy dookreślić to sformułowanie, efektem nowoczesności jest tu nowoczesny chłop. Zestawienie z szaleńcem nie jest przypadkowe – w obu procesach chodzi o „wynalezienie innego”. Podobne przypadki dotyczą skolonizowanych, „dzikich”, innych podporządkowanych (którymi np. zajmowała się etnografia), kryminalistów etc. Z tego powodu w mojej pracy piszę o „chłopie” – traktuję go jako figurę, społeczne wyobrażenie, choć w zależności od kontekstu używam także określeń takich jak „lud”, „włościanin”, a także rozróżnień płciowych na „chłopkę” czy „włościankę”.

Celowo używam słowa „ustanawianie”, nie zaś „konstruowanie”, „wymyślanie”, „wyobrażanie” czy „wynajdywanie”, z powodu jego politycznych konotacji. „Ustanowić” to „uczynić coś prawem” lub „powierzyć komuś jakieś stanowisko”, „ustanawia” zawsze ktoś, kto jest do tego uprawniony. Przykładowo w Królestwie Polskim od 1836 roku „ustanawianiem szlachcica” w aspekcie prawnym zajmowała się Heroldia Królestwa Polskiego¹⁸. Prawo do ustanawiania jest jednak heteronomiczne – prawo do objęcia chłop a odpowiednimi przepisami prawa niekoniecznie musiał mieć ten sam podmiot, który miał prawo do jego literackiego czy wizualnego wyobrażenia. Tak jak ustanawia się szaleńca czy „dzikiego”, tak na ustanowienie chłop a składają się liczne procesy, w badanym przeze mnie okresie będą to, by wymienić jedynie kilka przykładowych: ustanowienie norm prawnych (uwłaszczenie), działalność społeczna (praca u podstaw pozytywistów), działalność naukowa (ludoznawstwo i etnografia), szeroko rozumiana działalność artystyczna (przedstawienia literackie czy malarskie) i oczywiście działalność fotograficzna. Ustanawiać chłop a można nie tylko na różne sposoby, ale także w różnym celu – w jednym ustanawia się go jako obiekt nowoczesnej nauki, w innym jako przedmiot polityki społecznej, w jeszcze innym jest ustanawiany jako element historii i tradycji narodowej. Słowo „ustanowić” ma w sobie ponadto pewien komponent zatrzymania w czasie, jest jego cięciem, stąd jego atrakcyjność dla badacza fotografii – fotografia bowiem szatkuje procesualną rzeczywistość i zamyka ją w nieruchomych obrazach. Poprzez ustanawianie chłop a przez fotografię mam na myśli szereg takich cięć, „ustanowień”, które zamykają

¹⁸ Por. Jerzy Jedlicki, *Klejnot i bariery społeczne. Przeobrażenia szlachectwa polskiego w schyłkowym okresie feudalizmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 348 i następne.

chłopa w nieruchomych ramach, nadających mu odpowiednią treść. Fotograficzne ujęcie jest więc zarazem ujęciem politycznym, pochwyconiem jednostki jako obiektu manipulacji nowoczesnych sieci wiedzy-władzy. Słowo „reprezentacja” w tym kontekście także pokazuje tę czasowość – „re-prezentacja” to ponowna prezentacja, a zarazem słowo to ma również wymiar polityczny jako reprezentacja polityczna, jako rozporządzanie czyimiś prawami w jego imieniu. Chłop nie ustanawia się sam – ustanawiają go elity społeczne: szlachta czy inteligencja. Historia jego ustanowień to zarazem opowieść o tych, którzy ich dokonują. Ponadto obrazy fotograficzne przez indeksalny, „silny” związek z rzeczywistością mają podwójną moc, bo mogą rościć sobie prawo do prawdy¹⁹. W mojej pracy badam więc nie tyle „fotografię chłopską”, rozumianą jako fotografia przedstawiająca chłopów, która powstała z ich własnej inicjatywy²⁰, lecz „fotografię chłopów”, czyli tę, która choć mogła być wynikiem ich pomysłu, to niekoniecznie musiała, a jej właścicielem nie był chłop, lecz fotograf czy kolekcjoner. Użycie sformułowania „fotografia chłopów” pozwala także uniknąć rozumienia tego rodzaju fotografii jako odrębnego gatunku estetycznego.

Oczywiście fotografia jako taka nie pracuje „w próżni” – ustanawianie przez nią chłopca jest zależne od całego urządzenia nowoczesności:

Fotografia jako taka nie ma tożsamości. Jej status jako technologii zmienia się wraz z nadającymi jej kształt relacjami władzy. Jeśli ujmować ją jako praktykę, to jej natura zależy od instytucji i czynników, które ją definiują i umożliwiają. Jeśli zaś rozumiemy ją jako środek produkcji kulturowej, to jej funkcja jest związana z konkretnymi warunkami egzystencji, a jej produkty są znaczące i czytelne tylko w odniesieniu do stopnia popularności, jaki zdobywają. Jej historia nie jest jednolita. Rozbłyскуje ona w poprzek całego pola przestrzeni instytucjonalnych. To pole należy badać, nie fotografię jako taką²¹.

Traktuję zatem fotografię jako urządzenie nowoczesności – w tym sensie interesuje mnie cała konstelacja (około)fotograficznych praktyk, ich materialnych i niematerialnych efektów oraz siatka zależności między nimi, których wynikiem jest ustanowienie chłopca. W polu sił fotografii jednostki, artefakty, praktyki i związki między nimi „układają się” w pewien sposób, który jest wszakże zależny od innych relacji władzy w obrębie całej nowoczesności.

¹⁹ Pojęciem „silnej reprezentacji” posługuje się Alexander Welsh, według którego fotografia jest „silna” w rozumieniu ontologicznym jako ślad czy indeks. Por. Alexander Welsh, *Strong Representations: Narrative and Circumstantial Evidence in England*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992.

²⁰ Por. Joanna Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”*. *Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Neriton, Warszawa 2005, s. 20.

²¹ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 63.

3. Materiał źródłowy i zakres pracy

Namysł nad fotografiami ma na celu „rozwarstwienie” tekstocentryzmu w badaniu polskiej nowoczesności. Nie zamierzam jednak odżegnywać się od badania dyskursu. Jak pisze Allan Sekula: „Fotografii zawsze w jakiś sposób towarzyszy jawny lub niejawny *tekst*”²², nawet na poziomie czysto obrazowym znaczenie fotografii jest powoływane przez określone konwencje – „[...] głównym kodem zachodniej tradycji obrazowania pozostaje perspektywa linearna, zinstytucjonalizowana w XV i XVI wieku”²³. Tekstami „towarzyszącymi” fotografiom chłopów są dla mnie wyimki z prasy, pamiętników czy książek, ale często także inne fotografie, prasowe ilustracje, rysunki czy malarski obraz. Głównym materiałem źródłowym jest fotografia atelierowa chłopów. Zakrojenie tematu tylko do fotografii atelierowej jest podyktowane względami historycznymi – z powodów technicznych z początku fotografii chłopów „w terenie” powstawało niewiele. Atelier jest przestrzenią szczególnie interesującą – z jednej strony zamkniętą i funkcjonującą wedle określonych reguł, z drugiej jedną z niewielu takich, którą w różnych warunkach odwiedzały wszystkie grupy społeczne. Atelier można widzieć jako pracownię gestu społecznego – to w nim ustala się kody prezentacji ciała przyporządkowane dla konkretnych grup.

W mojej pracy ograniczam się do badania obszaru Królestwa Polskiego i Galicji. Skupiam się przede wszystkim na fotografiach chłopów wykonywanych przez zawodowych fotografów: Karola Beyera (Warszawa), Walerego Rzewuskiego (Kraków), Michała Greima (Kamieniec Podolski), Ignacego Kriegera (Kraków), Maksymiliana Fajansa (Warszawa), przez fotografów-amatorów, jak te, które wykonywał Konrad Prószyński (Warszawa) oraz na fotografiach szlachty w strojach ludowych wspomnianych już Beyera i Rzewuskiego, a także Jana Mieczkowskiego (Warszawa).

Wykluczenie zaboru pruskiego wynika nie tylko z kwestii formalnych, czyli ograniczeń objętościowych pracy, ale i treściowych – materiał badawczy jest mniej bogaty niż w przypadku zaboru rosyjskiego i austriackiego. Najważniejszym powodem jest jednak inna rola chłopów w Poznańskim, co wpływa na sposoby jego fotograficznego „ustanawiania” – uwłaszczenie chłopów dokonywało się tam znacznie wcześniej niż w pozostałych zaborach, bo (stopniowo) od 1807 roku, także historia jego przebiegu i konsekwencji znacząco odróżnia się od pozostałych. Kolejną przyczyną ograniczenia do dwóch zaborów jest słaby przepływ

²² Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Zachęta, Warszawa 2010, s. 79. Podkr. oryg.

²³ Tamże.

informacji między nimi a zaborem pruskim. Znaczące jest również to, że tereny Galicji i Królestwa miały szczególnie silny wpływ na polskie imaginarium historyczno-kulturowe, także współczesne (a to ono właśnie bywa przedmiotem zainteresowania autorów krytycznych – w tym wymienionych na początku tego wstępu). Należy jednak zaznaczyć, że badanie zaboru pruskiego byłoby bardzo ciekawe ze względu na pluralistyczną wizję Polski, ukazującą różne grupy etniczne czy kulturowe, które te ziemie zamieszkiwały i wciąż zamieszkują.

Wykonana przeze mnie kwerenda objęła zbiory fotografii Muzeum Narodowego w Warszawie, Archiwum Państwowego w Warszawie, Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Miasta Historycznego Krakowa, a także zdigitalizowane zbiory Biblioteki Narodowej, Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie oraz Polskiej Akademii Umiejętności. W wyniku kwerendy zgromadziłam kilkaset fotografii tematycznie mnie interesujących, z czego kilkadziesiąt pojawia się w moich rozważaniach.

Zdecydowałam ograniczyć się do drugiej połowy XIX wieku, a konkretniej – od daty wykonania cyklu atelierowych zdjęć chłopów przez Karola Beyera, czyli 1866 roku do około 1890 roku, który stanowi dla mnie symboliczną cezurę – to w tej ostatniej dekadzie wieku zmienia się pole sił wiedzy-władzy. To w 1896 roku po raz pierwszy w tytule polskiego czasopisma z dziedziny folklorystyki pojawia się słowo „etnografia” (krakowskie „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”), także w tym roku pierwszy raz – zdaniem niektórych badaczy – przedrukowano w prasie fotografię chłopską²⁴. To także schyłek działalności pozytywistów, którzy tworzą projekty reform społeczeństwa polskiego – „lud” jako temat *sensu stricto* fotograficzny i „lud” jako temat działań ideowych wzajemnie się naświetlają. Badany przeze mnie okres jest o tyle interesujący, o ile sposoby fotograficznej reprezentacji chłopca wiążą się z ustanawianiem go jako podmiotu politycznego, a zarazem obiektu naukowego. Im bliżej XX wieku, tym bardziej zmienia się poziom rozwoju technicznego fotografii, a co za tym idzie jej dostępności. Pojawiają się chłopscy fotografowie, chłopcy sami przychodzą do fotografa, a wszystko to układa się już w innego rodzaju urządzenie nowoczesności. Na scenie politycznej pojawiają się nowoczesne partie polityczne – zbiurokratyzowane, masowe i dysponujące organami indoktrynacji. Następująca

²⁴ Więcej o tym w części „Zamiast zakończenia”.

po pozytywistach endecja (podobnie zresztą jak socjaliści, komuniści i anarchiści²⁵) wytknie im paternalizm w stosunku do ludu, sama zaś w swoich założeniach postawi na dialog, w chłopstwie odnajdując niewykorzystany dotychczas potencjał, który najlepiej streszczają słowa Jana Ludwika Popławskiego: „Nie przez naród dla ludu, ale przez lud dla narodu”²⁶.

Praca składa się z trzech części. Chłop ukazywany jest kolejno jako obiekt nowoczesnej nauki, przedmiot polityki społecznej, element historii narodowej. Rozdział pierwszy dotyczy głównie cyklu fotografii Beyera z 1866 roku i praktyki fotografii typów etnograficznych i antropologicznych, a więc fotografii o naukowych ambicjach. Poruszam tu także zagadnienie fotografii Greima. Rozdział drugi pokazuje różne ujęcia chłopca w debacie o jego społecznej pozycji i tworzy swoistą typologię wizerunków: chłopca sielankowego, chłopca oświeconego, chłopca-pielgrzyma i chłopca-właściciela. Głównym punktem odniesienia są tu wizerunki chłopów stworzone przez Rzewuskiego w 1870 roku, obok nich pojawiają się te stworzone przez Prószyńskiego, Beyera i Fajansa. Trzeci rozdział traktuje o praktyce fotografowania się szlachty i arystokracji w strojach ludowych. Opisuję w nim fotografie Kriegera, a jako przykład szlachty w przebraniach podaję Różę Tarnowską z Branickich i jej męża Stanisława Tarnowskiego, których fotografie wykonywał Rzewuski. Podział na rozdziały wyznacza także klucz medialny: w przypadku rozdziału pierwszego ważnym kontekstem są dla mnie wystawy światowe, drugiego – prasa, trzeciego – praktyka żywych obrazów. Na początku każdego rozdziału umieszczam plansze z materiałami ilustracyjnymi. Najczęściej ilustracje spotkać można na końcu rozdziałów lub całej książki, jednak fotografie traktuję tu jako „tekst główny”, z którym czytelnik powinien zapoznać się zanim przejdzie do części pisanej. W jednym z rozdziałów piszę o parergonie w ujęciu Jacques’a Derridy – parergon, czyli „to, co poza dziełem”, jest tym, co jest warunkiem jego możliwości²⁷. Można więc powiedzieć, że cała opowieść o fotografiach, którą snuję w pracy to właśnie parergon – jest zarazem tym, co ukryte poza kadrem, jak i tym, co pozwala fotografiom „przemówić”, a zarazem „ustanawia” je jako cenne źródła historyczne.

²⁵ Przykładowo takie stanowiska formułowali Ludwik Krzywicki czy Edward Abramowski. Por. Andrzej Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

²⁶ Jan Ludwik Popławski, *Lud i naród*, „Głos” 1888, nr 19 (30 IV), s. 218.

²⁷ Por. Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 73.

Opis skrótów używanych w pracy:

AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie

BN – Biblioteka Narodowa

MEK – Muzeum Etnograficzne w Krakowie

MHF – Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego

MHMK – Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie

PAU – Polska Akademia Umiejętności

Rozdział 1. Chłop jako obiekt nowoczesnej nauki



Il. 1. Włóścianka z Kaliskiego, fot. Karol Beyer, 1866, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 2. Gospodarz z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 3. Mazurka spod Warszawy, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 4. Gospodarz z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MNW.



Il. 5. Gospodarz z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 6. Spod Warszawy, fot. Karol Beyer, zbiory MNW.



Il. 7. Żniwiarka w Wilanowie pod Warszawą, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 8. Z Kawęczyna, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 9. Z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 10. Wieśniaczka z Kaliskiego, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 11. Rodzina chłopska z okolic Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory BN.



Il. 12. Z Kaliskiego, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 13. Gospodarz z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MNW.



Il. 14. Stara wieśniaczka mazowiecka, Mazur z okolic Warszawy, według fotografii Karola Beyera ([za:] Zygmunt Gloger, *Album etnograficzne*, nakładem autora, Warszawa 1904, s. 12).



Il. 15. Z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 17. Włocianka z Kaliskiego, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Il. 16. Chłopiec z okolic Wilanowa grający na fujarce, fot. Karol Beyer, zbiory BN.



Il. 18. Para włościańska w zakładzie fotograficznym, rysunek Franciszka Kostrzewskiego ([za:] Stanisław Milewski, *Codziennosc niegdysiejszej Warszawy*, Warszawa 2010, s. 185).



Il. 19. *U fotografa*, rysunek Franciszka Kostrzewskiego dla „Tygodnika Ilustrowanego” ([za:] Ignacy Płazewski, *Spojrzenie w przeszlosc polskiej fotografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 71).



Il. 20. „Typy Besarabii. Carianin znad Prutu”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 21. „Besarabia. Włościanin z porzeczka Prutu”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 22. „Cholerya, tak zwany przez sługi miejscowe tandeciarz, nabywca rzeczy pośmiertnych. Zwał go jeszcze Szakalem podwórzowym, wietrzącym trupa, kto chory, zginie niewątpliwie”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



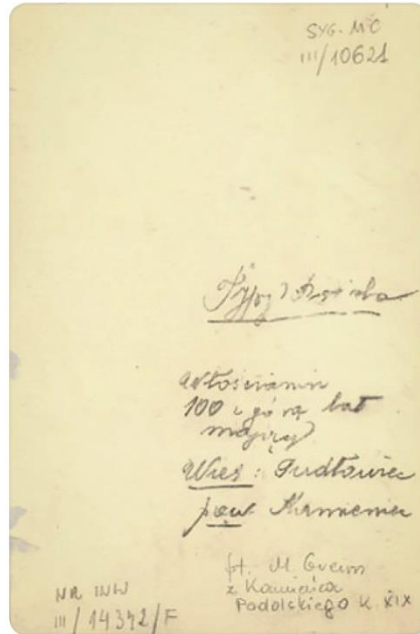
Il. 23. „Typy Podola. Żebrak-idiota w Kamieńcu”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 24. „Typy Besarabii. Żebak chocimski”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 25. „Typy Podola. Włościanin 100 z górą lat mający. Wieś Pudłowiec pod Kamieńcem”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 26. „Typy Podola. Włościanin 100 z górą lat mający. Wieś Pudłowiec pod Kamieńcem”, odwrocie, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



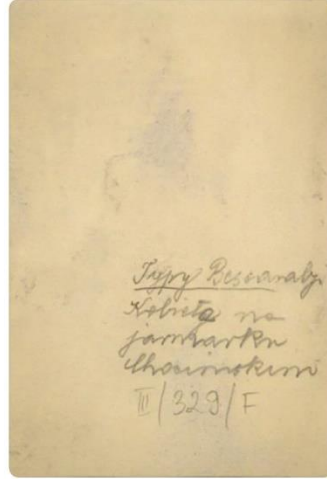
Il. 27. „Typy ludowe Podola. Żebrak z gminu”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 28. „Besarabia. Włościanin z pow. kiszyniewskiego”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



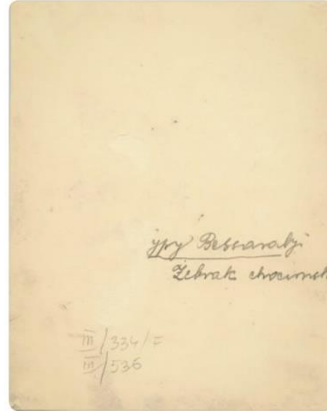
Il. 29 „Typy Besarabii. Kobieta na jarmarku chocimskim”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 30 „Typy Besarabii. Kobieta na jarmarku chocimskim”, odwrocie, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 31 „Typy Besarabii. Mołdawianin z Chocimia”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 32 „Typy Besarabii. Mołdawianin z Chocimia”, odwrocie, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 33 „Typy Besarabii. Żebrak chocimski” fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 34 „Typy Besarabii. Żebrak chocimski” odwrocie, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



Il. 35. „Wisznioski (ostatni z katów na Podolu), sławny – jak sam zeznawał – hultaj, postrach ludu jarmarcznego, od którego prawem kaduka biorąc jakoweś myto, przemawiał jak trybun: «Matki, karzcie swoje dziatki, bo ja ich karać będę»”, fot. Michał Greim, zbiory MEK.



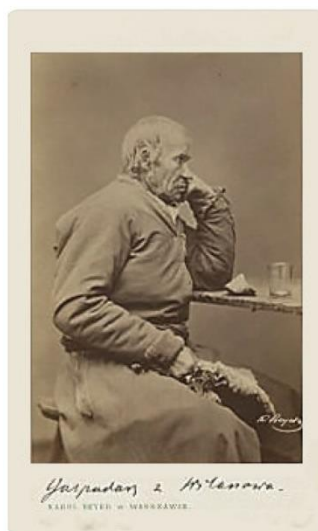
Il. 36. „Typy włościan. Przeciętny typ chłopa podolskiego”, fot. Michał Greim ([za]: Juliusz Garztecki, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 19).



Il. 37. Artur Grottger, cykl *Wojna*, VIII. *Ludzie czy szakale?*, Wikimedia Commons.



Il. 38. Portret Ignacego Józefa Kraszewskiego, fot. Karol Beyer, 1861, zbiory BN.



Il. 39. Gospodarz z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*).



Bessy Clarke



Patty

Il. 40. Charles Wooley, kobiety typu aborygeńskiego z Tasmanii, „Bessy Clarke” i „Patty”, 1866, Muzeum Pitta Riversa, Uniwersytet Oksfordzki ([za:] Elisabeth Edwards, *Evolving Images. Photography, Race and Popular Darwinism*, [w:] *Endless Forms. Charles Darwin, Natural Sciences and the Visual Arts*, red. Diana Donald, Jane Munro, Yale University Press, Londyn 2009).



Il. 41. „Stary wieśniak ze wsi Miedzyszyna pod Warszawą”, na podstawie fotografii Karola Beyera, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 366, 29 IX, s. 148.



Il. 42. Portret Tytusa Chałubińskiego, fot. Karol Beyer, 1861, zbiory BN.



Od lewej do prawej: il. 43. Gospodarz z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MNW; il. 44. detal il. 43 – łyżka; il. 45. Gospodarz z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MNW; il. 46. Rodzina chłopska z okolic Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory BN; il. 47 detal il. 46 – medal; il. 48. detal il. 45 – zegar; il. 49. Sołtys z Wilanowa, fot. Karol Beyer, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*); il. 50. detal. il. 49 – medal; il. 51 detal il. 49 – zbliżenie na twarz; il. 52. Karl Gottlieb Schweikart, Portret Tadeusza Kościuszki, po 1802, Wikimedia Commons.

1. Typ ludowy

W marcu 1866 roku Karol Beyer przekształcił wnętrze dużej altany obok warszawskiego kościoła Wizytek w izbę wiejskiej chaty. Wydarzenie to musiało zastanawiać jego klientów – Beyer, pierwszy zawodowy fotograf w mieście (zakład dagerotypowy założył już w 1844 roku), renomowany twórca *cartes de visite* przedstawicieli warszawskiej inteligencji i burżuazji, nigdy wcześniej nie postawił w swoim atelier tak skomplikowanej instalacji. Nie fotografował także chłopów, choć dekadę wcześniej fotografował w plenerze chaty chłopskie. Ci, którzy znali go bliżej, mogli podejrzewać, że chodzi o jakieś naukowe przedsięwzięcie – Beyer był znanym numizmatykiem, a także miłośnikiem starożytności, w swoim atelier sprzedawał sporządzony przez siebie album z wystawy starożytności w Warszawie (1856) i Krakowie (1858). Nie byli oni dalecy od prawdy. Zagadkę rozwiązał „Kurier Warszawski”:

Wspominaliśmy niedawno, iż w zakładzie fotograficznym P. Bayera¹ zdejmują się fotografie włościan okolicznych, jakie mają być posłane na wystawę Towarzystwa Etnograficznego w Moskwie. [...] Fotografie te przedstawiają włościan naszych obojga płci w strojach świątecznych i codziennych, przy zajęciach domowych i gospodarskich z używanymi przez nich sprzętami, to cała rodzina w chałupce stoi, tam kobieta masło robi, przedzie, tu dziewczyna z sierpem stoi przy zbożu na pniu, tam parobek łąkę kosi, tu gospodarz z cepem stoi przy stodole, wszystkie dekoracje i akcesoria jak zboże, snopki, ściany chałupy umyślnie do tego przygotowane zostały, żeby obrazom nadać życie i prawdę. Dwadzieścia kilka jest już gotowych, a w tych dniach nowe robią się fotografie, ma być jeszcze dziewczę dojące krowę, wóz z weselem wiejskim itp.²

Zdjęcia Beyera to prawdopodobnie jedne z pierwszych atelierowych fotografii chłopów na ziemiach polskich. Cykl zdjęć obrazuje włościan z powiatu warszawskiego: z okolic Wilanowa, w Kawęczynie i w Miedzeszynie.

Cykl Beyera jest rozproszony w zbiorach różnych instytucji. W wyniku kwerendy udało mi się zidentyfikować 27 różnych fotografii w zbiorach BN, MNW i MEK (być może jest ich więcej, ale wymaga to szerzej zakrojonych poszukiwań). Dwóch z nich nie udało mi się znaleźć w postaci kartonika, lecz jedna z nich została reprodukowana w prasie („Tygodnik Ilustrowany”), druga zaś została przycięta i znajduje się w *Albumie etnograficznym* Zygmunta Glogera. Fotografie można podzielić na trzy grupy pod kątem wykorzystanego tła.

¹ Zapis nazwiska Beyera bywał różny, oprócz „Bayer” można spotkać formę „Bejer” oraz „Bajer”.

² [B.a.], [*Wspominaliśmy niedawno...*], „Kurier Warszawski” z dn. 10 marca 1866 (nr 56), s. 300. We wszystkich cytatach z prasy pisownia uwspółcześniona, interpunkcja zgodna z oryginałem.

Pierwszym z nich jest jednolite tło, którego Beyer używał najczęściej do ujęć portretowych. W przypadku tych fotografii pozujący są przedstawieni na siedząco z tułowiem skręconym lekko w bok lub całkowicie bokiem, w ujęciu trzy czwarte postaci (8 zdjęć) lub obejmującym całą postać (2 zdjęcia). Czasem fotografowani są na stojąco również w ujęciu trzy czwarte (2 zdjęcia) albo obejmowani są w całości (2 zdjęcia), w tym przypadku pozują na wprost aparatu. Drugim tłem było wnętrze wiejskiej chaty z prawdziwą drewnianą ścianą. W tym przypadku brak zdjęć portretowych, przedstawiają one wyłącznie całe postaci, podobnie jak w poprzednim przypadku na siedząco lub stojąco (9 zdjęć). Ta grupa odróżnia się obecnością fotografii grupowych – dwa zdjęcia przedstawiają parę (kobietę i mężczyznę), a trzecie rodzinę chłopską – kobietę, mężczyznę, ich córkę i syna. W końcu trzecim tłem jest malowany ekran z krajobrazem. Na fotografiach, w których je wykorzystano, przedstawiono całą sylwetkę chłopów na stojąco lub siedząco (3 zdjęcia). Poza wspomnianymi kategoriami znajduje się jedno zdjęcie wykonane poza atelier przedstawiające wóz i znajdujących się obok niego chłopów.

Spójność cyklu widać w fotografowaniu tej samej osoby przy pomocy różnych planów, buduje ją także konsekwentne i charakterystyczne upozowanie postaci, widoczne na fotografiach rekwizyty oraz stroje, które nosili pozujący. Do fotografii pozuje kilkanaście osób w różnym wieku, począwszy od dzieci, a skończywszy na starcach. Najczęściej na fotografiach pojawiają się młode kobiety oraz mężczyźni w średnim wieku.

Za pomocą różnych zabiegów próbowano, jak głosiła prasowa notatka, „obrazom nadać życie i prawdę”. W przypadku pierwszej grupy postaci często siedzą przy stole na taborecie lub krześle, opierając się o blat, jedna z postaci podpira się kijem. W przypadku mężczyzn siedzących przy stole, obok jednego leży mały kieliszek i pajda chleba, drugi zaś trzyma rękę na dzbanie. Jedna fotografia przedstawiająca młodą chłopkę została wykreowana na pole zboża – obok postaci postawiono snopki, a do ręki dano sierp oraz kilka kłosów. Inne zdjęcie kobiety przedstawia ją siedzącą przy stole i używającą ręcznej maselnicy.

W przypadku drugiej grupy, czyli zdjęć z drewnianą ścianą, tworzą one wrażenie, jakby były robione w prawdziwej chacie, jak gdyby było to zdjęcie „z terenu” wykonywane przez etnografa w XX wieku. Umieszczenie chłopca w środku chaty jest wyjątkowe dla tego czasu, wydaje się, że nikt nie tworzył podobnych ujęć w ciągu najbliższego ćwierćwiecza. Efekt „autentyczności” otoczenia wzmacnia wykorzystanie wiszących na ścianie obrazów religijnych (co najmniej pięć rodzajów, które fotografowano na ścianie w różnych konfiguracjach) czy zegara, a także stojących obok mebli, krzesła, skrzyni, stołu czy ławki. Chłopom towarzyszą tu wrzeciono, na które jedna z chłopek nawija nić, a także naczynia –

dzbany i miska. Na dwóch fotografiach przedstawiających parę postaci na ziemi rozrzucono siano.

W przypadku trzeciej grupy, czyli zdjęć z krajobrazem, w celu uzyskania głębi granicę między tłem a postacią zacierano zasypując podłogę ziemią i trawą. Na jednym ze zdjęć chłopka trzyma w ręku koszyk, na pozostałych dwóch ta sama postać – mniej więcej dziesięcioletni chłopiec – na jednym ujęciu trzyma w ręku grabie, a na drugim gra na flecie. Na potrzeby tej fotografii uformowano niewielki pagórek czy może raczej kupkę siana, żeby postać mogła usiąść.

Fotografie Beyera wpisują się w szerszą praktykę „zdejmowania typów”. Na ziemiach polskich fotografowaniem typów ludowych zajmowali się oprócz niego między innymi Walery Rzewuski (Kraków), Ignacy Krieger (Kraków), Józef Kordysz i Michał Greim (Kamieniec Podolski), Awit Szubert (Zakopane) czy Juliusz Dutkiewicz (Kołomyja, typy huculskie). Typizacja obejmowała nie tylko grupy wiejskie, ale także ludność żyjącą w mieście – w Warszawie liczne fotografie grup zawodowych tworzył Walerian Twardzicki, w Krakowie – wspomniany Krieger. Zdjęcia „typów” reprezentowały także grupy etniczne, typy żydowskie wykonywali Greim i Krieger. Fotografowie z powodu ograniczeń sprzętowych byli zmuszeni tworzyć swoje typy w atelier, dopiero pod koniec wieku, kiedy do użytku wszedł tzw. fotorewolwer, czyli mały, przenośny aparat fotograficzny oraz za sprawą wcześniejszego wynalazku, czyli metody pozytywowo-negatywowej, można było robić zdjęcia osób w naturalnym otoczeniu, a czas pozowania znacznie się skrócił³.

Podział ludności na typy zgodnie z określonymi cechami fizycznymi miał swoje uzasadnienie w naukowym prądzie epoki – fizjonomice. Fizjonomika jako nauka bazowała na przekonaniu o bezpośrednim związku cielesnego wyglądu człowieka („zewnątrza”) z jego cechami duchowymi („wnętrza”). Korzenie fizjonomiki sięgają starożytności, kiedy powstawały traktaty fizjonomiczne⁴. Renesans zainteresowań fizjonomicznych, które, co warto podkreślić, utrzymywały się jednak przez kolejne wieki, przyniosła publikacja w 1586 roku dzieła przyrodnika Giambattisty della Porty *De humana physiognomia*. Autor odwołał się w niej do antycznej fizjonomiki zwierzęcej, czyli określaniu cech charakteru na podstawie podobieństwa profilu twarzy ludzkiej do konturu głowy określonego zwierzęcia.

Podwaliny pod fizjonomikę jako systematyczną naukę dał w 1775 roku Johann Kasper Lavater, pastor z Zurychu, który wydał cztery tomy *Fragmentów fizjomicznych*,

³ Fotorewolwer to wynalazek warszawskiego fotografa Konrada Brandla. Por. Krystyna Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 23.

⁴ Por. Jan Białostocki, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1961, s. 72.

ilustrowanych setkami rycin sławnych ludzi. Lavater praktykował nie tylko na podstawie pomiarów realnych twarzy, ale także portretów i rycin. Metoda fizjonomiczna polegała na wyizolowaniu profilu głowy oraz poszczególnych cech anatomicznych (nosa, czoła, ust, oczu, brody) i zbadaniu ich proporcji i usytuowania wraz z przypisanymi im znaczeniami. Charakter danej osoby oceniano na podstawie zestawienia analizowanych cech, które tworzyły typy. Lavater z wyglądu chciał odczytywać wszystko to, co dziś nazwalibyśmy mianem psychiki – inteligencję, predyspozycje moralne, cechy woli, przeżycia, temperament. Pewnym ograniczeniem szerokiego ujęcia fizjonomiki była frenologia Franza Josepha Galla. Na początku XIX wieku Gall przeprowadził obserwacje kory mózgowej i doszedł do wniosku, że dzieli się ona na części, które odpowiadają różnym predyspozycjom psychicznym – lepiej rozwinięte fragmenty kory objawiają się wypukłościami czaszki. Na ich podstawie można określić wrodzone skłonności i talenty człowieka.

W Polsce studium o frenologii napisał Jędrzej Śniadecki, ale koncepcje frenologiczne były znane nie tylko wśród naukowców, ale także popularne wśród pisarzy, artystów czy filozofów. Z fizjonomiki w swojej literaturze czerpali Józef Ignacy Kraszewski, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Maria Konopnicka, a nazwisko Galla pojawia się w *Kordianie* Juliusza Słowackiego. Popularne „obrazy”, „rysy” czy „szkice” jako utwory „spisane z natury” w dziewiętnastowiecznej prozie realistycznej mieściły się w procedurach poznawczych rekonstrukcji „fizjonomii” społeczeństwa. Jak pisze Magdalena Sztandara:

Sam pisarz, wyodrębniający i prezentujący obecne także w dyskursie etnograficznym i potocznym wizerunki i typy, był we własnych intencjach, a także odbiorców prozy, socjologiem i antropologiem, historykiem i „ekspertem społecznym”, posiadającym zdolności „narysowania” z niemal fotograficzną dokładnością obrazów społeczeństwa⁵.

Fascynacja frenologią i fizjonomiką jako nauką nie skupiała się jedynie w kręgach wtajemniczonych, streszczenia wykładów popularyzujących tę dziedzinę ukazywały się w prasie już w pierwszej połowie XIX wieku⁶, na łamach gazet pojawiały się także sensacje na ten temat, jak notatka z 1841 roku z lwowskich „Rozmaitości”: „sławny Rossyni nie przyjmie żadnego ucznia, pokąd na czaszce jego pewnej wypukłości jako uzdolnienia do muzyki nie

⁵ Magdalena Sztandara, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii: studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006, s. 66

⁶ Por. Józef Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976 nr 2 (26), s. 87. Por. Ewa Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 71.

znajdzie”⁷. Fizjonomika była elementem wyobraźni naukowej, która określała myślenie o naturze człowieka.

Badania fizjonomiczne były stosowane przez ludoznawców czy etnografów, czego najlepszym przykładem jest dorobek naukowy Oskara Kolberga. W badaniu fizjonomii cechy typowe należało odróżnić od indywidualnych. W wydanej w 1876 roku książce popularyzującej wykłady o frenologii Władysław Noskowski przedstawia to tak:

Mniej wydatne, lubo dla znawcy nader wyraźne różnice przedstawiają typy z różnych okolic naszego kraju: np. wieśniak spod Warszawy jest wcale inny od wieśniaka z Kieleckiego itd. Słowem, przy badaniach fizjonomicznych, trzeba umieć odróżnić cechy typowe – narodowe lub prowincjonalne – od rysów indywidualnych, orzekających o charakterze jednostki⁸.

Fizjonomika nie ograniczała się więc jedynie do badania fizyczności jednostek, lecz określała także fizjonomię i charakter narodowy:

Jakkolwiek w zgromadzeniach jednostek, które zwiemy narodami, istnieje wielka różnorodność charakterów, uznano jednak już od dawna, że niektóre cechy usposobienia, np. żywość lub powolność, gościnność, duma itd. są wspólne ogółowi jednostek składających naród, i te to właśnie cechy stanowią charakter narodowy; toż samo dotyczy i niektórych rysów twarzy, podobnych u wielu indywidualności należących do jednego narodu; te wspólne rysy stanowią to, co nazywamy fizjonomią narodową⁹.

Można zatem wyróżnić cechy takie jak „muzykalna budowa czoła”, którą napotyka się często wśród „Włochów, Niemców, Słowian i Żydów; jest wyjątkową u Anglików, dość rzadką u Francuzów i Hiszpanów, a nie istnieje prawie nigdy u murzynów afrykańskich i ludów zamieszkujących Polinezję”¹⁰. Widoczny w cytacie rasizm ma swoje źródło w wykorzystywaniu koncepcji fizjonomicznych w antropologii, czego wyrazem była jedna z jej naukowych metod – antropometria, czyli porównawcze miernictwo ludzkiego ciała, ze szczególnym uwzględnieniem pomiarów czaszki (kranio-metria). Dominujący w nauce w drugiej połowie XIX wieku darwinizm zaowocował typologiczną koncepcją ludzkości związaną z jego fizycznością, którą można było sklasyfikować, określić ilościowo i odpowiednio umieścić w ramach ewolucyjnych¹¹. Jak pisze o typizacji Elizabeth Edwards:

⁷ [B.a.], [Nauka Galla o kranioskopii...], „Rozmaitości” 1841, nr 32 (7 VIII), s. 260.

⁸ Alexandre Ysabeau, *Lavater. Carus. Gall. Zasady fizjonomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy*, przeł. i uzupełnił Władysław Noskowski, Warszawa 1876, s. 119.

⁹ Tamże, s. 116–117.

¹⁰ Tamże, s. 246.

¹¹ Elizabeth Edwards, *Photographic „Types”: the Pursuit of Method*, „Visual Anthropology” 1990, nr 2–3, s. 240.

W połowie XIX wieku „typ rasowy”, pojęcie abstrakcyjne, stał się czymś rzeczywistym i konkretnym. W szerokim użyciu w dziewiętnastowiecznej antropologii „typ” reprezentował ogólną formę lub charakter, który wyróżnia daną grupę i został przyjęty jako standard; była to także osoba lub rzecz, która przejawia te cechy lub przynajmniej niektóre z nich. W kontekście darwinizmu „typy” wyrażały zakres zmienności w obrębie rasy lub populacji [...] ¹².

Antropologiczny czy etnograficzny opis był wyznaczany przez „typy” – cechy fizyczne takie jak kolor oczu, włosów, wzrost i tym podobne miały świadczyć o charakterze badanego ludu i stopniu jego ewolucyjnego rozwoju. Opis dopełniała fotografia, która szybko z pomocniczego narzędzia awansowała na pozycję niezbędnego elementu ekwipunku antropologa. Już w pierwszym wydaniu podręcznika *Notes & Queries on Anthropology* z 1874 roku aparat fotograficzny był obowiązkowym elementem wyposażenia podróżnika, który zostaje wymieniony razem z typowymi narzędziami antropometrycznymi. Od 1869 roku zaczęto stosować system fotografowania antropometrycznego wypracowany przez J.H. Lampreya ¹³. „Obiekty” fotografowano na tle drewnianej ramy z rozpiętymi na niej co dwa cale jedwabnymi niciami, które miały utworzyć siatkę mierniczą. W tym samym okresie stosowano także inne fotometryczne metody, jak pozowanie ze skalą mierniczą obok ciała czy twarzy, opracowaną przez Thomasa Huxleya ¹⁴. Fotografie typów robili jednak nie tylko profesjonalni badacze, ale także fotografowie w swoich atelierach w celach komercyjnych. Fotografie typów były utrzymane w różnych stylach i formatach, rozciągały się od antropometrycznych studiów do różnego rodzaju osobliwości ¹⁵. Jedną z odmian fotografii typów był „typ portretowy”, który mógł być produkowany jako *carte de visite* czy wydany w formie gabinetowej (zdjęcia na jednolitym tle w ujęciu trzy czwarte siedzącej postaci z cyklu Beyera to właśnie typy portretowe). Jak pisze o tego rodzaju antropologicznych portretach Edwards, wiele z nich to umiejętnie portrety, ale ich kategoryzacja sugerowała, że widniejący na nim człowiek był z definicji przedmiotem zainteresowania naukowego ¹⁶.

W przypadku fotografii typów podmiotowość fotografowanego nie była istotna, obraz bowiem miał reprezentować szerszą kategorię rasową, zawodową, etniczną, regionalną. Antropologiczny czy etnograficzny typ był ze swej natury anonimowy, typy były rzadko

¹² Tamże.

¹³ Por. Frank Spencer, *Some notes on the attempt to apply photography to anthropometry during the second half of the nineteenth century*, [w:] *Anthropology and photography 1860–1920*, red. Elizabeth Edwards, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, New Haven–London 1992, s. 102. Por. Christopher Pinney, *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, [w:] *Anthropology and photography 1860–1920*, red. Elizabeth Edwards, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, New Haven–London 1992, s. 76–77.

¹⁴ Więcej na ten temat por. Frank Spencer, *Some notes...*

¹⁵ Por. Elizabeth Edwards, *Photographic „Types”...*, s. 241.

¹⁶ Tamże, s. 242.

nazywane poza ogólną nazwą plemienia, miejsca zamieszkania, grupy etnicznej, np. „Birmańska piękność”, „Typowy krajowiec”¹⁷, w rodzimym kontekście jednemu ze zdjęć z cyklu Beyera opublikowanemu w prasie towarzyszy podpis „Stary wieśniak ze wsi Miedzyszyna pod Warszawą”¹⁸. Poddawany technice typizacji człowiek pozbawiany był tożsamości osobowej, a w zamian stawał się reprezentatywnym „obiektem” i przedmiotem działań naukowych. Typizacja nie ograniczała się jedynie do cech fizycznych, lecz rozciągała się także na otoczenie badanego, a używane rekwizyty miały stanowić komunikat na temat jego kultury. Fotografie pokazywały „innego” w codziennych lub odświętnych strojach regionalnych, w konkretnych rolach mu przypisywanych. Czasem ukrywano przed widzem obecność aparatu, by zdjęcia sprawiały wrażenie naturalnych, a modele nie patrzyli w obiektyw. W ten sposób wykonano niektóre ze zdjęć Beyera. Włościanie ukazani są w trakcie typowych dla ich życia czynności, jak ubijanie masła, przędzenie, koszenie, grabienie, a w końcu, jak można się domyślać po wyglądzie kieliszka, picie wódki. Ukazane czynności są pozbawione politycznego, krytycznego ciężaru. Prace wykonywane przez włościan nie należą do ciężkich, jednocześnie użyto rekwizytów, które tych prac mu nie ułatwiają – koszenie zboża sierpem czy obijanie masła ręczną maselnicą ujmuje go jako przywiązanego do tradycji. Inaczej jednak niż pokazał to Edward Redliński w *Konopielce*, tu ten obraz wydaje się wartościujący pozytywnie cykliczny sposób życia ludu. Co za tym idzie – ludowi temu nie przypisuje się żadnych aspiracji, nie portretuje się go np. z gazetą. Przeznaczenie fotografii „włościan spod Warszawy” na wystawę etnograficzną ustanawiało ich jako „neutralny” obiekt naukowy, zamykało ich odbiór w klasyfikujących ramach „typów” i włączało w obręb urządzenia nowoczesnej nauki.

2. Polski chłop na wystawie świata

Album ze zdjęciami włościan Beyer zamierzał wysłać na wystawę etnograficzną w Moskwie, ostatecznie trafiły one jednak na rok późniejszą wystawę światową w Paryżu, otwartą 1 kwietnia 1867 roku¹⁹. *Exposition universelle* była czterokrotnie większa od

¹⁷ Por. tamże, s. 241.

¹⁸ *Stary wieśniak ze wsi Miedzyszyna pod Warszawą*, na podstawie fotografii Karola Beyera, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 366 (29 IX), s. 148.

¹⁹ Warto odnotować pomyłkę w jednej z najbardziej znanych polskich opracowań historii fotografii Lecha Lechowicza, który pisze: „[...] Karol Beyer, który w połowie lat 70. systematycznie fotografował przedstawicieli różnych regionów etnograficznych podzielonej zaborami polski. Wybudował na te potrzeby duże atelier, mieszczące fragment oryginalnej chałupy drewnianej [...]. Zbiór tych zdjęć liczący 386 fotografii [sic!], przedstawił jako wystawę na Congrès international d’anthropologie et d’archéologie préhistoriques w Budapeszcie we wrześniu 1876 roku, wydał też katalog tej wystawy”. Lechowiczowi z pewnością chodziło o

dotychczasowych wystaw, a Cesarstwo Rosyjskie było na niej gościem honorowym. Na wystawę rosyjską przeznaczono dużą część pałacu centralnego, w której prezentowano między innymi sztukę, w tym dzieła polskich artystów, także fotografów, w tym samym budynku zgromadzono zbiory etnograficzne. Na cel wystawy prawdziwa rosyjska wioska została przetransportowana z Petersburga na paryskie Pola Marsowe. Można było tam zobaczyć kirgiskie jurty, mieszczański dom, chłopskie izby (niestety opiekunowie tej części ekspozycji nie mówili w innym języku niż rosyjski, więc pytania gości pozostawały bez odpowiedzi), a także wyposażenie ich wnętrz²⁰.

Fotografie Beyera nie były jednak prezentowane ani w pawilonach rosyjskiej wioski, ani w pałacu centralnym. Wystawiono je w części etnograficznej wystawy, zorganizowanej przez paryskie Towarzystwo Etnograficzne. Dzięki *Listom etnograficznym z wystawy powszechnej paryskiej* Franciszka Niedzielskiego, korespondenta „Kłósów”, można dowiedzieć się, które z cyklu jego kilkudziesięciu fotografii zaprezentowano:

Miałem już wychodzić z domku Wystawy etnograficznej, ośniony tym, co tam widziałem, spoglądam niechcący na ścianę, naraz zwracają moją uwagę fotografie przedstawiające wieśniaków z kostiumów podobnych do naszych. Była tam chłopka z sierpem, stara kobieta siedząca, chłopak z grabiami i chłop z dzbanem piwa. Szukam napisu, i rzeczywiście znajduję następujący; Types des paysans polonais des environs de Varsovie; après nature. Etablissement photographique de M. Beyer á Varsovie. (Typy wieśniaków polskich z okolic Warszawy, robione z natury w zakładzie fotograficznym Beyera w Warszawie)²¹.

zdjęcia z 1866 roku, a więc nie z lat 70., trudno także dociec skąd informacja o fotografowaniu przez Beyera chłopów z różnych zaborów. Wydaje się, że pomylił on fotografie starożytności z fotografiami typów, ponieważ zbiór zaprezentowany na wspomnianej wystawie archeologicznej był zbiorem starożytności z różnych zaborów. Sam Beyer w katalogu wystawy figuruje jako „Beyer Charles, numismate”, nie „photographe”. Ostatecznie wątpliwości rozwiewa wspomniany przez Lechowicza katalog wystawy polskich starożytności wydany przez Beyera po francusku i rozprowadzany na wspomnianej wystawie, w którym nie ma fotografii typów, bo też inny był jej profil tematyczny – Lechowicza musiało znieść słowo „antropologia” w tytule, które wówczas oznaczało to, co dziś nazywamy antropologią fizyczną, badającą zmiany cech anatomicznych człowieka (np. kształt czaszek).

Por. Lech Lechowicz, *Historia fotografii*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012, s. 78. Por. *Supplement du catalogue l'exposition prehistorique arrangee a l'occasion de la VIII-ieme session du congrès international d'archéologie préhistorique a Budapest. Objets trouves dans es contrées situées au nord des carpatés jusqu'à la mer Baltique*, Typographie Franklin-Tarsulat, Budapest 1876. Por. Eugenia Triller, *Karol Beyer – numizmatyk i archeolog (1818–1877)*, „Wiadomości Numizmatyczne” 1964, t. 8, nr 3–4 (29–30), s. 197.

²⁰ Po zakończeniu wystawy bardziej opłacało się sprzedać część ekspozycji niż z powrotem przywozić ją do kraju. Niektóre z pawilonów wioski rosyjskiej można więc zobaczyć w Paryżu do dziś – zakupił je Alfonso Lasnier, paryski przedsiębiorca. Por. Sylvain Ageorges, *Sur les traces des expositions universelles. A la recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Parigramme, Paris 2006.

²¹ Z korespondencji Niedzielskiego możemy dowiedzieć się także, że swoje fotografie Litwinów na wystawę etnograficzną wysłał także Antoni Oleszczyński, polski grafik zamieszkały w tym czasie w Paryżu. Franciszek Niedzielski, *Listy etnograficzne z wystawy powszechnej paryskiej*, „Kłósy” 1867, nr 117 (20 IX), s. 166.

Trzy zdjęcia prezentowane na wystawie można bez wątpliwości zidentyfikować, czwarte być może jest podobnym do tego przedrukowanego w albumie Glogera. „Chłopka z sierpem” to opisane wcześniej ujęcie chłopki stojącej prosto, na wprost aparatu na jednolitym tle, stylizowane na pole zboża. „Stara kobieta siedząca” – to prawdopodobnie fotografia podobna do tej z albumu Glogera, którą wykonano przy użyciu tła z drewnianą ścianą. „Chłopak z grabiami” to także opisane już zdjęcie około dziesięcioletniego chłopca przedstawionego w całej postaci na tle krajobrazu. „Chłop z dzbanem piwa” to zaś typ portretowy, wykonany na jednolitym tle, przy stole, w pozycji bokiem (ze skręceniem tułowia lekko tyłem) do aparatu.

Zdjęcia zrobione przez Beyera były prezentowane obok bogatej reprezentacji antropologicznych „obiektów”: „dzikich” i skolonizowanych – licznych Wenus hotentockich, Indian, typów japońskich, kantończyków, typów arabskich, typów jawajskich i tak dalej, ale spotkać można tam było także typy żydowskie. W samym katalogu wystawy wydanym przez Towarzystwo Etnograficzne – w którym nie znalazły się wszystkie prezentowane eksponaty – fotografii jest około czterysta²². Duża grupa fotografowanych była prezentowana zgodnie z zaleceniami organizatorów: nago, w trzech ujęciach z przodu, z tyłu i z profilu, czyli w konwencji fotografii antropometrycznej²³. Na wystawie nie zabrakło również osobliwości, jeden z dagerotypów przedstawiał dwóch karłów pochodzących z Ameryki zwanych „Aztekami”, których – według relacji Niedzielskiego – niedawno można było zobaczyć w Warszawie (zapewne w cyrku). Na towarzyszącej dagerotypom informacyjnym podpisie możemy przeczytać, że „Aztekowie” to „rasa żywych fetyszów” przechowywanych w izolacji przez kapłanów starożytnej meksykańskiej cywilizacji, choć zastrzega się, że prawdziwość tej historii jest wątpliwa. Przekonać się jednak, że wystawieni nie są monstrami ani nierozwiniętymi ludźmi – kontynuuje autor notki – lecz konkretną, choć niekoniecznie autentyczną, rasą, można było poprzez przyjrzenie się ich nagim dagerotypom wstawionym w stereoskop²⁴. Można podejrzewać, że chodziło o Maxima i Bartolę zwanych „ostatnimi Aztekami”, których w 1859 roku w Iximaya w Afryce Środkowej odnaleźli hiszpańscy odkrywcy. Jak głosiły plotki, tylko jeden z nich uszedł z życiem – tubylcy byli krwiożerni – i

²² Por. *Exposition universelle de 1867 au Champ de Mars, à Paris: Notice descriptive de l'exposition ethnographique de la Société d'Ethnographie*, Bureau de la Société d'Ethnographie, Paris 1867.

²³ Por. tamże, s. 11.

²⁴ Tamże, s. 14–15. Por. Franciszek Niedzielski, *Listy etnograficzne z wystawy powszechnej paryskiej*, „Kłosa” 1867, nr 117 (20 IX), s. 166. Można podejrzewać, że fotografie były przedstawiane prawdopodobnie w kolumnowym stereoskopie, czyli urządzeniu przypominającym kolumnę wielkości człowieka, w którym wizjer jest umieszczony na poziomym oczu. Por. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge 1990, s. 135.

przywiózł z wyprawy dwójkę kilkunastoletnich dzieci²⁵. Prasa informowała zaś, że okazy te wydają się

[...] czymś całkowicie nowym w swym rodzaju – typem istot ludzkich, jakich nigdy dotąd nie widzieliśmy – z fizjonomią zdeformowaną w ciągu wieków przez nieznaną nam myśl i rojenia, poruszający się, zachowujący i gestykujący w sposób odmienny od innych dzieci. W ich wyglądzie jest jakaś trudna do pojęcia autentyczność²⁶.

„Azteków” pokazywano na jarmarkach, królewskich dworach i towarzystwach naukowych²⁷.

Fotografia stanowiła jedną z dwunastu klas przedmiotów pokazywanych w ramach wystawy, inne to między innymi „rzeźby i reprezentacje artystyczne typów narodowych”, sztuki piękne, piśmiennictwo, antropologia, przedmioty religijne, przedmioty życia codziennego, mapy i atlasy²⁸. Aspekty władzy w ekspozycji tego rodzaju artefaktów Tony Bennett analizuje w odniesieniu do „kompleksu wystawienniczego”. Tym mianem określa on grupę instytucji takich jak muzea (sztuki, historyczne, przyrodnicze), dioramy i panoramy, wystawy narodowe i światowe, pasáže czy sklepy, które obiekty i ciała z zamkniętych przestrzeni (np. gabinetów osobliwości arystokracji), przeznaczonych do oglądu przez ograniczoną liczbę widzów, pokazywały w otwartych i publicznych przestrzeniach. Instytucje takie, jak określa to Bennett, „organizowały lekcje pogładowe na temat władzy”²⁹, umożliwiały zgromadzonym np. na wystawie tłumom bycie podmiotem, a nie przedmiotem władzy:

Identyfikować się z władzą, postrzegać ją jako własną [...] dla dobra ogółu: taką retorykę władzy ucieleśniał kompleks wystawienniczy – władzę, która przejawiała się nie tyle w tym, że

²⁵ Por. Anna Wiczorkiewicz, *Monstrarium*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 175. Wiczorkiewicz historii Maxima i Bartoli poświęciła cały rozdział *Dzikość opanowana*. Jak wskazuje autorka, współcześnie pewnie powiedzielibyśmy, że „Aztekowie” mieli zaburzenia rozwoju – cierpieli na małogłowie, dlatego ich czaszki były niewielkie i spiczaste, a wzrost niski. Tamże, s. 176.

²⁶ Richard Daniel Altick, *The Shows of London*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1978, s. 284. Cyt. za: Anna Wiczorkiewicz, *Monstrarium...*, s. 175.

²⁷ Tego rodzaju „kariera” nie stanowiła wyjątku na tle epoki. Pokazywanie osobliwości – karłów, bliźniąt syjamskich, dzikich, ludzi z rozlicznymi „dziwnymi” chorobami („broadate kobiety”) – było szeroko praktykowane w tamtym okresie. Por. Witold Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963; Łukasz Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2013. Z pewnością jednym z najbardziej egzemplarycznych przypadków jest biografia Saartije Baartman, „hotentockiej Wenus”. Por. Anna Wiczorkiewicz, *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013; Mateusz Borowski, *Wszystkie imiona Czarnej Wenus*, „Dialog” 2012, nr 3.

²⁸ Por. *Exposition universelle...*

²⁹ Tony Bennett, *Kompleks wystawienniczy*, przeł. Małgorzata Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/313/613>, s. 4.

mogła zadawać ból, ile w tym, że mogła organizować i koordynować porządek rzeczy oraz w obrębie tego porządku tworzyć miejsca dla ludzi [...] ³⁰.

W przypadku wystawy etnograficznej nie mamy bowiem do czynienia ze spektaklem władzy, np. publiczną kaźnią, o której pisał Foucault w *Nadzorować i karać*, lecz władzą nauki nad konkretnymi jej obiektami:

Wytyczyła ona granicę między podmiotami a przedmiotami władzy nie w granicach ciała narodowego, ale – posługując się obfitą retoryką imperializmu – między tym ciałem a innymi, „niecywilizowanymi” zbiorowościami, na ciałach których władza prezentowała się z siłą i teatralnością w charakterze podobnymi do tych na szafocie. Innymi słowy była to władza, która zmierzała do osiągnięcia efektu retorycznego za pomocą nie tyle jakiegoś efektu dyscyplinującego, ile reprezentacji inności ³¹.

Słowa Bennetta potwierdza Niedzielski, który w swojej relacji o gmachu wystawy etnograficznej pisze: „mały ten i nieznaczny domek to stolica, korona całej Wystawy Powszechnej, bo wszakże cała ona czymże jest więcej jak Wystawą Etnograficzną obszerniejszych rozmiarów?” ³².

Antropologia była istotnym składnikiem ideologicznego funkcjonowania wystaw jako łącznik między historiami zachodnich krajów a historiami innych ludów, poprzez „oddzielenie ich od siebie po to, by zapewnić nieprzerwaną ciągłość w porządku narodów i ras – porządku, w którym «ludy prymitywne» całkowicie porzuciły historię, by zająć szarą strefę między naturą a kulturą” ³³. „Dzicy” na poziomie reprezentacji umacniali retorykę postępu, bo byli jej przeciwieństwem – ukazywali, że historia człowieka wyłoniła się z natury, ale nie zdążyła się rozwinąć ³⁴. W ówczesnych muzeach historii naturalnej i antropologicznych eksponaty porządkowano w duchu ewolucyjnym – od najprostszego do najbardziej złożonego. Na wystawie ten rodzaj ewolucjonistycznej retoryki ukazywano przez zestawianie ze sobą przedmiotów z tej samej klasy, ale różniących się pochodzeniem, przy czym punktem odniesienia była kultura europejska. Przykładowo wśród rzeźb, zarówno tych wykonanych przez krajowców, jak i badaczy, czyli głów arabskich, typów chińskich, hotentockich czy indiańskich (niektóre zostały sprowadzone z muzeów antropologicznych) znajdowały się, na co zwraca uwagę korespondent „Kłosów”, odlewy „nóżek” – między innymi nóżka „panny Rachel, sławnej i znanej na całą Europę artystki tragicznej” obok niej

³⁰ Tamże, s. 9.

³¹ Tamże.

³² Franciszek Niedzielski, *Listy etnograficzne...*, s. 165.

³³ Tony Bennett, *Kompleks...*, s. 22.

³⁴ Tamże, s. 23.

zaś, dla porównania, zdeformowana nóżka „damy chińskiej z wyższej arystokracji” oraz szkielet tej nogi (dla kontrastu z obiema nóżkami położono nieopodal „odlew z kolosalnej ręki baskijskiego olbrzyma”)³⁵. Ukazanie eksponatów w sposób wymuszający ich porównywanie skłaniało patrzącego przyporządkowania ich do konkretnych miejsc na osi postępu. W tym sensie „Aztekowie” stanowili zarówno jarmarczną osobliwość, jak i przedmiot nauki, a fantastyczne opowieści dotyczące ich pochodzenia nie były całkowicie sprzeczne z teoriami naukowymi – można było ich uznać za „brakujące ogniwa ewolucji”, co tłumaczy wyróżniające wystawienie ich fotografii w stereoskopie. W notatce Niedzielskiego być może nie tylko ze względów retorycznych polski chłop pojawia się na końcu jego wędrówki – jako obiekt dość bliski „cywilizacji” znalazł się on na końcu tej osi, podobnie jak, wedle katalogu, którego korespondent używał w swojej wędrówce po wystawie, duża grupa syryjskich typów żydowskich.

Podziałowi na rasy towarzyszył podział na narodowości, porównywanie obiektów było także porównywaniem nacji, podtytuł tej części wystawy brzmiał wszakże „Rasy rodzaju ludzkiego i narodowości”. W przypadku części fotograficznej każdy jej obiekt był podpisany przynajmniej autorem fotografii, w większości przypadków państwem, z którego pochodził czy adresem atelier – obiekt był „czyjś” (w tym przypadku głównie francuski, bo organizator tej części wystawy był towarzystwem francuskim, choć korespondenci pochodzili np. z Anglii czy Rosji). Fotografie polskiego chłopca były więc wpisane w retorykę ewolucjonizmu, która w tym przypadku łączyła naukę z retoryką kolonializmu i nacjonalizmu.

Metoda porównawcza zastosowana w urządzeniu wystawy zarazem pozwalała na konstruowanie uniwersalnej normy. John Tagg w *The Burden of Representation* zauważył, że w drugiej połowie XIX wieku

[...] fotografia przyczyniała się do definiowania tych, których społeczeństwo klasyfikowało jako szanowanych i normalnych. W nowych dyscyplinach i praktykach powstałych w tamtym okresie – psychiatrii, antropologii i innych – fotografia była wykorzystywana do identyfikacji i definicji nowych przedmiotów wiedzy, do kategoryzowania nowych okazów. [...] W tych okolicznościach być dostrzeżonym i sfotografowanym oznaczało być złapanym przez definicję innych, którzy uznawali się za ekspertów i autorytety³⁶.

Tytułowe „burden of representation” to brzemię, jaki niesie za sobą bycie reprezentowanym – gdy jedne klasy mogły „posiadać” i „produkować” reprezentacje i za ich pomocą mogły wzmocnić swój status, inne były obarczone ciężarem „bycia” znaczonego,

³⁵ Franciszek Niedzielski, *Listy etnograficzne...*, s. 165.

³⁶ Steve Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2014, s. 38.

były na reprezentację skazane i traktowane jak obiekt manipulacji w sieci nowoczesnych instytucji i praktyk władzy. Robione w drugiej połowie XIX wieku fotografie osób społecznie wykluczonych (kryminalistów, podporządkowanych, mieszkańców slumsów, „dzikich”, psychicznie chorych, fizycznych „odmieńców”) tworzą tzw. archiwa poddaństwa (*archives of subjection*)³⁷ – zaliczyć do nich można więc archiwum policyjne, archiwum kolonialne, archiwum medyczne itd. Siłą tego rodzaju archiwów była zdolność do dyscyplinowania ciał i ustanawiania norm.

Zdjęcia pochodzące z archiwów poddaństwa nie były przeznaczone dla oczu tych, którym je zrobiono, lecz grupy specjalistów, tym samym odbierając grupom fotografowanym „prawo do patrzenia”³⁸. Ciekawy jest aspekt przestrzenny cyrkulacji fotografii – zdjęcia tego rodzaju robiono w miejscu, w którym przebywali społecznie wykluczeni (szpital, więzienie, slumsy, peryferie, kolonie), podczas gdy fotografie ich przedstawiające krążyły w centrach metropolii, rządowych departamentach i sądach dostępnych dla nielicznych, ale także na publicznych wystawach³⁹. W przypadku wystawy paryskiej część główna kolekcji etnograficznej, wykonana przez prezesa Towarzystwa Etnograficznego, składała się z typów różnych ras zrobionych „z natury nago” z przodu, z tyłu i z profilu, lecz z powodów obyczajowych komisja cesarska zdecydowała je wystawiać tylko do połowy ciała. Istniała jednak nieocenzurowana wersja tej części ekspozycji:

Ci z mężczyzn, którzy dla swych studiów w dziedzinie sztuk pięknych, medycyny lub etnografii zyczą sobie w zupełności widzieć tę świetną kolekcję, winni wziąć bilety na wystawę etnografii dodatkową, jaka otwarta została 8 sierpnia poza obrębem Wystawy na Polu Marsowym⁴⁰.

Paryską wystawę etnograficzną można rozpatrywać jako archiwum poddaństwa, a konkretnie jako archiwum antropologiczne (a więc archiwum naukowe), po części zaś jako

³⁷ Nie jest to oryginalne określenie Tagga, lecz Edwardsa, który mu je przypisuje, inspirując się wyraźnie także artykułem Allana Sekuli *Ciało i archiwum*, który posługuje się pojęciem archiwum w odniesieniu między innymi do fotografii represjonowanych grup społecznych. W dalszej części pracy będę się nim posługiwać ze względu na jego funkcjonalność. Można wyobrazić sobie inne tłumaczenia tego terminu, np. „archiwa podporządkowania”, choć jest ono zbyt neutralne, czy „archiwa ujarzmiania”, lecz to z kolei kładzie zbyt duży nacisk na foucaultowską inspirację. Słowo „poddanie” odnosi się do poddanych, czyli w państwach o ustroju monarchicznym wszystkich mieszkańców danego państwa, gdyż byli p o d d a n i władzy i woli monarchy, ma więc w sobie aspekt przemocowy. „Poddanie” w tym znaczeniu można rozumieć jako bycie poddanym władzy i woli „specjalistów”. Polskie tłumaczenie tego terminu jest szczególnie atrakcyjne dla tej pracy z powodu innego znaczenia niż to sugerowane przez autora – poddaństwo w odniesieniu do systemu feudalnego oznaczało zależność osobista chłopca od właściciela ziemi. Por. Steve Edwards, *Fotografia....* Por. Allan Sekula, *Ciało i archiwum*, [w:] tegoż, *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego–Zachęta, Warszawa 2010, s. 141–142.

³⁸ Por. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham–London 2011.

³⁹ Por. Steve Edwards, *Fotografia....*, s. 39.

⁴⁰ Franciszek Niedzielski, *Listy etnograficzne....*, s. 166. Por. *Exposition universelle....*, s. 7.

archiwum kolonialne. Steve Edwards jako jeden z przykładów fotografii powstającej w imię władzy podaje fotografie skolonizowanych, nie tylko te robione przez badaczy, lecz także misjonarzy czy oficerów wojskowych (na paryskiej wystawie przynajmniej jedna z kolekcji zdjęć była dziełem oficera). Edwards wymienia dwie tendencje, które można dostrzec w tworzeniu archiwum kolonialnego. Pierwsza oparta jest na metodzie porównawczej, gdzie różnice kulturowe były redukowane do różnic fizycznych w ciele, a nagromadzone w ten sposób fotografie różnych ras można było ze sobą zestawiać. Druga tworzyła etnograficznego innego jako obiekt znajdujący się poza nowoczesnym społeczeństwem, czy nawet poza czasem. Fotografie tego rodzaju pokazywały go np. w tradycyjnych kostiumach i konkretnych rolach, co nie tyle świadczyło o rzeczywistym obrazie życia obiektu fotograficznego, ile o wyobrażeniach obserwatora na jego temat, miały one zaspokoić kolonialne fantazje⁴¹. Obie tendencje widać na przykładzie pokazywanych na wystawie „Azteków”. Anna Wiczorkiewicz przywołuje w *Monstruarium* dwie fotografie Maxima i Bartoli⁴². Pierwsza jest robiona w atelier, oboje pozujący są ubrani – on ma na sobie tunikę z motywem słońca i buty, ona sukienkę i biżuterię, mają bujne fryzury, siedzą na ziemi ze skrzyżowanymi nogami. Towarzyszą im konwencjonalne elementy wyposażenia atelier – kolumna, kwiat oraz ekran, który przedstawia ziggurat. Druga fotografia wykonana dla niemieckiego periodyku towarzystwa naukowego przedstawia zgoła inny obraz. Postacie są całkowicie nagie, zgarbione, zdjęcia wykonano z profilu i na wprost, czyli w konwencji fotografii antropometrycznej. Egzotyczny wizerunek służy zaspokojeniu zachodniej fantazji, natomiast wizerunek naukowy obraca człowieka w naukowy obiekt w imię rozwoju zachodniej wiedzy⁴³. Obie konwencje są podobnie uprzedmiotawiające.

Na wystawie paryskiej do pierwszej tendencji można zaliczyć nagie fotografie przedstawiające „obiekty” w trzech różnych perspektywach. Do drugiej – inscenizowane zdjęcia Beyera. Ich aspekt kolonialny można tu rozpatrywać nie tylko ze względu na ramy tematyczne wystawy, ale także imperialne dążenia Rosji – w tym sensie „types des paysans polonais” mogły jawić się patrzącym jako podporządkowane cesarstwu ludy. Cztery zaprezentowane zdjęcia pokazują rodzinę chłopską w jej zróżnicowaniu – mamy starszą kobietę, mężczyznę w sile wieku, młodą dziewczynę i małego chłopca. Różne są także ich otoczenie i zajęcia, publiczność mogła zobaczyć: wygląd wnętrza chłopskiej chaty i jej „typowe” wyposażenie (mężczyzna i staruszka), scenę na polu pszenicy i narzędzie rolnicze –

⁴¹ Edwards Steve, *Fotografia...*, s. 43.

⁴² Anna Wiczorkiewicz, *Monstruarium...*, s. 174, 179–180.

⁴³ Tamże, s. 180.

sierp (kobieta), a także polski wiejski krajobraz (chłopiec). Chłopi sfotografowani przez Beyera, choć nie mieszczą się w pożądanym przez paryskie towarzystwo wymogach ujmowania „obiekty” z trzech perspektyw, to prezentują się głównie frontalnie (zdjęcie starszej kobiety, dziewczyny z sierpem i chłopca ukazywały całą postać) i profilem (typ portretowy siedzącego mężczyzny w ujęciu trzy czwarte). Fotografia „typowego” włościanina z powiatu warszawskiego miała bowiem nie tylko zaświadczać o wyglądzie całej grupy włościan z tego powiatu, ale także być wykonana w taki sposób, by umożliwić porównanie wyglądu włościan z innych stron, utrwalonych na innych fotografiach. W tym przypadku pozycja ciała umożliwia porównanie przedstawicieli różnych ras.

Pozycja ciała i zachowanie względem aparatu jest jednym z dystynktywnych elementów wyróżniania klasowo (i rasowo) warunkowanych typów fotografii. Tagg przytacza jeden ze szkiców francuskiego artysty Honoré’a Daumiera publikowany w „Le Charivari” z 1853 roku, który ukazuje, w jaki sposób aparat fotograficzny „wydaje dyspozycje” ciału w zależności od klasy, do której ono należy. Obrazek przedstawia dwa rodzaje póz paryżan przed aparatem. „Człowiek naturalny” patrzy wprost w obiektyw, stoi prosto i „naturalnie” – tego rodzaju wizerunek cechuje frontalność i „szczerłość”. „Człowiek cywilizowany” przyjmuje wyszukaną pozę, patrzy w przestrzeń, jest natchniony, a by zająć odpowiednią pozycję, potrzebuje udrapowanego stołu⁴⁴. Obrazek satyryczny dotyczy aspirującej klasy średniej, frontalność bowiem cechowała wizerunki niższych klas, wyszukana asymetryczna figura arystokraty wyśmiewała osiemnastowieczny manieryzm ich portretów⁴⁵. Samo nazewnictwo „l’homme de la nature” i „l’homme civilise” zdaje się naturalizować podział klasowy, którego wyznaczniki znajdują się w ciele. Co więcej, „człowiek naturalny”, czyli francuski mieszczanin, upatrywał swojego moralnego przodka w „dobrym dzikusie”, będącym ucieleśnieniem wiary w szlachetność ludzkiej natury i przyrodzoną dobroć człowieka, i odrzucał zbytki cywilizacji, którą w *Rozprawie o naukach i sztukach* krytykował Jean-Jacques Rousseau. W polskim przypadku znaleźć można podobny do francuskiego szkicu rysunek autorstwa Franciszka Kostrzewskiego przedstawiający parę włościańską w zakładzie fotograficznym⁴⁶. Chłopi ustawieni są na wprost aparatu, siedzą wyprostowani na krzesłach. Na innym humorystycznym szkicu Kostrzewski portretuje przedstawiciela burżuazji, któremu towarzyszy różny od poprzedniego zestaw rekwizytów – elegancki stolik i

⁴⁴ Steve Edwards, *Fotografia...*, s. 37.

⁴⁵ John Tagg, *The Burden...*, s. 36.

⁴⁶ Franciszek Kostrzewski, *Para włościańska w zakładzie fotograficznym*, [w:] Stanisław Milewski, *Codziennosc niegdysiejszej Warszawy*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2010, s. 185.

fotel z podłokietnikami⁴⁷. Rysunkowi towarzyszy podpis: „[...] Jak pan widzi, nos mam cokolwiek krzywy. Nie róbcie pan tego w portrecie, bo to z przypadku. Miałem pół roku, kiedy mi niańka nos rozbiła, ale z urodzenia był prosty, słowo honoru!”⁴⁸. Podpis ujawnia „sztuczność” fotografii – przedstawiciel burżuazji chce na fotografii wyglądać lepiej niż w rzeczywistości.

Jak wskazuje Tagg do 1880 roku wizerunek frontalny z głową patrzącą na wprost stał się przyjętą formą fotograficznych dokumentów używanych w tworzeniu więziennych rejestrów czy przy badaniu kontrolowanych grup społecznych, w których „ten kod niższości społecznej kształtował znaczenie reprezentacji obiektów nadzorowanych lub reformowanych”⁴⁹. Fotografia typów ludowych wyznacza swoiste dla niej reżimy ciała. Przedstawianie postaci w całości, frontalnie przed epoką stosowania antropometrii na ziemiach polskich, oprócz możliwości fizjonomicznych analiz, miało również na celu uchwycenie elementów i kolorystyki stroju ludowego – wspomniane w notce „Kuriera”, donoszącej o przedsięwzięciu Beyera, „stroje codzienne i świąteczne” fotografowanych włościan stanowią warunek ważności ich samych jako nośnika tradycji (więcej o tym w następnych rozdziałach).

3. Polskie archiwa poddaństwa

Porzućmy na chwilę fotografie Beyera i paryską wystawę. Można zastanawiać się, czy porównywanie zbiorów fotografii skolonizowanego i egzotycznego innego z polskim wewnętrznym innym jest zasadne. Czy w tamtym czasie istniały polskie fotoarchiwa poddaństwa?

W Kamieńcu Podolskim w latach 70. wizerunki ludu, głównie w swoim atelier, zaczyna tworzyć Michał Greim, zawodowy fotograf. Nawiasem mówiąc, Greim i Beyer znali się (poznali się listownie, w 1870 roku, ale nigdy się nie spotkali⁵⁰), a obu – obok fotografii – połączyła druga wielka ich pasja: numizmatyka. W kolekcjonowaniu i katalogowaniu monet można widzieć odbicie praktyk tworzenia typów antropologicznych. Polskie monety były

⁴⁷ Rysunek ten opublikowany został w „Tygodniku Ilustrowanym”. Franciszek Kostrzewski, *U fotografa*, [w:] Ignacy Płazewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 71.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ John Tagg, *The Burden...*, s. 37.

⁵⁰ Por. Juliusz Garztecki, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 340.

przez ich miłośników widziane jako materialny nośnik przeszłości Polski, tak jak lud był żywym nośnikiem tradycji narodowej (więcej o tym w ostatnim rozdziale pracy).

Greim nie ograniczał się jednak do zdjęć chłopów – można odnieść wrażenie, że próbował skatalogować wszystkich otaczających go ludzi. W jego zbiorach możemy napotkać chłopów i chłopki z Podola i Besarabii, typy szlachty i inteligencji podolskiej, wiejskich żebraków, typy żydowskie, fizycznych „odmieńców” czy chorych psychicznie. Chłopi na jego zdjęciach mają podarte ubrania, są okutani w szmaty, są brudni, bosi, poczochrani. Dla porównania włóścianie na fotografiach u Beyera są nieskazitelnie czysti, uczesani, ich ubrania porządne, bez uszczerbków, prezentują się zawsze w butach.

Fotografie wykonywane przez Greima pod kątem konwencji są zróżnicowane – jedne pozowane „teatralnie” w sposób, który ma informować patrzącego, kim jest fotografowany, inne w konwencji wyprostowanej lub siedzącej na wprost aparatu, znajdziemy wśród nich także wiele typów portretowych. Można wyróżnić kilka grup fotografii etnograficznych wykonywanych przez Greima, a te z kolei można podzielić na typy robione w atelier oraz fotografie „z terenu”, choć podział ten nie zawsze jest ostry. Nie zajmuję się tu fotografiami, które Greim robił poza swoim atelier. Fotografie typów dzielę na trzy grupy wyróżnione ze względu na sposób upozowania postaci i rodzaj kadru. Pierwsza to postaci ujęte w całości – stoją półbokiem, bokiem lub przodem. Druga to całe postaci ujęte na siedząco, zawsze na wprost aparatu. Trzecia to typy portretowe, ujmujące przede wszystkim głowę i popiersie postaci, niekiedy są to ujęcia trzy czwarte.

Każdą ze swoich fotografii Greim podpisywał, czasem krótko i ogólnie jak „Typy Podola. Żebak z Kamieńca” czy „Typy Besarabii. Żebak chocimski”, niekiedy jednak podpis na fotografii rozbudowuje się do rozmiarów kilku zdań, który Juliusz Garztecki, biograf Greima, nazywa wręcz „mini-traktacikiem socjologiczno-etnograficznym”⁵¹. Zdaniem badacza, Greim wykroczył „poza granice rejestracji typów-manekinów”⁵², a w jego praktyce można dostrzec próby psychologizacji postaci. Można przyznać mu rację w przypadkach wspomnianych zdjęć pozowanych wręcz teatralnie. Przykładem takiej fotografii jest fotografia podolskiego kata, który pozuje bokiem, z nogą opartą na postumencie, trzymając w dłoni linę związaną w formę szubienicy. Tezę o „psychologizacji” mogą wspierać rozbudowane podpisy. W przypadku kata brzmi on: „Wisznioski (ostatni z katów na Podolu),

⁵¹ Tamże, s. 34.

⁵² Tamże, s. 32. Por. Joanna M. Dziewulska, *Świat Podola i Besarabii w obiektywie Michała Greima. Dary fotografii dla Polskiej Akademii Umiejętności*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2011, r. 54, s. 379–420. Por. Julian Bartyś, *Materiały fotograficzne Elizy Orzeszkowej, dotyczące etnografii Podola i Besarabii w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego (Fotografie Michała Greima z Kamieńca Podolskiego z lat 1860–1890)*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1965, t. 7, s. 147–181.

sławny – jak sam zeznawał – hultaj, postrach ludu jarmarcznego, od którego prawem kaduka biorąc jakoweś myto, przemawiał jak trybun: «Matki, karzcie swoje dziatki, bo ja ich karać będę»”, podobnie rozbudowany jest ten opisujący inną podolską *persona non grata*: „Cholerya, tak zwany przez sługi miejscowe tandeciarz, nabywca rzeczy pośmiertnych. Zwiągo jeszcze Szakalem podwórzowym, wietrzącym trupa, kto chory, zginie niewątpliwie”⁵³. Z pewnością patrząc na te fotografie ze współczesnej perspektywy trudno nie zgodzić się z Garzteckim. Jednak także w przypadku fotografii „psychologizujących”, warstwa podkreślająca indywidualność fotografowanego ulegała rozmyciu w kontekście ich przeznaczenia. Greim uważał się bowiem za fotografa naukowego, przez co rozumiał to, że zdjęcia „typów ludowych” i „miejskich” (w skład których wchodziły także te teatralnie pozowane) wykonywał nie tylko dla zarobku, ale także dla instytucji akademickich i w porozumieniu z nimi⁵⁴. Kilkadziesiąt sfotografowanych wizerunków typów ludowych z Podola w 1874 roku wysłał do Komisji Antropologicznej Polskiej Akademii Umiejętności, był także korespondentem Cesarskiego Towarzystwa Etnograficznego w Moskwie.

Naukowe ambicje Greima widać najwyraźniej w przypadku grupy fotografii przedstawiającej typy podolskie, utrzymanej w zupełnie innej konwencji niż wspomniane. Fotografie przedstawiają zbliżenia głowy z profilu oraz *en face* i spełniają wymogi fotografii antropometrycznej. Fotografie tego rodzaju nie mieszczą się do końca w przywoływanych rozpoznaniach Tagga dotyczących frontalności – fotografowany nie prezentuje całej sylwetki, lecz jedynie głowę, twarz. Ta konwencja fotografii jest jedną z gatunku fotografii antropologicznej, jednak zarazem przywołuje na myśl jej nieco późniejsze wcielenie, czyli projekt Alphonse’a Bertillona, twórcy antropometrii kryminalnej. Asocjacja jest tym bardziej uzasadniona, że Greim był jednym z dyrektorów Komitetu Opieki nad Więźniami⁵⁵.

Bertillon użył antropometrii do identyfikacji przestępców na podstawie porównywania ich fotografii. Założenia projektu odwoływały się do teorii Cesarego Lombrosa, włoskiego psychiatry, antropologa i kryminologa, który w swojej teorii odwoływał się do fizjonomiki. Lombroso odrzucał tradycyjny pogląd, że przestępstwo jest cechą natury ludzkiej, a w zamian w duchu darwinizmu społecznego głosił, że przestępczość jest dziedziczna, urodzonego przestępcę zaś można rozpoznać po fizycznej budowie ciała, która wskazywać by miała na atawizm przestępcy. Już wcześniej robiono przestępcom fotografie, ale dopiero w 1883 roku

⁵³ Tamże, s. 171.

⁵⁴ Grażyna Plutecka, Juliusz Garztecki, *Fotografowie nietypowi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 300–301.

⁵⁵ A.J. [Adam Pług], *Greim Michał*, [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, Warszawa 1900, t. 25, s. 815. Por. Juliusz Garztecki, *Mistrz zapomniany...*, s. 54.

Bertillon zestandaryzował ten proces – fotografie robiono, tak samo jak w przypadku podolskich zdjęć, głowie z profilu i *en face*, zestawiano je z antropometrycznym opisem ciała, a następnie tego rodzaju fiszkę umieszczano w opartym na statystyce systemie archiwizacji⁵⁶. System wypracowany przez niego nazwano „bertillonage” (spolszczone jako „bertillonaż”). Z kolei Francis Galton, angielski statystyk i twórca eugeniki, wynalazł portret syntetyczny. Podobnie do Bertillona chciał stworzyć „typ kryminalny”, jednak jeśli chodzi o metodologię te dwa projekty były sobie przeciwstawne. Technika Galtona polegała na nakładaniu na siebie fotografii, więc jego typ miał być czysto optyczny, określony statystycznie, a przede wszystkim pozbawiony empirycznej podstawy – „twarz” powstająca z nałożenia się twarzy innych ludzi była bytem abstrakcyjnym⁵⁷. Bertillon kładł nacisk na jednostkę, miał cele praktyczne – chciał skutecznie kontrolować przestępców, natomiast Galtona interesowało to, co ogólne, chciał zwizualizować powszechne prawa dziedziczenia⁵⁸.

Interesujące, że Bertillon choć uprzedmiotawiał, to zarazem indywidualizował fotografowanego, a można mu wręcz przypisać humanizm⁵⁹, podobną rzecz można powiedzieć o zamiśle Greima – choć tworzył typy w celach naukowych, to fotografował okolicznych mieszkańców wraz z podkreśleniem ich jednostkowych historii. W obu jednak przypadkach chodziło jednak głównie o systematyzację, urządzenie, uporządkowanie istot ludzkich – z punktu widzenia Bertillona w celach społecznych, w przypadku Greima – naukowych⁶⁰. W przechowywanych w zakładzie zbiorach fotografii Greima, ich wykonaniu i naukowemu przeznaczeniu można zobaczyć polski odpowiednik archiwum poddaństwa.

Część fotografii typów podolskich Greim złożył w darze Elizie Orzeszkowej, „entuzjastce portretowania fizjonomicznego”⁶¹, która budowała wygląd bohaterów swojej prozy, stosując teorie frenologiczne – stąd trafiły do niej między innymi fotografie wykonane w konwencji antropometrycznej, ale także np. chorych psychicznie (warto przy tej okazji dodać, że Greim był także bibliotekarzem Towarzystwa Lekarskiego). Z listu wysłanego do

⁵⁶ Por. Allan Sekula. *Ciało i archiwum...*, s. 158–159.

⁵⁷ Por. tamże, s. 151.

⁵⁸ Por. tamże, s. 152.

⁵⁹ Sam Bertillon pisał: „Czy w ostatecznym rozrachunku to nie tego rodzaju problem tworzy podstawę odwiecznego, powszechnego melodramatu zagubionych, podmienionych i odnalezionych dzieci?”. Tamże, s. 164.

⁶⁰ Dwie dekady później, w 1901 roku, Aleksander Maciesza, pierwszy historyk polskiej fotografii został lekarzem w plockim więzieniu, w którym postarał się o – pierwszą w Polsce – pracownię antropometryczną. Miała służyć do identyfikacji przestępców na podstawie pomiarów antropologicznych (metodą bertillonażu), w praktyce służyła do badań antropologicznych ludności Mazowsza Płockiego, w których Maciesza używał aparatu fotograficznego. Por. Wiesław Dyśkiewicz, [*Aleksander Bolesław Maciesza...*], [w:] Aleksander Maciesza, *Historia fotografii polskiej w latach 1839–1889*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1972, s. 10.

⁶¹ Ewa Skorupa, *Eliza Orzeszkowa – entuzjastka portretowania fizjonomicznego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, t. 24, nr 1.

Orzeszkowej przez Greima wynika, że miała ona kolekcję typów ludowych⁶². W zbiorach MNW znajdują się fotografie z kolekcji fotograficznej pisarki, w tym fotografie Jana Sadowskiego, który miał w Grodnie swoje atelier. Kilka jego zdjęć zrobionych w terenie przedstawia chłopów. Orzeszkowa własnoręcznie podpisywała fotografie, z czego możemy się dowiedzieć, że przedstawiają bohaterów jej utworów. Jedna z nich, z lat 1880–1885 nosi podpis: „Chłopska rodzina rybaka Kozłowskiego, ze wsi nadniemieńskiej Poniżany. Stary chłop z siecią, bohater powieści mojej «Cham», kobieta w czepku, Ulana, z tejże powieści [...]”. Opis rybaka z *Chama*, który rozpoczyna całą powieść, pokrywa się z tym, co widzimy na zdjęciu. Czy do swoich utworów jako inspiracji mogła używać również zdjęć Greima?

Fotografie Greima trafiły przynajmniej do jeszcze jednej osoby – prywatnej kolekcji Izydora Kopernickiego, antropologa i lekarza, twórcy *Zbioru wiadomości do antropologii krajowej*. Swój album tworzył w latach 1876–1886, zgromadził fotografie z typów ludowych, miejskich, żydowskich i innych, które uporządkował według dzielnic i regionów. W jego kolekcji znajdziemy (między innymi, bo zbiór liczy około pięćset fotografii) część cyklu fotografii Beyera, który zamierzał wysłać na wystawę, są tam także fotografie Greima – jednak jedynie typów żydowskich, a także bardzo obszerny zbiór fotografii typów wiejskich i miejskich Kriegera. Kopernicki tworzył tablice antropometryczne ludności Galicji, szczególnie istotna naukowo była dla niego kranologia – pomiary czaszek ludzkich, które nadsyłali mu zaprzyjaźnieni uczeni z całego świata, był bowiem uznanym za granicami badaczem. Kopernicki był także fotografem, w 1890 roku jako profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w urządzonej przez siebie sali antropologicznej sam tworzył antropometryczne fotografie górali ruskich, jednak żadna z nich się nie zachowała. Fotografie w *Albumie Kopernickiego* były opisane w języku francuskim – ówczesnym międzynarodowym języku nauki, można więc podejrzewać, że używał ich do swoich wykładów. Wykorzystywał on więc fotografie tworzone w celach komercyjnych, co można powiedzieć np. o fotografiach Kriegera, jako dokument antropologiczny.

Przedsięwzięcie uporządkowania fotograficznych typów pod względem „lokalnym” – polskim, przypomina inne próby systematyzacji tego rodzaju w aspekcie globalnym. Pod koniec 1870 roku hamburski fotograf Carl Dammann zaczął pracować na zlecenie nowo powstałego Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (Berlińskiego Towarzystwa Antropologii, Etnologii i Prehistorii), by sfotografować typy przydatne do badań antropologicznych. Wykonał typy różnych ras afrykańskich i arabskich, a

⁶² Juliusz Garztecki, *Mistrz zapomniany...*, s. 50–52.

później także typy japońskich akrobatów, którzy przyjechali na pokazy do Hamburga. Po realizacji zamówienia zamiast na fotografowaniu skupił się na zbieraniu i kopiowaniu zdjęć typów rasowych dostarczanych przez niemieckich emigrantów, które udostępnił antropologom. Między innymi z tych zbiorów powstał *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien*, który wydano także w wersji „popularnej”, w mniejszym i tańszym formacie. Album, który zdobył brązowy medal na powszechnej wystawie w Wiedniu z 1873 roku, zawiera prawie sześćset obrazów ułożonych według regionu geograficznego. Fotografie zostały skomponowane w grupy liczące od 8 do 18 jednostek, wraz z lakonicznym podpisem opisującym przedstawioną na nich rasę i kulturę, a także wiek fotografowanych⁶³. Większość zdjęć pochodziła z Afryki i Azji (60%), tablice dotyczyły między innymi Indii, Peru, Australii, Japonii, Filipin, Północnej Ameryki, Środkowego Egiptu, Polinezji, Kaukazu. Elizabeth Edwards wskazuje na to, że niemiecki projekt w obu edycjach obejmuje Europejczyków, w szczególności europejscy chłopcy w strojach ludowych są zestawieni z ludami bardziej konwencjonalnie skategoryzowanymi jako „etnograficzni” jak Lapończycy⁶⁴. W albumie jedna z tablic została poświęcona Polsce – była to grupa 18 zdjęć⁶⁵, znajdowała się po Siedmiogrodzie i Wołoszczyźnie, a przed Południową Afryką (układ wynikał prawdopodobnie z czasu pozyskiwania materiałów). Tablic poświęconych ludom Europy było cztery – oprócz wymienionych dwóch, znalazły się tam jeszcze Czarnogóra i Rumunia oraz Finowie i Lapończycy. Wybór akurat tych miejsc można tłumaczyć tym, że tereny te i zamieszkałych na nich ludzi uważano w XIX wieku za nierozwiniętych, zmarginalizowanych i jeszcze nie zmodernizowanych, a ich pojawienie się w albumie miało potwierdzać ten wizerunek w oczach w pełni zmodernizowanych Anglików i Niemców, którzy nie pojawiają się na żadnej z kart albumu⁶⁶. Jest to przykład zachodniego eurocentryzmu Dammana i ewolucjonizmu społecznego.

Fotografie, które możemy spotkać w albumie nie są, jak można by sądzić, jedynie antropometryczne – wiele z nich to fotografie tworzone komercyjnie, a więc nie spełniające wymogów naukowych, dla Dammana było to przede wszystkim ustawienie postaci w

⁶³ Por. Elizabeth Edwards, *Photographic „Types”...*, s. 249; Ochiai Kazuyasu, *Examining Specimens, Evaluating Objects: Early Anthropological Photographic Albums and Western Ethno-Anthropology*, [w:] *Crossing Cultural Borders: Toward an Ethics of Intercultural Communication – Beyond Reciprocal Anthropology*, red. Inaga Shigemi, Kenneth L. Richard, International Research Center for Japanese Studies, Kioto 2001, s. 53.

⁶⁴ Elizabeth Edwards, *Photographic „Types”...*, s. 252.

⁶⁵ Niestety albumu nie sposób znaleźć w muzealnych cyfrowych zbiorach udostępnianych w internecie. Natrafic można na pojedyncze karty (również w artykułach na jego temat), jednak nie ma wśród nich tej dotyczącej Polski. Sprawdzenie tego źródła wymagałoby wizyty w Pitt Rivers Museum w Oxfordzie albo Musée de l'Homme w Paryżu, gdzie jest przechowywany.

⁶⁶ Ochiai Kazuyasu, *Examining Specimens...*, s. 56–57.

konkretnej pozie na jednolitym tle (chodziło o zdjęcia całej postaci przodem, profilem i typy portretowe). James Clifford pisze, że w kolekcjach antropologicznych występuje „tendencja do samowystarczalności, do zacierania ich własnego historycznego, ekonomicznego i historycznego procesu powstania”⁶⁷. W przypadku albumu Dammanna, aby ujednolicić fotografie pozyskiwane z wielu różnych źródeł i aby fotografia przedstawiała pożądaną antropologiczny typ niektóre z nich specjalnie „poprawiano”. Można podejrzewać, że niektóre zdjęcia powstały w terenie, a nie w studiu, tło więc zamalowywano na negatywie, aby zdekonstytuować fizyczną naturę fotografowanego⁶⁸.

Obie kolekcje – Kopernickiego i Dammanna – miały ambicje uporządkowania ludzi pod względem typu fizjonomicznego danego obszaru geograficznego. W przypadku Kopernickiego możemy widzieć w jego przedsięwzięciu aspekt narodowy – zbieranie i klasyfikowanie ludu polskiego było nie tylko przedsięwzięciem naukowym, ale także kolekcją-rezerwuarem polskiej tradycji. W przypadku Dammanna – były to ambicje całościowego ujęcia człowieka przednowoczesnego. Obie z nich można rozpatrywać jako archiwa poddaństwa. Co ciekawe, w obu albumach mamy do czynienia z przedstawieniem nie tylko „poddanych” władzy – skolonizowanych i „dzikich” czy chłopów. Występują tam także typy warstw wyższych, takich jak typy arystokracji i burżuazji. Nowoczesna nauka podporządkowuje sobie wszystkie jednostki, które z podmiotów zmieniają się przedmiot manipulacji władzy.

4. Polska jako „dziki”

Powróćmy do fotografii Greima wykonywanych w konwencji antropometrycznej. Śledząc jego biografię, można natrafić na informację, że fotografie typów jego autorstwa, podobnie jak w przypadku Beyera, były pokazywane na jednej z wystaw w Paryżu, gdzie „wywołały żywe zainteresowanie”⁶⁹. Greim swoje typy zaczął tworzyć na początku lat 70., natomiast w 1878 roku miała miejsce kolejna wystawa światowa w Paryżu, gdzie zbiory etnograficzne, w tym fotograficzne, były prezentowane nie tylko w ramach pawilonów zaborców, ale także w części, choć nieoficjalnie, to symbolicznie polskiej. Sposób, w jaki ją utworzono, jest wart przybliżenia. Na wystawie zaprezentować się miało Société d’Anthropologie de Paris, do

⁶⁷ James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 247.

⁶⁸ Elizabeth Edwards, *Photographic „Types”...*, s. 253.

⁶⁹ Karol Rolle, *Grejm Michał*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, zes. 36, red. Władysław Konopczyński, Polska Akademia Umiejętności, Wyd. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Kraków 1959–1960, s. 570.

którego należało wielu Polaków, w tym np. Izydor Kopernicki. Z inicjatywy polskiego środowiska emigracyjnego stworzono polski oddział towarzystwa – Société d'Anthropologie et d'Ethnographie Polonaise de Paris – choć było to przedsięwzięcie naukowe, to miało charakter polityczny. Polacy zmuszeni bowiem byli do prezentacji swoich dzieł w ramach pawilonów zaborców, utworzenie zaś tego towarzystwa stanowiło wytrych⁷⁰. Polski pawilon znalazł miejsce w gmachu wystawy antropologicznej na Trocadero obok pawilonów innych krajów. Korespondentką z wystawy była Seweryna Duchńska, zarazem jedna z pierwszych osób, która przybliżała myśl Darwina polskim czytelnikom. Zainteresowanie teorią ewolucji w polskim kontekście apogeum osiąga w 1873 roku, kiedy główne dzieła przyrodnika zaczynają się ukazywać po polsku, już ideologicznie zinterpretowane – w postaci darwinizmu społecznego lub jako klerykalne reakcje na ateizm tej koncepcji⁷¹. Komentując wystawę, Duchńska zdaje sprawę z metodologicznych rozbieżności w badaniu ludzi, powstałych w wyniku rosnącej popularności ewolucjonizmu:

Antropologowie, zwłaszcza zwolennicy Darwina i ogólnie pozytywiści, badają człowieka ze strony czysto li zwierzęcej, zarzucają etnografom kierunek spirytualny. [...] Pomimo tych walk i radykalnych różnic między uczonymi obydwa bratnie działy zajęły wspólny gmach na wystawie. Antropologowie, jakby K a i n y, patrzą pogardliwie na idealnych A b l ó w, a jeżeli ulegając konieczności tolerują ich obok siebie, z uśmiechem jednak politowania spoglądają na ich okazy. Z dumą za to przedstawiają światu skamieniałe szkielety przedpotopowych zwierząt, wydarte z łona ziemi, świadczące w ich mniemaniu o prawach ewolucji⁷².

Na wystawie pierwszy raz pod wspólnym szyldem udało się zgromadzić wystawców z różnych zaborów i emigracji. Prezentowało się nie tylko polskie towarzystwo antropologiczne, ale także prywatni wystawcy i instytucje, np. Muzeum Włodzimierza Dzieduszyckiego, choć była to po prostu prywatna kolekcja, która na potrzeby wystawy została tak szumnie nazwana. Mary Louise Pratt pisząc o dziewiętnastowiecznych instytucjach i działalności naukowej, np. lokalnych, krajowych i międzynarodowych towarzystwach zrzeszających profesjonalistów i amatorów, kolekcjach przyrodniczych, drukarzy reprodukcji rysunków zoologów pokazuje, „w jaki sposób funkcjonowała wówczas wiedza: nie jako statyczne nagromadzenie faktów, stępów lub bajtów, lecz w

⁷⁰ Andrzej Abramowicz, *Dalecy i bliscy. Szkice z dziejów archeologii*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Wydział II – Nauk Historycznych i Społecznych, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Łódź–Wrocław 1974, s. 106. Por. Andrzej Abramowicz, *Société d'anthropologie et d'ethnographie polonaise de Paris (1878–?)*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1975, nr 20/1.

⁷¹ Por. Ryszard Koziółek, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 21.

⁷² Seweryna Duchńska, *Z wystawy paryskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1878, t. 3, s. 113.

postaci ludzkiej działalności, sieci praktyki werbalnej i niewerbalnej”⁷³. Wystawiono wizerunki typów ludowych, stroje ludowe, okazy kraniologiczne, starożytności, mapy i wiele innych⁷⁴. Duchieńska zwróciła uwagę na jeden z eksponatów:

Jedną z najgłówniejszych ozdób stanowi tu śliczna fryza, złożona z figurek porcelanowych, utworu znakomitego rzeźbiarza p. Cypriana Godebskiego. Figurki te w liczbie kilkudziesięciu, przedstawiają typy rozmaitych plemion całej Europy i części Azji, w rozmaitych pozach i strojach. W samym środku pomieszczone polskie typy włościan, szlachty i żydów. Znaczący wysoko oceniają to dzieło⁷⁵.

Tego rodzaju wyobrażenie mogło więc sugerować, że naród polski znajduje się na szczycie procesu ewolucji, jednak zależnie od stratyfikacji społecznej – być może więc polski Żyd przewyższał Żydów żyjących w innych krajach, polski szlachcic francuskiego arystokratę, a polski chłop dziki lud Azji. Może było wręcz przeciwnie – wbrew ewolucjonizmowi fryza wpisywała się w opisywany przez Duchieńską „kierunek spirytualny” i ukazywała duchową wyższość na innymi narodami i ludami.

Polski oddział towarzystwa i zaproszeni wystawcy zgromadzili wiele przedmiotów zainteresowania ówczesnej antropologii, w tym kilkadziesiąt fotografii typów polskich. W wydanej z tej okazji *Odezwie Towarzystwa Antropologicznego i Etnograficznego Polskiego w Paryżu* możemy znaleźć konkretne wskazówki, co zamierzano pozyskać i jak fotografować pożądane obiekty:

1° Wizerunki typów ludzkich, wedle miejscowości różnych prowincji dawnej Polski, z gipsu lub z wosku. Te jeśli nie będą nadesłane w naturalnej wielkości, należy ich wzrost, wiek, płeć oznaczyć, z dodaniem miejscowości, do której każdy z tych typów należy. Potrzeba także oznaczyć gatunek włosów, ich kolor, a jeśli to być może, dołączyć ich okaz w naturze; oznaczyć również kolor oczów, co uzupełnia charakter zewnętrzny typu. Takie same wymagania odnoszą się i do wizerunków fotograficznych, które mają być wykonane z przodu i profilu⁷⁶.

Fotografie Greima odpowiadają zaleceniom. Być może wykonał je z myślą o pasji frenologicznej Elizy Orzeszkowej, być może dla Komisji Antropologicznej PAU, być może trafiły również do innej kolekcji, która była pokazywana właśnie na tej paryskiej wystawie – w obliczu niewystarczających źródeł skazani jednak jesteśmy na domysły⁷⁷.

⁷³ Mary Louise Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróźnicze a transkultuacja*, przeł. Ewa Elżbieta Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 54.

⁷⁴ Kto i co wystawiał opisuje na podstawie katalogu wystawy: Andrzej Abramowicz. *Dalecy i bliscy...*, s. 106.

⁷⁵ Seweryna Duchieńska, *Z wystawy paryskiej...*, s. 115.

⁷⁶ Cyt. za: Abramowicz, *Société d'anthropologie...*, s. 81–82.

⁷⁷ Należałoby prześledzić kolekcje wystawiane w tym dziale. Zakres poszukiwań wykracza jednak poza ramy tej pracy.

O wydarzeniu tym wspominam nie tylko ze względu na białą plamę w biografii Greima, lecz także z powodu dyskursu ewolucjonistycznego (i rasowego), który nie odnosił się jedynie do „dzikich” czy chłopów, ale całego narodu polskiego, co zwraca nas znów do albumu Dammanna. Wystawa ta, oprócz zgromadzenia wystawców z różnych zaborów pod jednym narodowym szyldem, z jeszcze jednego powodu była wyjątkowa. Choć oficjalnie była to „l'exposition des sciences anthropologiques”, to część eksponatów nie mieściła się w profilu wystawy i były to raczej pamiątki historyczne i narodowe, np. sztylet Zygmunta Augusta, broń Stanisława Poniatowskiego, rzeźba z popiersiem Mickiewicza czy medaliony z wizerunkiem Kościuszki. Niekiedy próbowano je kamuflować, tak stało się z obrazem Jana Matejki przedstawiającym Jana Kochanowskiego pochylającego się nad umarłą Urszulką, gdzie „antropologiczny” podpis pod obrazem brzmiał „Typ szlachcica polskiego XVI wieku, według Matejki”⁷⁸. Société d'Anthropologie de Paris, oficjalny organizator ekspozycji, był środowiskiem hołdującym ewolucjonizmowi, a sam Karol Darwin był jego członkiem. Choć dzięki utworzeniu jego polskiego oddziału polska ekspozycja bez rozbicia na pawilony zaborców była w ogóle możliwa, to zarazem wpisanie narodowej kultury w schemat ewolucjonizmu i prezentowanie się jako poddział paryskiego towarzystwa antropologicznego prowadziło – na poziomie reprezentacji – do uczynienia z własnej historii przedmiotu naukowych badań, a narodowe pamiątki w darwinowskich ramach niewiele różniły się od „przedmiotów życia codziennego” ludów prymitywnych ukazywanych na wystawie etnograficznej w 1867 roku. Nauka stała się tu więc metanarracją snującą opowieść o historii narodu.

Polacy jako naród byli zresztą rozpatrywani w odniesieniu do koncepcji ewolucjonizmu. Ryszard Koziołek wskazuje, że możemy natknąć się na „polski” ślad w korespondencji samego Darwina. Joseph Hooker, angielski botanik i podróżnik, prywatnie bliski przyjaciel Darwina, w liście do niego z listopada 1863 roku komentuje trwające właśnie powstanie styczniowe. Stwierdza tam, że „Polacy są rasą marną, która nie przetrwa walki o byt, chyba że skrzyżują się z jakąś inną lepszą rasą”⁷⁹. Dyskurs rasowy przeniknął także do myślenia o społeczeństwie i narodzie. Zestawianie „bliskiego innego” z „dalszym innym” mogło służyć określaniu tożsamości zbiorowej. Jednym z takich zestawień jest określenie Polaków jako Indian utrwalane przez pruskich polityków prowadzących kolonialną politykę

⁷⁸ Seweryna Duchńska, *Z wystawy paryskiej...*, s. 117.

⁷⁹ Joseph Hooker w liście do Darwina z listopada 1863 r. Cyt. za: Ryszard Koziołek, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 17–18. Por. Daniel Schümann, *Struggle for or against participation? How Darwinism came to partitioned Poland in the 1860s and early 1870s*, [w:] *The reception of Charles Darwin in Europe*, t. 1, red. Eve-Marie Engels, Thomas F. Glick, Continuum, Londyn–Nowy Jork 2008, s. 244.

Drang nach Osten. Galicyjski pozytywista, Ludwik Powidaj w artykule *Polacy i Indianie* opublikowanym w „Dzienniku Literackim” z 1865 roku nawiązywał do słów Fryderyka II z *Listu do d’Alemberta*, że „Biednych tych Irokezów będę starał się oswoić z myślą europejską”⁸⁰ (chodziło o mieszkańców zagarniętych Prus Królewskich). Jak komentuje to Powidaj:

Odtąd to porównanie Polaków do Indian stało się ulubionym tematem pruskich polityków. Przed paru laty jeden z pruskich demokratów publicznie powiedział z trybuny: Polacy, podobnie jak Indianie (*Rothhäute Amerikas*), skazani są przez Opatrzność na zupełne wyniszczenie. Tak jak w Nowym Świecie silna rasa anglo-amerykańska spycha coraz bardziej podupadłe i skarłowaciałe pokolenia indyjskie [indiańskie – przyp. AK] w głąb odwiecznych puszczy, gdzie pomału giną z głodu i nędzy, tak Polacy wyparci z miast i z większych posiadłości ziemskich (*Rittergutsbesitz*), przywiezieni do nędzy, mają ustąpić miejsca cywilizacji pruskiej⁸¹.

Dyskurs rasowy był także obecny w kwestiach stratyfikacji wewnątrzspołecznych – chłopci stanowili odpowiednik „dzikich”. Korzenie „rasizmu” wobec chłopów sięgają jednak o wiele wcześniej przed narodzinami darwinizmu, do historycznej narracji naturalizującej nierówności społeczne, kiedy polska szlachta i kler zaczęła wypowiadać się na temat „genetycznej” niższości chłopca. Szlachcic pochodził od Sarmatów (w wersji opartej na Biblii – od Jafeta), chłop zaś od Getów albo Gepidów (lub od biblijnego Chama, przekłętego przez własnego ojca i zdegradowanego wraz ze swym potomstwem do klasy niewolników)⁸². Pochodzenie to miało utrwalac się w cechach przekazywanych z pokolenia na pokolenie, zarówno tych psychologicznych, jak i umysłowych – szlachtą lub chłopem było się więc „z urodzenia”, co może przypominać system kastowy. Pewien osiemnastowieczny lekarz przekonywał nawet, że u chłopów „kości w głowie mają kształt pługów i narzędzi rolniczych”⁸³. Nałożenie się na siebie tych dwóch matryc konceptualnych, czyli ideologii sarmatyzmu wraz z jej przekonaniem o odrębności chłopstwa oraz darwinizmu, stanowi o wyjątkowej heterogeniczności polskiego dyskursu rasowego.

Bolesław Prus przyrównywał polski lud do Irokezów albo Papuasów lub mieszkańców kolonii. W 1874 roku „Kurier Warszawski” wydrukował informację o tym, że British

⁸⁰ Ludwik Powidaj, *Polacy i Indianie*, [w:] *Publicystyka okresu pozytywizmu 1860–1900. Antologia*, oprac. Stanisław Fita, Warszawa 2002, s. 30.

⁸¹ Tamże.

⁸² Józef Matuszewski, *Geneza polskiego chama. Studium semajzologiczne*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1982, s. 19.

⁸³ Por. Grzegorz Raubo, *Polska pycha*, „Czas Kultury” 1992, nr 4, s. 23. Por. Waldemar Kuligowski, *Chamska historia Polski. Tezy i antytezy*, „Czas Kultury” 2016, nr 3, s. 73.

Museum po raz kolejny zwraca się z prośbą o fotografie polskich typów ludowych do warszawskiego zakładu Mulerta i Kostki. Prus skomentował sprawę w swoim stylu na łamach „Gazety Polskiej”:

[...] British Museum, zasłyszawszy coś o nas, wezwało pp. Mulerta i Kostkę o przysłanie fotografii typów ludowych; [...] prosimy pp. fotografów o dwie rzeczy. Po pierwsze, aby reprezentanci ludu przystępowali do zdejmowania swoich podobizn – o ile można – umyć; a po wtóre, aby nie wysłano czasem do Anglii widoków naszych wsi i zabudowań, inaczej bowiem tamtejsza ludność gotowa by pomyśleć, że mieszkamy gdzieś w okolicach Złotego Wybrzeża...⁸⁴.

Paralela ta, choć ironiczna, ukazuje, jak chłop mógł jawić się części ziemiaństwa i inteligencji – jako brudny „dziki”, żyjący w otoczeniu, w którym „cywilizowany” Anglik zobaczyć mógłby odbicie afrykańskiej kolonii. Dwadzieścia lat później, w latach 1906–1907 polski antropolog i etnograf Jan Czekanowski wziął udział w ekspedycji księcia Adolfa Meklemburskiego do środkowej Afryki. W swoim dzienniku podróży kreśli analogię między tym, co napotkał na swojej drodze, a tym, co znał ze wspomnień ojca:

Wyjazd do Marienbergu uświadomił mi, że Afryka jest dla moich kolegów – mieszczuchów znacznie bardziej egzotyczna, niż dla mnie, wychowanego w prymitywnych warunkach wsi polskiej zaboru rosyjskiego. Oni znali europejskie, nie znając zacofanej wsi, tym większą widzieli różnicę, między niedawno pożegnaną Europą a Afryką. Ja zaś znałem dokładnie z opowiadania mojego ojca stosunki jeszcze pańszczyźniane z ich patrymonialnym doraźnym wymiarem sprawiedliwości, a to osłabiało w moich oczach jaskrawość afrykańskiego egzotyizmu [...] Stosunki panujące na terenie rezydentury Bukoby wydawały mi się nie tylko zrozumiałe, ale... swojskie⁸⁵.

Fotografie typów Greima pokazywane na jednej z wystaw w Paryżu „wywołały żywe zainteresowanie”, w odróżnieniu od fotografii Beyera, który nie zdobył żadnego medalu na wystawie z 1867 roku. Może dlatego, że jego włościanie byli za mało „dzicy”?

⁸⁴ Bolesław Prus, *Kroniki*, t. 1, cz. 1, oprac. Zygmunt Szweykowski, red. nauk. Jan Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 178.

⁸⁵ Jan Czekanowski, *Dziennik podróży afrykańskiej*, red. Joanna Bar, Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne, Warszawa 2014, s. 112. Paralela ta pozostaje żywa do dziś. W swoich rozmyślaniach nad fotografiami Greima Wojciech Nowicki porównuje świat Podola do terenów zamieszkałych przez ludzi „podobnych do Indian z odległych krain”. Fotografie kwatera-zebraka z Kamieńca zestawia z zdjęciem „Gugu, Indianina z plemienia Mi’kmaq” wykonanym w 1859 roku przez Paul-Emile’a Miota. W pozie fotografowanego – zaplecionych na piersi rękach – dostrzega zawstydzenie lub obronę przed chłodem, a jego surdut o europejskim kroju jest zdarty. Nowicki komentuje: „Na jasnym tle wystawiona na widok publiczny jest więc (jak u Greima) nędza, obcość innej rasy, odzianej nędznie, noszącej ubranie po kimś – i wyższość rasy, która obserwuje i rejestruje”. Wojciech Nowicki, *Kwesterz*, [w:] *Photo Proxima*, t. 2., red. D. Gruszka, Kraków 2012, s. 178, 180.

5. Ludzie czy szakale?

W salonie znalazłem reprodukcje *Lituanii* i *Wojny* Grottgera – i straciłem humor. Ogarnęła mię ta mroczna przepaść geniuszu. Spotkałem się z Grottgerem jak z wyrzutem bolesnym, że jestem między panami, bawię się, Kocham w arystokratycznych mężatkach, jestem młody i doznaję bólu brzucha, podczas kiedy powinienem być w siermięgę przybrany, chodzić od chaty do chaty i miesić chleb chłopskiego żywota krwawym potem, łzami a klątwą⁸⁶.

– zapisał 14 lipca 1890 roku w swoim dzienniku Stefan Żeromski. Dwa cykle, o których wspominał pisarz, czyli *Lithuania* i *Wojna* Artura Grottgera, powstały w Paryżu, gdzie po raz pierwszy zostały zaprezentowane w galerii malarza. Ich drugi pokaz miał miejsce – nie inaczej – na tej samej wystawie światowej, na której swe zdjęcia pokazywał Beyer. Korespondenci prasowi nie od razu wspominają o dziele Grottgera, bo cykle pojawiły się na wystawie spóźnione, długo po jej otwarciu.

Kartony *Lituanii* i *Wojny* Grottger tworzył z dala od ojczyzny, w atmosferze klęski i represji popowstaniowych w latach 1864–1866. Na *Lithuanie* składa się łącznie sześć kartonów: *Puszcza*, *Znak*, *Przysięga*, *Bój*, *Duch*, *Widzenie*, każdy z nich prezentuje kolejną odsłonę historii rodziny litewskiego leśnika na tle powstania styczniowego. W przeciwieństwie do *Lituanii*, w przypadku cyklu *Wojna* zamierzeniem artysty było nadanie mu bardziej uniwersalnego charakteru bez bezpośrednich odniesień do powstania. To jednak nie przeszkodziło jego współczesnym odbierać obrazy jako wyraz patriotycznego zaangażowania autora. Dzięki staraniom przyjaciół Grottgera album zakupił cesarz Franciszek Józef. Cykl *Wojna* z fotografiami przygotowanymi przez cesarskiego nadwornego fotografa ukazał się w 1868 roku i był parę razy wznawiany aż po lata 70. oraz rozpowszechniany na terenie Austro-Węgier, a także w zaborze rosyjskim, co umożliwiły zawarte w nim uniwersalne treści⁸⁷.

Jeden z najbardziej znanych przedstawień pochodzących z *Wojny* to VIII rysunek cyklu *Ludzie czy szakale?*, w którym można widzieć ilustrację *Rozdzióbią nas kruki, wrony* Żeromskiego. Chodzi o scenę, kiedy główny bohater, powstaniec Szymon Winrych wraz ze swym koniem zostaje zamordowany przez rosyjski oddział. Nad konającym trupem postaci i jego zwierzęcia gromadzą się drapieżne ptaki zwabione zapachem świeżej krwi. Na horyzoncie pojawia się chłop, który ograbia ciała zabitych, próbuje nawet udusić konia,

⁸⁶ Stefan Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, oprac. Jerzy Kądziera, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 73.

⁸⁷ Por. Anna Lewicka-Morawska, *Formowanie narodowej uczuciowości, czyli o sztuce Artura Grottgera na przestrzeni dziesięcioleci*, „Niepodległość i Pamięć” 1995, nr 2/1 (2), s. 106.

jednak bezskutecznie, więc postanawia czekać do następnego dnia, by wtedy zdjąć skórę z martwego już zwierzęcia. Obraz ten przypomina o fotografiach Greima, jego okutanych w szmaty typach ludowych i „szakalu podwórzowym”. Żeromski jednak nie chce w ten sposób oskarżać chłopów, lecz polską szlachtę, która doprowadziła ich do zezwierzęcenia. Przedstawione z perspektywy czasu powstanie jawi się Żeromskiemu jako porażka i klęska, jak również bezsilność wobec „dzikości” chłopów. Ten sam wszakże grasujący na polu walki „szakal” niedawno dzięki ukazowi carskiemu z 2 marca 1863 roku został uwłaszczony.

Beyera nazywano „narodowym fotografem” ze względu na jego polityczne zaangażowanie – był członkiem komitetu Delegacji Miejskiej w okresie przedpowstaniowym, a za zaangażowanie w sprawy narodowe (w tym działalność propagandową, czyli rozpowszechnianie fotografii o wydźwięku patriotycznym) był kilka razy aresztowany i w końcu w 1863 roku zesłany do Nowochoperska. Zdaje się jednak, że powróciwszy stamtąd w 1865 roku do Warszawy i obserwując zmiany, także jego nie ominęło rozczarowanie sytuacją powstaniową. W 1874 roku Beyer i Greim wraz z Marcinem Olszyńskim, warszawskim fotografem i publicystą, zajęli się wydawaniem portretów carskich, które masowo rozprowadzane po całym imperium miały trafić do chłopskich chat. Może dziwić udział w tej szeroko zakrojonej propagandowej akcji „fotografów-patriotów”, szczególnie Beyera, którego fotografie pięciu poległych miały podobny propagandowy charakter, jednak uznał on, że skoro edycja portretów była odgórnie zaplanowana przez administrację, to lepiej, żeby zarobili oni niż wydawca rosyjski⁸⁸. Fotografowie nie mieli problemów etycznych z rozprowadzaniem carskich wizerunków na terenie całego cesarstwa, jednak raz jeden Greim się zawahał – w kwestii rozpowszechniania ich w Królestwie. W odpowiedzi na list Greima o tym traktujący, Beyer odpisał: „Co do Guberni w Królestwie, moim zdaniem, masz Pan skrupuł dziś niepotrzebny”⁸⁹. Zdaniem Juliusza Garzdeckiego „dziś” użyte przez Beyera jest znaczące:

Dziś, gdy szlachecko-inteligencka koncepcja niepodległości poniosła fiasko z upadkiem powstania, gdy warstwa, do której należą Beyer, Greim i Olszyński, reprezentuje sposób myślenia inny niż przez 10 laty, w r. 1862. W t e d y bowiem takie przedsięwzięcie nie byłoby dopuszczalne, wtedy sam Beyer powiedziałby *non licet*⁹⁰.

Czy jednak dwa lata po powstaniu mógł mieć taką perspektywę? Beyer wrócił do Warszawy w trakcie popowstaniowych represji – za udział w powstaniu zsyłano na Syberię,

⁸⁸ Juliusz Garzdecki, *Mistrz zapomniany...*, s. 145.

⁸⁹ Fragment korespondencji Karola Beyera, [cyt. za:] tamże, s. 133.

⁹⁰ Tamże, s. 144. Podkr. oryg.

władze rosyjskie przystąpiły też do wzmożonej rusyfikacji. W 1867 roku zniesiono resztę autonomii Królestwa Polskiego, które odąd nazywano Krajem Nadwiślańskim. Obserwował także skutki uwłaszczenia – to, co początkowo mogło wydawać się obietnicą reform społecznych, choć złożoną przez niepolские usta, w praktyce okazało się rozczarowaniem. Właściciele ziemscy unikali bowiem przestrzegania nowego prawa z pomocą łapówek czy organizowanych balów dla carskich urzędników, a dostosowywanie się do wymogów reformy dla samych chłopów okazało się trudne – dla części z nich było wręcz katastrofą ekonomiczną, nie było ich stać na wykup otrzymanej ziemi, stracili dostęp np. do terenów leśnych, a także prawo opieki ziemianina (np. w przypadku nieurodzajów czy surowych zim). Jednak na początku 1866 roku, w czasie wciąż jeszcze buzujących emocji popowstaniowych, Beyer nie mógł tego wszystkiego wiedzieć.

Beyer przygotowujący fotografie na wystawę w Moskwie miał przed sobą trudne zadanie – miał sfotografować już nie „poddanego”, lecz niemal równego sobie. Jednocześnie wciąż miała być to fotografia o charakterze naukowym. Należało także całą sprawę przemyśleć pod kątem propagandowym: czy w tym okresie wizerunek chłopca powinien być sielankowy i dodawać otuchy stałością rodzimej tradycji? Jak jednak to zrobić po klęsce powstania? Co z zasłyszaną niechęcią chłopów w uczestnictwie w narodowym zrywie? Pokazać na moskiewskiej wystawie „ciemny” lud, polskiego „dzikiego”? Jak fotografować kogoś, kto dopiero niedawno uzyskał status bardziej ludzki, komu wolność darował car? Jak dalece można traktować go jako obiekt naukowy?

Na początku tego rozdziału pisałam o „apolityczności” zdjęć Beyera, jednak można zobaczyć na nich symboliczne pęknięcia. Fotografowani włościanie niekiedy przyjmują pozy, które niekoniecznie w oczywisty sposób powiązać można z konwencją fotografii typów i społecznym pochodzeniem fotografowanych. Zakład Beyera zatrudniał wiele osób, w tym wypadku w „inscenizacji” zdjęcia udział wzięli jego wieloletni współpracownicy. Jak donosił o przedsięwzięciu Beyera „Kurier Warszawski”:

Kolekcja tych fotograficznych obrazów, nie tylko ważny materiał pod względem etnograficznym, ale i czysto artystycznym, stanowi. P. Beyer i jego współpracownicy Baron Kloch, P. Dutkiewicz, prawdziwe dla sztuki położyli zasługi: trzeba koniecznie widzieć te fotografie, aby powziąć wyobrażenie o dokładności ich wykończenia, o całym układzie artystycznym i wielu zaletach. [...] ⁹¹.

⁹¹ [B.a.], [*Wspominaliśmy niedawno...*], „Kurier Warszawski” z dn. 10 marca 1866 (nr 56), s. 300.

Baron Ferdynand Kloch de Kernitz był pierwszym warszawskim pozerem, czyli specjalistą od upozowania fotografujących się osób, mającym ponadto rozległe stosunki w kręgach arystokracji. Układy póz i sposób oświetlenia osób przez Klocha częstokroć naśladowano w innych zakładach. Dla powodzenia zakładu z pewnością pozycja społeczna Klocha nie była bez znaczenia. W przypadku fotografii włościan z okolic Warszawy bardzo sugestywnym obrazem wydaje się proces pozowania chłopów przez barona – to tworzenie swego rodzaju inscenizacji społecznej, teatr kukielkowy. Udział Klocha w tworzeniu zdjęć może również wyjaśniać pozycje ciała fotografowanych – baron, od wielu lat „pozuający” przychodząca do Beyera szlachtę i burżuazję, ustawiał ich za pomocą wypracowanych już schematów. To, co je różni, to drobne elementy, gesty, jak opuszczona głowa siedzącego na krześle gospodarza, która ma sprawiać wrażenie, jakby patrzący na fotografię „podglądał” go w jego codziennym życiu (jak w konwencji fotografowania „dzikich”) czy nawet jeśli nie wyprostowana, to „sztywna” postawa. Brak tu wspomnianego przez Tagga manieryzmu, który cechuje postawy ciała choćby fotografowanych przez Beyera w okresie przedpowstaniowym – tego, co dziś określilibyśmy „nonszalancką” pozą: przechyloną w bok, z łokciem na oparciu krzesła, z założoną nogą na nogę. To, co byłoby błędem pozera przy fotografowaniu „dam z towarzystwa”, jak odkryta niesymetrycznie część płaszcza ukazująca suknię pod nią – w przypadku fotografowania chłopki z Wilanowa jest zabiegiem pożądanym, dzięki któremu można analizować strukturę stroju ludowego. Zdjęcie, na którym włościanin opiera się o stół przywodzi na myśl fotografię przyjaciela Beyera, Ignacego Józefa Kraszewskiego, na której podobnie podparty czyta on gazetę – wykorzystanie tego gestu, w obu przypadkach oznaczającego pewną czynność intelektualną, może być jednak powieleniem wypracowanej już pozy w innym celu – pokazania głowy włościanina z profilu, by móc porównać jej kształt i wymiary z innymi „typowymi” głowami. Fotografie te sprawiają wrażenie, jakby Kloch pozował nadal osoby ze swojego kręgu, zmieniając jedynie scenę i rekwizyty.

Podobnego rodzaju pęknięcie widać w *mise-en-scène*. Na jednej z fotografii możemy dostrzec włościanina jedzącego z misy zupę. Obraz nie przedstawia jednak samej czynności – zostaje ona niejako zawieszona, by zaprezentować postać frontalnie. Upozowanie fotografowanego nie ma na celu uchwycenia naturalności sceny, szczególnie że łokieć na krześle jest gestem z repertuaru póz wyższej klasy społecznej (znów widać tu sposób pozowania Klocha), lecz ma podkreślać artefakt – łyżkę. W tej perspektywie postać plasuje się po stronie kultury, nie natury, więcej nawet – jest podmiotem procesu cywilizacji.

Kolejne pęknięcie. Na fotografii gospodarza z Wilanowa możemy dostrzec święte obrazki i wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa. Z jednej strony ukazuje się włościan przez pryzmat ich religijności, a więc niejako nadal ustawia w beczasie tradycji, jednak wiszący obok zegar rozbija ten obraz. Zegar jest też typowym elementem szlacheckiego dworu. Może więc być oznaką poziomu życia, do którego aspirują włościanie. Można na to spojrzeć jednak w inny sposób – zegar odmierzający upływ czasu, który rozbija naturalny rytm pracy od świtu do zmierzchu można tu widzieć jako symbol modernizującego się świata i rozbicie dotychczasowego porządku opartego na tradycji. Nie bez powodu pojawia się on na tylko jednym obrazie przedstawiającym gospodarza w średnim wieku, symbolicznie stojącego na granicy obu światów: pańszczyzny i wolności.

Najbardziej jednak zagadkowym elementem tej grupy jest fotografia rodziny włościańskiej. Sama w sobie jest niesamowita, przedstawia elegancki dom, czysty, obutych i odzianych odświętnie chłopów. Jeden jednak szczegół w ubraniu mężczyzny przykuwa uwagę – na jego płaszczu umieszczono medal. Umieszczono, bo trudno podejrzewać, by tego rodzaju przedmiot znalazł się w chłopskim gospodarstwie. Tego włościanina Beyer przedstawił również na innej fotografii, w typie portretowym trzy czwarte, a na jego piersi wisi ten sam medal. Na kartoniku, na którym naklejono zdjęcie, możemy przeczytać odręczny anonimowy podpis: „Wilanów. Sołtys”. W 1864 roku ogłoszono ukaz cara, który wprowadził oznaki dla przedstawicieli administracji gminnej: wójtów, ławników i sołtysów⁹². W zbiorach MEK (w *Albumie Kopernickiego*) możemy napotkać kilka niezidentyfikowanych fotografii, na których chłopcy fotografują się właśnie z tego rodzaju medalami – nietrudno byłoby je zidentyfikować (dwie z nich pokazuję w następnym rozdziale). Sfotografowanie chłopca z carskim odznaczeniem współgrałoby z propagandowym wymiarem wystawy, na którą Beyer przygotowywał swój cykl.

Moskiewska wystawa etnograficzna z 1867 roku była przedsięwzięciem naukowym, a zgromadzone na niej eksponaty licznych towarzystw naukowych i osób prywatnych miały utworzyć po jej zamknięciu oddział muzeum w Moskwie. Na wystawę „nadesłano z różnych części Rosji kostiumy, portrety fotograficzne najbardziej typowych przedstawicieli różnych ras, broń, naczynia domowe, rysunki mieszkań, flory itd.”⁹³. Zbudowano na tę okazję nawet „niejako żywą mapę etnograficzną Rosji”⁹⁴ – mapę, po której można było się przechadzać. Były tam chaty, a nawet całe wsie, jarmarki, laski sosnowe oraz figury i manekiny

⁹² Por. Zdzisław Sawicki, *Znaki funkcyjne urzędników, służb i straży na ziemiach polskich XIX–XX w.*, nakład własny, Warszawa 2015.

⁹³ [B.a.], *Wystawa etnograficzna w Moskwie*, „Czas” z dn. 25 maja 1867 (nr 120), s. 2.

⁹⁴ Tamże.

przedstawiające ludność, wszystko to urządzone według podziału na rejony. Ideologiczny wymiar wystawy ujawniał się w jej urządzeniu. Jak donosił korespondent „Czasu”: „Rozłożenie wystawy uczynione było nie tyle ze względu na publiczność wchodzącą do ujeżdżalni bocznymi drzwiami lub od strony balkonu, na którym znajdowaliśmy się, ile na zwiedzających, patrzących na wystawę z łoża cesarskiej”⁹⁵. W wystawie widziano imperialne dążenia Rosji i dalekie od rzeczywistości prezentowanie ludu rosyjskiego:

Niezaprzeczoną jest fakt, że usamowolnienie z poddaństwa wielkim jest krokiem, lecz wraz z tym usamowolnieniem lud rosyjski grzęźnie jeszcze tak głęboko w bagnie azjatyckiej dzikości, że tam o społeczeństwie, o rządzie, o państwie w nowoczesnym, europejskim pojęciu słowa mowy być nie może. W Rosji panuje jeszcze patriarchalizm, Car jest ojcem wszystkich, a zarazem ziemskim reprezentantem Boga dla wszystkich, a lud nie tylko go słucha, lecz wielbi go jak bożka⁹⁶.

W tego rodzaju kontekście nie dziwiłoby zaprezentowanie podległego carowi chłopca jako dumnego przedstawiciela administracji wraz z nadanym mu rosyjskim funkcyjnym odznaczeniem. Odznaczenie sołtysa z Wilanowa nie pasuje jednak do żadnego z tego okresu i terenu – żadne z odznaczeń nie było okrągłe. Jeśli iść dalej tropem przeznaczenia fotografii na moskiewską wystawę, to kształtem odznaczenie najbardziej odpowiada Medalowi za Uśmierzenie Buntu Polskiego, który Cesarstwo Rosyjskie ustanowiło dla wyróżnienia uczestników tłumienia powstania styczniowego. Medal ten przyznawano również chłopom. Trudno jednak uwierzyć, by Beyer z własnej woli wyprodukował tego rodzaju antypatriotyczną reprezentację. Odznaczenie jednak różni się kolorem wstążki, a po powiększeniu fotografii okazuje się, że mający kontur grawerunku nie pasuje do carskiego medalu. Z kolei, pamiętając o numizmatycznej pasji Beyera, przyszyte medalu z jego cennej kolekcji byłoby pozbawione sensu. Pozostaje więc deklaracja polityczna – być może był to medal upamiętniający okres przedpowstaniowy lub samo powstanie. Znając życiorys Beyera jest to dość prawdopodobne, tym bardziej, że jako członek komitetu Delegacji Miejskiej, był inicjatorem wybitcia medalu upamiętniającego wydarzenia 27 lutego i 8 kwietnia 1861 roku. Być może Beyer dobrał medal najbardziej pasujący do tego za uśmierzenie buntu, by zmylić widza. A o to nie było trudno – w przypadku rodziny włościańskiej aparat ustawiony był odpowiednio daleko, by objąć całą rodzinę, lecz również by nie można było uzyskać odpowiedniej ostrości szczegółów i zidentyfikować medalu. W przypadku typu portretowego sołtysa siedzi on odwrócony po skosie – lewa pierś jest dalej niż prawa, a medal wisi dalej od

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ [B.a.], *Wystawa etnograficzna w Moskwie*, „Czas” z dn. 29 maja 1867 (nr 123), s. 3.

aparatu i jest przekrzywiony tak, że jego detale trudno dostrzec. Na zdjęciach sołtysów i wójtów w zbiorach MEK jest inaczej – odznaczenie prezentowane jest dumnie na wprost lub, w przypadku tułowia ułożonego na ukos, na piersi bliżej aparatu. Umieszczenie patriotycznego medalu na postaci „głowy rodziny” oznaczać może trwałość i kontynuację postaw patriotycznych wśród chłopów, które przekazywane są następnemu pokoleniu. A w końcu – choć to ryzykowna teza – porównując tę fotografię z innymi można odnieść wrażenie, że włościanin został specjalnie do niej ufryzowany. Powód mógł narzucić się sam – fotografowany przypomina Tadeusza Kościuszkę, a przynajmniej jego malarskie przedstawienia.

Fotografie Beyera powstały w dwa lata po reformie uwłaszczeniowej. Z jednej strony fotografie włościan z powiatu warszawskiego są przykładami fotografii typów, które rozpatrywane w urzędzeniu nowoczesnej nauki zamieniają fotografowanego w przedmiot manipulacji wiedzy-władzy. Z drugiej strony w zdjęciach wykonanych przez Beyera można widzieć pierwszą fotografię podmiotu chłopskiego, nowego typu obywatela. Nie bez powodu „Kurier” pisze o fotografiach „włościan”, nie o ludzie czy chłopach.

Jednym z technicznych problemów wczesnej fotografii była stabilizacja obrazu, czyli zabezpieczenie fotografii przed blaknięciem. Fotografie Beyera nie wyblakły, lecz wizja emancypacji, którą można w nich zobaczyć, zacierała się z każdym dniem.

Rozdział 2. Chłop jako przedmiot polityki społecznej



Il. 1. *Żniwiarka w Wilanowie pod Warszawą, podług fotografii Karola Beyera, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 366, 29 IX, s. 149.*



Il. 2. *Leon Kunicki, Głowy charakterystyczne znad Buga. Stary włościanin, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 258, 7 XII, s. 281.*



Il. 3. *Typy ukraińskie (Rysował z natury Przyszychowski, na drzewie Polkowski), „Tygodnik Ilustrowany” 1861, 22 VII, nr 97, s. 45.*



Il. 4. *Włościanie z okolic Krasnego Stawu (rysował z natury Polkowski, rytowano w drzeworytni Tygodnika), „Tygodnik Ilustrowany” 1861, 14 I, nr 70, s. 28.*



Il. 5. *Franciszek Kostrzewski, Kapitał i praca, „Kłosy” 1870, 15 X, nr 278, s. 5.*



II. 6. *Modlnica Wielka. (Taniec weselny.)* Podług fotografii W. Rzewuskiego, „Kłosy” 1871, nr 316, 8 VII, s. 37.



II. 9. *Modlnica Wielka. (Przed dworem.)* Podług fotografii W. Rzewuskiego, „Kłosy” 1871, nr 318, 22 VII, s. 73.



II. 7. *Modlnica Wielka. (Państwo młodzi, druchny, družba i swacha.)* Podług fotografii W. Rzewuskiego, „Kłosy” 1871, nr 316, 8 VII, s. 37.



II. 10. *Ze wsi Modlnicy Wielkiej (pod Krakowem).* Podług fotografii W. Rzewuskiego, „Kłosy” 1871, nr 318, 22 VII, s. 73.



II. 8. *Modlnica Wielka. (Państwo młodzi, druchny, družba i swacha.)* Podług fotografii W. Rzewuskiego, [za:] Oskar Kolberg, *Krakowskie*, cz. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Poznań–Wrocław 1977, s. 25.



II. 11. *Modlnica Wielka. (Pod Krakowem).* Podług fotografii W. Rzewuskiego, [za:] Oskar Kolberg, *Krakowskie*, cz. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Poznań 1962, s. 122.



II. 12. *Pogawędka*, fot. Walery Rzewuski, 1870 ([za:]: Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1981, fotografia nr 127).



II. 13. *Przędki*, negatyw, klisza szklana, fot. Walery Rzewuski, zbiory MHMK.



II. 14. Tekturka zakładu fotograficznego Walerego Rzewuskiego z widokiem domu, I poł. lat 70. XIX w., zbiory MEK.

II. 15. Tekturka zakładu fotograficznego Walerego Rzewuskiego z widokiem atelier, ok. 1880, kolorowana, zbiory BN.



Il. 16. „Modlitwa pod drzewem”, stereoskop, fot. Walery Rzewuski, 1870, zbiory MHF.



Il. 17. „Swaty”, klisza szklana, stereoskop, fot. Walery Rzewuski, 1870, zbiory MHMK.



Il. 18. „Swaty”, negatyw, klisza szklana, stereoskop, fot. Walery Rzewuski, 1870, zbiory MHMK.



Il. 19. „Rozmowa”, negatyw, klisza szklana, stereoskop, fot. Walery Rzewuski, 1870, zbiory MHMK.



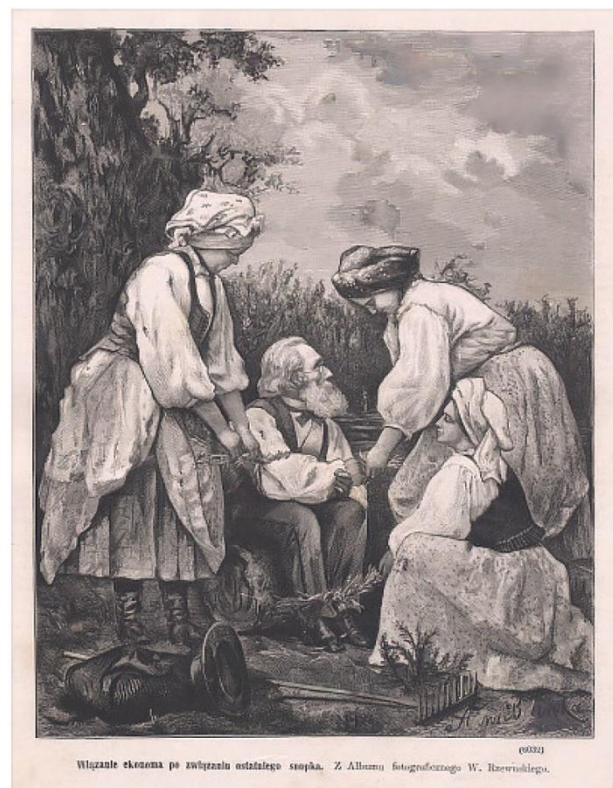
Il. 20. „Narzeczeni”, negatyw, klisza szklana, stereoskop, fot. Walery Rzewuski, 1870, zbiory MHMK.



Il. 21. Scena z mężczyzną grającym na flecie, stereoskop, fot. Walery Rzewuski, 1870, zbiory MHF.



Il. 22. „Scena z ekonomem przy żniwie”, fot. Walery Rzewuski, 1870, zbiory MHMK.



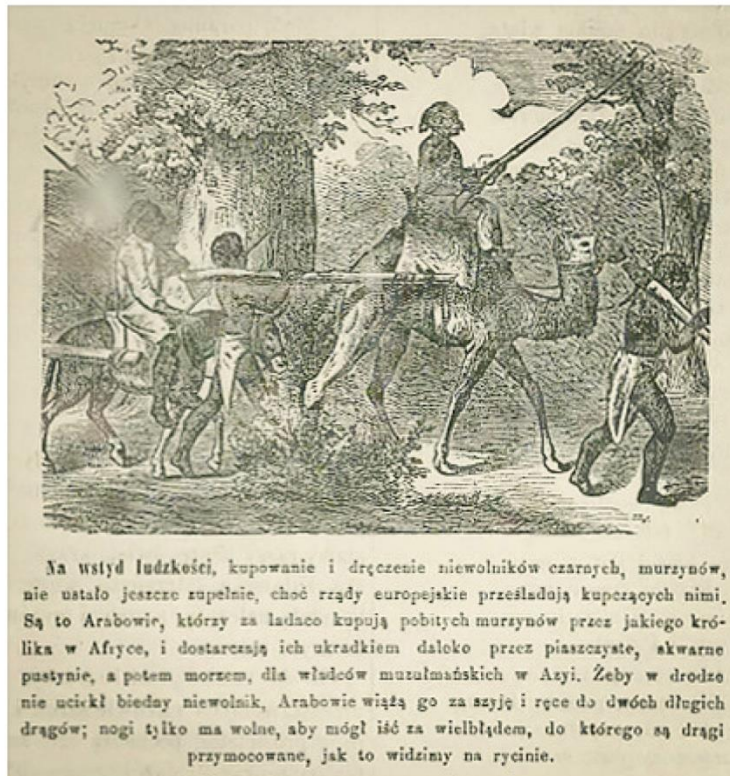
Il. 23. *Wiązanie ekonomy po związaniu ostatniego snopka. Z Albumu W. Rzewuskiego, „Kłosy” 1881, 23 VI, nr 840, s. 73.*



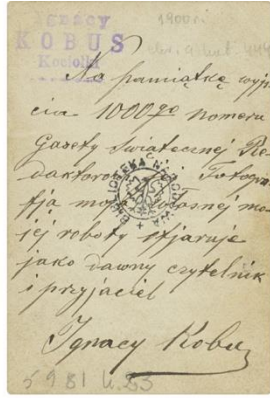
Il. 24. Mazury, „Zorza” 1881,
14 III, nr 13, s. 1.



Il. 25. Wojtek i papieros, „Zorza” 1881,
20 VI, nr 27, s. 1.



Il. 26. Niewolnicy, „Zorza” 1881, 20 VI, nr 27, s. 5.



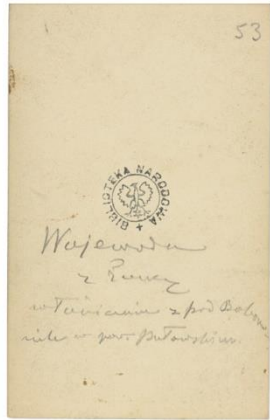
Il. 27. „Na pamiątkę 1000-go wyjscia numeru Gazety Świątecznej Redaktorowi jej Fotografia moja własnej mojej roboty ofiaruje jako dawny czytelnik i przyjaciel Ignacy Kobus”, fot. Ignacy Kobus, zbiory BN.

Il. 28. „Na pamiątkę 1000-go wyjscia numeru Gazety Świątecznej Redaktorowi jej Fotografia moja własnej mojej roboty ofiaruje jako dawny czytelnik i przyjaciel Ignacy Kobus”, odwrocie, fot. Ignacy Kobus, zbiory BN.



Il. 29. „Jan Fink, kasjer komitetu kościelnego w Limanowie. Robiłem na miejscu w czerwcu 1884 r.”, fot. nieznanany, zbiory BN.

Il. 30. „Jan Fink, kasjer komitetu kościelnego w Limanowie. Robiłem na miejscu w czerwcu 1884 r.”, odwrocie, fot. nieznanany, zbiory BN.



Il. 31. „Wojewoda z żoną. Włościanin spod Bobrownika w pow. puławskim”, fot. nieznanany, zbiory BN.

Il. 32. „Wojewoda z żoną. Włościanin spod Bobrownika w pow. puławskim”, odwrocie, fot. nieznanany, zbiory BN.



Il. 33. Fotografia anonimowa, fot. nieznanany, zbiory BN.

Il. 34. Fotografia anonimowa, fot. nieznanany, zbiory BN.



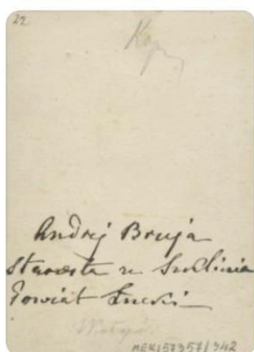
Il. 35. „Andrej Bruja ze Szudwija Powiat Łucki”, fot. nieznany, zbiory MEK.



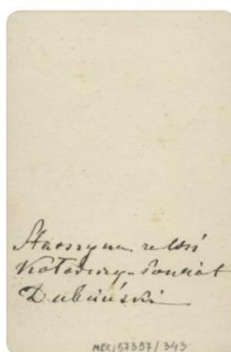
Il. 37. „Starszyzna ze wsi Wołoszczego powiat Dubieniecki”, fot. nieznany, zbiory MEK.



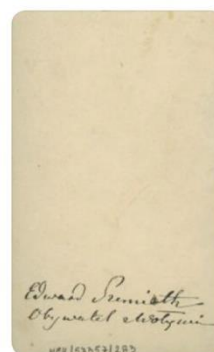
Il. 39. „Edward Szemioth Obywatel z Wołynia”, fot. nieznany, zbiory MEK.



Il. 36. „Andrej Bruja ze Szudwija Powiat Łucki”, odwrocie, fot. nieznany, zbiory MEK.



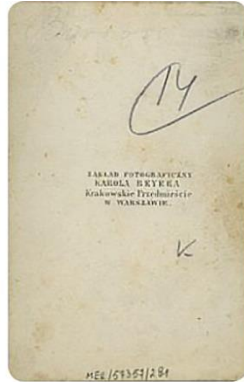
Il. 38. „Starszyzna ze wsi Wołoszczego powiat Dubieniecki”, odwrocie, fot. nieznany, zbiory MEK.



Il. 40. „Edward Szemioth Obywatel z Wołynia”, odwrocie, fot. nieznany, zbiory MEK.



Il. 41. Feliks Boroń,
fot. Karol Beyer, 1861,
zbiory MEK
(*Album Kopernickiego*).



Il. 42. Feliks Boroń,
odwrocie, fot.
Karol Beyer, 1861,
zbiory MEK (*Album
Kopernickiego*).



Il. 43. Feliks Boroń,
fot. Karol Beyer, 1861,
(archiwalna strona
internetowa aukcji
antykwariatu Atticus).



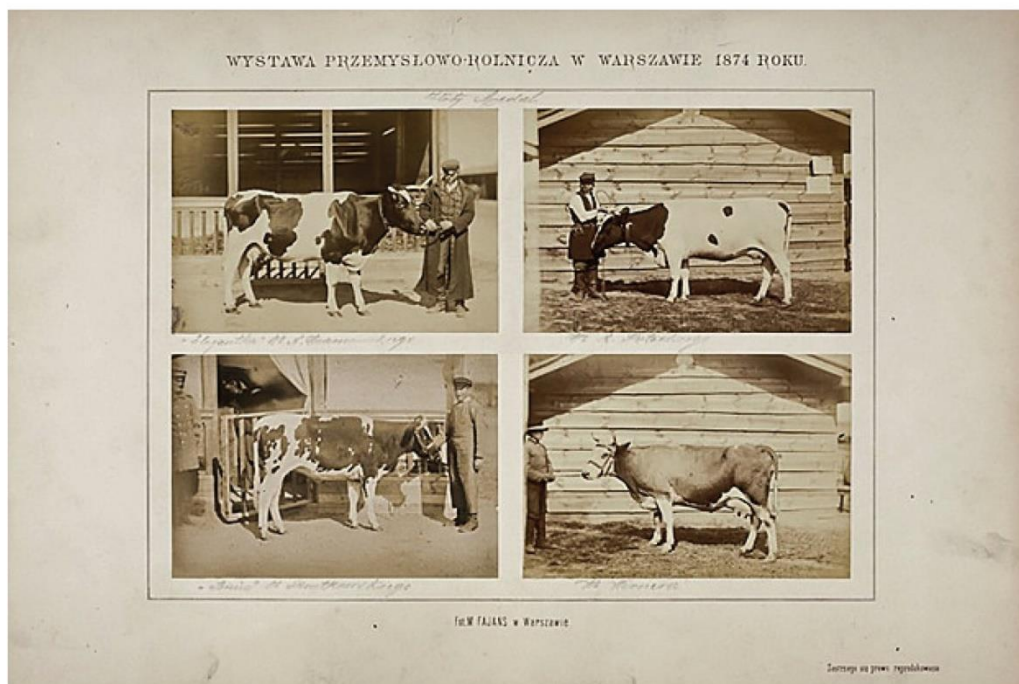
Il. 44. „Włościanin
z Kałusza”, fot.
Karol Beyer, 1861,
zbiory MEK (*Album
Kopernickiego*).



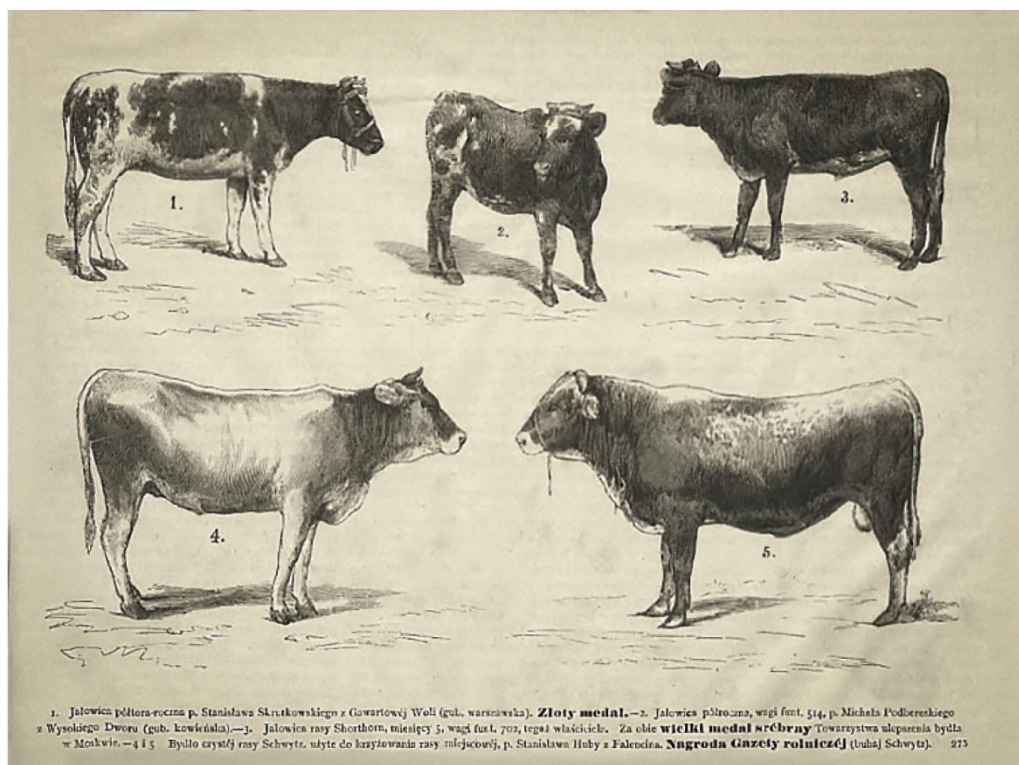
Il. 45. *Podróż do Rzymu
i Paryża odbyta w roku
1861 przez Feliksa Borunia
włościanina wsi Kaszowa
pod Krakowem spisana za
opowiadaniem pielgrzyma
przez Walerego
Wielogłowskiego, Nakładem
Księgarni i Wydawnictwa
Dzieł Katolickich,
Naukowych i Rolniczych,
Kraków 1862, s. 2–3.*



Il. 46. *Feliks Boruń (podług
fotografii Bayera), „Tygodnik
Ilustrowany” 1865, 4 II, nr 280,
s. 41.*



Il. 47. Prezentacja zwierząt nagrodzonych na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej z 1874 r., fot. Maksymilian Fajans, zbiory MNW.



Il. 48. „Tygodnik Ilustrowany” 1874, 5 X, nr 335, s. 245.



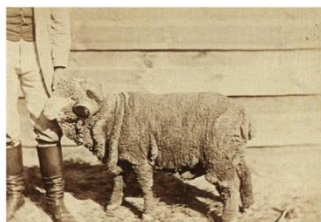
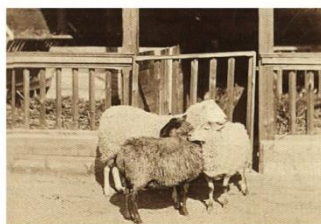
Il. 49. Pawilon sędziów, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, 3 X, nr 353, s. 212.



Il. 50. Ksawery Pilatti, *Pierwsze posiedzenie konferencji rolniczych, odbyte d. 22 września w sali zebrań giełdy warszawskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, 26 IX, nr 352, s. 204.



Il. 51. Buhaj rasy schorthorn z hodowli Michała Podberskiego ze wsi Wysoki Dwór, 1874. Hodowlę tę Moskiewskie Towarzystwo Udoskonalania Hodowli Bydła odznaczyło medalem srebrnym wielkim, fot. Maksymilian Fajans, zbiory MNW.



Il. 53–56. Prezentacja zwierząt nagrodzonych na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej z 1874, fot. Maksymilian Fajans, zbiory MNW.



Il. 52. Franciszek Kostrzewski, *Zabłoccy na mydle po wystawie Rolniczej*, „Kłosy” 1874, 26 IX, nr 484, s. 237.

1. Cień Gambetty

W jednym z numerów „Kuriera Warszawskiego” z 1883 roku ukazał się opis nowego „bawidelka” z Paryża, tzw. cienia Gambetty:

Pokazywaną jest obecnie w Warszawie sztuczka optyczna, za pomocą której każdy, kto ma cokolwiek cierpliwości, może na własne oczy zobaczyć... nieboszczyka Gambettę! Jest to rysunek okrągły, około dwóch cali średnicy, zrobiony czarną farbą na białym papierze i przedstawiający bezkształtną maskę.

Jeżeli się wpatrzmy w punkt środkowy tego rysunku nie odrywając od niego wzroku przez dwie minuty [...], a następnie zwróciwszy [...] szybko wzrok na ścianę malowaną jednym kolorem, ukaże nam się na niej wcale wyraźny wizerunek byłego dyktatora Francji [...]¹.

Prus w felietonie na łamach „Nowin” określił tę nową rozrywkę jako „równie naukową, jak polityczną zabawkę”:

[...] U nas istnieje bardzo wiele stosunków społecznych przypominających „cienie Gambetty”. Przedstawiają one jakby odwrotność tego, co być powinno, a przede wszystkim – logiki. Nie złapcie się [...] na taki frazes, jak „praca nad podniesieniem ludu”. Gdzie indziej myśli się najprzód o tym, ażeby „lud” miał co jeść, później – ażeby miał zbywające pieniądze, a dopiero potem, gdy ma pieniądze, za które może kupić książkę, myśli się – o wydawaniu ludowych książek.

My robimy na odwrót, zupełnie jak w „cieniach Gambetty”. Najprzód bowiem ufundowaliśmy Macierz, która wydaje tanie książki dla ludu, lecz wcale nie pytamy się, czy lud ma pieniądze na książki, a tym mniej myślimy o zaoszczędzeniu mu jakiegoś grosza².

Dalej Prus pisze o pułtuskich ziemianach, którzy nie chcieli przypuścić do spółki chłopów.

Wobec tego radziłbym Macierzy, aby między swoimi wydawnictwami umieściła „cienie Gambetty” i dostateczną ich liczbę wysłała ziemianom pułtuskim. Jeżeli bowiem chłop powie któremu:

– Co mi ta pan dajesz alimentarze, kiej nie chcesz, żebym lepiej sprzedawał moje żyto!...

Na to odpowie ziemianin pokazując „cienie”:

– Prostack jesteś!... Polityka – to jak ten obrazek: patrzysz na nią i zdaje ci się, że głupstwo; ale wpatrz się w nią tak jak ja, aż do skołowacenia, a wtedy zrozumiesz, o co chodzi...³.

¹ [B.a.], *Gambetta, jeszcze Gambetta*, „Kurier Warszawski” z dn. 1 lutego 1883 (nr 35), s. 4.

² Bolesław Prus, *Kroniki*, t. 6, oprac. Zygmunt Szwejkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 42. Zapis z dnia 25 lutego 1883 roku.

W felietonie Prusa widać dostrzec można dwie postawy wobec „podniesienia” ludu – jedna prowadzi poprzez zmiany ekonomiczne, druga poprzez oświatę. Jednak by zmiana była możliwa, należało przekonać do niej środowisko ziemiańskie, które niechętnie było burzeniu tradycyjnego porządku społecznego, tym bardziej po uwłaszczeniu, które zachwiało tego porządku podstawami. Odniesienie się do kwestii włościańskiej rozważanej za pomocą metafory wizualnej jest ciekawe, bo zarazem pokazuje wizualną wyobraźnię pisarza (Prus był entuzjastą fotografii), ale przede wszystkim przesuwając pojmowanie stosunków społecznych w stronę wyobrażenia, wizji, którą można manipulować jak złudzeniem optycznym. W tym krótkim fragmencie mamy więc do czynienia, upraszczając, z trzema wizjami chłopca: chłopca oświeconego (czytelnika, wizja postępową), chłopca-właściciela (w sensie ekonomicznym, wizja postępową) oraz chłopca folwarcznego (przeduwłaszczeniowego, wizja konserwatywna). Nie są to oczywiście jedyne wizje będące tematem publicznych sporów inteligencji i ziemiaństwa, lecz raczej ich wycinek. Wielość ścierających się ze sobą wizji ukazuje proces ustanawiania chłopca jako elementu nowoczesnego społeczeństwa, staje się on przedmiotem polityki społecznej.

Powstanie styczniowe i uwłaszczenie sprawiło, że inteligencja zamiast szukać rozwiązania polskich problemów w zrywach narodowych skupiła się na bieżących problemach społecznych. Pozytywiści w dziedzinie etyczno-społecznej, opowiadali się za, jak pisze Henryk Markiewicz, eudajmonistycznym utylityzmem, co oznacza, że wartościowali pozytywnie takie zachowania ludzi, które są pożyteczne ze względu na zaspokojenie ich potrzeb, za „wartościowaniem jednostek i grup społecznych ze względu na ich szeroko rozumianą produktywność, tj. tworzenie nowych wartości materialnych i duchowych, postulat wolności jednostek i równości ich praw, szans i obowiązków”⁴, a w końcu praktycyzm, polegający na wyznaczaniu osiągalnych celów i odpowiednich środków do ich realizacji. Pozytywiści zastanawiali się więc, w jaki sposób polepszyć byt chłopca, żeby było to również dobrą drogą postępu całego społeczeństwa. Zarazem, nie tylko z inicjatywy pozytywistów, ale także władz państwowych oraz pozostałych przedstawicieli elit społecznych, był to czas zwiększonej i systematycznej kontroli nad życiem chłopca. Wprowadza się w czyn różnego rodzaju projekty mające podźwignąć go cywilizacyjnie, jednak te konstruowane przez inteligencję nie tyle chcą zrozumieć lud i traktować go jako uczestnika zmian, co odgórnie nim zarządzać wedle prawideł inspirowanych filozofią Herberta Spencera. Spencer w swojej teorii kładł nacisk na rolę instytucji społecznych, dzięki którym dokonuje się przystosowanie

³ Tamże, s. 43.

⁴ Henryk Markiewicz, *Pozytywizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000, s. 21–22.

niespołecznego z natury człowieka do naturalnego stanu współpracy ze społeczeństwem⁵. Nie tyle więc miała być to emancypacja, ile oświecenie chłopów, czyli jak w felietonie Prusa „podniesienie ludu”. Uspołecznianie odbywa się za pomocą instytucji – i choć tych w Królestwie i w Galicji brakuje, to istnieją przecież, choć nielicznie i szczątkowo, różnego rodzaju inicjatywy je zastępujące, np. spisy żywności, zakładanie łaźni, ochronek, nauka czytania, kredyty na zakup ziemi itd. Wiedza produkowana na temat chłopów w ramach „pracy u podstaw” nie miała w tym przypadku wymiaru etnograficznego, lecz biopolityczny, były to praktyki mające zarządzać ich życiem w zmodernizowany sposób, z tworzącym się zapleczem instytucjonalnym (jak choćby Macierz Polska). Żeby jednak zarządzać ludem, najpierw trzeba go poznać – trzeba go zobaczyć.

Medium, które na największą skalę upowszechniało zarówno obraz, jak i słowo, była gazeta. To na jej łamach pozytywiści publikowali swoje utwory, na jej łamach komentowano zmiany społeczne, także na jej łamach ukazywały się wizerunki ludu. W latach 50. XIX wieku do rozwoju ilustrowanej prasy przyczyniła się technika drzeworytu sztorcowego (reprodukcyjnego), która wyparła litografię. W niej powielano rysunki i fotografie do lat 80. XIX wieku. W 1859 roku Józef Unger kupił maszynę do druku kolorowego, zorganizował własną odlewnię czcionek oraz drzeworytnię (drugą w Warszawie) i 1 października tego samego roku do rąk czytelników trafił pierwszy numer „Tygodnika Ilustrowanego”⁶. Pismo to miało połączyć kult tradycji narodowych i z ideami postępu technicznego i oświatowego. Ambicjami kolejnych jego redaktorów było utrzymanie wysokiego poziomu literackiego i artystycznego pisma. W latach 1862–1868 działem ilustracyjnym pisma kierował Juliusz Kossak, a wśród ilustratorów na można było napotkać nazwiska takie jak: Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Michał Elwiro Andriolli czy Ksawery Pillati. Pośród drzeworytników działali: Józef Holewiński, Jan Styf, Edward Gorazdowski, Aleksander Regulski, Franciszek Tegazzo. Ilustracje prezentowano jako wtopione w tekst lub na osobnych kartach, czasem komponowano je w grupy. Często były powiązane z artykułem znajdującym się obok nich, ale czasem stanowiły autonomiczny materiał. Podpisy pod i nad ilustracjami zawierały tytuły pojedynczych ilustracji lub ich grupy, niekiedy opisowe informacje (dotyczące autora, tego, co przedstawia rysunek itd.), w przypadku reprodukcji fotografii napis, że rycina została wykonana na podstawie zdjęcia („Podług fotografii...”).

Pełen tytuł „Tygodnika Ilustrowanego” brzmiał:

⁵ Leszek Kasprzyk, *Spencer*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967, s. 60.

⁶ Stefan Lewandowski, *Poligrafia warszawska 1870–1914*, Książka i Wiedza, Warszawa 1982, s. 59.

Tygodnik Ilustrowany, pismo obejmujące ważniejsze wypadki współczesne, zyciorysy znakomitych ludzi, zabytki i pamiątki krajowe, podróże, powieści i poezje, sprawozdania z dziedziny sztuk pięknych, piśmiennictwa, nauk przyrodzonych, rolnictwa, przemysły i wynalazków, szkice obyczajowe i humorystyczne, typy ludowe, ubiory i kostiumy [podkr. AK], archeologię, itd. itd. itd.

To na łamach tego pisma ukazały się reprodukcje fotografii Karola Beyera prezentowane później na wystawie w Paryżu – „stary wieśniak ze wsi Miedzyszyna pod Warszawą” oraz „Żniwiarka w Wilanowie pod Warszawą”⁷. Wkrótce zaczęto wydawać inne pisma ilustrowane, wiele z nich także zawierało ilustracje przedstawiające lud, które opierały się na podstawie fotografii, rycin, rysunków czy obrazów malarskich. Efekty pasji ludoznawczych prezentowały czasopisma takie jak wspomniane już „Kłosa”, również „Ziemia”, „Wisła”, „Przyjaciół Ludu”, „Wędrowiec” czy „Świat”. Chłop był prezentowany w prasie na różne sposoby, nie sposób w ramach tej pracy wskazać wszystkich z nich, wymienię więc jedynie kilka przykładowych⁸. Przedstawiano więc jedynie twarz chłopca, jako typowa twarz pozbawiona była jednak swojej tożsamości, więc podpis głosił, np. że jest to „stary włościanin” z cyklu „Głowy charakterystyczne znad Buga”⁹. Innym ujęciem typu jest tworzenie tableau z różnych ujęć głowy (przodem i bokiem)¹⁰, można napotkać też całe sylwetki, w także sceny zbiorowe, np. taką, gdzie większość postaci stoi tyłem¹¹ – wszystkie tego rodzaju prezentacje można zaliczyć do typów. Wizerunki chłopca bazować mogły na malarstwie – przedstawiały go często w konwencji sielankowej. Napotkać można także wizerunki, które można określić mianem realistycznych, są to np. szkice Franciszka Kostrzewskiego w „Kłosach”, które ukazują trudne położenie ekonomiczne chłopca, jego ciężką pracę, biedę i konflikty na wsi¹².

Na łamach prasy ukazywały się apele o dokumentowanie życia ludu. Kwestia zatrzymania w słowie i obrazie życia chłopów była szczególnie paląca. W 1859 roku „Biblioteka Warszawska”, pismo o konserwatywnym charakterze, pisała: „Jak wszystko wkoło nas nagle się zmienia i przeistacza, tak i lud nasz ulega tym zmianom. W pobliżu Warszawy i innych miast większych polskich traci właściwą charakterystykę, zrzuca ubiór

⁷ Por. „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 366 (29 IX), s. 148, 149.

⁸ Z pewnością ciekawe byłoby prześledzenie, jaki obraz chłopca wyłania się z konkretnych tytułów prasowych, jednak przedsięwzięcie to znacząco wykracza poza zakres tej pracy.

⁹ „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 258 (7 XII), s. 281.

¹⁰ (*Rysował z natury Przyszyczowski, na drzewie Polkowski*), „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 97 (22 VII), s. 45.

¹¹ *Włościanin z okolic Krasnego Stawu (rysował z natury Polkowski, rytowano w drzeworytni Tygodnika)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 70 (14 I), s. 28.

¹² Np. Franciszek Kostrzewski, *Kapitał i praca*, „Kłosa” 1870, nr 278 (15 X), s. 5.

dawny, zapomina melodii i piosnek swoich”¹³. Z fragmentu wyłania się obraz modernizujących się miejskich ośrodków, które „promieniują” falą zmian na otaczające je tereny. Problem dotyczył więc ducha nowoczesności, który sprawia, że „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Seweryna Duchieńska, korespondentka z paryskiej wystawy z 1876 roku trwanie w bezczasy ludu wartościowała pozytywnie:

Ta nadzwyczajna różnorodność w strojach ludu naszego, uderza w oczy obcych etnografów, świadczy bowiem, że ten lud przyrósł do grędy macierzystej i wiernie pilnuje przekazanej wiekami tradycji, stąd zachował nietknięty indywidualizm, tę główną cechę cywilizacji europejskiej¹⁴.

Ujrzenie „ludu przyrośniętego do grędy macierzystej” było celem ludoznawców, z Oskarem Kolbergiem na czele.

W rozdziale tym analizuję fotografie ustanawiające chłopca jako element nowoczesnego społeczeństwa polskiego. Ważnym kontekstem jest dla mnie prasa – część ze zdjęć ukazywała się na jej łamach, a więc trafiała do szerszego obiegu, pozyskiwanie niektórych było z prasą związane, a niektóre były w niej znacząco nieobecne. Proponuję opisywane przeze mnie niżej wizje chłopca odnieść do animistycznej ikonologii W.J.T. Mitchella. W książce *Czego chcą obrazy?* traktuje on obrazy jak żywe organizmy, które tworzą środowiska, dzielą się na gatunki, konkurują ze sobą i wymierają¹⁵. Obrazy są więc sprawcze, można przyrównać je do aktantów w teorii aktora-sieci Brunona Latoura. Obrazy uczestniczą w społecznym życiu i tworzą je, dlatego prasę traktuję tu jako jedno z ich największych środowisk, gdzie można obserwować ich „rozmnażanie”, a także stoczone walki i zawiązane sojusze między różnymi gatunkami (w tym przypadku: różnymi przedstawieniami chłopca). Mitchell w swojej ikonologii przeprowadza rozróżnienie na *image* i *picture*¹⁶. *Image* jest tym, co krąży w świecie wyobrażeń i objawia się w *picture* – materialnej postaci, polski tłumacz zdecydował oddać to rozróżnienie za pomocą „obrazu” (*image*) i „przedstawienia wizualnego” (*picture*). Chciałabym rozpoznanie Mitchella wzbogacić o kontekst foucaultowskiej sieci władzy i polityczności. To, co nazywam wizjami chłopca wytwarzanymi w obrębie pewnego kierunku politycznego i ideologicznego moglibyśmy oddać po mitchellowsku jako „obrazy”, które znajdują wyraz w konkretnych

¹³ [B.a.], [*Jak wszystko wokół nas...*], „Biblioteka Warszawska” 1859, t. 3, s. 260.

¹⁴ Seweryna Duchieńska, *Z wystawy paryskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1878, t. 3, s. 116.

¹⁵ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 48; Por. Iwona Kurz, Łukasz Zaremba, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, [w:] tamże, s. 13.

¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą...*, s. 27–28.

fotografiach – „przedstawieniach wizualnych”. Być może polskie słowo „wyobrażenie” lepiej oddaje to, co miał na myśli Mitchell, i niekiedy go używam, jednak najczęściej posługuję się słowem „wizja” jako określającym coś, co skierowane jest w przyszłość. Mamy więc różne wizje chłopca, który dopiero ma być ustanowiony (zarówno w rzeczywistości społecznej, jak i w obrazie), a co za tym idzie – za każdą z nich stoi inna wizja nowoczesności. Tak jak konkretne obozy polityczne walczą ze sobą – wizja konserwatywna z postępową itd. – tak towarzyszące im wizerunki walczą, jedne zwyciężają i stają się społecznie podtrzymywaną, obowiązującą wizją, inne odchodzą w zapomnienie. Można nawet ująć rzecz mocniej – walki polityczne są zawsze walkami pewnych wyobrażeń, obrazów. Dominujący dziś w kulturze polskiej wizerunek chłopca znany z dzieł Kolberga miał w czasie, kiedy go ustanawiano, swoich rywali.

Wizje mają również konkretnych „nosicieli”. Przekonanie elit społecznych: szlachty czy inteligencji o swojej sprawczej roli w „podniesieniu ludu” jest rozbijane przez twardą rzeczywistość – reforma uwłaszczeniowa przychodzi z zewnątrz i coraz wyraźniej zaczyna majaczyć obraz, że w przewidywalnej przyszłości chłopcy nie będą potrzebowali dobrej woli swoich dotychczasowych panów. Fotografie, które analizuję w tym rozdziale, dokumentują także intencje stojące za ustanowieniem chłopca (a także jego obrazu) na pewne konkretne sposoby. Wizje chłopca nie tylko wiele mówią o nim samym, ale zarazem – może nawet przede wszystkim – o tych, którzy je wytwarzają.

2. Chłop sielankowy, czyli mieszczańskie fantazje

2.1. Zobaczyć, opisać, owoić. Kolberg i fotografia

W latach 70. XIX wieku Oskar Kolberg zamówił u Walerego Rzewuskiego, najpopularniejszego wówczas fotografa krakowskiego, fotografie typów i strojów podkrakowskich do kolejnych tomów *Ludu w jego zwyczajach, obrzędach, zabawach, pieśniach, muzyce i tańcach* o Krakowskiem. Ludoznawca wówczas przeniósł się już z Warszawy do Modlnicy w okolicach Krakowa na stałe – na realizację swojego wielkiego wydawniczego przedsięwzięcia dostał dofinansowanie Krakowskiego Towarzystwa Naukowego. Zanim doszło do publikacji, w marcu 1871 roku na łamach „Kłosów” ukazały się wyimki z zapowiadanego tomu wraz z czterema ilustracjami przedstawiającymi chłopów z Modlnicy Wielkiej – dwa przedstawiały grupę weselną, jedno prządki wraz z grupą

rozmawiających mężczyzn, czwarte grupę chłopów¹⁷. Podpis pod ilustracjami brzmiał „Podług fotografii W. Rzewuskiego”.

Od początków swojej działalności Kolberg zwracał uwagę na materiał ilustracyjny – w wydaniach jego melodii ludowych zawsze pojawiały się rysunki ukazujące lud. Praca zbieracka Kolberga początkowo obejmowała jedynie okolice Warszawy i miała charakter raczej spontanicznych „wypadków za miasto” niż systematycznej pracy, już wtedy towarzyszyli mu późniejsi ilustratorzy *Ludu*...:

Wtedy to, wychylaliśmy się często za miasto w porze letniej, by świeżym, ożywczym na wsi odetchnąwszy powietrzem, zaczerpnąć też i świeżej melodii z tryskającego tam bezustannie narodowej muzyki źródła. A znaleźli się [...] prawie zawsze do wędrowek naszych towarzysze, tymże swym ku rzeczom sielskim ożywieni duchem, przelewający dosadnie na papier dziarskie włościan typy i fizjognomie lub kreślący z zamiłowaniem myśli i wyrażenia poetyczne tak szczerze w tych pieśniach rozrzucone¹⁸.

Kolberg przywiązywał wagę do wykonania materiału ilustracyjnego do swoich prac, obrazy dla niego ważnym dokumentem etnograficznym, zabiegał więc, by były dziełem takich malarzy jak Wojciech Gerson, Karol Marconi czy Bogumił Hoff. Współpraca z Rzewuskim była jego pierwszą współpracą z fotografem.

Walery Rzewuski wywodził się z rodziny niezbyt zamożnych mieszczan: kupca Mikołaja Rzewuskiego i Józefy z Szyszkowskich¹⁹. Kształcił się w Krakowskim Instytucie Techniczno-Przemysłowym, a następnie na politechnice wiedeńskiej. W 1859 roku powrócił do Krakowa i zaczął pracować jako fotograf. Zaczął od fotografowania w pokoiku przy Grodzkiej 83, potem przy Krupniczej, Kopernika, aż w końcu w latach 1864–1867 wybudował swój własny dom z atelier. Był członkiem Rady Miejskiej, dał się poznać jako bardzo zaangażowany w sprawy miasta społecznik. Był inicjatorem budowy teatru miejskiego, asfaltowania ulic, osuszenia błoń, budowy fabryki cygar i innych kosztownych inwestycji.

Wynikiem współpracy ludoznawcy i fotografa były ręcznie kolorowane tablice drzeworytnicze powstałe podług przekazanych fotografii, które stanowiły materiał

¹⁷ Por. *Modlnica Wielka. (Taniec weselny.) Podług fotografii W. Rzewuskiego; Modlnica Wielka. (Państwo młodzi, druchny, družba i swacha). Podług fotografii W. Rzewuskiego*, „Kłosy” 1871, nr 316 (8 VII), s. 37; *Modlnica Wielka. (Przed dworem.) Podług fotografii W. Rzewuskiego; Ze wsi Modlnicy Wielkiej. (Pod Krakowem.) Podług fotografii W. Rzewuskiego*, „Kłosy” 1871, nr 318 (22 VII), s. 73.

¹⁸ Oskar Kolberg, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 24. Cyt. za: Ryszard Górski, *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1970, s. 38.

¹⁹ Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Wrocław 1981, s. 12.

ilustracyjny tomów *Lud...* z 1871 i 1873 roku²⁰. Dwie tablice powstały na bazie trzech fotografii – jednej przedstawiającej dwie prządki przy kądzieli, drugiej – trzech rozmawiających młodych chłopów, trzeciej – trzy druhen weselne i parę nowożeńców w towarzystwie kobiety z koszykiem. Fotografie dwóch prządek można odnaleźć w zbiorach MHMK, drugą w zbiorach MEK, trzeciej nie udało mi się zlokalizować, jednak wskazówek co do jej wyglądu daje wiele innych fotografii (znajdujących się w zbiorach MEK i MHMK), które zrobił wówczas Rzewuski, przy okazji zamówienia dla Kolberga stworzył bowiem własny fotograficzny cykl (o czym później).

Prządky fotografowane są na jednolitym tle. Jedna siedzi tyłem do aparatu, druga stoi bokiem. Ubrane są odświętnie w chusty i kamizelki. Siedząca nawija nić na szpulę wrzeczona, druga podpira głowę dłonią. W podobny sposób została sfotografowana grupa mężczyzn – dwóch stoi tyłem do fotografa, jednak widać profile ich twarzy, trzeci, będący między nimi, jest ukazany na wprost. Każdy z mężczyzn nosi inny strój. W przypadku fotografii wesela możemy bazować na innych fotografiach z tego cyklu – były wykonywane w mniej minimalistycznej formie, pozowane wśród scenerii mającej przypominać wiejski krajobraz. Możliwe jest jednak, że akurat tę fotografię Rzewuski wykonał podobnie jak poprzednie. Rysunek powstały na bazie fotografii pokazuje podobne, jak w dwóch poprzednich przypadkach, upozowanie – jedna z druchen stoi tyłem, inna bokiem, nowożeńcy przedstawieni są na wprost.

Na potrzeby *Ludu...* ilustracje oparte na fotografiach pokolorowano, efekt finalny, choć nieznacznie, różni się także od fotograficznego oryginału drobnymi szczegółami – np. w przypadku pierwszej tablicy jeden z chłopów ma inną czapkę, a także nieznacznie zmienioną fizjonomię. Można odnieść wrażenie, że ich upozowanie – dość wyjątkowe biorąc pod uwagę panującą normę, bo tyłem do fotografa – ma na celu przedstawienie codziennego życia na wsi niejako „podglądanego” z ukrycia, jednak powód okazuje się „naukowo-praktyczny”. W liście do Rzewuskiego z 18 grudnia 1870 roku Kolberg zawiera instrukcje, jak fotografować lud:

Oprócz fizjonomii ludzi życzylibym sobie także i ubiór mieć przedstawionym z rozmaitych stron. Prosiłbym przeto Szanownego Pana, abyś był łaskaw przy ugrupowaniu ludzi ustawić ich

²⁰ Oskar Kolberg, *Krakowskie*, cz. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Poznań 1962, s. 122 (pierwsze wydanie 1871 r.); Oskar Kolberg, *Krakowskie*, cz. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Poznań–Wrocław 1977, s. 25 (pierwsze wydanie 1873 r.).

kilkakrotnie w ten sposób, aby ubiór już to z przodu, już to z boku, już z tyłu mógł być widzialnym, i to raz z ubraniem wierzchnim [...], to znów w kaftanie lub gorsecie tylko [...]”²¹.

Kolberg metodologicznie „szedł z duchem czasu”, zdawał sobie sprawę z rosnącej wagi fotografii w badaniach etnograficznych. W 1865 roku powołano go na członka-korespondenta Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Geograficznego w Petersburgu, w 1873 roku członka-korespondenta krakowskiej Akademii Umiejętności jako członka Komisji Archeologicznej i Komisji Antropologicznej. Od 1874 roku był przewodniczącym sekcji etnologicznej Komisji Antropologicznej. Zaraz po objęciu funkcji Kolberg rozesłał *Instrukcję do badania właściwości ludowych* („4. Jakie są główne znamiona fizjonomii ludu? Uwaga. Najlepszym wyjaśnieniem w tej mierze mogą być fotografie typowych twarzy i grup całych”²²), a w następnym roku przyjęto uchwałę w sprawie

[...] wydawania częściowo badań etnograficznych, popartych dołączeniem wizerunków typów ludowych, strojów, sprzętów itd., o ile można najstaranniejszych, a w każdym razie najwierniejszych [...] postanowiono udać się jeszcze do osób znanych w kraju z posiadania tego rodzaju zbiorów, z prośbą o zawiadomienie, ile i jakie posiadają wizerunki i czy w razie potrzeby, uwzględniając interes publiczny, nie chciałyby niektórych użyczyć czasowo, do naukowego użytku? [...]”²³.

W korespondencji z Gersonem, który zamierzał wydać atlas kostiumów polskich, Kolberg zachęcał go do wzięcia udziału w inicjowanym przez jego komisję gromadzeniu ilustracji dotyczących życia wiejskiego, aby wydać później je w formie zwartej, jednak zaznaczał, że „ponieważ przede wszystkim chodzi o wierne oddanie typów, więc podstawą tu głównie być musi (i dla artysty nawet) fotografia, osobliwie co do rysów i postawy”²⁴.

Atelierowe fotografie chłopów tworzą ułudę, jakoby chłop – podobnie jak robiło to mieszczaństwo, burżuazja i szlachta – sam do fotografa przyszedł. W przypadku zamówionych przez Kolberga fotografii to nie fotograf szukał w terenie interesujących go „obiektów”, lecz zamawiający ludoznawca. Wynikało to także z faktu, że w latach 70. XIX wieku aparaty skrzynkowe były duże, ciężkie i trudne do przenoszenia. By mieć kogo fotografować, trzeba więc było grupy włościan zauważone np. na jarmarku przekonać,

²¹ Oskar Kolberg, *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. 1: 1837–1876, list z 18 XII 1870 r., Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1965, s. 371.

²² *Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii Umiejętności*, t. 1, 1874, s. XC.

²³ *Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii Umiejętności*, t. 2, 1875, s. VIII.

²⁴ Oskar Kolberg do Wojciecha Gersona, list z 11 XII 1874, [w:] Oskar Kolber, *Dziela...*, t. 64, s. 504.

opłacić i zawieźć do fotografa w mieście²⁵. Znająca Kolberga Justyna Konopczanka w swoich wspomnieniach opisuje proces „dostarczania materiału” Rzewuskiemu:

Było to mniej więcej w 1870–2 roku. Rzewuskiemu zawieziono do jego atelier przeróżne sprzęty i dekoracje. Wykopano starą rosochatą wierzbę. Kilka pni brzoźowych, [zabrano też] kosy, sierpy, kądziele, ławy, misy, dzbany itp. W pogodne dni zimowe pan Puchała [rządca w Modlnicy] wyjeżdżał kilku wozami pełnymi ludzi. Były to całe wesela, z basami, klarnetami, skrzypkami, z druźbami, druźnami, iskrzącymi się od wieńców, świecideł i wstążek, chust bajecznie kolorowych i koralu prawdziwych²⁶.

Atelier Rzewuskiego pomieściłoby niejedną grupę weselną, choć akurat ta musiała pozostawać w kontraście z miejscem, do którego ją zabrano. Fotografia z biegiem czasu stała się całkiem dochodowym zajęciem. Walery Rzewuski w roku 1867 roku zbudował jednopiętrowy, reprezentacyjny dom z podjazdem. Atelier złożone było z dwóch głównych części, jednej salonowej, drugiej stylizowanej na ogród, gdzie można było sfotografować się na tle różnych ekranów przedstawiających między innymi widoki Krakowa. Pomiedzy częściami znajdowała się grotta otoczona leśnym anturażem, obok niej fontanna wraz ze złotymi rybkami, figura amorka strzelającego z łuku, zwierciadło odbijające grotę, które umieszczono w gaju oleandrów i cytryn. W ogródku przeznaczonym dla gości znajdowała się inna grotta, jak pisał o wnętrzu atelier Władysław Anczyc, „z dziwacznych sfinksów i olbrzymich twarzy kamiennych wystawioną. Figury te mają wartość archeologiczną, jest to zabytek z domu Bonarów [!] stojącego w rynku, a sięgają pochodzeniem XVI wieku”²⁷. Jak wyglądało wnętrze zakładu Rzewuskiego potwierdzają, oprócz opisów w „Czasie” i „Tygodniku Ilustrowanym”, widoki na winietach i reklamach z lat 70. Na tekturce z ok. 1875 roku, a więc po wykonaniu zamówienia Rzewuskiego, widać wspomnianą rosochatą wierzbę (przesadnych jednak rozmiarów w porównaniu z ta widoczną na zdjęciach) i lewą część atelier wraz z grotą, sadzawką, jedną ze ścian ozdobioną krakowskim pejzażem z Wisłą i Kopcem Kościuszki w głębi, wiejski płotek, sztuczne skały, fragment ściany domku oplecionego winoroślą z okienkiem, przez które mogli wyglądać pozujący, pień prawdziwego drzewa, doniczkowe kwiaty oleandrów, płotek, darń, kamienie²⁸. Jak pisze Mossakowska: „całe wyposażenie atelier pozostawało w ciągłym ruchu niczym dekoracje teatralne podczas przedstawienia. Ekranu wykonane z papieru lub płótna rozpiętego na blejtramach dawały się

²⁵ Agata Skrukwa, *Ikonaografia etnograficzna w zbiorach Oskara Kolberga*, „Lud” 1993, t. 76, s. 50.

²⁶ Justyna Konopczanka, *Wspomnienie moje z lat dziecinnych i młodocianych o Oskarze Kolbergu*, maszynopis, Zbiory Muzeum Oskara Kolberga w Przysusze, Kraków 1937, [cyt. za:] tamże.

²⁷ Wł. L. A. [Władysław Ludwik Anczyc], *Zakład fotograficzny Walerego Rzewuskiego w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 23, 6 VI, s. 27.

²⁸ Por. Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 37.

przesuwać. Ustawiane pod ekranami meble i rekwizyty również dostosowane były do przemieszczania [...]”²⁹.

Choć w przypadku krakowskich włościan Kolberg zrezygnował z pomocy zaprzyjaźnionych rysowników, którzy wykonywali swoje szkice na bieżąco, podczas wypraw badawczych na rzecz fotografowania w „sztucznym” otoczeniu atelier, to nie zmienił konwencji obrazów – chłopci wciąż upozowani byli „jak gdyby” rozmawiali czy bawili się na weselu, „jak gdyby” otaczał ich naturalny krajobraz (po części był zresztą naturalny, a nawet rodzimy, bo przecież przywieziony prosto ze wsi fotografowanych).

2.2. Podwójne widzenie

Zanim wrócimy do fotografii (*picture*), przyjrzyjmy się wizji ludu (*image*), jaką znaleźć można w pismach Kolberga. W wyniku ich analizy Ludwik Stomma stwierdził, że wesołym zajęciom, związanym przede wszystkim z czasem wolnym, poświęcone jest 84% obrazu wsi. Niesie to za sobą poważne skutki – bezrefleksyjne traktowanie pism Kolberga jako kompendium wiedzy o wsi polskiej XIX wieku buduje późniejsze literackie i filmowe wizje wsi „radosnej i kolorowej, roztańczonej i rozśpiewanej”, co więcej uformowały one „nie tylko inteligentką opinię publiczną, ale nawet podświadomość części etnografów”³⁰. Te wielokrotnie cytowane przez badaczy rozpoznania nie są do końca sprawiedliwe względem Kolberga – nie miał on zamiaru opisać całego życia wsi, lecz przede wszystkim jej folklor (nie jest także prawdą, jakoby Kolberg nie poruszał w ogóle kwestii społecznych). Kultura ludowa nie jest tożsama z kulturą ówczesnej wsi, która obejmowała także elementy nieobecne w kulturze ludowej. Nie ulega natomiast wątpliwości, że poprzez wydawnictwa Kolberga do potocznej wyobraźni trafiły „niezwykle trwałe obrazy rzeczy ludowych”³¹.

Stomma kładł nacisk nie tylko na sugestywność kolbergowskiej wizji wsi, ale także na selekcyjność przy wybieraniu treści potrzebnych do skonstruowania jej reprezentacji. Na łamach czasopism Kolberg wielokrotnie apelował o nadsyłanie mu swoich zbiorów, korzystał także z dawnej i współczesnej prasy, kalendarzy, druków i rękopisów staropolskich, literatury podróżniczej i beletrystycznej. „Patchworkowy” wizerunek ludu prezentowany za pomocą klisz i cytatów często oddala się od rzeczywistości, przechylając się ku fikcji literackiej.

²⁹ Tamże, s. 18.

³⁰ Ludwik Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986, s. 70.

³¹ Piotr Kowalski, *Popkultura i humaniści*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 150.

Lud... można czytać jedynie jako wydawnictwo etnograficzne, można w nim jednak zobaczyć także projekt polityczny, tworzący podstawy nowoczesnego społeczeństwa polskiego przez wynajdywanie tradycji ludowej. Zbióractwo Kolberga ma swoje korzenie w oświeceniowo-preromantycznych ideach poszukiwania istotnych i trwałych treści narodu w ludzie. Z idei „pierwotnej Słowiańszczyzny” Joachima Lelewela, ludu jako nosiciela tradycji rodzimej kultury Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego, rozważań na temat zniesienia poddaństwa chłopów Wawrzyńca Surowieckiego, Hugona Kołłątaja i jego programu badań ludoznawczych, projektów Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które koncentrowało badaczy starożytności i pamiątek czasów dawnych – by wymienić tylko te kilka kontekstów – wyrosły późniejsze zainteresowania ludoznawcze. Badania ludu stanowiły źródłową rolę dla rekonstrukcji stanu „sprzed procesu zmiany” oraz dzieła odtworzenia najstarszych dziejów narodowych. Do czasu działalności Kolberga badanie ludu miało charakter fragmentaryczny i koncentrowało się na jego twórczości. Początkowy etap zbieractwa melodii ludowych Kolberga polegał na zbieraniu melodii ludowych, nie po to by spisać je wiernie, lecz je „upiększyć” – „wygładzał” je, dodawał fragmenty własnego autorstwa, co było wówczas normą. Kolberg bowiem od wczesnych lat interesujący się muzyką, z przyjaźniącym się z jego bratem młodym Fryderykiem Chopinem mieszkającym po sąsiedzku w tzw. koszarach kadeckich w Warszawie³², miał ambicje kompozytorskie. Zbieranie melodii ludowych nie tyle było jednak zbieraniem rzeczy ludowych dla poznania samego ludu, ile przedsięwzięciem muzyka-artysty, który mógł w swojej twórczości bazować na spisanych utworach. Jak sam to ujął, w jego zbiorach melodii ludowych „geniusz znajdzie obfity materiał do podsycania i rozwijania własnych pomysłów”³³.

Kilkanaście lat później Kolberg zastosował w swoim zbieractwie pozytywistyczną metodę i buchalteryjną technikę. Za prepozytywistyczny projekt można uznać wielotomowe wydawnictwo *Ludu w jego zwyczajach, obrzędach, zabawach, pieśniach, muzyce i tańcach*³⁴. Zamiarem Kolberga było usystematyzowanie wiedzy na temat ludu według klucza geograficznego, stąd podział tomów według regionów. Kolberg swoje wydawnictwo ludoznawcze planował na 62 seriej obejmujących ziemię dawnej Rzeczypospolitej – tereny Królestwa Polskiego, Galicji, Wielkopolski, Rusi i Litwy. Zrezygnował w tym przypadku z

³² Obok nich mieszkał także Kazimierz Brodziński. Ojciec Kolberga i Chopina byli wówczas profesorami Uniwersytetu Warszawskiego. Rodziny tych trzech profesorów blisko się ze sobą przyjaźniły i często składały sobie wizyty. Por. Ryszard Górski, *Oskar Kolberg...*, s. 20–24.

³³ Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego zebrał i rozwinął Oskar Kolberg*, Nakładem Księgarni J. K. Żupańskiego, Poznań 1842. Cyt. s. 45.

³⁴ Barbara Skarga, *Narodziny pozytywizmu polskiego: (1831–1864)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.

dotychczasowej metodologii – pieśni gromadził tematycznie, natomiast *Lud...* podzielił kluczem geograficznym. Klasyfikowanie według zastosowania tych dwóch metod można określić jako działanie o charakterze politycznym. Porządkowanie poprzez gromadzenie zbiorów według tematu można nazwać polityką unifikacji, dzielenie pod kątem geograficznym zbiorów – polityką różnicy. Z jednej strony, rozważając projekt Kolberga pod względem wynajdywania narodu, polityka unifikacji zdaje się bardziej humanizująca – Kolberg zbierał pieśni nie tylko ludowe, ale także szlacheckie i mieszczańskie, pod kątem różnych wariacji jednego tematu czy gatunku, w tym sensie lud pod względem zrównuje się ze szlachcicem, jako ludzie mają wspólny rozum, którego działanie podobnie się objawia. Z drugiej strony w przypadku polityki różnicy różne typy ludu funkcjonują w ramach jednego projektu narodu polskiego – to także jest emancypujące, a różnice między różnymi kulturami można rozpatrywać afirmatywnie. Rozwarstwienie widać jednak po kątem klasowym – w przypadku *Ludu...* pieśni mieszczańskie i szlacheckie rozpatrywane są jako oddzielne działy.

Nie bez znaczenia było inteligenckie i arystokratyczne pochodzenie samego Kolberga. Był on synem profesora Uniwersytetu Warszawskiego Juliusza Krzysztofa Kolberga (Colberga), który mógł poszczycić się rodzinnym herbem, i Karoliny Fryderyki z domu Mercoeur pochodzącej z rodziny francuskich imigrantów. Zanim Juliusz Kolberg został profesorem, był inspektorem przy Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji, a kiedy przeniósł się do Przysuchy, zarządzał Zakładami Metalurgicznymi Samuela Fraenkla. Od roku 1845 przez dwanaście lat Oskar Kolberg pracował jako księgowy w zarządzie Drogi Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej, była to podstawa jego utrzymania, dzięki której mógł pozwalać sobie na letnie badania w terenie. Jak później komentuje jego pochodzenie „Głos”:

[...] do ludu zbliżała do serdeczna sympatia; może dlatego, że nie we „dworcu” się urodził, nie miał on osobiście do chłopą uprzedzeń. Prosta, szczerą jego natura, p o m i m o że p a t r z y ł n a l u d p o d n i e w ł a ś c i w y m k ą t e m [podkr. AK], odczuwała wszystko, co w ludzie jest żywotnego³⁵.

„Patrzenie na lud pod niewłaściwym kątem” oznacza oczywiście brak zaangażowania w poprawę poziomu życia ludu. Niepolski rodowód Kolberga mógł sprawić, że w jego twórczości naukowej cechował go pewien dystans. Od początku swojej działalności z rozmysłem pomijał to, co wówczas było niepożądanym obrazem wsi, a więc wszelkie treści obsceniczne i w części przesady i zabobony. Jego wyobraźnię można określić jako sentymentalną, tworzący obraz wsi „radosnej i kolorowej, roztańczonej i rozśpiewanej”, o

³⁵ Z. Wasilewski, *Oskar Kolberg*, „Głos” 1890, nr 25 (21 VI), s. 300.

której pisał Stomma, był zarazem klasowo znaczący – jako syn arystokraty znajdował się w grupie tracącej społeczne znaczenie. W działalności ludoznawczej Kolberga można widzieć chęć przywrócenia czy może raczej ustanowienia na nowo obrazu arkadyjskiej wsi, znanej z oświeceniowych autorów sielanek. Krocząc po śladach oświeceniowych ludoznawców, jednak zdejmując z ich działalności ciężar zaangażowania społecznego, budował wizję pozytywną – chlubnej, niezmiennej tradycji, z której czerpie polski duch, z tego powodu w jego politycznym projekcie natrafiamy na podwójne widzenie chłopstwa – wieś znana z *Ludu...* nie jest ta samą wsią, którą chcą zreformować politycy. Jej obraz pozbawiony jest pracy, pańszczyzny i konfliktów stanowych czy pijaństwa.

Wróćmy do fotografii. „Patrzenie pod niewłaściwym kątem” i podwójne widzenie ludu, choć w nieco innej formie, dostrzec można w przypadku zdjęć Rzewuskiego. Rzewuski z fotografii zrobionych przy okazji zamówienia Kolberga utworzył „album z fotografiami wyobrazającymi typy ludu krakowskiego i sceny ludowe” ofiarowany później cesarzowi Franciszkowi Józefowi podczas jego wizyty w Krakowie w 1880 roku. Album składał się z 25 fotografii formatu salonowego, „umieszczonych w pięknym białym puzderku, estetycznie, stylowo wykonanym, z herbem miasta i datą na wierzchu”³⁶. Dzięki relacji „Czasu” możemy poznać zawartość albumu:

Fotografie te są zdjęte z natury i nie były dotąd nigdzie publikowane. Między innymi przedmiotami albumu znajduje się grupa weselna w pochodzie, złożona z kilkunastu osób, Prządka przy kądzieli, Dziewczyna z wyżynku, Scena z ekonomem przy żniwie, Oświadczyzny, Pogawędka, Opuszczona, Grajek, Modlitwa pod drzewem, Swaty, Wiązanie snopków, Żniwiarka, Taniec przed muzyką weselną itd. Mistrzowskie wykonanie tych wizerunków technicznych całą pełni życia, artystycznie ugruntowane, odpowiedniej okoliczności, jaką każda z fotografii przedstawia wyraz fizjonomii i nadzwyczajna czystość odbicia, czynią to dzieło godnym przeznaczenia, jakie mu artysta nadał. Znana jest powszechnie rzeczą, że p. Rzewuski obok uderzającego podobieństwa umie idealizować naturę i przez umiejętne upozowanie podwyższać jej zalety. Czyż może np. być coś piękniejszego, jak ów Grajek młodociany ze skrzypcami, na których przygrywa, a obok niego dziewczyna, która podparłszy ręką twarz wsłuchuje się w jego muzykę? Albo owa dziewczyna z wińcem zboża na głowie? W grupach składających się z więcej osób, jak pochód weselny, i inne, zdaje się, że każda z osób przemawia, a odgaduje się prawie co mówi. P. Rzewuski chcąc doprowadzić plan swój do skutku niemałe miał zadanie, nie dość bowiem odszukać tyle rozmaitych osób, ale trzeba je było – co zapewne niełatwo przyszło – nauczyć, jaką mają odgrywać rolę, aby się wszelkie uczucia i wrażenia tak

³⁶ [B.a.], *Podróż Najjaśniejszego Pana*, „Czas” z dn. 5 września 1880 (nr 204), s. 1.

wiernie odzwierciedlały [podkr. AK]. Tym razem sztuka jego odniosła zupełny tryumf³⁷.

Skoro jedynie część fotografii trafiła do tomów *Ludu...*, można podejrzewać, że pozostałe zdjęcia Rzewuski zrobił dla własnego użytku. Cały cykl, łącznie z opublikowanymi w *Ludzie...*, prawdopodobnie sprzedawał w swoim zakładzie w dwóch formach: jako typy ludowe (świadczą o tym zachowane pojedyncze fotografie naklejone na zakładową tekturkę) oraz jako fotografie przeznaczone do oglądania w stereoskopie (o czym później). Być może po informacji prasowej o wykonaniu albumu dla cesarza, a także późniejszych reprodukcjach pochodzących stamtąd fotografii w „Kłosach” czy „Tygodniku Ilustrowanym” pojawiły się także zamówienia na podobny album, ale nie znalazłam potwierdzenia tych przypuszczeń w źródłach.

Wspomniane w notatce „Czasu” fotografie „Przędka przy kądzieli” i „Pogawędka” są dwiema, na podstawie których powstała ilustracja do *Ludu...* Kolberga z 1871 roku. W różnych zbiorach można zlokalizować inne opisywane przez „Czas” fotografie. Część z nich znajduje się w zbiorach MHMK i MHF³⁸. Można podzielić je tematycznie na dwie grupy: „sceny z życia ludu” oraz „wesela”. Postaci nigdy nie występują pojedynczo, najczęściej pokazywane są w grupach po dwie, trzy osoby, a w przypadku fotografii weselnych na zdjęciu mogło pozować nawet jedenaście osób. Zdjęcia robiono albo na jednolitym tle, najczęściej w ujęciach portretowych, albo na tle ekranu z krajobrazem, z wierzbą w centrum obrazu i licznymi rekwizytami, takimi jak płot, pień starego drzewa, grabie, flet, koszyk, kapliczka, kura i kogut. Postaci ubrane są w odświętne lub codzienne stroje, zadbane i czyste. W przypadku „scen z życia ludu” niektóre postaci są bose.

W zbiorach MHMK na kliszach szklanych znajdują się negatywy ośmiu fotografii stereoskopowych z tego cyklu oraz dwie odbitki fotograficzne na zakładowej tekturce. Wśród negatywów znajduje się „Modlitwa pod drzewem”, która przedstawia troje chłopów, dwie kobiety i mężczyznę, modlących się pod kapliczką Matki Boskiej umieszczoną na wierzbie. „Swaty” ukazują grupę czterech kobiet i trzech mężczyzn obok płotu, w centrum kadru stoi kobieta w płaszczu podbitym kożuchem, w czepcu na głowie, która w jednej ręce butelkę z wódką, w drugiej kieliszek – ta fotografia znajduje się również w formie odbitki. Jednym ze zdjęć, o których nie wspomina „Czas” jest „Kapela weselna”, która przedstawia grupę

³⁷ [B.a.], [*Donieśliśmy, że p. Walery Rzewuski...*], „Czas” z dn. 8 września 1880 (nr 206), s. 2.

³⁸ O cyklu tym pisze Wanda Mossakowska. Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 199–200. W książce znajdują się także reprodukcje fotografii, o których nie pisze: „Opuszczona” to kolejna odsłona grupy fotografii weselnych, przedstawiająca parę pod drzewem, którą podgląda inna chłopka, „Grajek” przedstawia zaś chłopca grającego na skrzypcach, na którego patrzy młoda chłopka, fotografia ta to ujęcie portretowe trzy czwarte na jednolitym tle (numery fotografii w książce: 128, 129).

jedenastu osób: gości wesela i muzyków z ich instrumentami – skrzypcami i kontrabasem (fotografia ta została reprodukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1881 roku³⁹). Jeden z mężczyzn trzyma w dłoni butelkę wódki i rozmawia z kobietą stojącą obok. Inna fotografia to „Narzeczeni”, czyli obraz stojącej pod drzewem pary. Mężczyzna obejmuje kobietę, a ona karmi kurę i koguta, jest bosa. „Odpoczynek” przedstawia mężczyznę i dwie kobiety pod drzewem, jedna z nich z koszyka wyjmuje jaja, druga trzyma w ręku grabie i rozmawia ze swoim towarzyszem. „Rozmowa” z kolei pokazuje, jak się wydadaje, dialog trzymających się za ręce narzeczonych, którą pod płótnem podsłuchuje skulona młoda dziewczyna (być może młodsza siostra przyszłej panny młodej) w białej koszuli i spódnicy. Zza drzewa wylaniają się dwie kobiety w czepcach i kraciastych chustach – prawdopodobnie matki przyszłych małżonków. Fotografia „Weselnicy” przedstawia dwie kobiety, z wieńcami z koronami i wstęgami oraz mężczyznę obejmującego jedną z nich. Cała trójka pozuje na jednolitym tle, tym samym, które zostało wykorzystane do fotografii opublikowanych w dziele Kolberga.

W zbiorach MHF można napotkać pięć fotografii stereoskopowych (pozytywów) z tego cyklu, w tym również „Modlitwę pod drzewem”. Wszystkie przedstawiają „sceny z życia ludu” i przedstawione są w podobnym kadrze obejmującym wierzbę, płót, rośliny i pień starego drzewa. Na pierwszej z nich mężczyzna w białej koszuli i czapce na głowie oparty o pień gra na flecie, a słucha go siedząca na ziemi dziewczyna, druga przedstawia podobną scenę z tym samym instrumentem – tym razem mężczyzna siedzi na ziemi i opiera się o wierzbę, a jego towarzysz przechodzi przez płót. Trzecia fotografia przedstawia dwie kobiety – jedna stoi z koszykiem na ręku, druga siedzi na ziemi i karmi koguta. Czwarta przedstawia grupę trzech osób. Jeden z mężczyzn siedzi na przy wierzbie i struga lub plecie witek wierzby, przygląda się temu młoda kobieta. Nogi strugającego są bosc. Inny mężczyzna, w kapeluszu, próbuje urwać witki wierzby.

Najciekawszą fotografią z cyklu jest „Scena z ekonomem przy żniwie” ze zbiorów MHMK. Przedstawia ona starszego mężczyznę z brodą – ekonoma, którego można rozpoznać po ubraniu, np. po muszce, spodniach z lampasem oraz okularach na nosie, które stanowią klasowy wyróżnik – trudno wyobrazić sobie w nich chłopca w tamtym okresie. Siedzi on na kupce siana, wokół niego znajdują się trzy młode kobiety. Nogi ekonoma są związane sianem, jedna z dziewcząt próbuje mu związać także ręce.

³⁹ *Wesele krakowskie. Z albumu ofiarowanego cesarzowi Franciszkowi Józefowi. Podług fotografii Rzewuskiego w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1881, nr 262 (1 I), s. 16.

Reprodukcja tej fotografii ukazała się w jednym z numerów „Kłosów”, a towarzyszyła jej reprodukcja zdjęcia „Wiązanie snopków”⁴⁰, o której wspominał „Czas”. Na stronie poprzedzającej obrazu zamieszczono krótki artykuł *Żniwa w Krakowskim*, w której czytamy, że „żadna z prac wieśniaczych, pospolicie znojących i ciężkich, nie nastrocza tak błogich wrażeń, tak pełnego zadowolenia serca, jak zbiór plonów”⁴¹. Zbiorom towarzyszą obrzędy i, jak kontynuuje autor notatki:

Nadto zaś w różnych stronach łączą się ze żniwami jeszcze inne praktyki rozmaite, zawsze ucieszne. Do rzędu takich to należy pospolity w Krakowskim zwyczaj, przedstawiony na jednej z naszych rycin: wiązanie ekonoma po związaniu ostatniego snopka. Naturalnie, że ekonom, a chociażby i dziedzic, opierać się temu nie może, i z pęt kłosowych wykupić się musi napiwkem⁴².

Jak na jedyną fotografię, gdzie przedstawiony jest ktoś spoza ludu, jest to interesujący, bo niejednoznaczny, wybór przedstawienia postaci. To, co we wcześniejszej notatce „Czasu” nazwano „Sceną z ekonomem przy żniwie”, tu zatytułowano bardziej szczegółowo – aby uniknąć nieporozumienia, chciałoby się dodać – jako „Wiązanie ekonoma po związaniu ostatniego snopka”⁴³. Zatargi ekonoma z chłopami były przecież codziennością wielu wsi. Potencjał konfliktowy, który można by dojrzeć na fotografii został przysłonięty brataniem się z ludem, co więcej w scenie przedstawione są kobiety, więc widzowi powinno wydawać się oczywiste, że jako te „słabsze” i bardziej „niewinne” w swoich zabawach nikomu nie zrobią krzywdy. Gdyby jednak wyobrazić sobie taką samą scenę z udziałem mężczyzn – miałyby ona dużą siłę polityczną. Trzej mężczyźni wiążący ekonoma w zbożu wyglądałoby jednoznacznie na napastników – przypomnijmy, że rabacja galicyjska wciąż jest wspomnieniem wielu żyjących, a bunty chłopskie nie znikły po reformie uwłaszczeniowej.

Projekt Rzewuskiego jest zobrazowaniem sielankowej, „roztąnczonej” wsi Kolberga – tworzy wizję ludu żyjącego wśród natury, bez żadnych oznak tego, że pracuje. Chłopi grają na flecie, modlą się, karmią kury, choć nawet to pokazane jest jako leniwa czynność, którą wykonuje się, siedząc w cieniu drzew. Choć zamówienie Kolberga było „realizowane” „w zimowe pogodne dni”, to na fotografiach panuje wieczna wiosna – postaci chodzą boso po ziemi. Chłopom towarzyszy na weselnych fotografiach wódka, nie jest ona jednak oznaką pijaństwa, lecz dobrej zabawy – podobnie jak wykupienie się „napiwkem” przez ekonoma

⁴⁰ *Wiązanie snopków*. Z Albumu W. Rzewuskiego, „Kłosy” 1881, nr 840 (23 VI), s. 72.

⁴¹ P. *Żniwa w Krakowskim*, „Kłosy” 1881, nr 840 (23 VI), s. 71.

⁴² Tamże.

⁴³ *Wiązanie ekonoma po związaniu ostatniego snopka*. Z Albumu W. Rzewuskiego, „Kłosy” 1881, nr 840 (23 VI), s. 73.

jest traktowane przez autora notatki w „Kłosach” jak niewinna gra. Głębi obrazu nadaje wykorzystanie ekranu z pejzażem i gęste ustawienie rekwizytów – przeróżnych roślin, pni, drzew, a także płotków, czy nawet kury i koguta. Fotografia okazuje się sprawnie zorganizowanym spektaklem, który nie ograniczał się jedynie do elementów otoczenia, lecz także upozowania modeli. Tytuły fotografii wskazują na to, że każda z nich ukazuje reprezentatywna dla życia podkrakowskiej wsi scenkę z życia ludu, taką jak swaty czy granie na flecie.

Notatka zamieszczona w „Czasie” obnaża konwencjonalność fotografii komentując, że chłopci musieli odegrać role, których trzeba ich było – z trudem – nauczyć. Nie jest to jednak komentarz dotyczący jedynie sztuczności „zdjętych z natury” fotografii, ale także na temat sztuczności takiego wizerunku chłopca. Chłop na fotografii miał do odegrania rolę – miał zagrać samego siebie. Nauczenie go roli do odegrania może sugerować dwa sprawy – albo, że jest „ciemnym chłopem”, który nie wie nawet, jak odegrać samego siebie, albo, co chyba bardziej zasadne, widzi się go jako „dobrego dzikusa” Jean-Jacques’a Rousseau, któremu obca jest konwencja, sztuczność, nieszczerłość. Samo jednak „nauczenie roli” ukazuje, że fotografia nie miała pokazać chłopca takim, jakim on jest, lecz ustanowić go w obrazie.

W notatce „Czasu” czytamy także, że dobre odegranie roli miało „wszelkie uczucia i wrażenia wiernie odzwierciedlać” – ujawnia się tu wymiar sentymentalny obrazu. Uczucia, czyli to, co zdaniem Rousseau miało być najbardziej naturalne w człowieku, miała jednak ujawnić maska konwencji. Skoro chłopca trzeba nauczyć, jak ma odgrywać uczucia, to oznacza, że jego „naturalne” uczucia i ich wyraz nie były dla fotografii odpowiednie. Obraz miał być zatem bardziej prawdziwy od rzeczywistości (jak czytaliśmy w „Czasie” Rzewuski „umie idealizować naturę i przez umiejętne upozowanie podwyższać jej zalety”). Gra z kategoriami prawdy i pozorów ukazuje, że mamy tu do czynienia z dwoma „chłopcami” – chłopcem realnym i chłopcem wyobrażonym (ustanawianym).

Ludwik Feuerbach pisał w przedmowie do drugiego wydania *O istocie chrześcijaństwa* z 1843 roku, że współczesna mu epoka „[...] ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę”⁴⁴. Słowa te skomentowała Susan Sontag w książce *O fotografii*:

Spółczesność jest „nowoczesna”, kiedy jednym z dominujących typów działalności staje się w nim produkcja i konsumpcja obrazów, kiedy obrazy, które obdarzone są niezwykłą mocą

⁴⁴ Ludwik Feuerbach, *O istocie chrześcijaństwa*, przeł. Adam Landman, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, s. 28.

wpływania na nasze wymagania wobec rzeczywistości i same są po żądanych namiastkami doświadczeń bezpośrednich, stają się niezbędne dla zdrowej gospodarki, stabilizacji politycznej i poszukiwania szczęścia przez każdego z nas⁴⁵.

Sformułowanie, że chłopą trzeba nauczyć roli do odegrania można czytać krytycznie jako niejawną i prawdopodobnie niezamierzoną przez piszącego krytykę mieszczaństwa, „dulszczyzny” i jego fantazji. Z jednej strony bowiem mamy tu do czynienia z kategorią szczerości, a z drugiej chłopci noszą najbardziej nienaturalny ubiór – strój świąteczny. Obraz ten ma coś wspólnego z „postromantyzmem usługowym”⁴⁶, np. romantycznymi motywami sielankowymi, które w formie pastereczki na zastawie były modne wśród burżuazji i mieszczaństwa pod koniec XIX wieku. Skojarzenie to jest tym bardziej zasadne, że tego rodzaju uproszczenie romantyzmu polskiego do funkcji ekspresyjno-dekoracyjnych może zostać użyte jako narzędzie polityki zbiorowej⁴⁷. Chłop nie odgrywał na fotografiach Rzewuskiego wszakże samego siebie, lecz – w tym przypadku – mieszczańskie wyobrażenia na swój temat. Jak wspomniałam wcześniej, Rzewuski mógł sprzedawać fotografie, odpowiadając tym samym na potrzeby estetyczne klientów. Jakiego rodzaju to były potrzeby, opisuje kilka lat później „Kurier Warszawski”:

Kilku tutejszych fotografów rozpoczęło nareszcie produkcję fotografii mających za cel ozdobę albumów i ścian gabinetowych.

Oglądaliśmy całe serie kociąt, psów, widoków pejzażowych, typów miejskich i wiejskich itp. Obecnie pewien fotograf odtworzył cykl typów dziecięcych w rozmaitych pozach i humorach.

Dotąd tego rodzaju fotografie były wyłącznie sprowadzane z zagranicy, a szczególnie z Niemiec i Anglii⁴⁸.

Fotografie Rzewuskiego mogły pełnić podobnie ozdobną rolę.

Atelier Rzewuskiego, ze swoimi grotami, buduarami, sfinksami, fontannami i amorkami, idealnie trafiało w mieszczańskie gusta. Jednak zarazem, cofając się w czasie i wracając do sentymentalnej wyobraźni Kolberga, prawdopodobnie doskonale odnajdywała by się w nim Izabela Czartoryska. Puławy, lub jak zwali je współcześni, „Polskie Ateny”, wraz z parkiem, w którym znajdowały się Świątynia Sybilli i Dom Gotycki, pełniące funkcję pierwszego muzeum na ziemiach polskich, można widzieć szerzej jako „park sentymentalny”, w którym chłopci stanowili jeden z jego żywych eksponatów i elementów krajobrazu.

⁴⁵ Susan Sontag, *Świat obrazów*, [w:] tejsze, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 162.

⁴⁶ Por. Marcin Król, *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków*, Fundacja „Res Publica”, Warszawa 1998.

⁴⁷ Por. tamże, s. 34.

⁴⁸ [B.a.], *Za przykładem Anglii*, „Kurier Warszawski” z dn. 20 sierpnia 1886 (nr 241b), s. 3.

Czartoryska była zainteresowana sprawami ludu, organizowała akcje filantropijne i wychowawcze, sama знаła wszystkie miejscowe rodziny chłopskie (dzieci podawała do chrztu) i codziennie odwiedzała wiejskie szkoły⁴⁹. Projekt „wynajdywania” chłopca przez Czartoryską był konserwatywny, a zarazem postępowy o tyle, o ile „oświecone” wiejskie dzieci nie chciałyby podważać zastanej hierarchii społecznej. Opowieści w napisanym przez nią *Pielgrzymie w Dobromilu* (1818), pierwszej historii narodowej przeznaczonej dla ludu, promowały tradycyjny patriarchalny model wsi oparty na solidarności chłopsko-szlacheckiej⁵⁰. Czartoryska ponadto dawała chłopom w *Katechizmie rolnika* różne wskazówki na temat między innymi tego, jak mają wyglądać: „Głowa powinna być ostrzyżona, myta i czesana, koszula i odzież [...] jak najczęściej trzymana; nogi często myte”⁵¹, a także jak ma prezentować się ich dom: „podwórze suche, chlewy w oddaleniu, a wejście wolne od śmieci”⁵². Zawarła tam także napisane przez siebie dla chłopów pieśni, tak jakby te „stare” nie pasowały do jej wizji wsi. Tę piosenkę w *Katechizmie rolnika* zaleca się „dobremu włościaninowi” śpiewać codziennie rano:

Czy o świecie w pole spieszę
Czy w mrok wracam z niwy
Zawsze śpiewam, wciąż się cieszę,
Bom chłopiec szczęśliwy⁵³.

W *Pielgrzymie w Dobromilu* znajduje się opowieść dotycząca przykładowego małżeństwa Magdy i Franka. Ciekawe, że niektóre z fotografii z cyklu Rzewuskiego można dopasować do tej powstałej pół wieku wcześniej powiastki. Otóż Franek, zanim zeswatano go z Magdą, był zakochany w Kasi, która odrzuciła go z powodu zakazu ojca w cieniu wierzby, co przypominać może scenę „Opuszczona” z tego cyklu. W miarę rozwoju fabuły Franek i Magda jedną ze swoich córek wydają za mąż, czemu towarzyszy opis wesela, które znów mógłby zilustrować Rzewuski. Weselu towarzyszyły oczywiście pieśni autorstwa Czartoryskiej. Franek tańcząc krakowiaka zatrzymywał się przed każdym panem i śpiewał do niego:

⁴⁹ Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 252.

⁵⁰ Por. Janusz Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974, s. 8.

⁵¹ Izabela Czartoryska, *Katechizm rolnika*, [w:] *Pielgrzym w Dobromilu, czyli nauki wiejskie z dodaniem powieści*, Wydanie Maurycyego Orgelbranda, Warszawa 1852, s. 335.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże, s. 337.

My pod dobrym żyjąc panem,
Czy nad Wisłą, czy nad Sanem,
Z bożą łaską w każdej dobie
Najszczęśliwiej żyjem sobie
[...]
Dla nas z wiosną zboże wschodzi,
Dla nas jesień owoc rodzi;
O nas w zimie czy li w lecie,
Pan nasz dobry myśli przecie!⁵⁴.

Skoro więc w tym idyllicznym obrazie opartym na stanowej zgodzie księżna uczy śpiewać lud, to ten powinien wynagrodzić jej starania. Obrazu sentymentalnego dopełnia *Pieśń wieśniaków puławskich w dzień imienin swojej pani* napisaną przez Franciszka Karpińskiego:

Księżno twóyli wieśniak śpiewa,
Za którey zwróceniem powiek
Wszystko się w szczęście odziewa:
Kwiaty, drzewa, bydłę, człowiek.

Nasza Księżna lud swój lubi,
Dobrze nam się przy niey dzieje,
Wieśniak nią się pyszny chlubi,
Jak słońce, świeci i grzeje [...]⁵⁵.

Z fotografiami Rzewuskiego łączy się inny niż rozważany dotychczas rodzaj „podwójnego widzenia”, tym razem z powodów technicznych. Wszystkie fotografie z tego cyklu, w tym te zamówione przez Kolberga, były wykonane w technice stereoskopowej. Fotografia stereoskopowa składa się z dwóch zdjęć tego samego obiektu wykonanych z różnych punktów widzenia. Widz patrzący przez stereoskop ma wrażenie przestrzenności, głębi i trójwymiarowości oglądanej sceny. Moment wynalezienia techniki stereoskopowej datuje się na 1838 rok, a po raz pierwszy stereoskop zademonstrowano w 1851 roku na londyńskiej Wystawie Światowej. W latach 70. i 80. XIX wieku zaczęły powstawać fabryczki produkujące masowo odbitki zdjęć stereoskopowych, a ich oglądanie stało się salonową rozrywką, która później ewoluowała w formę fotoplastykonu. Na ziemiach polskich technikę fotografii stereoskopowej stosowali między innymi Karol Beyer, Walery Rzewuski czy Awit

⁵⁴ Izabela Czartoryska, *Powieść V*, [w:] tejże, *Pielgrzym...*, s. 406–407.

⁵⁵ Franciszek Karpiński, *Dziela Franciszka Karpińskiego*, Drukarnia Stereotypowa, Warszawa 1830, s. 455.

Szubert. Zaangażowany w naukę fotografii Rzewuski napisał nawet podręcznik zatytułowany *Fotografia i stereoskop*, który jednak nie został wydany⁵⁶, w ofercie Beyera można było napotkać album „*Stereoskopy z widokami krajowymi i zagranicznymi*”⁵⁷. Znane są także stereoskopowe ujęcia Krakowa (np. Parku Jordana czy Błoni) wykonane przez Rzewuskiego. Fotografie stereoskopowe mogły być rozdzielane i sprzedawane jako pojedyncze. Taki charakter mają fotografie Rzewuskiego z omawianego cyklu, nie można jednak wykluczyć, że sprzedawał je, lub pokazywał w kręgach towarzyskich, właśnie jako stereoskopowe.

Fotografia stereoskopowa była popularną techniką robienia zdjęć architektury i krajobrazu, szczególnie znane są fotografie stereoskopowe Tatr robione przez Awita Szuberta. Oglądanie w ten sposób krajobrazów można nazwać prototypem wirtualnego podróżowania. Ciekawym przypadkiem użycia tej techniki jest grupa stereoskopowych fotografii Beyera wykonanych w czasie uroczystości Bożego Ciała w 1861 roku w Warszawie przedstawiająca tłumy warszawiaków zgromadzonych na Krakowskim Przedmieściu przed kościołem Św. Krzyża⁵⁸. Można podejrzewać, że dzięki optycznemu efektowi widzenia fotografii trójwymiarowo oglądający czuł się jakby uczestniczył w uroczystości, a immersyjność mógł wzmacniać aspekt afektywny – obchody Bożego Ciała w okresie przedpowstaniowym były manifestacją patriotycznego ducha. Salonowa rozrywka, jaką było oglądanie stereoskopów, w tym przypadku nabierała patriotycznej powagi.

Nie inaczej mogło być w przypadku fotografii Rzewuskiego. Patrzący przez stereoskop mógł – jak w przypadku „Azteków” na paryskiej wystawie, znanych z poprzedniego rozdziału – do woli studiować stroje i fizjonomię chłopów. Jednocześnie, przez doświadczenie trójwymiarowości, mógł mieć wrażenie, jakby podglądał chłopów, jakby był na wycieczce krajoznawczej w rozśpiewanej wsi Kolberga. Jonathan Crary na temat stereoskopu pisze:

Stereoskop jako środek reprezentacji był z natury, w sensie dosłownym, obsceniczny. Tworzył sceniczną relację między widzem a obiektem, która była nieodłączna od zasadniczo teatralnej konstrukcji camery obscury. Samo funkcjonowanie stereoskopu zależało [...] od wizualnego pierwszeństwa obiektu najbliższego widzowi i od braku jakiegokolwiek mediacji między okiem a obrazem⁵⁹.

⁵⁶ Zachował się jego rękopis przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. 143/66). Por. Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski...*

⁵⁷ „Tygodnik Ilustrowany” 1859/1860, nr 15 (26 XII), s. 123.

⁵⁸ Lech Lechowicz, *Karol Beyer i jego zakład*, [w:] *Karol Beyer 1818–1877. Pionier fotografii polskiej*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1984, s. 39.

⁵⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press Cambridge, Massachusetts–London 1994, s. 127.

Crary łączy działanie stereoskopu z centralną dla kultury wizualnej nowoczesności potrzebą wzięcia w posiadanie przedmiotu za pomocą technicznej reprodukcji, o której pisał Walter Benjamin⁶⁰. Stereoskop stał się synonimem pornograficznej wyobraźni, władzy spojrzenia.

W 1883 roku w Berlinie otwarto Kaiser-Panoramę służącą do publicznej prezentacji wielu stereoskopowych fotografii na szkle. W berlińskim fotoplastykonie każdemu przesunięciu obrazu towarzyszył dzwonek, który – jak wspomina Walter Benjamin – „ilekroć rozbrzmiewał, tęskny nastrój pożegnania przenikał góry aż do ich podnóża, miasta z oknami lśniącymi jak zwierciadła, dalekich, malowniczych tubylców, dworce kolejowe pełne żółtego dymu, przenikał wzgórze z winnicami aż po najdrobniejszy liść”⁶¹. Crary zwraca uwagę, że wraz z rosnącą popularnością Kaiser-Panoramy rosło zapotrzebowanie na coraz to nowe obrazy. Twórca urządzenia, August Fuhrmann, rozsyłał więc po Europie i świecie grupy fotografów, którzy mieli dostarczyć fotografie egzotycznych terenów, która to praktyka łączyła się ściśle z niemieckim kolonializmem i politycznym imperializmem epoki⁶². Repertuar zdjęć obejmował między innymi egzotyczne widoki, krajobrazy i egzotyczne grupy ludzkie. W tym kontekście wizja wsi Kolbergowskiej osadzona na stereoskopowych fotografiach ujawnia właściwy sobie imperialny charakter – mieszczańska przyjemność płynąca z immersji w świecie kolbergowskiej wsi jest zarazem podszyta wyparciem obrazu wsi zacofanej, zabobonnej i brudnej.

3. Chłop oświecony, czyli pozytywistyczna praca u podstaw

W obrazie kolbergowskiej wsi trudno byłoby natrafić na chłopów czytających. Choć inteligencja zajmowała różne stanowiska światopoglądowe, zgadzała się w tym, że jednym z rozwiązań kwestii włościańskiej jest oświata ludowa i czytelnictwo⁶³. Chłopi początkowo w tej dyskusji nie brali udziału, jednak od lat 80. XIX wieku zaczęli coraz śmielej formułować własne sądy na ten temat. Miało to związek z pojawieniem się na rynku prasowym „Gazety Świątecznej”.

Pierwszym pismem przeznaczonym dla ludu, w dodatku pismem ilustrowanym, była „Zorza”. Prowadzona od 1866 do 1886 roku przez Józefa Gajnerta, etnografa i działacza

⁶⁰ Por. Walter Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996. Por. Jonathan Crary, *Techniques...*, s. 127.

⁶¹ Walter Benjamin, *Cesarska panorama*, [w:] tegoż, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 28

⁶² Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji: uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, red. nauk. i posł. Iwona Kurz., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 175.

⁶³ Por. Anna Karczevska, *Czemu ten nasz chłop ciemny... Inteligenckie dyskusje o czytelnictwie ludowym w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Wydawnictwo Nieoczywiste, Warszawa 2017, s. 5.

oświatowego, miała charakter moralizatorski. Ciekawe jest to, co pokazywano w prasie przeznaczonej dla ludu i jak pokazywano samych chłopów. Pojawiały się w „Zorzy” obrazy włościan, by chłopci z różnych stron mogli się wzajemnie „poznać”. Przykładowo w jednym z numerów „Zorzy” z 1881 roku na pierwszej stronie przedstawiono chłopów z Mazur wraz z towarzyszącym im artykułem o Mazurach⁶⁴. Notatka kończy się słowami: „Mazury lud to był dzielny od dawna, skory do pracy i mężny w boju. Chodzi tylko o to teraz, żeby i w nauce nie dali się Mazury wyprzedzić innym. Na rycinie widzimy mężczyznę i kobietę, w ubraniu mazurskim”⁶⁵. Nie więc „typy”, lecz kobieta i mężczyzna, choć obraz oczywiście do klasyfikacji za pomocą typów się odwołuje. Przedstawieni są w strojach codziennych, wyglądają „porządnie”, jednak daleko im od sielskości wizerunków Kolbergowskich, w dodatku mężczyzna pali fajkę i trzyma rękę w kieszeni. Na okładce innego jeszcze numeru mamy do czynienia z historią i ilustracją jej towarzyszącą o charakterze moralizatorskim. Obrazek *Wojtek i papieros* opowiada historię leniwego Wojtka, którego matka nie mogła zagonić do pracy, bo wolał leżeć w stodole i palić⁶⁶. Jak można łatwo odgadnąć – skończyło się to pożarem stodoły. Ciekawym aspektem jest także dobór ilustracji do pisma, można wyróżnić wśród nich trzy dominujące grupy: historyczno-narodową („Zamek na Wawelu”, „Hetman polski”, „Koronacja Bolesława Chrobrego”), religijną („Chrystus na krzyżu”) i egzotyczną („Indianie znad Amazonki”, „Dzicy Murzyni”, „Niewolnicy”, „Mieszkańcy Kotaru”)⁶⁷. W tej ostatniej grupie nawet entuzjaści „Zorzy”, jak Kazimierz W. Wójcicki, redaktor „Kłosów”, widział usterkę: „każdy przyzna, że wieśniak z większym zajęciem czytałby o stepie ukraińskim jak o pustyni Sahara, lub o polowaniu na niedźwiedzia i dzikiego zwierza krajowego, aniżeli na lwy i słonie”⁶⁸. Tego rodzaju sensacje wpisać można w kontekst literatury jarmarcznej. Wójcicki nie docenia jej mocy – miała ona przykuwać uwagę niezwykłością, także pozytywiści podobne zabiegi widzieliby jako pogłębiające ciemnotę chłopca. Mogła ona mieć jednak charakter emancypacyjny – zafascynowany obyczajami dzikich ludów chłop mógłby zechcieć zostać podróżnikiem. W 1886 roku Konrad Prószyński kupił „Zorzę” i powierzył jej redakcję Maksymilianowi Miłgaj-Malinowskiemu, współpracownikowi z „Gazety Świątecznej”.

„Gazeta” nie była pismem ilustrowanym, przedstawiała także odmienną od „Zorzy” wizję ludu, a brakiem moralizatorskiego tonu nieomal od razu zdobyła większą ilość

⁶⁴ G., *Mazury*, „Zorza” 1881, nr 13 (14 III), s. 1.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ [B.a.], *Wojtek i papieros*, „Zorza” 1881, nr 27 (20 VI), s. 1.

⁶⁷ Ilustracje z numerów „Zorzy” z 1881 roku.

⁶⁸ K.Wł. Wójcicki, *Przegląd prasy periodycznej w Królestwie Polskim za rok 1873: „Zorza”*, [w:] A.A. Krajewski, *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne*. „Biblioteka Warszawska” 1874, t. 2, s. 447.

prenumeratorów⁶⁹. Podstawowym problemem do rozwiązania dla „Gazety Świątecznej” była oświata na wsi. W połowie lat 80. Konrad Prószyński publikował na jej łamach wykazy umiejących i nieumiejących czytać w parafiach poszczególnych guberni Królestwa⁷⁰. W gazecie poruszano tematy zakładania szkół wiejskich i samouctwa, czytelnicy w listach zaś pisali, że dzięki lekturze nauczyli się pszczelarstwa czy szczepienia drzew. Dla Prószyńskiego kształcenie w szkole powinno mieć także wymiar praktyczny, obejmować podstawowy kurs z zakresu rolnictwa, a także umiejętności np. wyplatania koszy, oraz – co wówczas na wsi nieoczywiste – obejmować także kobiety. Pisano więc również o sposobach wychowywania dzieci i zakładaniu ochronek. Obok kształcenia i zwalczania analfabetyzmu ważną była kwestia rozwoju kultury rolnej. Po uwłaszczeniu zaszły zmiany w gospodarce wiejskiej, zmienił się stan życia ludności na wsi. Pisano o sposobach uprawy, kolektywizacji, podejmowaniu dodatkowych, oprócz pracy na roli, prac zarobkowych (rzemieślniczych), brania pożyczek na zakup ziemi. Tematami pozostałymi były zagadnienia higieniczne, problem pijaństwa, zwalczano wiarę w czary i zabobony. Wiele z artykułów na ten temat pisał Promyk⁷¹. Prószyński na łamach „Gazety” odpowiedział na jeden z listów w tym temacie:

Śmiać się tylko z tych ludzi, którzy plotą, że od Sema pochodzi szlachta, od Jafeta Żydzi, a od Chama wieśniacy. Bardziej się jeszcze trzeba litować nad ich nieuctwem. Znać, że ani odrobina oświaty do ich głów nie weszła, że z książek ani gazet korzystać nie potrafią. Toć od wieków historia uczy, że od Sema, najstarszego syna Noego, pochodzą Żydzi i Arabowie, których dlatego nazywają Semitami, od Chama pochodzą Egipcjanie i Abisyńczycy, i inne ludy osiadłe w Afryce, od najmłodszego Jafeta – narody, które zaludniły całą Europę i inne kraje w Azji. Polacy więc, zarówno włościanie, jak i szlachta, i wielcy panowie, pochodzą od potomków Jafeta, a potomków Chama nie ma w naszym kraju ani na lekarstwo⁷².

Historia ta, jak widać, musiała być znana na wsi, skoro Prószyński czuł, że odpowiedź na list należy opublikować na łamach pisma. Pomijając zastąpienie wiary w jedną fantastyczną opowieść wiarą w inną, to w odpowiedzi widać rys ideologiczny całej gazety – solidaryzm narodowy.

⁶⁹ Por. Leszek Zasztowt, *Popularyzacja nauki w Królestwie Polskim 1864–1905*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 200.

⁷⁰ *Czytelnictwo po wsiach*, „Gazeta Świąteczna” 1885, nr 214, s. 1–2; nr 215, s. 3; nr 218, s. 3–4.

⁷¹ Por. Zenon Kmieciak, *Z dziejów pism dla ludu w latach 1866–1905*. („Zorza” i „Gazeta Świąteczna”), „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1966, nr 5/1, s. 93. Por. Tenże, „Gazeta Świąteczna” za czasów redaktorstwa Konrada Prószyńskiego „Promyka” (1881–1908), Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 48–74.

⁷² Konrad Prószyński, *Komu to wierzą tacy ciemni ludzie, którzy książek i gazet nie znają i znać nie chcą*, „Gazeta Świąteczna” 1885, nr 245 (13 IX), s. 3.

Co jednak wspólnego z fotografią ma „Gazeta Świąteczna”, skoro nie była ilustrowana? W jednym z jej marcowych numerów z 1884 roku na pierwszej stronie ukazał się apel *Obrazki włościan i głos do ludzi, żeby zbierać je nam dopomogli*, choć jest długi, warto przytoczyć go w całości:

Piękny i poważny jest strój wiejski tam, gdzie go ludzie dotąd zachowali po dawnemu. Sto razy piękniej włościanin wygląda w sukmanie lub kapocie, w rogatej lub okrągłej czapce albo w kapeluszu na głowie, aniżeli jakoś tak z niemiecka przybrany w żakiet lub kurtkę i kaszkiet; stokroć zgrabniejsza i miłsza dziewczyna w gorsecie sznurowanym i w czystej białej koszuli, niżli w kaftaniku obwisłym. Kto ma olej w głowie, każdy powie tak samo.

Dostrzec można tu lęk przed modernizacją i zmianą, a także rozpadem społecznym spowodowanym wpływami zaborców. „Gazeta” oceniała bowiem urbanizację ujemnie, jako proces, który demoralizuje ludność i sprzyja zanikaniu dobrych cech kultury chłopskiej, by zrobić miejsce dla tych złych kultury miejskiej. Autora notatki zdaje się interesować jedynie, by wrócić do określenia Duchyńskiej, „lud przyrośnięty do grzędy macierzystej”. Dalej czytamy:

Ale nie wszędzie włościanie nasi i włościanki ubierają się jednakowo; w różnych częściach kraju noszą sukmany, kapoty, kozuchy, pasy, czapki, kapelusze, spodnie, a nawet obuwie z innego materiału, inaczej skrajane, uszyte lub innej barwy. Są takie powiaty, gdzie w każdej prawie parafii inaczej lud się stroi. A nie tylko strojem różni się powierzchowność ludu naszego, braci naszych w różnych okolicach: są miejscowości, gdzie wszyscy prawie mają włosy jasne, oczy niebieskie lub szare – w innych znów stronach spotyka się ludzi po większej części z włosami i oczami ciemnymi lub czarnymi; tu lud powszechnie jest wzrostu wysokiego, a tam małego; tu wszyscy mężczyźni mają twarze zupełnie ogolone, a tam noszą wąsy.

W tym przypadku mamy już do czynienia z dyskursem etnograficznym i typologizacją ludu. Nacisk kładziony jest na dużą różnorodność wyglądu. W końcu dochodzimy do sedna:

Ciekawa więc byłaby rzecz, gdyby tak ze wszystkich okolic kraju naszego pozbierać obrazki, jak gdzie bracia nasi wyglądają! Otóż pisarz Gazety Świątecznej pragnie wziąć się do zbierania takich obrazków. Ale jak do tego wziąć się? Może jeździć wszędzie, rysować i malować? Ależ niepodobna człowiekowi na wszystkie strony się rozerwać, a zwłaszcza temu, kto ma jakieś stałe zajęcie na miejscu. Otóż spodziewamy się, że się znajdą ludzie, którzy nam w zbieraniu takich obrazków zechcą dopomóc; a najprędzej chyba znajdą się tacy ludzie pomiędzy czytelnikami i przyjaciółmi Gazety Świątecznej. Kto umie choć jako tako rysować lub malować, ten może od ręki robić obrazki z natury i nam je przysyłać; komuś innemu uda się

dostać gotowy już obrazek lub fotografię i tę nam przysłać, jeśli nie na własność, to choć do przerysowania tylko.

Czytelnik „Gazety Świątecznej” ma więc spojrzeć na siebie oczami etnografa – zobaczyć w sobie reprezentanta swojej regionalnej wspólnoty. Jednak tego rodzaju postawienie sprawy nie byłoby sprawiedliwe względem ambicji „Gazety”. Prószyński nie widział w ludzkiej abstrakcyjnej masie, lecz każdego czytelnika traktował indywidualnie. Sama gazeta częstokroć składała się w większości z listów chłopów, wraz z opisywanymi w nim partykularnymi problemami. Prószyński odpisywał na listy nie tylko na jej łamach – starał się, aby żaden czytelnik, który do niego napisał, nie pozostawał bez odpowiedzi⁷³. Jak czytamy dalej w apelu, także w przypadku fotografii jej autor miał zachować się podobnie:

Ale miałem na myśli jeszcze jeden sposób i to najważniejszy, a spodziewamy się, że i w tym dobrzy czytelnicy poprą nasze starania. Oto namawiajcie włościan, którym zdarzy się jechać do Warszawy, żeby przychodzili w swych świątecznych strojach do Księgarni Krajowej (w Warszawie, przy ulicy Krakowskie-Przedmieście N. 45); my zaś postaraliśmy się o to, ażeby z każdego takiego włościanina, jeśli tylko sam zechce, był zrobiony obrazek (fotografia). W nagrodę za to każdy, z kogo będzie fotografia zdjęta, otrzyma od nas swój obrazek bezpłatnie i będzie go mógł zachować na pamiątkę dla swych dzieci lub dla wnuków i prawnuków, aby kiedyś widziały i przypominały, jak to ich ojciec lub dziadek wyglądał. Taka pamiątka to rzecz bardzo miła i chyba każdy rad by ją mieć od swoich lub zostawić swoim po sobie. Jakże to byłoby przyjemnie żołnierzowi zagnanemu w dalekie strony mieć obrazek czyli fotografię swych rodziców, braci, sióstr lub żony; czyż nie tak samo przyjemnie ojcom mieć obrazek syna wziętego do wojska! Więc chętnych, co zechcą skorzystać z tej sposobności, jaką im teraz dajemy, nie powinno zabraknąć; tylko trzeba, żeby ludziska wiedzieli o tym, że my postaramy się, aby obrazki z nich były zdjęte. A wiedzieć o tym mogą tylko od was, czytelnicy i przyjaciele Gazety naszej. Niejeden też i z Was samych, czytelników naszych, pewnie zechce wybrawszy się kiedy do Warszawy dostać bezpłatnie obrazek własnej osoby, lub swej żony, syna, córki itp., a my radzi o takie obrazki dla Was postaramy się. Tylko uprzedzamy wszystkich, że będziemy robili obrazki (fotografie) takich jedynie osób, które do nas przyjdą w stroju prawdziwym włościaniskim, jaki w ich okolicy po wsiach noszą. Z tych zaś, którzy by zgłosili się do nas ubrani po niemiecku czy tam po miejsku w jakichś surdutach lub zakietach i paltach, — z tych obrazków robić nie będziemy, bo to, jak sami chyba rozumiecie, rzecz dla nikogo nie ciekawa⁷⁴.

⁷³ Szczepan Lewicki, *Konrad Prószyński (Kazimierz Promyk)*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1996, s. 63–64, 159.

⁷⁴ [Konrad Prószyński], *Obrazki włościan i głos do ludzi, żeby zbierać je nam dopomogli*, „Gazeta Świąteczna” 1884, nr 169 (30 III), s. 1. Wszystkie podkr. – AK.

Fotografia ma tutaj więc, inaczej niż w przypadku fotografii typów, wymiar indywidualizujący, ma być ponadto pamiątką, która jest nośnikiem historii rodzinnej. Chłop sam nie panuje nad swoim wizerunkiem – dyrektywy, jak ma wyglądać, są wyraźnie określone. Jednak to właśnie tego rodzaju widok, tworzony „odgórnie” ma pozostawić na pamiątkę swoim dzieciom. Z notatki przebija paternalizm – „w nagrodę” za to, że włościanin przyjdzie ubrany w polski strój, jako chłop-nośnik tradycji, zostanie wpisany w obręb modernizującego się świata, nowoczesnej reprodukcji własnego wizerunku za pomocą fotografii. Autor odezwy nie zastanawia się, jak można sądzić, dlaczego chłop miałby przyjść ubrany „po niemiecku czy tam po miejsku”, a przecież taki strój mógł mu się wydawać odpowiednio „oficjalny”, aby w nim zapozować. W „Gazecie” uczy się chłopca, jak poruszać się w świecie administracyjnym i instytucjonalnym, choć składanie podań i innych pism prawnych często odbywa się w ośrodkach miejskich – wtedy też wypada ubrać się „po miejsku”. Na strój miejski można więc patrzeć jak na strój upodmiotawiający, gdy chłop go nosi pokazuje się w urzędach jako osoba prawna.

Należy zwrócić uwagę na to, w jaki sposób tworzy się „magazyny informacji” w Królestwie. Metoda zbierania materiałów do tego typu „wizualnego narodowego archiwum” jest dość chałupnicza – przysyłanie fotografii czy rysunków bez wyraźnego zaznaczenia, że mają być opisane, przesyłanie ich przez kogokolwiek, kto to zrobić może i jakimikolwiek technikami, a wreszcie bez choćby napomknięcia, jaki właściwie jest cel tego zbieractwa, ukazuje skalę nowości i trudności tego rodzaju społecznych przedsięwzięć. Podobne problemy napotykał Kolberg – adresatem jego apeli o zbieranie rzeczy ludowych było głównie ziemiaństwo, które nie było zainteresowane odpowiedzią⁷⁵. W politycznej perspektywie jest to zrozumiałe – chłop był dla nich siłą roboczą, nie zaś obiektem wartym zainteresowania, a już tym bardziej spisywania ich pieśni i obyczajów.

Za zbierackim przedsięwzięciem stał Prószyński, „pisarz Gazety Świątecznej”⁷⁶, który był amatorskim fotografem i wykonywał fotografie w Księgarni Krajowej. Ojciec Konrada, Stanisław Antoni Prószyński, prowadził zakład dagerotypowy, najpierw w Mińsku Litewskim, potem w Tomsku na zesłaniu po postaniu styczniowym, a w latach 1874–1895 w Warszawie⁷⁷. Nic więc dziwnego, że syn doceniał wartość dokumentacyjną fotografii. Do dziś zachowała się kolekcja Prószyńskiego „Fotografie czytelników «Gazety Świątecznej»”

⁷⁵ Por. „Biblioteka Warszawska” 1859, t.3, s. 261; por. Ryszard Górski, *Oskar Kolberg...*, s. 87.

⁷⁶ Szczepan Lewicki, *Konrad Prószyński...*, s. 149, 157–158.

⁷⁷ *Fotografia polska do 1914 r. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, katalog i wstęp oprac. Jadwiga Ihnatowiczowa, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1981, s. 12; Krystyna Lejko, Jolanta Niklewska, *Warszawa na starej fotografii 1850–1914*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 106, 113.

przekazana przez rodzinę Prószyńskich do zbiorów BN⁷⁸. Zbiór liczy 107 jednostek, wśród nich napotkać można nie tylko fotografie chłopów, ale także pocztówki z typami ludowymi (głównie malarskimi przedstawieniami typów lubelskich). Mała część fotografii przedstawia nie-chłopskich czytelników „Gazety”, wśród nich znajduje się jeden ksiądz. Czas ich zbierania można określić na przynajmniej od roku publikacji apelu, czyli 1884 roku do śmierci Prószyńskiego w 1908 roku (Prószyński jeszcze później ponawiał swoje apele, np. w pierwszym numerze gazety z 1902 roku). Fotografie pochodzą z różnych miejsc. Większość z nich jest naklejona na kartoniki zakładowe, można więc określić, kto je wykonywał i, mniej więcej, kiedy i gdzie. Niektórym towarzyszą podpisy, wykonane przez Prószyńskiego oraz nadsyłających, np. jeden z autorów swojego portretu podpisał swoją fotografię datą i miejscem wykonania, a nawet autorem: „Fotografia zdjęta przez p. Sadowskiego w Szczuczynie Litewskim – Lipiec – 1867 roku”. Szczuczyn znajduje się obecnie na terenie Białorusi, apel „Gazety” znalazł odpowiedź nawet w odległych zakątkach Guberni zachodnich. Kilka fotografii przedstawia chłopów pozujących wraz z egzemplarzem „Gazety Świątecznej”. W zbiorze jest także fotografia Ignacego Kobusa ze wsi Kociołki koło Kozienic, wiernego czytelnika „Gazety”, który wysłał Promykowi swój wizerunek „na pamiątkę 1000-go wyjścia numeru Gazety Świątecznej”, czyli w 1900 roku. Jak można podejrzewać, Kobus był jednym z pierwszych chłopskich fotografów, na rewersie napisał, że jest to „fotografia mojej roboty”, możemy zobaczyć także stempel jego studio. Kobus pisał listy do „Gazety”, w jednym z nich możemy czytać:

Do czasu zapoznania się z „Gazetą Świąteczną” prócz religijnych żadnych innych książek nie czytałem. Wierzyłem, tak jak i moi sąsiedzi, w gusła, czary i zabobony. Dopiero zapoznawszy się z ukochaną gazetą zacząłem podług jej ogłoszeń sprowadzać różne książki; aż sam siebie się później wstydiłem tych niedorzeczności, w jakie wierzyłem. Nie dosyć na tym, zacząłem ziemię uprawiać podług rad drukowanych w gazecie. Zrobiłem lekkie ruchadło podług rysunku i opisu gazety i wiele innych pożytecznych rzeczy, i gospodarstwo moje daje mi dziś dochody cztery razy tyle, co dawniej⁷⁹.

Późniejsza fotografia rodzinna (znów autorstwa Ignacego Kobusa) została wysłana przez wnuka Ignacego, Wacława Kobusa na, wspomniany we wstępie do tej pracy, konkurs ogłoszony na łamach „Nowej Wsi” i „Fotografii” wraz z listem, w którym możemy czytać, że

⁷⁸ Kolekcję można zobaczyć w zbiorach cyfrowej biblioteki Polona: <https://polona.pl/item/fotografie-czytelnikow-gazety-swiatecznej,NDQ4MTM2NTc/0/#index>.

⁷⁹ Listy czytelników do redakcji „Gazety Świątecznej” (Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. II.5978. 1895–1910). Cyt. za: Szczepan Lewicki, *Konrad Prószyński...*, s. 176.

Ignacy Kobus wraz ze swym synem Julianem i bratem Antonim Kobusem zbierali wiadomości o ucisku Polskiej wsi i posyłali do gazety świątecznej za co byli prześladowani i więzieni przez władze carskie [...] Ignacego Kobusa wraz z żoną i dziećmi władze carskie wywieźli ich na zesłanie do ciężkich robót na Sybir w 1907 r. lecz i tam działań swoich nie zaprzestali, tak że w 1917 r. brał czynny udział w rewolucji⁸⁰.

W kolekcji możemy natrafić na kilka fotografii, które prawdopodobnie zrobiono w 1884 roku w Księgarni Krajowej, tak jak planował to Prószyński w apelu. Na rewersie jednej z nich możemy czytać odręczny podpis Prószyńskiego: „Jan Fink, kasjer komitetu kościelnego w Limanowie. Robiłem na miejscu w czerwcu 1884 r.”. Fotografia nie przedstawia upozowanego sielankowo chłopca, nie wykorzystano do niej ekranów z krajobrazem, po kadrze widać, że jest robiona przez niewycwiczoną rękę. Postać pozuje na tle czegoś, co przypomina koc w pasy, powieszony niezbyt zresztą prosto. Jeszcze trzy fotografie z kolekcji można przypisać Prószyńskiemu – jedna z nich, anonimowa, robiona jest na tym samym tle, co Finka, a dwie pozostałe różnią się, ale są robione podobnie amatorsko. Postaci pozują tym razem na tle parawanu, wydaje się też, że były robione na jakimś podwórku, bo pod nogami pozujący mają trawę (możemy podejrzewać, że chodziło o problemy z oświetleniem w księgarni, na fotografii Finka i drugiej niepodpisanej widać, że światło bardzo mocno pada z lewej strony). Jedna z nich nie jest podpisana, druga przedstawia „wojewodę z żoną” z powiatu puławskiego. Dodatkową wskazówkę znaleźć można w kolekcji Izydora Kopernickiego. Trzy fotografie robione są na tle tego samego parawanu i przedstawiają dwóch starostów (wraz z ich odznaczeniami) oraz jednego „obywatela z Wołynia”, nietrudno uwierzyć, że byli oni czytelnikami „Gazety”. Przede wszystkim podpisy na fotografiach – Andrej Bruja, jak głosi podpis, pochodzi ze wsi w powiecie łuckim, a drugi bezimienny starosta ze wsi w powiecie dubieńskim. Choć były to powiaty ze sobą sąsiadujące, to trudno sobie wyobrazić, by te cztery fotografie (wliczając w to tę wojewody z żoną z puławskiego) były wykonywane w jednym zakładzie. Można podejrzewać, że były to fotografie robione przez wędrownego fotografa, jednak czy nawet najmniej zdolny fotograf pozwoliłby sobie na aż tak krzywy kadr?

Fotografia podpisana imieniem i nazwiskiem, funkcją oraz, jeśli wierzyć notatce z „Gazety”, podarowana także fotografowanemu, była czymś pomiędzy odgórnie konstruowanym wizerunkiem chłopca a jego nowoczesnym obrazem. Wpisana w projekt edukacyjny „Gazety Świątecznej” miała pokazywać innym oglądającym ją chłopcom, jak mają

⁸⁰ Cyt. za: Maria Bijak, Aleksandra Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 20.

wyglądać – czysto, schludnie, odświętnie, w polskim stroju. Fotografiami wykonanym przez Prószyńskiego daleko jednak do typów ludowych wykonanych na wystawę przez Karola Beyera. Można w nich raczej zobaczyć prowizorycznie produkowany dokument niż starannie przygotowywany projekt naukowy. Chłopi nie są starannie upozowani, a choć ich ubrania porządne, to pogniecione, włosy, wąsy i brody nie są starannie przycięte, jednak są umyte. Dokumenty tworzy się po to, żeby poświadczyć, że coś się wydarzyło, by poświadczyć rzeczywistość. Co chciał poświadczyć Prószyński?

Rok przed publikacją apelu, w 1883 roku gubernatorem warszawskim został Iosif Hurko, który zamknął etap względnej swobody, natomiast wzmógł rusyfikacyjną działalność. Wprowadził język rosyjski jako oficjalny w szkołach i urzędach, a co szczególnie istotne dla działalności Prószyńskiego, zastrzył cenzurę. Apel Prószyńskiego o nadsyłanie fotografii można więc widzieć w tym kontekście jako dramatyczny. Choć do „Gazety Świątecznej” chłopi coraz liczniej nadsyłali listy, to wciąż pozostawała potrzeba zobaczenia efektów swojej pracy „na własne oczy”, a Prószyński nie mógł sobie pozwolić na wyprawy za miasto, bo całymi dniami intensywnie pracował. Zgromadzone przez niego fotografie przedstawiają „produkt finalny” projektu oświecenia chłopca – chłopca-czytelnika, chłopca-patriotę, nowoczesnego włościanina, wprzęgniętego w obręb kultury narodowej. W 1884 roku „Gazeta Świąteczna” nie była pismem ilustrowanym, ilustracje wprowadzono dopiero na początku XX wieku, a pierwszy dodatek ilustrowany do niej ukazał się w 1896 roku⁸¹. Przeznaczeniem fotografii nie mogło być więc opublikowanie ich reprodukcji na jej stronach. Po Prószyńskim został zbiór fotografii, które przedstawiają właśnie czytelników tygodnika. Autor utworzył więc w ten sposób własną kolekcję oświeconych chłopów.

Dodajmy do tego obrazu jeszcze jeden fakt. Zwalczenie analfabetyzmu było głównym celem życiowym Prószyńskiego, projektował on elementarze dla ludu, znane z wykorzystywania metody obrazkowej. Były one bardzo popularne – pierwsze wydanie ukazało się w 1875 roku, ostatnie w 1908 roku, w tym czasie ukazało się 50 wydań, a liczba sprzedanych egzemplarzy łącznie wyniosła ponad milion. Warto podkreślić, że Prószyński chciał nauczać chłopów czytania, by sprawniej radzili sobie np. z pisanem urzędowych pism. Nauczał ich jednak polskiego, a nie rosyjskiego, co byłoby bardziej pragmatycznym posunięciem z punktu widzenia interesów ludu. Przypominają się w tym kontekście *Szkice węglem* Henryka Sienkiewicza i scena wizyty Rzepowej w urzędzie powiatowym. Kobieta nie wie, jak się w nim poruszać, bo nie umie czytać, ale napisy przy drzwiach są po rosyjsku.

⁸¹ *Upominek obrazkowy „Gazety Świątecznej” w roku 1896* dodano do „Gazety Świątecznej” 1896, nr 797 (12 IV). Więcej o nim w części „Zamiast zakończenia”.

Prószyński włączał więc chłopów do projektu narodowego, ale niekoniecznie czyni z nich samodzielne podmioty, bo upodmiotowiony i wyemancypowany chłop musi umieć pisać i czytać po rosyjsku.

Jeden z projektów Prószyńskiego zasługuje na szczególną uwagę. Mimo swojego zdroworozsądkowego podejścia do treści pisma i znakomitego kontaktu z czytelnikami, w 1889 roku chciał na jego łamach przeprowadzić reformę pisowni polskiej⁸². W praktyce oznaczało to, że zamiast 25 liter alfabetu łacińskiego proponował 47 oznaczeń, by objąć wszystkie brzmienia języka polskiego. Chociaż zdawał sobie sprawę, że ci, którym udało się nauczyć czytać, teraz z kolei musieliby nauczyć się nowych liter, to uparcie obstawał przy swoim. Od 2 kwietnia 1889 roku stopniowo zaczęto w „Gazecie” wprowadzać nowe litery. Podobnie zrobił w przypadku *Obrazowej nauki czytania*, co wiele lat później doprowadziło do wydawniczej porażki tego bardzo popularnego elementarza. Wizja chłopca Prószyńskiego nie ogranicza się w tym przypadku jedynie do oświecenia go – chciał kształcić nowy typ Polaka, posługującego się nowym alfabetem. Był to także akt radykalnego odcięcia się od przeszłości. To właśnie chłopcy mieli być grupą, która jako pierwsza – a może jedyna? – nauczy się czytać na nowo, tym samym stanowiąc wzór dla innych. Czyżby więc Prószyński chciał, by tym razem chłopcy przejęli rolę kulturotwórczą? Znowu mamy tu do czynienia z odwróceniem, negatywnym powidokiem, o którym pisał Prus. Wiele z fotografii nadsyłanych przez czytelników pochodzi z okresu po reformie pisowni na łamach pisma. Być może to jedyne fotografie (*picture*) przedstawiające produkt wizji nowoczesności Prószyńskiego (*image*), która nigdy się nie dokonała.

4. Chłop-pielgrzym, czyli konserwatywny wzór do naśladowania

Feliks Boroń⁸³ był chłopem pochodzącym z podkrakowskiej wsi Kaszów. Urodził się 27 marca 1802 roku, większość życia spędził na roli, jako człowiek głęboko religijny wiele razy brał udział w pielgrzymkach do Częstochowy. Historia pewnie zapomniałaby o nim, gdyby nie nagły zwrot w jego spokojnym i monotonnym dotychczas życiu – w wieku 59 lat Boroń zapragnął zobaczyć świat i iść na pieszą pielgrzymkę do Rzymu⁸⁴. Wyrobił więc paszport i, choć nie znał żadnego języka oprócz polskiego, ruszył w drogę. Nie dość, że udało mu się

⁸² Szczepan Lewicki, *Konrad Prószyński...*, s. 62–63.

⁸³ Można spotkać się także z formą „Boruń”.

⁸⁴ Napisania biografii Boronia podjął się Stanisław Grodziski. W dalszym wywodzie odnoszącym się do historii życia Boronia polegamy głównie na niej. Por. Stanisław Grodziski, *Feliksa Boronia pielgrzymka do historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1984.

przejsć drogę bez większego szwanku, to w dodatku poznał papieża Piusa IX osobiście na specjalnej audiencji. Niebawem po powrocie podjął następne wyzwanie, pielgrzymkę do Palestyny – i ona zakończyła się sukcesem. Boroń już w trakcie swoich podróży stał się w kręgach arystokratyczno-ziemiańskich „chłopem-celebrytą”.

Jak doszło do spotkania prostego krakowskiego chłopca z arystokratami? Papież życzył sobie, by Boroń wracał bezpiecznie do kraju i sfinansował mu podróż promem do Paryża. Tam kaszowskiego włościanina rodacy rozpoznawali po krakowskiej sukmanie i kapeluszu ze wstążką. W Paryżu poznał polskie środowisko emigracyjne, a koszty jego powrotu w rodzinne strony pokrył Władysław Czartoryski, będący w żałobie po ojcu, księciu Adamie Czartoryskim. Zanim jednak Boroń wrócił do kraju, czasie swojego pobytu we Francji Boroń zwiedził wiele salonów arystokratycznych, tam poznał hrabię Władysława Dembowskiego, właściciela dóbr Ruda koło Mińska Mazowieckiego, a także Władysława Zamoyskiego, generała wojsk Królestwa Polskiego. Zamoyski poprosił nawet włościanina z Kaszowa, by błogosławieństwa otrzymanego od papieża udzielił jego dzieciom. Jak twierdzi biograf Boronia, Stanisław Grodziski, zachowanie Zamoyskiego nie wynikało z nadmiaru pobożności, lecz było naznaczone mistycyzmem:

Wszak ci niemłodzi już emigranci, którzy słowami Adama Mickiewicza odmawiali *Modlitwę pielgrzyma* („...Pozwól nam modlić się znowu do Ciebie obyczajem przodków, na polu bitwy, z bronią w rękę [...] pod baldachimem zrobionym z orłów i chorągwi naszych...”), napotkali pielgrzyma rzeczywistego, w stroju ludowym, takim samym, jaki przywdział po Raclawicach Tadeusz Kościuszko⁸⁵.

Z Paryża Boroń wrócił z hrabią Dembowskim, który zaplanował jechać do Warszawy. Przybyli tam 8 października 1861 roku w gorącym okresie manifestacji patriotycznych. Zatrzymali się w Hotelu Angielskim i rozpoczęli składanie wizyt. Boroń poznał więc Andrzeja Zamoyskiego, założyciela Towarzystwa Rolniczego, a był to czas żywych dyskusji wokół uwłaszczenia w Królestwie. Boroń wychowywał się w czasie, kiedy zwolniono już chłopów z poddaństwa osobistego, co wprowadzała reforma po insurekcji kościuszkowskiej, ale wciąż musiał odrabiać pańszczyznę, świadczyć daniny i czynsze. Zniesienie pańszczyzny w Galicji nastąpiło po rabacji i wydarzeniach Wiosny Ludów w 1848 roku, więc rozmawiał z „panem Andrzejem” jako wolny chłop. Zarazem dla krystalizującego się stronnictwa „białych” był figurą uwłaszczonego, unarodowionego, ale i znającego swoje miejsce w hierarchii społecznej, chłopca. Przyjazd kaszowskiego pielgrzyma do Warszawy odnotował

⁸⁵ Stanisław Grodziski, *Feliksa Boronia...*, s. 82.

„Kurier Warszawski”, do którego redakcji Boroń poszedł złożyć wizytę, by podziękować za wcześniejszą wzmiankę o jego pielgrzymce.

Kilka dni wcześniej zmarł arcybiskup Antoni Fijałkowski. Akurat zbliżały się uroczystości pogrzebowe zaplanowane na 10 października, które zbiegły się z przygotowywaniami do manifestacji „dni kościuszkowskich” na polach najważniejszych bitew insurekcyjnych. Pogrzeb miał być okazją do podkreślenia solidarności narodu. Obecność Boronia w Warszawie była więc nader szczęśliwym zbiegiem okoliczności – chłop-pielgrzym w ludowym stroju był doskonałą odpowiedzią na hasło „zbratania stanów”, jak i przypomnienie o chlubnej historii Kościuszki. Boroń w pochodzie pogrzebowym szedł na honorowym miejscu – bezpośrednio przed katafalkiem, za nim zaś delegacje włościańskie z całej Kongresówki. Jak komentuje to Grodziski, obecność Boronia na pogrzebie

[...] przez wielu mieszkańców Warszawy poczytana była jako chęć uczestniczenia w manifestacji narodowej. Był to pogląd za daleko idący. Boroń brał udział w pogrzebie wysokiego dostojnika kościelnego jako pobożny pielgrzym, ciekaw wszystkich tego rodzaju uroczystości. Nastroje powstańcze nie były mu obce, ale na pewno nie dopisywała mu odwaga. [...] Świadczy o tym dalsze jego zachowanie. Gdy w parę dni później generał-gubernator warszawski Gerstenzweig przeforsował wprowadzenie stanu wyjątkowego, Boroń nie wychylał nosa z klasztoru ojców kapucynów przy ul. Miodowej (gdzie mieszkał po wyjeździe Dembowskiego)⁸⁶.

Grodziski w swojej ocenie zapomniał chyba jednak o pewnym feralnym wydarzeniu, które spotkało Boronia po drodze do Rzymu – w wyniku nieporozumienia trafił on do włoskiego więzienia, a sam o swoim zachowaniu w czasie stanu wyjątkowego wypowiadał się: „[...] nie chciałem wychodzić na ulicę, aby nie było to dla rządu z jaka przeszkodą, a dla mnie z utrapieniem”⁸⁷. Boroń, nieco z przypadku, stał się więc przedmiotem politycznych manipulacji. Jednak na uczestnictwie w pogrzebie nie skończyła się jego propagandowa rola. Jak możemy podejrzewać, przed lub po pogrzebie trafił do zakładu Karola Beyera.

Można natrafić na trzy fotografie Boronia pochodzące z tego zakładu – ich identyfikacja nie pozostawia wątpliwości, bo jedno z nich nosi zakładowy stempel, rozpoznać można także elementy wyposażenia atelier warszawskiego fotografa. Na każdym z ujęć Boroń przedstawiony jest na charakterystycznym dywanie z orientalnym motywem. Zdjęcia

⁸⁶ Tamże, s. 91.

⁸⁷ *Podróż do Rzymu i Paryża odbyta w roku 1861 przez Feliksa Borunia włościanina wsi Kaszowa pod Krakowem spisana za opowiadaniem pielgrzyma przez Walerego Wielogłowskiego*, Nakładem Księgarni i Wydawnictwa dzieł katolickich, naukowych i rolniczych, Kraków 1862, s. 73.

zrobiono więc prawdopodobnie w tym samym czasie jedynie zmieniając pozy. Na każdym z nich pozuje w krakowskiej sukmanie i z kapeluszem z rondem.

Pierwsze z nich, które odnaleźć można w bogatym *Albumie Kopernickiego*, przedstawia Boronia stojącego prosto, na wprost aparatu, w kapeluszu na głowie i podpierającego się kijem pielgrzymim. Wybrany ekran z rodzimym krajobrazem ma podkreślać jego chłopskie i polskie korzenie. Druga fotografia jest ciekawsza – Boroń stoi podobnie prosto, tym razem kapelusz trzyma w ręku, a drugą opiera łokciem o rzymską kolumnę⁸⁸. Brak tu ekranu z krajobrazem, za nim widzimy jednolite tło. Jak pamiętamy, Beyer był zaangażowany w sprawy narodowe i wytwarzał fotografie o charakterze patriotycznym. Nie inaczej jest w tym przypadku – Boroń nie oparł się na kolumnie przypadkiem, poza to ma zaprezentować rozetkę i opaskę (podobną do tych, jakie nosiła Delegacja Miejska kilka miesięcy wcześniej), którą prawdopodobnie prezentował na pogrzebie Fijałkowskiego. Trzecia fotografia, pochodząca ze zbiorów MNW, przedstawia Boronia siedzącego bokiem na krześle, z tułowiem odwróconym w stronę aparatu, złożone dłonie opiera na swoim kapeluszu. Za nim znajduje się to samo jednolite tło oraz pofałdowana ozdobnie kotara. Z poprzedniego rozdziału wiemy, że z Beyerem pracował baron Kloch i tego rodzaju pozowanie oraz fotograficzny anturaż przynależał szlachcie i burżuazji, nie zaś chłopu. Tym bardziej staje się paradoksalne, że na takiej samej fotografii, która również znajduje się w zbiorach Kopernickiego, Boroń podpisany jest czarnym tuszem jako „włościanin z Kałusza” – nie dość, że staje się on bezimienny, a jego pochodzenie zostało mylnie zidentyfikowane (Kałusz znajduje się na terenie dzisiejszej Ukrainy), to w dodatku najwyraźniej zaliczony został w poczet typów ludowych wykonywanych przez Beyera kilka lat później.

Zastanawia wygląd Boronia na wszystkich fotografiach – jest on gładko ogolony, a równa fryzura wskazuje na świeżo przycięte włosy. Jak wyglądał Boroń na co dzień w swojej pielgrzymce – prawdopodobnie z wygody nosił brodę, trudno także podejrzewać, by dbał o fryzurę. Wizerunek, który znamy, jest więc podobnie jak w przypadku chłopów Kolberga podwójny – przedstawia zarazem Boronia-indywidualność, jak i wyobrażenie społeczne, sen „białych” o chłopie pobożnym, patriotycznym i szanującym tradycję.

Można podejrzewać, że wszystkie fotografie były rozprowadzane w zakładzie Beyera komercyjnie – Boroń poznał na tyle dużo osób z „towarzystwa” i zrobił na tyle duże wrażenie, by zechcieli go mieć w swoich albumach. Być może spotkał je podobny los, choć

⁸⁸ Fotografia została znaleziona na aukcji jednego z antykwariatów, nie wykluczam jednak, że w wyniku szerszej kwerendy uda znaleźć się ją w archiwach instytucji.

niewiele skromniejszy w skali, jak wykonaną w czasie lutowych manifestacji fotografię szewca Stanisława Hiszpańskiego, również jak Beyer członka Delegacji Miejskiej. Sławę „prostemu szewcowi” przyniosła dobitna wypowiedź, jaką miał dać namiestnikowi Gorczakowi po lutowych manifestacjach. Dialog przytacza Mikołaj Berg:

[...] jeśli z mego warsztatu wyjdą złe buty, nikt nie zapyta, który to niezręczny czeladnik towar zepsuł, ale powie: partacz Hiszpański?

– A zatem, według ciebie, ja jestem winien? – uśmiechając się zapytał księżę.

– A z przeproszeniem, nikt inny⁸⁹.

Jak dalej pisze Berg: „Nazwisko jego zaczęto powtarzać i każdy pragnął mieć jego fotografię. Do 1863 roku można było widzieć na Krakowskim Przedmieściu ogromny jego portret fotograficzny, gdy on sam był już w Wiatce”⁹⁰. Sukces fotografii Hiszpańskiego, na jednej z nich pozującego wraz z wykonywanymi przez siebie butami na stoliku, po części można tłumaczyć właśnie wykonywanym przez niego zawodem. Nie mniejsze wrażenie musiał robić prosty chłop spod Krakowa, pielgrzym, który – jak mogło się wydawać – w akcie patriotycznej solidarności z innymi stanami, jak duch Kościuszki, dumnie kroczył w kondukcje pogrzebowym.

Fotografia Boronia nie była jedyną propagandową fotografią chłopów wykonaną z okazji tej uroczystości. Jak podaje Berg, w dniu pogrzebu delegacje włościańskie zjadły uroczysty obiad w Hotelu Europejskim na 200 osób wraz z przedstawicielami szlachty, co nie obyło się stanowych animozji i oskarżeń. Obiad skończył się jednak zgodnym okrzykiem „wolność, równość i niepodległość!”. Niebawem przybyszów odprowadzono do dorożek i omnibusów: „Na koźle pierwszego powozu siedział włościanin z chorągwią, ofiarowaną przez obywateli w czasie obiadu. Wilanowiaczy mieli swoją własną, z którą przybyli do Warszawy. Urzędowy fotograf powstania, Bayer, odfotografował całą tę scenę”⁹¹. Niestety fotografia nie przetrwała do dziś. Być może więc Beyer sfotografował także różne delegacje włościańskie z pogrzebu, a Boroń był niejako dopełnieniem patriotycznej wizji zbratania stanów.

⁸⁹ Mikołaj Berg, *Mikołaja Wasyliewicza Berga Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r. t. 1*, przeł. K.J. [Karol Radwan Jaskłowski], Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1898, s. 155.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Mikołaj Berg, *Mikołaja Wasyliewicza Berga Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r. t. 2*, przeł. K.J. [Karol Radwan Jaskłowski], Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1898, s. 81.

Wizerunek Boronia stał się obiektem politycznych działań, nie inaczej było z historią jego podróży. Na swojej drodze, tym razem w rodzinnych stronach, spotkał on Walerego Wielogłowskiego, krakowskiego pisarza, twórcę literatury dla ludu, który obracał się w kręgach ziemiańskich. Wielogłowski zafascynowany postacią Boronia postanowił spisać jego relację z pielgrzymek, bo Boroń, choć czytać umiał, był niepiśmienny. Pierwszy utwór nosi tytuł *Podróż do Rzymu i Paryża odbyta w roku 1861 przez Feliksa Borunia włościanina wsi Kaszowa pod Krakowem spisana za opowiadaniem pielgrzymy przez Walerego Wielogłowskiego* (1862), natomiast drugi to *Pielgrzymka do Ziemi Świętej odbyta w r. 1863 przez Feliksa Borunia, włościanina z Kaszowa pod Krakowem, spisana za opowiadaniem pielgrzymy przez Walerego Wielogłowskiego* (1863). Oba stanowiłyby doskonałe historyczne świadectwa patrzenia na świat „oczami chłopą”⁹², gdyby nie moralizatorski wkład Wielogłowskiego, choć relacje można zaliczyć do gatunku egodokumentu⁹³.

Wielogłowski był człowiekiem społecznie zaangażowanym, członkiem Rady Miasta Krakowa i posłem na Sejm Krajowy we Lwowie, członkiem Komitetu Towarzystwa Rolniczego, inicjatorem powołania czernichowskiej szkoły rolniczej, założycielem krakowskiego Domu Komisowego dla Ziemian. Znany był także ze swojej działalności oświatowej – był właścicielem nakładowej księgarni katolickiej i domu wydawniczego, redaktorem społeczno-ekonomicznego pisma „Ognisko” i kalendarzy rolniczo-przemysłowych. Pisarzem był bardzo płodnym, z lektur przeznaczonych dla ludu opublikował wiele obrazków, między innymi *Obrazek wiejskich rozkoszy*, *Obrazki z obyczajów domownictwa wiejskiego*, *Obrazki z obyczajów ludu polskiego*, *Pożary*, *Medycyna wiejska*, pisał także broszurki religijne z żywotami świętych, takie jak *Święty Izydor Oracz wzór życia rolnikom podany*. Wielogłowski próbował swoją literaturą „unarodowić” chłopą, którego po krwawych wydarzeniach rabacji widziano jako wiernemu carowi, nie znającego znaczenia słowa „polski”, wrogiemu zaś szlachcicowi, którego miał za ciemnydziela. Wielogłowski uważał, że właściwym postępowaniem wobec chłopów jest „najprzód ich uobyczajnienie, a potem obdarzenie nauką”⁹⁴. Krytykował szkoły ludowe, bo według niego uczą prostej umiejętności pisania i czytania, a nie myślenia i katolickiej moralności. *Obrazki z obyczajów ludu polskiego* (1856) składały się z sześciu krótkich historii

⁹² Ciekawe byłoby komparatystyczne badanie relacji z innych pielgrzymek, np. utworu opisującego pielgrzymkę do Ziemi Świętej z tego samego roku, co ta Boronia, pióra Eustachego Antoniego Iwanowskiego, szlachcica i historyka, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej odbyta w roku 1863, roku 1875 opisana z przydaniem różnych o Ziemi Świętej szczegółów, i o Synaj* (1876).

⁹³ Por. *Kultura wsi w egodokumentach*, red. Hubert Czachowski, Violetta Wróblewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 7–8.

⁹⁴ Walery Wielogłowski, *O oświacie ludu naszego*, „Ognisko” 1861, nr 10 (9 III), s. 3.

[...] o wiele mówiących tytułach: *Leniwy Bartek*, *Kuba jarmarczny*, *Franek pijanica*, *Wsiowi złodzieje i szkodnicy*, *Grzeszni rodzice i występne dzieci*, *Narada gromadzka*. Gdybyśmy szukali wśród bohaterów indywidualności czy doszukiwali się pozytywnych cech, poczulibyśmy się rozczarowani, bo Wojtek, Walek, Małgośka, Magda i inni są wręcz personifikacją wad i występków – uosabiają pijaństwo, złodziejstwo, chciwość, pychę, niedbalstwo, lenistwo, próżność, zawiść, gniew, złośliwość; słowem siedem grzechów głównych i parę pomniejszych⁹⁵.

Jeden z recenzentów obrazków pisał, że są one „najdoskonalszą fotografią wsi galicyjskiej i w ogóle chłopów”⁹⁶, ale autorowi zarzucano także konserwatyzm, chęć ukazania patriarchalnych stosunków na wsi jako pożądanego i dobrego, podkreślanie zalet pana przy piętnowaniu chłopskich wad⁹⁷.

Historia Boronia i sama jego postać była dla Wielogłowskiego doskonałym materiałem do propagowania swojej wizji ludu, tym bardziej, że Kaszowski chłop określał się poprzez nie identyfikację z ziemią, z której pochodził, lecz z narodem – trudno jednak powiedzieć, co na niego wpłynęło, być może miejscowa tradycja lub podstawowe wykształcenie⁹⁸.

W opisie wędrówki Boronia są fragmenty, w które prawdopodobnie Wielogłowski bardzo nie ingerował, bo nie widział takiej potrzeby. Znajdują się tam także elementy, które można zaliczyć do motywów literackich jego epoki, np. przejazd koleją. Boroń swoją podróż w Paryżu tym środkiem transportu wspomina tak:

Jadąc koleją żelazną, bardzo mnie zadziwiło, kiedy od razu wjechaliśmy w podziemną jamę, która się nazywa t u n e l, a której długości będzie cała mila. Strach przejmuję, kiedy się jedzie taką ciemnicą, jakoby nie przymierzając korytarzem do piekła. Maszyna świszczuje i iskry miecie, straszny hałas od kół i żelaza głuszy, jakby brzęk łańcuchów [...]⁹⁹.

Postęp technologiczny i zmiana więc Boronia tyle zadziwia, co przeraża. Inaczej jest w przypadku opisu jego wizytę w tamtejszym zoo, wśród zwierząt czuje się jak w Edenie:

Zaprowadził mnie także kleryk od naszych księży do takiego zwierzęcego ogrodu, co jest za Paryżem (Jardin des plantes), i tam widziałem jakby w raju wszystkie prawie zwierzęta, jakie są na świecie: tygrysy, hieny, lamparty, małpy i różne dziwne zwierzęta, których nazwać nie

⁹⁵ Monika Pawica, *Zasługujący na przywrócenie do pamięci? Rzecz o pisarstwie Walerego Wielogłowskiego (1805–1865)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2010, nr 10, s. 58.

⁹⁶ Recenzja *Obrazków z obyczajów ludu wiejskiego* pióra anonimowego autora w „Przeglądzie Poznańskim” 1857, t. 23, s. 624.

⁹⁷ Monika Pawica, *Zasługujący...*, s. 61.

⁹⁸ Stanisław Grodziski, *Feliksa Boronia...*, s. 21.

⁹⁹ *Podróż do Rzymu i Paryża...*, s. 62–63.

mogę; a co lew, to wyjść nie chciał. Co mnie najwięcej zdziwiło, to te woły morskie, co w wodzie siedziały z takimi ogromnymi pyskami, iż jak się otworzy, to by się zdawało, iżby człowiek wlał do niego. – Także to mnóstwo ptaków mnie zastanawiało: orłów, sępów, papug, i także nasze polskie bociany. Więc byłem bardzo uradowany, gdym się we Francji z boćkiem spotkał, bo się też u nas w Kaszowie na mojej stodole bociek miewa; więc go powitałem jakby sąsiada¹⁰⁰.

Spotkanie z bocianem jako synonimem polskości jest także symboliczne – Boroń jak on „lata po świecie”, ale w końcu zawsze osiada na polskiej ziemi, tam, gdzie jest jego dom i gniazdo rodzinne.

Wkład Wielogłowskiego w mniej opisowych fragmentach jest wyraźniejszy, szczególnie wtedy, gdy Boroń wychodzi z roli prostego pielgrzyma i daje czytelnikowi nauki. Przykładowo, jest tak we fragmencie opisującym kontakt Boronia z Czartoryskimi:

[...] niech im Bóg płaci za taką miłość chrześcijańską, jaką mi okazali. – Pomyślałem sobie: „mój Boże! u nas to tak bywa, że lada kto dmie, choć nie ma z czego, a tu takie najjaśniejsze księżęta uszanują obraz Boski”. Niechby jeden wziął z tego naukę i zrozumiał, że chłopski jest dobry rozum, kiedy się mówi: że lepszy jest zawsze pan z panów jak lada jaki ciarach, co się ladajako dorobi grosza i wywyższa się, a biednym człowiekiem gardzi¹⁰¹.

Pod stylizacją na język chłopski kryje się więc krytyka społeczna bliska tej zawartej w utworach Wielogłowskiego – niechęć wobec burżuazji, pochwała tradycyjnych stosunków między panem a chłopem, a w końcu unia między nimi przypieczętowana bożym miłosierdziem.

O fotografiach wykonanych przez Beyera w relacji Boronia nie ma śladu, a sam pogrzeb Fijałkowskiego opisany jest lakonicznie w trzech zdaniach. Książka o podróży do Rzymu została jednak wydana z już nam znanym obrazem w środku. W jej pierwszym wydaniu z 1862 roku obok tytułowej strony zamieszczono rysunek nieznanego autorstwa, bazujący na fotografii Beyera. Jak podaje Grodziski, powstał on na zamówienie Wielogłowskiego w pracowni litograficznej krakowskiego „Czasu”¹⁰². Można podejrzewać, że dostarczył on autorowi, lub autor grafiki wcześniej je miał, fotografie przedstawiające Boronia w wersji patriotycznej, a raczej kompilujący ją z fotografią Borunia przedstawionego

¹⁰⁰ Tamże, s. 68.

¹⁰¹ Tamże, s. 61. Podkr. oryg.

¹⁰² Grodziski myli się jednak w tym, że Boroń ma na portrecie 61 lat, najwyraźniej przyjmując, że portret musiał powstać po powrocie Boronia z Palestyny, a Boroń pozował autorowi. Litografia odznacza się fotograficzną dokładnością, ale Grodziski nie widział o fotografiach wykonanych przez Beyera – na pewno wspomniałby o nich w książce. Por. Stanisław Grodziski, *Feliksa Boronia...*, s. 134.

na ekranie krajobrazu. Rysunek więc przedstawia identyczne tło, jak te z atelier Beyera, Boroniowi „zdjęto” jednak rozetkę i opaskę, a zgiętą rękę, która bez podpierającej kolumny wyglądałaby dziwacznie, włożono do kieszeni, co nie wydaje się trafną poprawką rysownika. Ten rysunek Boronia został niebawem zawarty w jednym z kalendarzy dla ludu na rok 1863 – Boruń więc stał się wzorem do naśladowania¹⁰³.

Boroń był chłopem, który miał swój indywidualny wizerunek i zostawił po sobie relację z własnej podróży. Jednak w obu przypadkach odebrano mu „mowę” – fotografie zostały zrobione nie przez niego i w odpowiedzi na propagandowe zapotrzebowanie, relacja zaś napisana słowami Wielogłowskiego wpisywała się w jego konserwatywną wizję oświeceniowego chłopca. Boroń jako poczciwy i szanujący hierarchię społeczną, jako pożądany przez ziemiaństwo obraz chłopca pęka, jeśli wziąć pod uwagę pewną ciekawą propozycję, którą otrzymał. Po powrocie Boronia z Rzymu do Wielogłowskiego napisał hrabia Małachowski, właściciel dóbr Końskie w Królestwie¹⁰⁴. Hrabia chciał Boroniowi nadać prawem własności dom, zabudowania gospodarcze oraz kilkadziesiąt mórg ziemi (a było to przed uwłaszczeniem chłopów w Królestwie). Na tę niecodzienną propozycję Boroń dał równie niecodzienną odpowiedź – odmówił hrabiemu. W relacji z pielgrzymki do Palestyny uzasadnia swoją odpowiedź chęcią pozostania przy córce i „dokończenia żywota” w Kaszowie. Małachowski jednak nie dał za wygraną i zaproponował, że wydzierżawi Boroniowi gospodarstwo i przekaże mu dożywotnio cały czynsz dzierżawny. Na to już Boroń się zgodził, zapewne myśląc o gromadzeniu środków na swoją następną pielgrzymkę do Palestyny. Znowu mamy tu do czynienia z podwójnym widzeniem – konserwatywna wizja chłopca zderza się z chłopem indywidualistą, który „ma pomysł na siebie” i rozważnie korzysta z dobrodziejstw oferowanych mu przez innych. Boroń odrzucając propozycję zarazem poddaje w wątpliwość wizerunek, który chciano mu narzucić.

Po śmierci Kaszowskiego właścianina jego szkic biograficzny opublikował „Tygodnik Ilustrowany” wraz z reprodukcją fotografii wykonaną przez Beyera, na której Boroń siedzi na krześle¹⁰⁵. Tło jednak jest już za nim zmienione – dodano widok Rzymu, a Boroń opiera się nie na krześle, lecz skale, jak gdyby robił sobie przystanek w długiej wędrówce. W spisie treści tygodnika (pamiętajmy, że jednym z jego działów były „typy ludowe”) artykuł o nim figuruje w dziale „Życiorysy”, w którym publikowano biografie zasłużonych dla historii wielkich Polaków, jak Mikołaj Kopernik, a przede wszystkim przedstawiciele inteligencji

¹⁰³ *Kalendarz dla Ludu Polskiego na rok zwyczajny 1863*, H. Natanson, Warszawa 1862, s. 65.

¹⁰⁴ Stanisław Grodziski, *Feliksa Boronia...*, s. 99.

¹⁰⁵ *Feliks Boruń (podług fotografii Bayera)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 280 (4 II), s. 41.

zasłużonych dla współczesności. Grodziski wybrał więc bardzo adekwatny tytuł dla biografii *Feliksa Boronia pielgrzymka do historii*. Boroń brał udział w wydarzeniach ważnych dla polskiej historii, zapisał się na stałe w historiografii, a jego osobista historia pozwoliła mu na symboliczny awans społeczny. Boroń, choć był obiektem manipulacji władzy, zarazem dzięki zainteresowaniu, które na nim skupiała, wymykał się jej – chłop jako ten, który ma swój życiorys w prasie, jako ten, któremu ziemię oferuje hrabia, wreszcie jako ten, który został sfotografowany w pozie przystojącej arystokracji, stanowi zarazem dowód tego, co wydawać się mogło wówczas nadzwyczaj trudne – chłopski awans społeczny.

5. Chłop-właściciel, czyli postęp ekonomiczny

Dnia 15 września 1874 roku generał-gubernator Paweł Kotzebue otworzył Wystawę Rolniczo-Przemysłową na warszawskim placu Ujazdowskim. Była to trzecia wystawa rolnicza organizowana w Warszawie, poprzednie dużo skromniejszych rozmiarów odbyły się w 1870 roku i 1867 roku. Modest Laurysiewicz, opisujący na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” wystawę, pisał że mimo początkowych obaw „przekonano się, że i bez kryształowych pałaców można urządzić miejscowość, bardzo miłe na oku sprawiającą wrażenie”¹⁰⁶. Na wystawie oddzielne tereny przeznaczono na pawilony z żywym inwentarzem, inny na maszyny rolnicze, kolejny na rośliny, a ostatni z pawilonami krajowych i zagranicznych przemysłowców. Według raportu generała gubernatora, który odczytano w dniu rozdania nagród, czyli zaledwie tydzień od otwarcia, na wystawie zaprezentowało się między innymi 160 wystawców inwentarza żywego, 174 wystawców z działu płodów rolniczych, ogrodniczych i leśnych 200 wystawców maszyn rolniczych. Do dnia odczytu raportu, odwiedziło ją około 120 tysięcy osób¹⁰⁷. Wystawa przyczyniła się także do powstania Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie.

Wystawa, podobnie jak i inne organizowane w podobnym czasie wystawy krajowe i prowincjonalne, miała stanowić rodzaj diagnozy ekonomiczno-społecznej, miała nie tylko zdawać sprawę z postępów rolnictwa, ale także nadawać kierunek dalszego rozwoju. Na wystawie na wniosek „Gazety Rolniczej” wygłaszano odczyty na temat efektywnego rolnictwa, na co przystał komitet wystawy. Poruszane na konferencjach tematy dobrze naświetlają problemy i pytania, z jakimi musieli zmierzyć się rolnicy:

¹⁰⁶ Modest Laurysiewicz, *Z wystawy rolniczej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 351 (7 IX), s. 180.

¹⁰⁷ [B.a], *[W dniu 23 września, naznaczonym na rozdanie nagród...]*, „Gazeta Polska” 1874, nr 212 (29 IX), s. 1.

Oddział I. 1. Jak zadrzewiać nieużytki? 2. Jak podnieść sadownictwo szczególnie na małych gospodarstwach [...] Oddział II. 6. Jakie wybrać rasy dla podniesienia hodowli inwentarza wobec podniesionych cen? [...] Oddział III. 9. Jakie korzyści odniesiono ze sztucznych nawozów i czy są one na czasie? [...] Oddział IV. 11. Czy z korzyścią można już upowszechniać żniwiarki i kosiarki? 12. Jakie osiągnięto rezultaty z wprowadzenia młockarni parowych? [...] Oddział V. 16. Co lepsze: czy gospodarstwo intensywne na małej przestrzeni, czy ekstensywne na większej, w jednej i tej samej posiadłości i przy jakich warunkach?¹⁰⁸

Skala słuchaczy nie była duża, bo sięgała kilkudziesięciu osób, a rolnicy podobno dość nieśmiało w niej uczestniczyli, zadając jedynie czasem pytania¹⁰⁹.

Prus w felietonach do „Niwy”, głównego po „Przeglądzie Tygodniowym” organu prasowego pozytywistów, opisuje układ całej wystawy i wspomina przy tym pewną konstrukcję:

Jeszcze kilka kroków... cóż to jest? Czworoboczna, obwieszona białym i niebieskim płótnem paka, z ganeczku podobna do kazalnicy?... To przenośne rusztowanie, z którego Fajans unieśmiertelnił wystawę tudzież kilka sztuk baranów, wołów i koni nagrodzonych złotymi i srebrnymi medalami¹¹⁰.

Maksymilian Fajans był, jakbyśmy dziś powiedzieli, oficjalnym fotografem wystawy.

Fajans urodził się w 1825 roku w Sieradzu w zamożnej żydowskiej rodzinie kupieckiej¹¹¹. Za namowami ojca miał kształcić się w jego zawodzie i odbył nawet praktyki w tym kierunku, jednak w końcu został wysłany na studia artystyczne do Warszawy. Początkowo zajmował się jedynie litografią, w 1862 roku otworzył jednak Zakład Artystyczno-Litograficzny i Fotograficzny. W czasie trwania wystawy rolniczej cieszył się już jako fotograf znaczną sławą. Jego zdjęcia były znane z wysokiego poziomu artystycznego, w 1865 roku na fotograficznej wystawie w Berlinie zdobył medal, na paryskiej wystawie światowej z 1867 roku zdobył brązowy medal, w 1872 na wystawie światowej w Wiedniu roku złoty medal. Kiedy w Warszawie gościły znakomite osobistości jak np. szach perski Nasreddin w 1880 roku, wybrał Fajansa na tego, kto wykona jego portret fotograficzny¹¹². Jak szach wspominał później w pamiętnikach: „już w Petersburgu zdejmowali nasz portret, ale

¹⁰⁸ [b.a], [*Komitet Wystawy Rolniczej...*], „Kurier Warszawski” z dn. 28 sierpnia 1874 (nr 196), s. 1.

¹⁰⁹ Sprawozdania z konferencji publikował „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 352 (26 IX) i następne.

¹¹⁰ Bolesław Prus, *Kroniki*, t. 1, cz. 2, oprac. Zygmunt Szweykowski, red. nauk. Jan Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 68.

¹¹¹ Danuta Jackiewicz, *Maksymilian Fajans: 1825–1890*, Dom Spotkań z Historią – Muzeum Narodowe, Warszawa 2014, s. 5–6.

¹¹² Wacław Żdzarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 63.

warszawska fotografia lepiej się udała, albowiem tutejsze fotografie słyną w całej Europie”¹¹³. U Fajansa fotografował się także ostatni namiestnik Królestwa Polskiego Fiodor Berg czy późniejszy gubernator warszawski Paweł Kotzebue (co może wyjaśniać, dlaczego akurat Fajans był fotografem wystawy, choć już wcześniej dokumentował on oficjalne ceremonie, jak inaugurację budowy kolei warszawsko-terespolskiej). Fajans współpracował z „Kłosami”, na łamach których ukazywały się drzeworyty wykonane według jego plenerowych fotografii, np. „Roboty odkrywane w kopalni węgla kamiennego «Cieszkowski» w Dąbrowie od strony wschodniej”¹¹⁴.

Fotoreportaż z warszawskiej Wystawy Rolniczo-Przemysłowej składał się z 14 ujęć z widokami ogólnymi i wybranych pawilonów. Fajans wykonał także 40 fotografii nagrodzonych na wystawie zwierząt – krów i owiec¹¹⁵. Można było nabyć je pojedynczo lub w zestawach (mogły być na życzenie klienta dowolnie komponowane) w formie *carte de visite* i gabinetowym, a także jako albumy¹¹⁶. Fajans uzyskał od komitetu wystawy pozwolenie wyłącznej sprzedaży fotografii z tego wydarzenia, w tym także tych nagrodzonych zwierząt. Jak wskazuje Danuta Jackiewicz, prawdopodobnie to Fajans wykonał fotografię konia krwi arabskiej zwanego „Polakiem”, który pochodził ze stajni Ludwika Krasieńskiego. Jackiewicz pisze:

W raporcie politycznym został opisany punkt kulminacyjny wystawy, jakim była prezentacja araba zwanego „Polakiem”, pochodzącym ze stajni Krasieńskiego. Fotografia konia z założonym na grzbiet siodłem, rzekomo należącym kiedyś do króla Stefana Batorego, pojawiła się wkrótce we wszystkich witrynach na Krakowskim Przedmieściu¹¹⁷.

Fotografie wykonane przez Fajansa na wystawie przechowuje MNW, niestety żaden z albumów nagrodzonych zwierząt nie zachował się, jednak muzeum dysponuje pojedynczymi planszami ze zdjęciami. Na widokach ogólnych nie sposób dostrzec chłopów, jednak pojawiają się oni w przypadku zdjęć nagrodzonych zwierząt. Zdjęcia przedstawiają zwierzęta pozujące bokiem, które przytrzymują zajmujący się nimi rolnicy, za nimi widać zabudowania wystawy. Widać, że niektóre zdjęcia Fajans starał się robić w miarę możliwości na jednolitym tle, dlatego zwierzęta zaprezentowane są na ścianie pawilonu (prawdopodobnie pawilonu sędziów) zbudowanego z desek. Czasem zwierzęta i ich opiekunowie pozują na tle ich

¹¹³ [Henryk Sienkiewicz], [*W pamiętnikach szacha perskiego...*], „Gazeta Polska” 1880, nr 16 (22 I), s. 3.

¹¹⁴ *Roboty odkrywane w kopalni węgla kamiennego Cieszkowski w Dąbrowie od strony wschodniej (Podług fotografii Fajansa rysował na drzewie J. Cieszkowski, drzeworyt z pracowni Minheymera)*, „Kłosa” 1866, nr 66 (21 IX), s. 160.

¹¹⁵ Danuta Jackiewicz, *Maksymilian Fajans...*, s. 33.

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ Tamże.

zagród. W przypadku fotografii krów kadr obejmuje zarówno zwierzę, jak i przytrzymującego je rolnika, który stoi na wprost aparatu. Chłopi ubrani są „porządnie”, niektórzy są w tradycyjnych odświętnych strojach ludowych. Głównie mężczyźni prezentowali zwierzęta, choć w napotkać można także fotografię siedzącej w kucki kobiety w odświętnym stroju i z wiankiem na głowie, która prezentuje barana. Na wszystkich centrum stanowi zwierzę, a człowiek jest do niego dodatkiem.

Rysunek „Polaka” i innych nagrodzonych koni, świń, baranów, owiec, kur, gołębi podług fotografii Fajansa opublikowały „Kłosy”, jednak przedstawiono tylko zwierzęta, bez towarzyszącym im rolników¹¹⁸. Podobnie w przypadku „Tygodnika Ilustrowanego”, który prowadził cykl artykułów *Z wystawy rolniczej*, nagrodzone jałówki zostały narysowane jako wyizolowany obiekt na przezroczystym tle, nie ma przy nich ich hodowców¹¹⁹. Uderzają także drobiazgowo podpisy opisujące wiek, pochodzenie, wagę i rasę zwierzęcia, co pogłębia anonimowość tych, którzy prezentowali się z nimi na fotografiach (podpisy i „typowe” przedstawienie krów przypominać może również sposób prezentacji i opisu typów ludowych). Nagrodzone zwierzęta pochodziły bowiem z majątków ziemskich, a pozujący z nimi rolnicy byli raczej traktowani jako parobkowie niż gospodarze. W przypadku ubranych tradycyjnie i odświętnie chłopów byli elementem estetycznym, Kolbergowskim obrazem „wsi spokojnej, wsi wesołej”. Rolnictwo się rozwija, ale lud pozostaje ten sam, zdają się mówić wystawcy. Przypomina się tu późniejszy o kilka lat felieton Prusa, który pisał o ziemianach, którzy nie chcieli przyjąć do spółki chłopów. Obraz polskiej wsi prezentowany na wystawie pozostaje niekompletny i pęknięty – choć dyskutuje się żywo temat modernizacji rolnictwa za pomocą maszyn, jednocześnie ci, którzy mieliby obsługiwać te maszyny powinni trwać w bezczasie tradycji.

W jaki sposób chłopci byli w ogóle obecni na wystawie? Prus w felietonie do „Niwy” zauważa, że komitet wystawy nie przedstawił modelu szkoły wiejskiej ani modelowego gospodarstwa włościańskiego, wyrobów włościańskich zaś prawie nie eksponowano¹²⁰. Warszawa, która dla prowincjonalnych ośrodków stanowiła obiekt aspiracji, powinna ukazywać, w jaki sposób ma wyglądać nowoczesny chłop i wzorowe zmodernizowane

¹¹⁸ *Konie premiiowane na Wystawie Rolniczej w Warszawie. Podług fotografii zdjętych z natury przez M. Fajansa*, „Kłosy” 1874, 26 IX, nr 484, s. 233; *Inwentarz żywy premiiowany na Wystawie Rolniczej w Warszawie. Podług fotografii M. Fajansa*, „Kłosy” 1874, nr 485, 3 X, s. 248.

¹¹⁹ „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 335 (5 X), s. 245.

¹²⁰ Bolesław Prus, *Kroniki...*, t. 1, cz. 2, oprac. Zygmunt Szweykowski, red. nauk. Jan Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 89.

gospodarstwo¹²¹. Przy okazji wystawy w Warszawie zachęcano do organizowania wystaw na prowincji: „Wówczas cały kraj, jako przeważnie rolniczy, będzie mógł stanowczy sąd wydać o rozwoju i postępie swego gospodarstwa”¹²². Na rozdaniu nagród nagrodzono jednak gospodarstwo włościanina, skoro fakt ten odnotowano w rosyjskim raporcie, to można domyślać się, że w skali wystawy było to dość wyjątkowe (lub było zaplanowanym działaniem propagandowym):

[...] włościanin Wincenty Kargol, właściciel posiadłości ziemskiej powiatu noworadomskiego, w guberni petrokowskiej, otrzymał młocarnię ręczną, wystawioną przez fabrykę Lilpopa, Rau i Spółka, nabytą na wystawie przez JW. Kotzebue, i oddaną do rozporządzenia komitetu, który przeznaczył ją jako nagrodę za wzorowe prowadzenie przez Kargola gospodarstwa na obszarze 50 morgów¹²³.

To nie pawilony włościańskie, o ile w ogóle takie były, najbardziej zapadały w pamięć zwiedzających. Jeden z najświetniejszych należał do hrabiego Ludwika Krasieńskiego, który wraz z gubernatorem otwierał wystawę. Jak opisuje go Prus:

Ten jeden pawilon to prawie cała wstawa rolnicza, naturalnie w miniaturze. Dość obszerny jego dziedziniec z trzech stron zamykają eleganckie stajnie i obory, gdzie pod zasłoną sukiennych firanek, obszytych szafirową i pąsową taśmą – jedzą, drzemią, przeżuwiają i rżą lub ryczą ogiery i klacze [...] i jałówki holenderskie, że już nie wspomnimy o owcach i trykach¹²⁴.

Dalej możemy napotkać gatunki kaczek, gołębi, kur, a także różne odmiany drzew (sosna, świerk, buk, klon, jawor etc.), również płody rolne (w tym jedyny na wystawie okaz karczocha), okazy różnych rodzajów mąk, a także plany suszarni drzewa czy drenowania. Choć dostrzec można we fragmencie nuty ironiczne, to Prus dość wiernie oddał to, co widzimy na fotografiach Fajansa – w istocie pawilony były przystrojone firaneczkami, taśmami i kokardami. Tego rodzaju „wystrój” przygotowany był na określony typ zwiedzających.

„Tygodnik Ilustrowany” prowadził cykl artykułów *Z wystawy rolniczej*, a towarzyszyły mu rysunki autorstwa Ksawerego Pillatiego i Franciszka Tegazza. Widać na nich mężczyzn w cylindrach i kobiety w turniurach i z parasolkami przechadzający się wśród

¹²¹ Por. Jakub Jakubaszek, *Narzędzia modernizacji, reprezentacje nowoczesności. Wystawy prowincjonalne w Królestwie Polskim*, [w:] *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce (1821–1929)*, red. Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel, Iwona Kurz, Paweł Rodak, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2017.

¹²² R., *Wystawa rolnicza w Warszawie*, „Kłosa” 1874, nr 487 (17 X), s. 285.

¹²³ [B.a], [*W dniu 23 września, naznaczonym na rozdanie nagród...*], „Gazeta Polska” z dn. 29 września 1874, nr 212, s. 1.

¹²⁴ Bolesław Prus, *Kroniki...*, t. 1, cz. 2, s. 68.

pawilonów, ale nikogo, kto wyglądałby na rolnika¹²⁵. Z kolei na rysunku przedstawiającym wspomniane konferencje rolnicze – widzimy eleganckich mężczyzn w czerni siedzących za stołem, którzy także wyglądają raczej na ziemian niż rolników-gospodarzy¹²⁶. Jedną z fotografii Fajansa przedstawia „Buhaja rasy schorthorn z hodowli Michała Podberskiego ze wsi Wysoki Dwór”, która to hodowla otrzymała od Moskiewskiego Towarzystwa Udoskonalania Hodowli medal srebrny wielki. Chłop stojący na wprost do aparatu pozuje ze zwierzęciem, które stoi bokiem. Za nim jednak widać kawałek pawilonu, z którego wnętrza spoglądają trzy postacie, po ich ubiorze i cylindrach podejrzewać, że wśród nich jest właściciel zwierzęcia albo sędziowie wystawy. Choć to chłop dba o zwierzę, to laury zbiera „pan”, a także „pan” decyduje, komu medal się należy. Zdjęcie to można potraktować jako metaobraz całej wystawy – choć chłopci zostali uwłaszczeni 10 lat przed jej otwarciem, to stosunki na wsi pozostały patriarchalne. To nie chłop na fotografii jest wytwórcą, nowoczesnym producentem, lecz ci, którzy posiadają ekonomiczny i społeczny kapitał.

W „Kłosach” przy okazji opisów wystawy pojawił się cykl rysunków Franciszka Kostrzewskiego *Zabłoccy na mydle po wystawie Rolniczej*¹²⁷. Prezentuje tam różnych ludzi, którym nie powiodło się na wystawie – jeden szkic pokazuje parę, która wynajmowała mieszkanie przybyłym na wystawę, ale nie otrzymała zapłaty; druga przedstawia matkę, która boleje nad tym, że jej córkom nie udało jej znaleźć mężów na wystawie. Jeden z rysunków przedstawia chłopca rozmawiającego z właścicielem majątku, w którym pracował. Chłop ciągnie za sobą krowę. Rysunkowi towarzyszy podpis w formie dialogu: „– Jużes to Ignac wrócił na trzeci dzień, a medal, trutniu! – Kiej prosę pona, nie kcieli Żury nasej krowy wpuścić, rzeki, co zdechnie im zara – i zapowietrzy im calušką Wystawę!”¹²⁸. Rysunek przedstawia nie tylko właścicieli ziemskich jako skąpych i chciwych – ziemianin przedstawiony jest dla kontrastu z chłopem jako zauważalnie grubszy od niego – ale także chłopca jako tego, który jest mu podporządkowany, mówi także zupełnie innym językiem od „pana”.

Chłopów na warszawskiej wystawie rolniczej było niewielu, chłop-właściciel jest wizją (*image*), która nie może zagnieździć się w żadnym obrazie z wystawy (*picture*). Najbardziej radykalny tego przykład stanowią fotografie baranów i owiec wykonane przez Fajansa. Niektóre z nich zostały skadrowane tak, że widać całe zwierzę, ale podtrzymujący

¹²⁵ Podobnie wyglądają ilustracje do „Kłosów”. Por. „Kłosy” 1874, nr 487 (17 X), s. 276–277.

¹²⁶ Ksawery Pilatti, *Pierwsze posiedzenie konferencji rolniczych, odbyte d. 22 września w sali zebrań giełdy warszawskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 352 (26 IX), s. 204.

¹²⁷ Franciszek Kostrzewski, *Zabłoccy na mydle po wystawie Rolniczej*, „Kłosy” 1874, nr 484 (26 IX), s. 237.

¹²⁸ Tamże.

ich rolnicy są w większości poza kadrem, „obcięto” ich do połowy piersi, czasem też ich bok, widać więc same nogi (lub jedną nogę), buty i kawałek piersi. Tego rodzaju „obcięcie” postaci widać jednak nawet w przypadku robionych z dalszej perspektywy fotografii krów – na dwóch z nich obcięto część stojących postaci. Można tłumaczyć ten rodzaj kadru późniejszymi obróbkami zdjęcia, ale nawet jeżeli Fajans ponownie wykadrował zdjęcia na potrzeby sprzedaży, to niewiele to zmienia – do nabywców trafiały właśnie w ten sposób skadrowane.

Na opisanych wcześniej fotografiach, które obejmują całą postać wraz ze zwierzęciem chłopi, choć starają się nie patrzeć w obiektyw, to zdają sobie sprawę z obecności aparatu i reagują na niego wyprostowaną postawą ciała, a także konkretnym położeniem względem zwierzęcia. Przedstawiona na jednym ze zdjęć ubrana odświętnie chłopka siedząca w kucki patrzy prosto w obiektyw. W przypadku fotografii baranów, przyglądając się ułożeniu nóg towarzyszących im chłopów, można wysnuć wniosek, że oni również pozowali do zdjęcia – w pozycji wyprostowanej, na wprost aparatu. To logiczne zachowanie, chciałoby się powiedzieć, bo pozowali z wychodowanym (prawdopodobnie) przez siebie zwierzęciem. Zostali jednak beznamiętnie wyrzuceni poza kadr.

Jak pisze Jacques Derrida, parergon, czyli „to, co poza dziełem”, jest tym, co stanowi warunek jego możliwości¹²⁹. Parergonem jest ozdobna rama dla obrazu malarskiego, parergonem można nazwać także ramy kadru w przypadku fotografii. W przypadku fotografii Fajansa chłopca można nazwać tu parergonem jako „to, co poza kadrem”. Porównanie to można wziąć w tym przypadku dosłownie – prawdopodobnie bez opieki chłopów pozujących na fotografiach zwierzęta nie zdobyłyby medalu albo w ogóle by ich nie było, tak jak i „efektywnej hodowli” czy w końcu majątków ziemskich. To praca chłopów i oni sami, wyrzuceni poza kadr, pozwalają trwać feudalnemu imaginarijowi i ziemiańskim fantazjom.

Chłopi, w odświętnych strojach, będący ozdobą, estetycznym elementem majątku ziemskiego, chłopi-hodowcy zwierząt, których zabrakło w ilustracjach prasowych, chłopi-właściciele, których nie było na samej wystawie rolniczej, chłopi będący dosłownie i w przenośni poza kadrem – ten dotkliwy brak reprezentacji odsyła nas do negatywnego powidoku, o którym pisał Prus w przytoczonym na początku tego rozdziału felietonie. Jedną z dróg emancypacji chłopca poprzez zmiany gospodarcze, w przypadku fotografii Fajansa zdaje się nie tyle zamknięta, co po prostu jej nie ma. Pozytywistyczna wizja tego rodzaju

¹²⁹ Por. Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 73.

nowoczesności rozplywa się w niebycie, znika poza kadrem, podobnie jak ci, których obejmowała.

Rozdział 3. Chłop jako element historii narodowej



II. 1–20. Wybór fotografii ludowych z zakładu Ignacego Kriegera,
 fot. Ignacy Krieger, zbiory MEK (*Album Kopernickiego*)



Il. 21. Typy ludowe z okolic Krakowa – Bronowice, fot. Ignacy Krieger, ok. 1870, negatyw klisza szklana, zbiory MHMK.



Il. 22. Dziewczynka w stroju krakowskim – Bronowice, fot. Ignacy Krieger, ok. 1870, zbiory MEK.



Il. 23. Typy ludowe z okolic Krakowa – Zabierzów, fot. Ignacy Krieger, ok. 1870, negatyw klisza szklana, zbiory MHMK.

Il. 24. Scenka rodzajowa, para z Zabierzowa, fot. Ignacy Krieger, ok. 1870, zbiory MHMK.



Il. 25. Typy ludowe z okolic Krakowa – kobieta z modlitewnikiem, fot. Ignacy Krieger, przed 1900, negatyw, klisza szklana, zbiory MHMK.



Il. 26. Grupa osób biorących udział w kuligu. Druga z lewej to Róża Tarnowska z Branickich, fot. Walery Rzewuski, ok. 1880, zbiory BN.



Il. 27. Żywy obraz według *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza: Andrzej Zamoyski jako Skrzetuski, Edward Jaroszyński jako Rzędzian, Aleksy Strażyński jako Longinus Podbipięta, Roman Wodzicki jako Wołodyjowski, Bronisław Abramowicz jako Zagłoba, fot. Walery Rzewuski, 1884, zbiory BN.



Il. 28. Józef Wielopolski jako Tuhaj-Bej wraz z towarzyszami broni, fot. Walery Rzewuski, 1884, zbiory PAU.

Żywe obrazy wystawione w d. 21-ym k. m., w Teatrze Wielkim.



Il. 29. Rok w pieśni ludowej, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 254, s. 349.



Il. 30. Scena wiejska z udziałem Róży Tarnowskiej z Branickich i Zamoyskich, fot. Walery Rzewuski, ok. 1880 r., zbiory BN.



Il. 31. Maria Sokołowska ze Skrzyńskich w stroju średniowiecznym (prawdopodobnie karnawałowym), fot. Walery Rzewuski, ok. 1877, zbiory BN.

Il. 32. Juliusz Kossak w przebraniu Jana III Sobieskiego, fot. Walery Rzewuski, 1883, Wikimedia Commons.

Il. 33. Róża Tarnowska z Branickich w stroju ludowym, fot. Walery Rzewuski, 13 lutego 1880, zbiory PAU.

Il. 34. Róża z Branickich Tarnowska w płaszczu, fot. Walery Rzewuski, 1874, zbiory PAU.



Il. 35. Krakowianki, fot. Ignacy Krieger, ok. 1880, negatyw, klisza szklana, zbiory MHMK.





Il. 36. Róża Tarnowska z Branickich z córką Elżbietą Esterhazy z Tarnowskich, fot. Walery Rzewuski, 1876, zbiory AGAD.



Il. 37. Róża Tarnowska z Branickich z synem Hieronimem Tarnowskim, fot. Walery Rzewuski, 1885, zbiory AGAD.



Il. 38. Helena Sanguszkówna, fot. Walery Rzewuski, po 1850, zbiory PAU.



Il. 39. Anna Branicka z Potockich w stroju arabskim, fot. Walery Rzewuski, ok. 1880–1890, zbiory AGAD.



Il. 40. Zofia Górská w stroju tureckim, fot. Jan Mieczkowski, 1889, zbiory AGAD.



Il. 41. Stanisław Tarnowski w kontuszu, fot. Walery Rzewuski, ok. 1880–1890, zbiory AGAD.



Il. 42. Rysunek Stanisława Tarnowskiego w wieku czterech lat ([za:] Stanisław Tarnowski, Domowa Kronika Dzikowska, wstęp, Grzegorz Nieć, Księgarnia Akademicka, Rudnik, Kraków 2010).



Il. 43. Władysław Wincenty Walewski w stroju włościanina – żniwiarza, fot. Jan Mieczkowski, ok. 1873, zbiory MNW.



Il. 44. Władysław Wincenty Walewski z żoną Marią z Przeździeckich w strojach włościan, fot. Jan Mieczkowski, ok. 1873, zbiory MNW.



Il. 45. Jan Kanty Galasiewicz, fot. Jan Mieczkowski, ok. 1880, zbiory BN.



Il. 46. Jan Nepomucen Lewicki, Rzeź galicyjska, przed 1871, Wikimedia Commons.

1. Fotograficzne (re)produkowanie historii

Już od lat 50. XIX wieku zakłady fotograficzne prowadzą działalność „narodotwórczą” – sprzedaje się zdjęcia polskich budowli, zabytków sztuki, piśmiennictwa, a w końcu, wymienione w tej samej kategorii co „pamiątki narodowe”, typów ludowych. Ignacy Krieger w latach 70. w ogłoszeniach reklamujących jego krakowski zakład fotograficzny polecał czytającym „widoki Krakowa, wszystkie pomniki katedry i niektórych kościołów krakowskich, typy ludowe Krakowa i jego okolic [podkr. AK], podpisy królów polskich i innych sławnych mężów, tudzież rysunki Stachowicza zdjęte z oryginałów Biblioteki Jagiellońskiej (Collegium Maius)”¹.

Popularnością cieszyły się portrety sławnych Polaków, uczestników powstań, działaczy politycznych, pisarzy, naukowców czy aktorów, które powielane w dużej liczbie egzemplarzy nabyć można było nie tylko w atelier, ale także w księgarniach. Później trafić mogły do rodzinnych albumów fotograficznych, gdzie zwyczajowo umieszczane były w pierwszej części jako wzorce postaw. Karol Beyer w swojej ofercie miał nawet – popularne w Paryżu – „portrety w lupkach”, czyli małe fotografie osadzone pod wyszlifowanym szkłem lupkowym w broszkach, kolczykach, pierścionkach czy scyzorykach. Co ciekawe, jak pisze Adam Wiślicki o Warszawie:

[...] Nie rozwinął się tu jeszcze przemysł wyrabiania fotografii drobnych do guzików, spinet itp., którymi zarzucane są sklepy galanteryjne. Do nas przychodzą one w znacznej ilości z zagranicy, lubo pozbawione żywszego interesu, gdyż zawierają portrety obcych nam znakomitości².

W Księgarni Krajowej można też było kupić „zabawy pedagogiczne”, które ułożył ojciec Konrada Prószyńskiego (przypomnijmy – zawodowy fotograf). Były to tzw. loteryjki, czyli tabliczki do gry upowszechniające znajomość dziejów Polski, po których jednej stronie widniał fotograficzny wizerunek postaci historycznej (prawdopodobnie reprodukcja obrazu malarskiego lub rysunku), a po drugiej jej nazwisko³.

Sprzedaje się również reprodukcje dzieł sławnych malarzy i krajobrazy. Repertuar reprodukowanych obrazów można znaleźć w treści reklam zakładów ukazujących się w prasie i w kalendarzach. Zakład Awita Szuberta w Krakowie

¹ Celina Bąk-Koczarska, *Krieger Ignacy*, [w:] *Polski Słownik Bibliograficzny*, t. 15, Wrocław 1989, s. 307. Por. Wanda Mossakowska, *Topografia zakładu fotograficznego Ignacego Kriegera*, „Krzysztofory” 1985, nr 12, s. 56–60.

² Adam Wiślicki, *Fotografia w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 209 (26 IX), s. 377–378.

³ Szczepan Lewicki, *Konrad Prószyński (Kazimierz Promyk)*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1996, s. 82.

[...] posiada oryginalne portrety znakomitych osób w kraju, kopie z najnowszych obrazów J. Matejki, Grottgera, Kossaka, Gryglewskiego, Cynka, Eliasza, Kotsisa, Jabłońskiego i innych, jako też zdjęte z natury widoki Szczawnicy, Pienin i Tatr z miejsc najniebezpieczniejszych, dotąd przez nikogo nie zdejmowanych. Fotografie mogą być na żądanie kolorowane⁴.

Związki malarzy z fotografiami były istotne dla reprodukcji ich obrazów. Tego rodzaju fotograficzne powielenia były później nie tylko sprzedawane w atelier, lecz również przedrukowywane w prasie. Juliusz Kossak w liście z 1869 roku pisze do Marcina Olszyńskiego, warszawskiego fotografa i ucznia Beyera, a wówczas kierownika artystycznego tygodnika „Kłosa”:

[...] Wysłałem akwarelę *Omnibus warszawski* na wystawę Zachęty, jeśli byś życzył sobie zdjąć fotografię, Tobie jedynie pozwalam, o co proszę i pana Wójcikiewicza, aby nie dał nikomu innemu, mógłbym Ci rysunek zrobić, bo mam fotografię tutaj zdjętą, w każdym razie zachowuję sobie własność artystyczną co do rysunku⁵.

Akwarela została zreprodukowana w jednym z numerów „Kłosa” w 1870 roku⁶. Kossak z fotografią miał wiele do czynienia w młodości, w latach 1853–1855, jak wspomina Józef Kenig, „dla kawałka prawie suchego chleba musiał retuszować liche fotografie niejakiego Giwartowskiego”⁷, a z czasem, według słów Olszyńskiego, „mieszkanie Kossaka zamieniło się w jakieś biuro kolorowania fotografii”⁸. W „biurze” pracował także kolorujący młody baron Ferdynand Kloch, który poznawszy Kossaka od strony dobrego akwarelisty, załatwiał mu zlecenia.

Walery Rzewuski z kolei zawarł umowę z Janem Matejką na rozpowszechnianie zdjęć obrazów z pracowni malarza, Matejko zaś używał często „do dalszych planów w swych obrazach głowy obojga płci, fotografowanych przez W. Rzewuskiego, konfiskując bezwzględnie podobizny, gdzie nadarzyła się sposobność (szczególnie arystokrację)”⁹. Reprodukcje obrazów Matejki rozchodziły się w setkach egzemplarzy nie tylko w Krakowie i

⁴ *Kalendarz Krakowski Józefa Czecha*, Kraków 1877, s. 137.

⁵ *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, oprac. Stefan Kozakiewicz i Andrzej Ryszkiewicz, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 208.

⁶ „Kłosa” 1870, nr 1, s. 91.

⁷ Stanisław Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, nakładem Towarzystwa Wydawniczego, E. Wende i Spółka, Lwów, Warszawa 1906, s. 41.

⁸ Tamże.

⁹ Izidor Jabłoński Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, oprac. krytycznie i komentarzem opatrzył Mieczysław Treter, nakładem H. Altenberga, Lwów 1912, s. 59.

Galicji, były także zamawiane przez księgarnie z innych zaborów „ku pokrzepieniu serc” mieszkańców¹⁰.

Malarze często zamawiali u fotografów swego rodzaju „pomoce” do ukończenia obrazu. Wspomniany już Marcin Olszyński był zaprzyjaźniony z wieloma malarzami, z którymi tworzyli grupę, którą Stefan Kozakiewicz i Andrzej Ryszkiewicz nazwali „warszawską «cyganerią» malarską”¹¹. Korespondencja Olszyńskiego z jej członkami ukazuje rolę fotografii w tworzeniu ich obrazów malarskich. W 1856 roku do Olszyńskiego Franciszek Kostrzewski pisze z Paryża: „Żebyś tyż ty tam był tak dobry nafotografować krów, cieląt, chałup etc., etc. Tu najpierwsi artyści [...] używają fotografii do pomocy – parę takich przywiozę – chociaż drogie [...]”¹². Z kolei Józef Szermentowski, znany z licznych pejzaży, w 1860 roku planując w Paryżu namalować obraz na wystawę światową:

Jeślibyś mógł przysłać mi fotografii z Karpat [...]. Nie chciałbym o te fotografie traktować z Bajerem [Karolem Beyerem – przyp. AK], bo by to było wkupie owsa od gęsi. Jeżeli więc możesz, Marcinie, zrobić mi tę łaskę – zrób ją jak najprędzej. [...] nie mówiąc nic nikomu, na jaki cel ja ich biorę [...] Proszę cię więc, Marcinie, o s e k r e t ¹³.

W podobnym celu pisze Alfred Wierusz-Kowalski, malarz rodzajowy, w liście z Monachium w 1880 roku dziękuje Olszyńskiemu za nadesłane fotografie i dodaje: „P. Konrad Brandel mówił mi o jakimś panu – amatorze fotografii, który podobno ma zdjętych kilka wiejskich kościółków. Otóż idzie o taki kościółek do obrazu. Czyżby się nie dało za pańską protekcją od niego wydostać chociaż kopię [...]”¹⁴. Z kolei syn Juliusza, Wojciech Kossak również miał podobny do ojca kontakt z fotografią – kiedy brakło mu pieniędzy pracował za młodu jako retuszer u Rzewuskiego, później namalował nawet obraz *Okno pracowni Rzewuskiego*, na którym widać studentów akademii krakowskiej przy retuszu¹⁵. W 1879 roku wysyła do Olszyńskiego:

[...] najgorętsze prośby o fotografie konne na dworze (wolałbym bez słońca), może teraz za ciemno na dobre zdjęcia monumentalne w ruchu, ale stojące figury przy dłuższym eksponowaniu mogą być doskonałe [...] zdjęcia, o ile możliwości, jak największe [...] Za to kropnę kochanemu, pocziwemu Panu Marcinkowi obrazek, co się nazywa. Swoją drogą za

¹⁰ Jerzy Koziński, *Fotografia krakowska w latach 1840–1914. Zarys historii*, Wydaw. Literackie, Kraków 1978, s. 45.

¹¹ Por. Stefan Kozakiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Wstęp*, [w:] *Warszawska „cyganeria”*..., s. 7.

¹² List Franciszka Kostrzewskiego do Marcina Olszyńskiego z sierpnia-października 1856 roku. Tamże, s. 278.

¹³ Podkr. oryg. List Józefa Szermentowskiego do Marcina Olszyńskiego z 14 października 1860 roku. Tamże, s. 342.

¹⁴ List Alfred Wierusz-Kowalski do Marcina Olszyńskiego z grudnia ok. 1880 roku. Tamże, s. 304.

¹⁵ Por. Jerzy Płazewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, słowo wstępne Jan Sunderland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 76, 79.

fotografie rachunek [...] zapłacę [...] O fotografię prosiłbym, przeprasząc najmocniej za śmiałość, jak najprędzej¹⁶.

Kilkanaście lat później Wojciech Kossak wraz z Janem Styką będą pracować nad Panoramą Raclawicką. Do jej stworzenia malarze również posłużą się fotografią¹⁷.

Obieg fotograficznie reprodukowanych obrazów „narodowych pamiątek”, krajobrazów, zabytków architektury czy wreszcie polskich obrazów malarskich, nierzadko o patriotycznym wydźwięku, był ważny dla budowania poczucia „wspólnoty wyobrażonej”¹⁸. Dzięki wynalazkowi fotografii i możliwości sprzedawania, np. reprodukcji obrazów malarskich, rozwojowi technik reprodukcji obrazu: technice drzeworytniczej, litografii, fototypii oraz wzroście liczby ilustrowanych tytułów prasowych, gdzie mogły się ukazywać, krążyły one wśród coraz szerszej publiczności. Obrazy składające na tworzoną w ten sposób wizualną historię narodu poddawano selekcji – to, co powielano, sprzedawano w atelierach i publikowano w prasie składało się na niejako katalog „bezpiecznych” obrazów¹⁹. Obrazy nazywam „bezpiecznymi” w tym sensie, że pokazywały one pozytywną wersję historii – bez wstydlivych dla polskiego widza momentów. Jak pisał Aleksander Świętochowski: „Wszystkie narody mają mniej lub więcej podrobioną historię utkaną z prawd, legend, domniemań, zmyśleń i zwyczajnych kłamstw. Jest ona jak gdyby barwnym obrazem wyhaftowanym przez wyobraźnię na kanwie rzeczywistości”²⁰. Świętochowski w swoich rozważaniach inspirował się Fryderykiem Nietzschem (jego filozofię omawiano w wydawanej przez pisarza „Prawdzie”), a w przytoczonym cytacie można dostrzec pokłosie lektury *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*²¹. Zostawiając na marginesie polityczne intencje autora *Historii chłopów polskich*, jego porównanie historii narodu do gobelinu czy patchworku jest interesujące. Historia narodu porównana do obrazu ma dla niego charakter wartościujący, jest ułudą, „ubarwieniem” faktów, czymś zmyślonym, ale i czymś, co działa na jej odbiorców emocjonalnie. W katalogu bezpiecznych obrazów znajduje się również „ubarwiony” wizerunek chłopca, czego najlepszym przykładem jest praktyka przebierania się

¹⁶ List Wojciecha Kossaka do Marcina Olszyńskiego z 23 stycznia 1879 roku. *Warszawska „cyganeria”...*, s. 250.

¹⁷ Jan Poniatowski, *Wojsko kościuszkowskie na płótnie panoramy raclawickiej*, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 20.

¹⁸ Por. Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa, Kraków 1997.

¹⁹ Ciekawe byłoby prześledzenie, które fotografie obrazów malarskich najchętniej reprodukowano i kupowano, jednak to przedsięwzięcie wykracza poza ramy tej pracy.

²⁰ Aleksander Świętochowski, *Genealogia terażniejszości*, Książka i Wiedza, Warszawa 1957, s. 7.

²¹ Fryderyk Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, przeł. Leopold Staff, posłowie D. Misztal, Zielona Sowa, Kraków 2003.

przez szlachtę i arystokrację w stroje ludowe i fotografowanie się w nich. W tym rozdziale pokażę, w jaki sposób chłop zostaje ustanowiony jako element historii narodowej, czego istotnym składnikiem jest jego estetyzacja.

2. Chłop po retuszu

Wróćmy do ogłoszenia zakładu Ignacego Kriegera, który reklamował, że nabyć u niego można typy ludowe. Krieger pierwszy zakład w Krakowie otworzył w 1860 roku, a od 1864 roku pracował przy nowym adresie, w narożnej kamienicy na rogu Św. Jana i Rynku Głównym²². Po jego śmierci zakład prowadziły dzieci, syn Natan i córka Amalia Krieger. Niewiele wiadomo o zakładzie Kriegerów i biografii fotografa-ojca. Jedno z wykonanych przez niego zdjęć pokazuje front kamienicy, w której miał atelier – było ono schowane wewnątrz podwórka, więc na zewnątrz anonsowała je okazałych rozmiarów gabloty ze zdjęciami. Widać na niej zdjęcia budowli, ale mającą także ludzkie sylwetki. O zawartości gabloty w 1876 roku pisał „Czas”:

W Rynku na rogu ulicy Śgo Jana widać można często przechodniów przyglądających się wystawionym tam fotografiom, wyobrażającym to widoki celniejszych zabytków Krakowa, to typy włościan, to podobizny rzadkich rycin. Wystawiony tam jest poczet fotografii wykonanych od lat wielu przez tutejszego fotografa p. Kriegera, a mogący złożyć bardzo cenne album [...] Samych widoków jest około stu, a osobno podobizny portretów, podpisów, dokumentów starych, rycin, kostiumy wiejskie itp.²³.

W innym numerze pisma z 1883 roku znajduje się wskazówka dotycząca tego, skąd pochodziła jedna z grup fotografujących się u Kriegera: „P. Krieger, fotograf, wystawił w swojej szafce na rogu ulicy Ś. Jana, typowe postacie niektórych delegatów ludowych, szczególnie Rusinów, przybyłych do Krakowa na uroczystości Sobieskiego”²⁴. Ta informacja dotyczy niewielkiego procenta chłopów fotografowanych przez Kriegera, który w ciągu swojego życia wykonał dziesiątki fotografii ludowych.

Po zakładzie fotograficznym rodziny Kriegerów pozostało około 9000 negatywów szklanych, są one w posiadaniu MHMK, bo w 1926 roku Amalia Krieger zapisała je gminie miasta Krakowa w spadku²⁵. Działalność Kriegera-ojca jest wyjątkowa, bo w niewielkim

²² Wanda Mossakowska, *Topografia zakładu...*, s. 57.

²³ [B.a.], [*W Rynku na rogu ulicy Śgo Jana...*], „Czas” z dn. 26 lipca 1876 (nr 168), s. 2.

²⁴ [B.a.], [*P. Krieger, fotograf, wystawił...*], „Czas” z dn. 29 września 1883 (nr 221), s. 3.

²⁵ Zbiory MHMK szczegółowo opisuje artykuł: Teresa Kwiatkowska, Andrzej Malik, *Zespół negatywów szklanych z zakładu fotograficznego rodziny Kriegerów w posiadaniu Muzeum Historycznego miasta Krakowa*, „Krzysztofory” 1984, nr 11.

stopniu zajmował się on typową dla każdego wówczas zakładu fotografią portretową, a te portrety, które wykonywał, nie odbiegały od panujących standardów i przedstawiały głównie mieszczan. Tysiące z pozostałych klisz przedstawiają zabytki i budowle Krakowa (których zdjęcia były chlubą zakładu), setki – wnętrza kościelne i pałacowe, liczne są także fotografie różnych kolekcji starożytności np. należącej do Czartoryskich oraz przefotografowane podobizny sławnych Polaków (królów, pisarzy, poetów, powstańców styczniowych). Wśród fotografii typów znajdziemy głównie typy ludowe z okolic Krakowa, ale także Hucułów, górali z Podhala, Pienin, Śląska Cieszyńskiego, typy żydowskie, Cyganów i mieszkańców przedmieść, w tym typy zawodowe, jak kominiarze²⁶. Negatywy ze zbiorów muzeum są o tyle ciekawe, że – w przypadku fotografii ludu – przedstawiają ich wersję „roboczą”, przed wykadrowaniem i retuszem fotografii. Oryginalne odbitki z zakładu Kriegera miał w swoim albumie Izydor Kopernicki, stąd wiadomo, że fotografie typów ludowych były także kolorowane²⁷.

Fotografie przedstawiają postaci w trzech ujęciach: w całości, w ujęciu trzy czwarte i w popiersiu. Chłopi pozują zazwyczaj indywidualnie, ale zdarzają się fotografie w parach, np. matki z dzieckiem, pary małżonków, dwóch mężczyzn, dwóch kobiet czy kilkusobowej rodziny. Fotografie wyglądają tak, jakby powstawały na zamówienie etnografa, przypominają ilustracje z *Ludu...* Oskara Kolberga. Postacie bowiem pozują na wprost aparatu, bokiem, liczne są ujęcia tyłem – by w pełni zaprezentować strój ludowy. Postaci fotografowane są często w odświętnych ubiorach, a ich szczegóły podkreślane są później mocnymi kolorami, takimi jak niebieski czy czerwony. Do wielu fotografii używano jednolitego tła, napotkać można także ekran z krajobrazem, ekran z chłopską chatą oraz prawdziwe drewniane płotki, pieńki drzewa, snopki siana. Na fotografiach powtarzają się te same rekwizyty – dzban, wiklinowy koszyk, książeczki do nabożeństwa, sierp, siekierka, witki wierzby, łopata, grabie, fajka czy w końcu – kogut.

Na kliszach szklanych doskonale widać *mise-en-scène* fotografii – postrzępione i pogniecione krańce ekranów, doniczki z paprociami obok stóp fotografowanych (które prawdopodobnie później „wycinano” zostawiając na obrazie same rośliny imitujące naturalną łąkę czy runo leśne), widoczna jest metalowa podpórka (przytrzymywacz), której zadaniem było unieruchomienie w odpowiedniej pozycji np. głowy fotografowanego człowieka czy

²⁶ Por. Ignacy Krieger, wybór fotografii i opracowanie Ewa Gaczoł i Teresa Kwiatkowska, wstęp Ewa Gaczoł, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2017.

²⁷ Aleksandra Jaklińska, *Typy Żydów krakowskich z drugiej połowy XIX w. na fotografiach I. Kriegera w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa*, „Krzysztofory” 1985, nr 12. Por. Teresa Kwiatkowska, Andrzej Malik, *Zespół negatywów...*

drewniane schodki, które prawdopodobnie służyły do obsługi ekranów. Odpowiedniki niektórych zdjęć sprzed obróbki można porównać z efektem finalnym. W atelierach fotograficznych pracowali retuszerzy, którzy zajmowali się poprawkami zdjęcia, np. kontrastem, a także je kolorowali. Co ciekawe, z powodów technicznych, czyli różnego stopnia stabilizacji obrazu w technice mokrego kolodionu, jedną z technik retuszu twarzy modela było zamalowanie na fotografii twarzy czerwonym barwnikiem, a następnie odbicie na nim palca. W ten sposób kontrast ulegał osłabieniu, a twarz uzyskiwała efekt „naturalnych zmarszczek”²⁸. Kolorowaniem fotografii zajmowało się wielu młodych malarzy, stąd wspomniany wcześniej przypadek Juliusza i Wojciecha Kossaków nie był wyjątkiem. Ferdynand Kloch, który w zakładzie Beyera był także retuszerem, podmalowywał i wykonywał duplikaty zdjęć kobiecych, które następnie umieszczał w prywatnym albumie. Posługiwał się nim również podczas realizacji ponownych zamówień²⁹. W zakładzie Kriegera prawdopodobnie pracowali też retuszerzy i osoby kolorujące fotografię, bo jedna osoba nie podołałaby wykonaniu i obróbce aż tylu fotografii, a sam zakład nie należał do małych. Do kolorowania ludowych fotografii używano mocnych, a wręcz jaskrawych, kolorów, dla podkreślenia intensywności barw strojów ludowych.

Jedno ze zdjęć wykonanych przez Kriegera przedstawia chłopkę z Bronowic. Młoda kobieta siedzi na tle ekranu z motywem krajobrazu wiejskiego na ogrodzeniu zrobionym z drzewa z wityką w dłoni. Z prawego boku wygląda wysoki pień lub gałąź brzozy, z lewej – przytrzymywacz do głowy. Pokolorowana fotografia, którą sprzedawano w zakładzie nieco różniła się od negatywu. Podwinięta spódnica, która ukazywała wzorzystą halkę została tu opuszczona. „Niechciane” elementy zostały poza kadrem, nie widać także końca płotka. Fotografię również pokolorowano – zwraca uwagę dbałość, z jaką pokolorowano kwiaty na chuście dziewczyny, jej korale oraz drobne elementy jej kamizelki.

Podobny proces możemy zaobserwować przy porównaniu negatywu z fotografią „pary z Zabierzowa”. Co bardzo rzadkie u Kriegera, przedstawiono na nim scenkę – młoda dziewczyna budzi leżącego na ziemi chłopca. Na negatywie na kliszy szklanej widać koniec ekranu z ogrodzeniem i krajobrazem. Zwraca uwagę ciemna karnacja dziewczyny na kliszy szklanej – być może był to cień, jednak dłonie są podobnie ciemniejsze, musiała być to opalenizna od pracy w polu. W finalnej wersji fotografia jest wykadrowana, a postaci pokolorowane – twarzy chłopki nie wybielono, jest ciemna i pozostaje w kontraście z jasną

²⁸ Por. Teresa Kwiatkowska, Andrzej Malik, *Zespół negatywów...*, s. 55.

²⁹ Wanda Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)*, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 1994, s. 69.

cerą chłopca. Na kliszy szklanej wyraźnie widać także ekran przedstawiający krajobraz z rzeką – na fotografii został on niedbale pokolorowany zieloną farbą, postaci i szczegóły ich stroju jednak zostały poddane retuszowi dokładnie – na czerwono pomalowano nawet usta dziewczyny.

Fotografie te można było wykorzystać naukowo, co potwierdza bogata reprezentacja ponad stu zdjęć Kriegera w zbiorach Kopernickiego, które prawdopodobnie wykorzystywał w czasie swoich wykładów. Reklamy zakładu Kriegera zdradzają inne ich przeznaczenie. Krieger typy ludowe, jak wynika z reklam jego zakładu, sprzedawał komercyjnie, później były one reprodukowane na kartkach pocztowych. Fotografie Kriegera, jak opisywane w poprzednim rozdziale fotografie ludowe Rzewuskiego, prawdopodobnie także mogły ozdabiać albumy i ściany gabinetów, tuż obok, jak głosiła przytoczona w poprzednim rozdziale notatka „Kuriera Warszawskiego”, fotografii kociąt i dzieci. Zdjęcia Kriegera są dobrym przykładem konstruowania fotografii typu ludowego jako gatunku estetycznego i zestetyzowanego jako pokazującego to, co „ładne”. Fotografie te to przecież tyle zdjęcia typów ludowych, co „kostiumów wiejskich”, jak pisano o nich w przytoczonej notatce „Czasu”. Ważniejszy od osoby jest jej kolorowy, odświętny strój.

Typy ludowe wykonywane przez Kriegera nawiązują do obrazu w stylu sielankowym, kiedy postaci ukazane są z rekwizytami takimi jak koszyk, dzbanek czy kura, w zakresie wykorzystanych elementów anturażu zbliżają się do fotografii ludowych Rzewuskiego. Można w nich widzieć także obraz chłopca religijnego w przypadku fotografowania go z książeczkami do nabożeństwa, które chłopcy zawsze trzymali okładką na wprost aparatu, przy piersi, wręcz demonstracyjnie. Warto docenić tu inwencję fotografa – tego rodzaju obraz to przecież zarazem obraz chłopca czytającego, choć pewnie czytającego „selektywnie”, jak Feliks Boroń, który prawdopodobnie umiał czytać jedynie właśnie książeczkę do nabożeństwa – z punktu widzenia konserwatywnych środowisk była to lektura wystarczająca, bo „umoralniająca”. Fotografie Kriegera odpowiadają wyobraźni Kolbergowskiej – przedstawiają lud czysty, barwny, spokojny. Kolorowanie zdjęć w tym kontekście ma w sobie coś z ubarwiania historii, o czym pisał Świętochowski, nadaje „życie” nieruchomym, anonimowym osobom o niezmiennie poważnych obliczach. Sprzedawane w zakładzie Kriegera fotografie typów ludowych zaraz obok pamiątek narodowych przybierają formę jednej z nich – są obrazem stałej i „nieruchomej” jak fotografia tradycji, której rezerwuarem jest chłop. To do tego obrazu chłopca jako formy estetycznej nawiązują szlachta i arystokracja przebijając się w stroje ludowe.

3. Lud tańczy z historią

O jednym z karnawałowych balów odbywających się w Krakowie donosił 20 lutego 1881 roku „Kurier Warszawski”:

Bal etnograficzny.

W ubiegły poniedziałek, jak to już pokrótce donosiliśmy, odbył się w Krakowie wspaniały bal etnograficzny na cześć dra Zybkiewicza, który oddaje klucze starego grodu, dla ujęcia marszałkowskiej laski.

Bal rozpoczął się o godzinie 10-ej wieczorem – w salach Sukiennic.

Po przybyciu marszałka, na dane przez heroldów hasło, wkroczył szereg par w kostiumach średniowiecznych.

Orszak ten postępował w rytmie poważnego poloneza...

Na czele szła p. Maria z Skrzyńskich Sokołowska z p. Muczkowskim, w kostiumie mieszczańskim XIII wieku.

Dalej p. Matejkowa z ks. Eustachym Sanguszką w stroju XIV-go wieku.

Wiek XV-ty przedstawiała Stanisławowa Tarnowska, posuwająca się z p. Fr. Jędrzejowiczem.

W następnej parze prof. Tarnowski prowadził p. Czesławową Kieszowską w stroju XVI-go wieku.

P. Maurycowa Straszewska idąca z p. St. Niedzielskim była w kostiumie z XVII-go wieku.

W wspaniałym kostiumie XVIII-go wieku błysnęła p. Zofia Wołodkiewiczowa z p. Adamem Jędrzejowiczem.

Wreszcie w stroju XIX-go stulecia ukazała się p. Zuzanna Czartoryska z tancerzem Antonim Wodzickim.

Kroczyły dalej panie: Alfredowa Milieska (mieszczka gdańska), Walerianowa Gadomska (mieszczka z czasów Sobieskiego, której berło balu oddano), Romanowa Wodzicka, Stanisławowa Ostrowska (w starym robionie), Ajdukiewiczowa i wiele innych.

Kostiumy wszystkie od czepców i zasłon do bucików były najwierniejsze, według rysunków Matejki.

Strojne, malownicze, sprawiały potężne wrażenie.

Po wypowiedzeniu przez Deotymę wiersza okolicznościowego wpadł z fantazją i serdeczną ochotą kulię o czterdziestu parach w kostiumach wieśniaczych różnych okolic.

Rej w postaci starosty wiódł hr. Krasieński, starością była p. Jędrzejewiczowa, organistą Anczyc, który też wystąpił z oracją.

Młodą parę przedstawiali p. Russanowski z panną Tarnowską.

Hołd piękności odbierały panny: Kossakówny, Skrzyńskie i Rakowiecka z Warszawy.

Mazura tańczono w par sto i pięćdziesiąt.

Przy wieczerzy zabrał głos pan Paweł Popiel i wznosił toast na cześć marszałka.

Tańczono „do upadłego” a wkradające się brzaski poranku nie odebrały powabu przepysznym kostiumom...³⁰.

Opisywany krakowski bal podobny jest do innych organizowanych w tym czasie. Kobiety i mężczyźni z klas wyższych przebierają się na tę okazję w stroje historyczne i ludowe. „Kulig o czterdziestu parach włościańskich” był zaplanowanym i stałym elementem zabawy – w latach 70. i 80. XIX wieku, po okresie żałoby narodowej i powstaniu, wśród arystokracji do łask wrócił zwyczaj przebierania się za uczestników chłopskiego, krakowskiego wesela i objeżdżania kuligiem kilku balów³¹. Postacie historyczne tańczyły więc mazura z krakowskimi włościanami do białego rana. Ten miraż sukien z zeszłym wieków – znaków historii, przypominających o upływającym czasie z weselnymi wieńcami ludu, odsyłającymi do bezczasu tradycji jest obrazem zarówno o politycznym, jak i estetycznym znaczeniu. To zarazem odgrywanie braterstwa stanów w czasie, gdy był ono mrzonką, jak i rozrywka polegająca na żonglowaniu motywami, które uznawało się za „ładne”.

W opisie balu chciałabym zwrócić uwagę na dwie postacie: „Stanisławową Tarnowską”, czyli Różę Tarnowską z Branickich oraz jej męża Stanisława Tarnowskiego. Choć na opisanym balu Tarnowska „przedstawiała wiek XV-ty”, to brała ona także udział w kuligach – raz więc była postacią historyczną, a innym razem włościanką, co nie było wyjątkowe dla uczestników tych zabaw – stroje wypadało zmieniać. Bale i kuligi upamiętniano serią fotografii, które później krążyły wśród ich uczestników. Jedną z fotografii z kuligu wykonał w około 1880 roku Walery Rzewuski (choć kartonik jest niepodpisany, można bez wątpienia zidentyfikować jego atelier po przybranym bluszczem „okienku”, w którym można było się sfotografować), ulubiony fotograf Tarnowskiej. Na tle ekranu z krajobrazem pozuje grupa jedenastu osób przebranych w stroje ludowe – pięciu mężczyzn i siedmiu kobiet. Wszyscy przebrani są w odświętne stroje, wieniec na głowie Tarnowskiej może oznaczać, że tym razem to ona była „panną młodą” w zabawie w krakowskie wesele. Jeden z mężczyzn ma na sobie kożuch, prawdopodobnie prowadził cały zaprzęg. Grupie towarzyszą rekwizyty – dwaj mężczyźni palą fajki, ktoś podpira nogę na wywróconym „chłopskim” krześle, na ziemi stoi ręczna maselnica, miska z zanurzoną w niej chochlą, obok

³⁰ [B.a.], [*Bal etnograficzny...*], „Kurier Warszawski” z dn. 20 lutego 1881 (nr 50), s. 4.

³¹ Por. Maria Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 57. Por. [B.a.], [*Z karnawału...*], „Czas” z dn. 17 lutego 1882 (nr 39), s. 2.

rozrzucone są trzy łyżki, na stole przybranym obrusem stoi dzban, a cztery z kobiet trzymają w rękach wrzeciona i nawijają na nie nić. Podobne rekwizyty występowały w cyklu ludowym Beyera, choć tu służą jedynie jako „znaki ludowości” – przedmioty położone są w losowych miejscach, nikt ich nie używa. Szczególne wrażenie robią rozrzucone niedbale na ziemi łyżki, kiedy ma się w pamięci portretową fotografię wilanowskiego chłopca, który pozował łyżką jako „znakiem cywilizacji”, o czym pisałam w pierwszym rozdziale. Tu „cywilizacja” przegrywa z „tradycją”, jeśli za jej znak potraktujemy wrzeciono. Te jednak trzymane w ręku przez szlachcianki, z dala od kołowrotek, bardziej przypominają obiekt estetyczny, „dodatek” do ludowej sukni, niż narzędzie pracy.

Odmienne strój ludowy, bo już nie weselny, Tarnowska ma na sobie na kolejnej fotografii, która przedstawia inną niż kulig rozrywkę przynależną jej klasie – żywe obrazy. Także one, zwane inaczej *tableaux vivants*, były jedną z praktyk służących podtrzymaniu pamięci historycznej wspólnoty. Osoby biorące udział w żywym obrazie za pomocą przebrań i rekwizytów zastygały w scenie, którą mogły znać z literatury czy obrazu malarskiego, czasem przedstawiały alegorię, temat historyczny lub scenę wiejską. Trudno sklasyfikować tę praktykę, często pisze się o niej jako o parateatralnej, choć dostrzec w niej można także pewnego rodzaju „fotograficzność” – postaci zastygają tak, jakby stały przed obiektywem³².

Nierzadko żywe obrazy fotografowano w atelier, np. w zakładzie Rzewuskiego powstał obraz *Otrucie królowej Bony* według obrazu Jana Matejki. Fotografie także uwieczniały osoby, które w przebraniach brały udział w żywych obrazach, sam układ wtedy nie nawiązywał do konkretnej sceny z malarstwa czy literatury. Ponad dekadę wcześniej, w 1873 roku, Rzewuski stworzył właśnie tego rodzaju cykl fotografii żywych obrazów na podstawie *Pana Tadeusza*, a podobny wykonał po pokazie obrazów opartych na *Ogniem i mieczem*.

Ostatni odcinek powieści Henryka Sienkiewicza krakowski „Czas” opublikował 5 marca 1884 roku. Jak pisano w „Tygodniku Ilustrowanym”: „powieść ta zainteresowała wszystkich, o niej mówią wszędzie, prof. Tarnowski poświęcił jej dwa odczyty, wypowiedziane miodopłynnym stylem w samych prawie superlatywach”³³. Z tej okazji Marcelina Czartoryska postanowiła na deskach Starego Teatru w Krakowie wystawić cykl żywych obrazów³⁴. Stroje i rekwizyty pochodziły z prywatnych zbiorów i były pokazywane

³² Fotografowie zresztą sami komponowali żywe obrazy, np. Robert Fenton, Henry Peach Robinson czy Julia Margaret Cameron.

³³ [B.a.], [*Szczęśliwy nierównie był pomysł...*], „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 66 (5 IV), s. 219.

³⁴ [B.a.], [*Sienkiewicza Ogniem i mieczem w żywych obrazach*], „Czas” z dn. 14 marca 1884 (nr 62), s. 2, [B.a.], [*Ogniem i mieczem, ukończona niedawno...*], „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 64 (22 III), s. 192. Por. Wanda

na wystawie jubileuszowej Jana III Sobieskiego podczas uroczystości dwustulecia odsieczy wiedeńskiej, które obchodzono w Krakowie jesienią 1883 roku (to właśnie fotografię delegacji chłopskiej z tej uroczystości wystawił w swojej gablocie później Krieger). Tarnowska również była znana ze swojego zaangażowania w przygotowywanie przedstawień – pożyczala kostiumy i rekwizyty z prywatnych zbiorów, z których słynął dwór Tarnowskich. Pomysł ekspozycji obrazów z lektury Sienkiewicza wyszedł od Rzewuskiego, a zorganizowała ją Marcelina Czartoryska wraz z komitetem, w którym był fotograf – eksponaty z tej kolekcji sfotografował jednak nie Rzewuski, ale Krieger³⁵. Żywe obrazy z powieści Sienkiewicza wystawiono trzykrotnie w ciągu tygodnia i cieszyły się dużym powodzeniem. Było to 15 wieloosobowych scen, za których układ odpowiadali Franciszek Piotrowski i Jacek Malczewski³⁶. „Rzęsiste oklaski” wywołały szczególnie te obrazy, na których postaci ukazały się na żywych koniach „i to nie byle jakich”³⁷. Obrazów nie udało się sfotografować ze względu na ich rozmiary, więc Rzewuski wykonał cykl fotografii pojedynczych osób i kilkuosobowych grup. Na jednym z nich wystąpił między innymi Andrzej Przemysław Zamojski przebrany za Skrzetuskiego, zrobił on sobie także zdjęcie portretowe w tym samym stroju³⁸. Wanda Mossakowska wskazuje na to, że rekonstrukcja siedemnastowiecznych strojów, mimo użycia autentycznych obiektów z epoki, na ogół nie powiodła się, bo mieszano ze sobą elementy pochodzące z różnych wieków i mylono rodzaje broni³⁹.

Jak wspomniałam, sceny historyczne, literackie czy malarskie nie wyczerpywały repertuaru tej rozrywki. Żywe obrazy wystawiano w Polsce pod koniec XVIII wieku, zazwyczaj przyjmuje się, że pierwsze z nich pokazano w Puławach, w majątku Czartoryskich. Julian Niemcewicz myślał nawet, że to właśnie w Puławach narodziła się ta sztuka i to pomysły Izabeli Czartoryskiej naśladowano na dworach Berlina i Wiednia⁴⁰. Zdaniem niektórych jednak „[...] moda ta poczęła się od pasterskich, mitologicznych lub sielankowych

Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1981, s. 170–171.

³⁵ Por. *Ignacy Krieger...*, s. 44–45.

³⁶ Tematy wszystkich 15 obrazów za recenzjami w „Czasie” pokrótce rekonstruuje Mossakowska. Por. Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 171, przypis 67.

³⁷ [B.a.], *[Szczęśliwy nierównie był pomysł...]*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 66 (5 IV), s. 219.

³⁸ Tego rodzaju fotografię można znaleźć w zbiorach BN naklejoną na kartoniku innego krakowskiego fotografa Józefa Sebalda, ale otworzył on swój zakład dopiero w 1890 roku. Sebald po śmierci Rzewuskiego wykupił od jego rodziny zakład fotograficzny i zachował klisze, więc prawdopodobnie fotografia została ponownie wywołana w tym czasie.

³⁹ Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 172.

⁴⁰ Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995, s. 77.

tableaux jeszcze w Powązkach, rozwinęła się do końca w Puławach”⁴¹. Do żywych obrazów księżna Czartoryska angażowała nie tylko swoich przyjaciół, ale także dworzan, dzieci, a czasami nawet służbę i mieszkańców wsi. W przypadku jednego z nich, czyli przejazdu przez puławski gościniec wschodniej karawany, Czartoryska zorganizowała kawiarnię turecką, „arabskimi” jeźdźcami byli zaś ucharakteryzowani puławscy służący i chłopci, którym towarzyszyły stada krów, koni i wielbłądów – wszystko to przy akompaniamencie muzyki⁴².

W Polsce żywe obrazy pełniły przede wszystkim funkcje wychowawczo-patriotyczne, w pewnej mierze wyznaczyła je właśnie Czartoryska⁴³. Uważała, że po okresie początków polskiej niewoli należy przejść do zabawy, powinna ona mieć jednak uzasadnienie i budować miłość do ojczyzny. W recenzji „Czasu” o obrazach z *Ogniem i mieczem* można było czytać:

[...] całość harmonijna, wzorowo wykonana, zostawiła głębokie przejmujące wrażenie. Zabawa obok artystycznej miała w sobie piękną stronę społeczną. Był bowiem w tym jakby akt hołdu dla autora, zewnątrz wyraz ogólnego podziwu i uniesienia – jakby artystyczna uroczystość na temat dawnych, ale wielkich wspomnień historycznych, żeśmy kość z ich kości i krew z ich krwi. Prawda – to nie czyn – to tylko zabawa, ale zabawa pełna ducha narodowego⁴⁴.

Początki żywych obrazów łączyły się także z odgrywaniem sielankowych scen, obrazy nawiązujące do folkloru zaprezentowano przykładowo podczas obchodów święta św. Cecylii w Teatrze Wielkim w Warszawie w listopadzie 1887 roku. Pokazano wówczas widowisko *Rok w pieśni ludowej* ułożone przez malarzy, w tym Gersona, na podstawie tekstów Kolberga. W „Tygodniku Ilustrowanym” pisano: „Malowniczą stroną Roku przygotowali artyści malarze, materiału szczerze ludowego dostarcza twórcom pięknego pomysłu cenne dzieło Kolberga”⁴⁵. Obrazy przedstawiały ludowe zwyczaje, zaprezentowano obrazy *Pochód z gaikiem, Wianki, Wesele, Wieczornicę, Zaduszki* i inne wraz z towarzyszącą im muzyką ludową. Rysunki z przedstawienia zostały opublikowane w „Tygodniku Ilustrowanym”⁴⁶. Choć są dość małe, to widać, że kilka z nich ukazuje nie tylko zabawy chłopskie, ale także kontakt chłopów z „panami”. Dostrzec można mężczyznę w czerni i kobietę w turniurze, którzy na progu swego dworku – w sensie dosłownym – stoją od chłopów wyżej i chyba coś

⁴¹ Ludwik Dębicki, *Puławy (1762–1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, t. 4, nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1888, s. 101–102

⁴² Por. Adam Andrzej Witusik, *Z raptularza historyka*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1982, s. 340–343. Por. Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 276.

⁴³ Por. Małgorzata Komza, *Żywe obrazy...*, s. 290.

⁴⁴ L.D., *Żywe obrazy z powieści Henryka Sienkiewicza Ogniem i mieczem*, „Czas” z dn. 28 lutego 1884 (nr 73), s. 3.

⁴⁵ St. M. Rz., [*Nasz światek artystyczny...*], „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 254 (12 XI), s. 318.

⁴⁶ *Żywe obrazy wystawione w d.21-ym b.m.*, w Teatrze Wielkim, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 256 (26 XI), s. 349.

im dają lub po prostu dobrotliwie przyglądają się im. Także w przypadku *Pochodu z gaikiem* chłopci przychodzą do „panów”. *Rok w pieśni ludowej* pobrzmiewa więc wciąż, prawie 15 lat po uwłaszczeniu, paternalistycznymi nutami.

Wróćmy do wspomnianego, drugiego zdjęcia Tarnowskiej. „Scena wiejska” uwieczniona przez Rzewuskiego w około 1880 roku przedstawia prawdopodobnie mężczyzn z rodziny Zamoyskich⁴⁷, jedną niezidentyfikowaną kobietę i Różę Tarnowską, którą można rozpoznać po charakterystycznych rysach. Wszystkie postaci przedstawione są w strojach ludowych, pozują na tle ekranu z krajobrazem. Mężczyźni siedzą na krzesłach przy stole z kieliszkami do alkoholu (ich wygląd wskazuje, że do nalewki), kobiety zaś stoją, Tarnowska patrzy w obiektyw i dla jednego z mężczyzn kroi chleb, druga przyniosła swojemu towarzyszowi butelkę nalewki. Fotografia ta przedstawia życie ludu w inny sposób od tego, który Rzewuski w zamówieniu dla Kolberga uwiecznił kilka lat wcześniej. Postaci są obute i to nie w obuwiu przypominające te chłopskie (jedna z kobiet ma na sobie pantofle na obcasie, a mężczyzna lakierowane oficerki), siedzą przy wysokim stole i na ozdobnych, choć skromnych, krzesłach – nie pod wierzbą, na ziemi czy kupce siana. Ciekawe, że do fotografii wybrano akurat scenę przedstawiającą picie alkoholu. Można oczywiście widzieć w niej obraz z jednej z zabaw wiejskich, np. wesela, co odpowiadałoby karnawałowemu charakterowi żywych obrazów. Jednak w przypadku cyklu Rzewuskiego to wódka, nie nalewka, była elementem weselnym. W przypadku fotografii z cyklu Beyera chłop pozujący z kieliszkiem do wódki także się pojawił. Brak wódki jest zarazem brakiem symbolu feudalnej władzy pana nad chłopem – przymusu propinacyjnego.

Przywilej propinacyjny dawał szlachcie monopol na produkcję i sprzedaż alkoholu (głównie wódki) na danym terenie. Nad chłopami ciążył zaś przymus propinacyjny – musieli kupić u swojego pana określoną ilość alkoholu, jeśli zaś tego nie zrobili, i tak ponosili koszty tej transakcji, a niewykupioną miarę wódki – zgodnie z prawem – rozlewano im w gospodarstwie. Co znamienne – fotografia pochodzi z 1880 roku, a więc prawo propinacyjne wciąż działało, zniesiono je w Galicji dopiero dziewięć lat później, a szlachcie udało się wywalczyć od austriackiego rządu za to odszkodowanie. Na fotografii ta sama grupa społeczna, która poprzez prawo propinacji zmuszała chłopów do kupna alkoholu i rozpijała go, teraz to rozpijanie odgrywa. Może się wydawać, że rozpijanie to rozgrywa się tu za pomocą subtelniejszych środków, ale przecież zarówno wódka, jak i nalewka są tak samo mocnym alkoholem. Nalewka była częstym elementem wyposażenia dziewiętnastowiecznego

⁴⁷ Por. Małgorzata Komza, *Żywe obrazy...*, s. 9.

dworku, był więc to alkohol klasowo stojący wyżej od chłopskiej wódki. Mimo to fotografia odsyła do obrazu chłopca pijącego właśnie wódkę – trudno sobie wyobrazić, by nalewkę zagryzano chlebem. Butelka z alkoholem musiała być dla wyższych klas nieodłącznym elementem wyobrażenia życia chłopca, skoro tak różne przecież osoby jak Beyer, Rzewuski, pozujący Zamoyscy i Tarnowska uznawali ją za „normalny”, a zarazem wydaje się, że niewinny, rekwizyt fotografii o charakterze ludowym.

Charakter żywych obrazów łączy się z przebieranymi balami – one także przedstawiać mogły zarazem historię, jak i sceny ludowe. W przeciwieństwie jednak do balów i kuligów, które polegały na ruchu i tańcu, tu mamy do czynienia z petryfikacją. Małgorzata Komza pisze:

Żywe obrazy określano jako „reprodukcję”, „powtórzenie”, „naśladowanie w sposób najbardziej wierny z możliwych” obrazu „znanego” lub jeszcze lepiej „powszechnie znanego”. [...] Tę specyficzną „reprodukcję” uzyskiwano właśnie „przy pomocy osób żywych” w „stosownych kostiumach i pozach”, jak wielokrotnie pisano. Interesujące jest, że ludzi występujących w tych obrazach traktowano często jak przedmioty. Stanowili oni specyficzne tworzywo dla dzieła sztuki⁴⁸.

Arystokracja i szlachta przybierała pozy znane z utworów traktujących o historii – historii ich klasy. Żywy obraz w tym sensie jest metahistoryczną wypowiedzią – historia to ciąg nieruchomych obrazów, petryfikacji życiorysów i wydarzeń w konkretnych ramach, także estetycznych. Wraca tu porównanie Świętochowskiego historii do gobelinu – obrazy są pewną interpretacją historii, jej „ubarwieniem”. W przywołanym fragmencie recenzji z obrazów z Ogniem i mieczem czytaliśmy, że zabawa przypominała, „żeśmy kość z ich kości i krew z ich krwi” – „my”, czyli arystokracja. Powtórzenie obrazu przez żywe osoby ożywia sam obraz, ale ludzi zamienia w przedmiot. „Powtórzeni” bohaterzy z literatury czy historii nie mają cech, które posiadał oryginał – przypominają go jedynie z wyglądu. Żywe obrazy nazywano „posągami żywych osób”⁴⁹, a w podręczniku do ich przygotowania Edgard Ogonowski mówi o „martwych rzeźbach”⁵⁰. Przeszłość „ożywiana” jest przez żyjących arystokratów, jednak ich historia jako klasy społecznej z kolei pozbawiona jest przyszłości. Widziane w tej anachronicznej perspektywie „martwe rzeźby” odgrywające czasy swojej świetności wydają się obrazem symptomatycznym. Rozpoznanie te można odnieść jedynie do

⁴⁸ Tamże, s. 24–25.

⁴⁹ *Warszawska „cyganeria”*..., s. 45.

⁵⁰ [Edgard Ogonowski] E.O. Roger, *Teatr amatorski. Dzieło podręczne dla amatorów*, Poznań 1871, s. 37.

przebrań w stroje historyczne, jak jednak rozmieć je, kiedy kostiumem staje się strój chłopski?

4. Kostiumy wykluczenia

Zdjęcia kostiumowe, związane z balami maskowymi, amatorskimi przedstawieniami i żywymi obrazami, zamawiano również niezależnie jako urozmaicenie portretu⁵¹. Najpopularniejszą jego formą było zdjęcie w tzw. stroju polskim, czyli w kontuszu, żupanie, pasie słuckim, wysokich butach i futrzanej czapie z kitą piór oraz z karabelą. W tym stroju często występowano w Galicji na oficjalnych i rodzinnych uroczystościach od lat 50. XIX wieku⁵². Fotografie w stroju polskim można znaleźć między innymi w zbiorach Ignacego Kriegera, co świadczy o popularności tej praktyki. Jak zauważa Mossakowska, damska odmiana stroju, z krótkim kontusikiem, była o wiele rzadsza, a kobiety fotografowały się „w strojach cygańskich lub pseudoludowych, w gorsecikach, marszczonych spódnicach, wyszywanych ukraińskich bluzkach, z koralami na szyi, wstążkami we włosach i dzbanem lub grabiami w rękę”⁵³. Modne były także przebrania egzotyczne, na modłę arabską czy turecką.

W zbiorach PAU jedno ze zdjęć przedstawia Tarnowską w pełnej postaci w stroju ludowym. Fotografia jest datowana na 13 lutego 1880 roku, a więc powstała w trakcie karnawału, mógł być więc to strój na bal. Często fotografowano się w strojach balowych, przykładowo inna uczestniczka opisywanego balu, Maria ze Skrzyńskich Sokołowska rok wcześniej sfotografowała się w atelier Rzewuskiego w średniowiecznym stroju balowym, w tym samym atelier w 1883 roku sfotografował się Juliusz Kossak w przebraniu Jana III Sobieskiego. Tarnowska jest jednak w stroju identycznym jak ten ze zdjęcia żywego obrazu – być może więc cała grupa poszła tak ubrana na bal, a może ubrała go specjalnie do tego obrazu.

Tarnowska pozuje na tle ekranu przedstawiającego ścieżkę prowadzącą do lasu, obok niej zostały ustawione kamienie, a ona stoi na trawie, opierając ręce na bokach, czyli w pozie, która prawdopodobnie kojarzyć mogła się z ludowym tańcem, krakowiakiem. Dla porównania kilka lat wcześniej, w 1874 roku Tarnowska pozuje w ujęciu portretowym, na

⁵¹ Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 158.

⁵² Por. Maria Estreicherówna, *Życie towarzyskie...*, s. 74–75.

⁵³ Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 158. W zbiorach archiwalnych różnych instytucji można natrafić na wiele tego rodzaju fotografii, są one jednak bardzo rozproszone, a ich identyfikacja utrudniona, bo rzadko są one podpisane jako np. „fotografia osoby X w stroju ludowym”, należy więc przeglądać całe zbiory fotografii wybranej arystokratycznej rodziny licząc na to, że trafi się na akurat tak ubraną do zdjęcia osobę.

jednolitym tle, w płaszczu, perłach, z futrzana mufką. Interesujący jest jej wyraz twarzy – na zdjęciu portretowym w płaszczu jest on dumny i poważny, czyli taki, jaki przystoi jej klasie (i nie tylko, trudno w tym czasie znaleźć fotografie przedstawiające różne od tego wyrazy twarzy), natomiast w przypadku zdjęcia w stroju ludowym Tarnowska nieznacznie, ale uśmiecha się. W 1880 roku Rzewuski stworzył już dla swoich klientów swój reprezentacyjny dom z atelier w ogrodzie – Tarnowska jednak nie pozuje na tle prawdziwych roślin czy „rosochatej wierzby”, która pozostała po wykonaniu cyklu fotografii chłopów przy okazji zamówienia Kolberga. Nie chodziło więc o złudzenie realności, lecz właśnie przebranie – Tarnowska miała wyglądać nie jak chłopka, lecz jak arystokratka w stroju ludowym. Szczególnie podkreśla to poza stanowiąca, wydawałoby się, rodzaj „oddechu” od sztywnych ram zachowania przed obiektywem przystającym kobietom z jej klasy, jednak patrząc na gorset i obwód jej talii, oddechu, tym razem dosłownego, w trakcie szczególnej intensywnej zabawy musiało jej braknąć. Tego rodzaju strój ludowy sam zdradza swoją fantazmatyczność – w gorsecie, szczególnie tak sztywnym, pracować na wsi się nie da. Różni się on również od widocznego na zdjęciu Kriegera z podobnego okresu przedstawiającego dwie Krakowianki, choć jest do niego bardzo podobny. Ciekawe musiało być to z perspektywy Rzewuskiego – wcześniej współpracował z Kolbergiem, fotografował strój krakowski na potrzeby nauki, a niedługo później fotografuje arystokrację w strojach, które – choć ludowe – to trudno powiedzieć, do jakiego „ludu” nawiązują. Strój Tarnowskiej celowo miał różnić się od rzeczywistego stroju krakowskiego i był to rodzaj karnawałowej stylizacji „na chłopkę”, który jako strój karnawałowy czy przeznaczony do zabaw – nawiązuje do obrazu „roztańczonej wsi”, którą opisywał Kolberg, a pośrednio sfotografował Rzewuski.

W zbiorach AGAD na innym zdjęciu portretowym Róża Tarnowska, znów ubrana w strój ludowy, pozuje ze swoją roczną córką Elżbietą, którą przytula do twarzy. Fotografia została wykonana w 1876 roku. Tarnowska jest w białej bluzce, kamizelce, chustce na głowie i koralach. Osiem lat później Tarnowskim urodzi się syn. Także z nim, rok później, Tarnowska się sfotografuje. Tym razem jednak chłopiec pozuje na koniu na biegunach, ona zaś ubrana jest w czarną suknię. W przypadku tych dwóch fotografii widać podział, o którym pisała Mossakowska – dziewczynce przynależy strój ludowy, chłopiec zaś sfotografowany musi zostać z atrybutem męskości – koniem, nawet jeśli miałyby to być koń na biegunach. W tym przypadku przebranie się przez arystokratkę w strój ludowy nie tylko mówi coś na temat wyobrazonego chłopca, ale także o wykluczeniu samej przebranej – jak pamiętamy w relacji z balu nie nazwano jej po imieniu, lecz opisano jako funkcję jej męża, przedstawiono jako „Stanisławową Tarnowską”, co wówczas było normalną praktyką (w tej samej relacji

wymieniono między innymi „Alfredową Milieską”, czyli Marię Kołaczkowską, żonę Alfreda Milieskiego).

Na fotografii z 1883 roku wykonanej znów w atelier Rzewuskiego Stanisław Tarnowski ubrany jest w kontusz, wysokie buty, lewą dłoń opiera na rękojeści szabli, a prawą położył na nakryciu głowy leżącym na stoliku. W tle wisi kotara i ekran z krajobrazem, na stoliku położono obrus z orientalnym motywem. Z podobnym przebraniem wiąże się rodzinna historia. Tarnowski wspomina swojego dziadka, który widział w nim „typ wyraźnie polski”, więc od dziecka ubierano go w kontusz. Jeden z rysunków z rodzinnego archiwum przedstawia go w takim stroju, kiedy miał zaledwie cztery lata. Strój ten zapamiętał dokładnie: „Był szafirowy, żupan biały, konfederatka z piórkiem i dziecinny pałasiak. Otóż dziadek lubił patrzeć na mnie tak ubranego i lubił, żebym mu śpiewał:

Gdzie się podział ten wiek złoty, owe dawne czasy
Gdy kontusze królowały i złociste pasy⁵⁴”.

To Tarnowskiemu zatem przynależy udział w „odgrywaniu” historii (jak pamiętamy, Tarnowski, już jako profesor, „miodopłynnie” zachwalał *Ogniem i mieczem*). Tarnowska może jedynie przebierać za wykluczoną grupę bez historii – kobiety przebierały się także w stroje egzotyczne czy cygańskie, czyli kolejne grupy poza historią. Na portretowej fotografii pochodzącej z atelier Rzewuskiego widzimy Helenę Sanguszkównę w cygańskiej biżuterii i wyszywanej kamizelce. Tam także wykonano fotografię Anny Branickiej z Potockich w stroju arabskim – pozuje na tle ekranu z krajobrazem mającym nawiązywać do egzotyki, na co wskazuje kształt liści, sama pozująca ubrana jest w wielowarstwowe, lejące się szaty i ma zakrytą lekko przezroczystą zasłoną twarz, a także chustę na głowie, widać więc jedynie oczy i dłonie. Z kolei w warszawskim zakładzie warszawskiego fotografa Jana Mieczkowskiego około 1889 roku sfotografowała się Zofia Górską (herbu Bożawola) w stroju tureckim. Dziewczyna ma na sobie bogato zdobioną suknię z ornamentem i szerokimi rękawami, schodzi po schodkach w atelier i niesie na ramieniu metalowy dzban. Wszystkie te stroje: cygański, turecki i arabski były tak samo fantazmatyczne jak strój ludowy – stanowiły raczej kompilację skojarzeń z „orientem”, niż faktyczny odpowiednik lokalnego stroju.

Strój ludowy i strój orientalny jako formy estetyczne, określające to, co „ładne”, określają także to, co pociągające. Choć arystokratki przebrane w stroje orientalne były szczelnie zakryte, to występowanie w nich mogło mieć komponent erotyczny. Jak pisał Gérard de Nerval o przebraniach kobiet w Kairze:

⁵⁴ Stanisław Tarnowski, *Domowa Kronika Dzikowska*, wstęp, oprac. i koment. Grzegorz Nieć, Księgarnia Akademicka, Rudnik, Kraków 2010, s. 71.

[...] Wyobraźnia znajduje szerokie dla siebie pole w tym incognito kobiecych twarzy, owo incognito bowiem nie rozciąga się na wszystkie wdzięki. Piękne dłonie, zgodne w pierścienie-talizmany i srebrne bransolety, niekiedy białe jak marmur ręce wychylają się z szerokich rękawów podniesionych powyżej ramienia; bosa stopy, z których babusze spadają za każdym krokiem, a smukłe kostki obwieszane obrączkami dzwonią srebrzyście – oto, co wolno nam podziwiać, czego wolno się domyślić, co wolno podpatrzeć⁵⁵.

Zasłanianie ciała przez „kobiety Wschodu” rozbudzała wyobraźnię podróżników, a także chęć jego odsłonięcia, która miała wymiar seksualny⁵⁶. Pragnienie to było zapoczątkowane przez wcześniejsze lektury (np. *Księgi tysiąca i jednej nocy*), w których posługiwano się motywem ciała orientalnej kobiety jako dostarczycielki szczególnych doznań. Zarazem na obrazach malarskich łaźni tureckich, targów niewolników i haremów, np. prac Jean-Léona Gérôme’a mamy do czynienia z widokiem nagich lub półnagich ciał kobiet, z których spływały kolorowe szaty. Jego malarstwo tworzyło złudzenie rzeczywistości, przypuszczalnie wykorzystywał on nawet w swojej pracy fotograficznej, a w czasach, kiedy tworzył obrazy, uznawano je za obiektywne, a wręcz naukowe⁵⁷. Jak zauważa Linda Nochlin, więcej miały one jednak wspólnego z pornografią niż etnografią, a ich struktura podporządkowana jest władzy męskiego spojrzenia nad podporządkowaną kobietą⁵⁸.

Chłopki, jako kobiety podporządkowane dziedzicowi, ekonomowi czy innym mężczyznom zarządzającym wsią, tacy jak urzędnicy wiejscy, były podobnie postrzegane jako obiekt seksualny. Rzepową ze *Szkiców węglem* Sienkiewicza narrator opisuje tak:

Kobieta była młoda, może dwudziestoletnia, i dziwnie urodziwa. Na głowie miała czepek zwyczajny babski, na sobie białą koszulę zaciągniętą czerwoną tasiemką. Pod tą koszulą rysowały się zdrowe, wypukłe piersi jak dwie głowy kapusty, a i cała kobieta była jak rydz, szeroka w plecach i w biodrach, smukła w stanie, gibka, słowem: łania.

Ale rysy miała drobne, głowę niewielką i płeć może nawet i bladawą, tylko trochę ozłoconą promieniami słońca; oczy duże, czarne, brwi jakby napisane, mały, cienki nosek i usta jak wiśnie. Śliczne ciemne włosy wymykały się jej spod czepca⁵⁹.

⁵⁵ Gérard de Nerval, *Podróż na Wschód*, przeł. Jadwiga Dmochowska, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 11.

⁵⁶ Por. Roman Chymkowski, *Odslanianie „kobiety Wschodu”. Szkic o społecznej historii spojrzenia*, [w:] *Sploty kultury*, red. Nicole Dołowy-Rybińska, Anna Gronowska, Igor Piotrowski, Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

⁵⁷ Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays On Nineteenth-century Art and Society*, Thames and Hudson, London 1991, s. 37, 39.

⁵⁸ Tamże, s. 44.

⁵⁹ Henryk Sienkiewicz, *Szkice węglem*, Kama, Warszawa 1994, s. 20.

Pierwszy kontakt sam na sam z jej oprawcą, pisarzem wiejskim Zołzikiewiczem, polegał na fizycznej napaści na nią i próbach zmuszenia jej do pocałunku – cała intryga w utworze rozgrywa się jedynie dlatego, że Zołzikiewicz chce zmusić kobietę do stosunku seksualnego, co w końcu zresztą mu się udaje. W *Nizinach* Elizy Orzeszkowej główna bohaterka, Krystyna opisana jest podobnie:

W tymże samym folwarku była i owa słuszna, zgrabna, czarnooka dziewczka. [...] Kształtami przypominała młodą brzozę, oczy jej były pełne płomieni, zza ust pąsowych ukazywała w uśmiechu śnieżne zęby, a gdy rozplotła warkocze, chowała się do pasa, w płaszczu kruczych włosów. Pracowitą była, bo pośród cudzych ludzi nie otrzymała nigdy darmo kęsa chleba, a nieśmiała i uległa, bo nad sierotą i bezdomną wszyscy wszystko mogli⁶⁰.

Krystynę rozkochał w sobie ekonom zarządzający wspomnianym folwarkiem, zagrodowy szlachcic Stefan Bahrewicz i porzucił z dwójką ich wspólnych dzieci (przypomnieć by tu należało fotografię „Scena z ekonomem przy żniwie” Rzewuskiego – w tej perspektywie nabiera ona seksualnych znaczeń). Obie chłopki są urodziwe, czarnowłose i czerwonouste, a ich walory cielesne porównywane są do główek kapusty, rydzów, wiśni, brzoź, słowem – do wiejskich darów natury. Podkreślanie ich fizyczności w ten sposób ma je plasować bliżej natury, obiecywać rozkosze niestłumione przez represyjną kulturę klas wyższych. Jednocześnie w obu przypadkach oczekiwaną, a nawet żadaną, postawą wobec ich adoratorów jest uległość, tak jak przecież rydz nie protestowałby przez zebraniem, podobnie jak brzoza przed zrabaniem – jest to ich „naturalne” przeznaczenie. Przemocowość, która łączy się z seksualnym pożądaniem chłopki najpełniej dostrzec w toposie literackim, który Katarzyna Czczot nazywa „polowaniem na wieśniaczkę”⁶¹. Jako jego zobrazowanie w polskim kontekście autorka wymienia powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego *Ulana* z 1843 roku, w której panicz Tadeusz na polowaniu spotyka ponadprzeciętnej urody chłopkę. Zdobywa on serce, zamężnej jak się okazuje Ulany, a ta zamieszkuje w jego dworze. Dla Tadeusza wieśniaczka jest odwrotnością dam z towarzystwa i cechującej je obłudy, Ulana bowiem „[...] była prostą, namiętą kobietą – aniołem oczyma, zwierzęciem ciałem i wolą. I jak jej było cudnie z tą namiętnością ognistą, niepohamowaną, szczerą, bezwstydną prawie”⁶². Panicz jednak w końcu wyjeżdża do Warszawy i wraca z żoną, a porzucona Ulana popełnia samobójstwo. Czczot pisze: „Męskie fantazje o nieskrępowanej seksualności kobiet z ludu

⁶⁰ Eliza Orzeszkowa, *Niziny*, Druk S. Lewentala, Warszawa 1885, s. 50.

⁶¹ Katarzyna Czczot, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa 2016, s. 97 i nast.

⁶² Józef Ignacy Kraszewski, *Ulana. Powieść poleska*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 14.

[...] stanowią wyraz nieskrępowanej swobody feudalnych właścicieli w dysponowaniu ich ciałami”⁶³.

Erotyzm chłopki jest alternatywą dla ideału „estetycznego i bezcielesnego anioła, jaki narzucono kobietom z warstw wyższych”⁶⁴. Opozycję chłopki i szlachcianki widać w jednym z opisów spaceru Jadwigi, córki dziedzica, i Wiktora, jej kuzyna w *Szkicach węglem*:

Wśród tych chałup, obok dzieci wiejskich, chłopów i całego prostackiego otoczenia wyglądali oboje jakby jakieś istoty z innej planety. Aż miło było pomyśleć, że nie istniał żaden związek między tą pyszną, rozwiniętą i poetyczną parą a prozaicznym, pełnym szarej rzeczywistości i na wpół zwierzęcym bytem wioski⁶⁵.

Panienka Jadwiga była także obiektem miłosnych fantazji Zołzikiewicza, który posunął się nawet do tego, że w akcie tęsknoty zobaczywszy suszące się spódnice i rozpoznawszy, że należą one do niej, zaczął je całować. Zobaczywszy to „dworska dziewczka Małgośka poleciała zaraz do dworu z językiem i doniesieniem, że «pan pisarz nos se w panienki spódnice wycier»”⁶⁶. Wypierane pożądanie w stosunku do córki dziedzica można widzieć jako sublimowane w pragnienie Rzepowej, a „niewinność” zamiarów w stosunku do Jadwigi jest potwierdzona nawet przez chłopkę Małgośkę. Zestawienie anioła-Jadwigi i zwierzęcia-Rzepowej pokazuje ich wykluczenie – Jadwigę pozbawiono cielesności i seksualności, Rzepową zaś – „duchowości” i mocy stanowienia o sobie. Arystokratki przebierające się za chłopki, cyganki i „kobiety ze Wschodu” swoje własne genderowe wykluczenie przebierają w estetyczną formę innego wykluczenia. Warto dodać coś jeszcze w kwestii świata przedstawionego fotografii. W „scenie wiejskiej” z udziałem Tarnowskiej to kobiety stoją przy stole, tak jak służba stoi przy stole dziedzica, to one usługują mężczyznom. Mimo przebrania chłopki porządek płciowy został nienaruszony, więcej nawet – podporządkowanie w obrębie ich klasy zostało w ten sposób podkreślone. Jeśli przyjrzeć się fotografiom z ludowego cyklu Beyera czy Rzewuskiego tego rodzaju podporządkowania brak – wyłania się z nich obraz nieomal równości płciowej.

5. Chłopo-pan, pano-chłop?

Tarnowski uczestniczył w żywych obrazach, balach, przebierał się w strój polski, jego żona Róża Tarnowska przebierała się w stroje ludowe, jednak on sam nie wystąpił w stroju

⁶³ Katarzyna Czeczot, *Ofelizm...*, s. 103.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Henryk Sienkiewicz, *Szkice węglem...*, s. 57.

⁶⁶ Tamże, s. 52.

ludowym. Stanisław Tarnowski jako profesor literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego, człowiek patriotycznie zaangażowany jest szczególnie ciekawym „elementem” karnawałowych zabaw – cechował go pewien dystans, właściwy piastowanemu stanowisku naukowemu. Choć mężczyźni, co potwierdzają fotografie, faktycznie woleli przebierać się w kontusze, to można napotkać fotografie przedstawiające ich ubranych w strój ludowy. Dwie fotografie z zakładu Jana Mieczkowskiego z około 1874 roku przedstawiają szlachcica Wincentego Walewskiego (herbu Colonna), spokrewnionego z Aleksandrem Walewskim, prezesem Heroldii Królestwa Polskiego. Na jednej jest on przebrany za żniwiarza, na drugiej pozuje wraz z małżonką, oboje w przebraniach włościan. Walewski był oficerem powstania styczniowego, później aresztowanym i dzięki staraniom rodziny uwolnionym, a także wiceprezesem Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności (w tym miejscu często odbywały się pokazy żywych obrazów) oraz radcą dyrekcji głównej w Towarzystwie Kredytowym Ziemskim, należał do Komitetu Opieki nad Inwalidami, Towarzystwa Rolniczego, Resursy Kupieckiej i Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Strój ludowy w przypadku Walewskiego wpisuje się więc wyraźnie w inną sieć symboliczną niż gdyby założył go Tarnowski. Zaangażowany społecznie i politycznie Walewski mógł swoim strojem wyrazić solidarność społeczną z chłopami, a tym samym zająć stanowisko w tzw. sprawie chłopskiej, czyli problemie udziału chłopów w powstaniu styczniowym. Na fotografii widzimy dość nietypową pozę – Walewski nonszalancko trzyma w ręku widły wraz ze nabitym na nie sianem, które opiera o ramię. Rodzi ona skojarzenie z kosynierami – w podobny sposób można oprzeć kosę, z tą różnicą, że byłaby ona znacznie dłuższa. Warto przypomnieć, że noszenie stroju chłopskiego, jak również fotografowanie się w nim, było także polityczną manifestacją w okresie przedpowstaniowym. Apollo Korzeniowski, pisarz i mówca z Wołynia, ojciec Josepha Conrada oraz jego znajomy, „ziemianin Podgórski”, jak wspomina Mikołaj Berg: „jako apostołowie demokratycznych przekonań, przebrali się w mazurski strój ludowy: białe sukmany, szare kurpiowskie czapki i wysokie buty. W takim stroju chodzili po Warszawie i tak się fotografowali u Bajera [Beyera – przyp. AK]”⁶⁷.

Ten sam fotograf, Jan Mieczkowski, w latach 80. XIX wieku wykonał fotografię Jana Kantego Galasiewicza w stroju ludowym, z siekierką opartą o ramię w pozie podobnej do przybranej przez Walewskiego. Fotografię tę zaliczyć można do gatunku fotografii teatralnych, Galasiewicz był bowiem aktorem i dramatopisarzem, a na zdjęciu przedstawiony

⁶⁷ Mikołaj Berg, *Mikołaja Wasyliewicza Berga Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r. t. 2*, przeł. K.J. [Karol Radwan Jaskłowski], Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1898, s. 54.

jest w stroju scenicznym. W 1888 roku w warszawskim teatrze ogródkowym miał premierę *Pan Zołzikiewicz: obraz dramatyczny w 5-ciu odsłonach ze śpiewami i tańcami* będący pierwszą próbą przeniesienia *Szkiców węglem* na scenę. Autorem sztuki, a zarazem odtwórcą roli Rzepy, był właśnie Galasiewicz. Utwór sceniczny bazował na ocenzurowanej wersji noweli, jednak wyraźnie się od niej różnił. Tragiczną historię o beznadziejnych próbach ratowania męża przez chłopkę zastąpił melodramat o wodewilowym zabarwieniu, w której główną rolę ogrywali nie Rzepowa, lecz Rzepa, Zołzikiewicz oraz postać, której nie było u Sienkiewicza – inteligent Wiktor będący uosobieniem społecznych cnót. Utwór Sienkiewicza kończy się sceną wziętą niczym z Zoli – Rzepa odcina siekierą żonie głowę (czyżby na fotografii Galasiewicza pokazano właśnie tę siekierę?). W przerobionym utworze zakończenie jest moralizatorskie – w imię zasady „kary za popełnione zło” Rzepa mści się na Zołzikiewiczu i to jego zabija siekierą. Wydaje się symptomatyczne, że autor sztuki przerobił utwór tak, aby podtrzymać w finale porządek feudalny (Zołzikiewicz jest zarazem wysłannikiem „ducha nowoczesności”, stawia na rozwój swojej urzędniczej kariery), a zarazem dowartościować inteligencję. Przywołuję ten przykład i zestawiam go z fotografią Walewskiego z konkretnego powodu – Galasiewicz pochodził bowiem z rodziny chłopskiej. Mamy tu do czynienia z uderzającym obrazem: chłopskiego pochodzenia Galasiewicz przebrany w teatralny kostium chłopca odgrywa „społeczny dramat” swojej warstwy. Jest on jednak nie tyle gorzkim komentarzem do modernizującego się porządku (jak literackie *Szkice węglem*), ile kolejnym kompensacyjnym widowiskiem, podtrzymującym iluzję „braterstwa stanów”.

Powróćmy do Tarnowskiego. W przypadku przywołanych fotografii można je interpretować jako wyraz „braterstwa stanów”. Czy Tarnowski nie chciał składać takiej deklaracji? Fotografie Walewskiego i Galasiewicza zostały wykonane w Warszawie, w przypadku Galicji do traumy powstania dochodzi wciąż pamiętana przez niektórych rabacja galicyjska. Przywódca rabacji, Jakub Szela, był skonfliktowany z rodziną Boguszów (oskarżali go o ich szpiegowanie i współpracę z władzami austriackimi w czasie powstania listopadowego), którzy byli właścicielami posiadłości w ówczesnym obwodzie tarnowskim. Stanisław Tarnowski pamiętał dzień rabacji, choć był wtedy dzieckiem. Swoje wspomnienia z tego dnia spisał w rodzinnej kronice:

Po chwili wszedł mój ojciec. „Mamo, odwagi i zimnej krwi, bo jest coś złego. Chłopi idą od Tarnowa i rzną szlachtę. [...]”. [...] Kto żył, uciekał, chronił się w zamku: sąsiedzi z tamtych

stron, ich oficjaliści, księża, urzędnicy z miasteczka. [...] Na dziedzińcu mieszczanie, chłopci ze sprzętami, Żydzi z betami⁶⁸.

Ojciec Tarnowskiego rozporządził obronę: „Sąsiedzi, domowi oficjaliści porozbierali między siebie wszystkie strzelby, stary ekonom z Kajmowa, niegdyś żołnierz wielkiego księcia Konstantego musztrował ich i chłopów z kosami, którzy się samo na to ofiarowali”⁶⁹. Najpierw należało sprawdzić, czy zasłyszane pogłoski są prawdą. Zgłosiło się dwóch ochotników, jednak nie z tych, którzy schronili się w zamku:

Kto się wyprawi? Na to występuje dwóch chłopów z Miechocina, jeden nazywał się Kozieł, drugi nie pamiętam jak, i mówią: „Z panów niech żaden nie idzie, bo jeżeli to prawda, to go zabiją. Ale nam, chłopom, nie zrobią nic. My pójdziemy”. I poszli – i nie wrócili. Byli zamordowani zaraz za Annopolem, między karczmą a pierwszymi domami kolonii po lewej stronie drogi jest ich mogiła i krzyż nad nią⁷⁰.

Opowieść Tarnowskiego, jak w przypadku fotografii Walewskiego zestawionej ze zdjęciem Galasiewicza, także można zestawić z inną opowieścią – wspomnieniami chłopca. Pamiętniki z tego samego okresu i dotyczące tych samych okolic pisał bowiem Jan Słomka, gospodarz i późniejszy wójt Dzikowa. Wyprawienie dwóch chłopów w jego relacji różni się od opowieści Tarnowskiego:

[...] Dwaj gospodarze z Miechocina: Wawrzyniec Kozieł i Paweł Wiącek, poszli, wysłani przez hrabiego, ażeby przedrzeć się ku Milcowi i przynieść stamtąd wieści. Gdy poszli do Nagnajowa, już im tam doradzali, żeby się nazad wrócili, bo może być źle z nimi, ale oni na te przestrogi nie zważali i poszli dalej. Zaledwie jednak przyszli do Annopola, w bliskości Padwi, zastąpili ich tam chłopci na drodze przed karczmą, a uznawszy za szpiegów wysłanych przez panów, bili w okropny sposób i mordowali, i na miejscu obu zabili, i tam przy drodze pogrzebali, gdzie dotychczas znajduje się mogiła⁷¹.

Oczami szlachcica to chłopci, niezbyt szczegółowo zapamiętani w porównaniu z innymi schronionymi w zamku, np. starym ekonomem, ochoczo zgłosili się narazić życie dla pana, oczami chłopca – zostali „wysłani przez hrabiego”, którzy właśnie z powodu pomocy panu zostali zamordowani.

Chociaż bandy chłopskie kierowały się w stronę zamku, to nie zdołały do niego dotrzeć. Tarnowski podkreśla, że „[...] nikt nie wątpił, wszyscy wiedzieli, że rzeź była

⁶⁸ Stanisław Tarnowski, *Domowa Kronika...*, s. 96.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże. s. 96–97.

⁷¹ Jan Słomka, *Pamiętniki włościanina od pańszczyzny do dni dzisiejszych*, Towarzystwo Szkoły Ludowej, Kraków 1929, s. 21, 317–318.

kierowana i przygotowywana przez rząd⁷² – chłopskie wystąpienie było kierowane przez austriackie władze, by w ten sposób unicestwić powstanie przygotowywane od roku przez miejscową szlachtę. Domysły ziemiaństwa o zorganizowanej akcji zaborczego rządu znalazły potwierdzenie podczas obiadu matki Tarnowskiego z galicyjskim porucznikiem, który przypadkowo, jak wspomina Tarnowski, „wygadał się”:

Moja matka rozmawiając przy obiedzie z porucznikiem, nazywał się Milbacher, pamiętam jak dziś, zaczęła się dziwić (umyślnie, a nuż się wygada), że te bandy chłopskie chodziły tak porządnie i z planem – skąd mogły wziąć między sobą takich co prowadzili tak umiejętnie? „*Aber Frau Gräfin*, pomiędzy nimi byli zawsze albo urzędnicy, albo kaprale, albo nawet czasem przebrani oficerowie⁷³”.

Opisywanie w ten sposób rabacji przez ziemian jest często spotykaną narracją. O pańszczyźnie czy konflikcie na tle klasowym we wspomnieniach Tarnowskiego nie ma słowa. A jednak na tarnowskiej ziemi była ona faktem. Słomka pisał:

Jak starsi mówili, którzy pańszczyznę odrabiali i zapamiętali, to nie trzeba większej kary dla ludzi, jak była pańszczyzna, że człowiek gorzej wtedy był traktowany niż teraz to bydłę, które jest uparte. Bito w polu i w domu za lada bagatelę. [...] W Dzikowie sami hrabstwo uchodzili za dobrych i ludzkich, jednakże nikt nie odważył się iść do zamku ze skargą na służbę dworską, bo ci by się wymówili, a skarżącemu tak potem dokuczali, żeby mu się na zawsze odechciało szukać sprawiedliwości⁷⁴.

Tymi, którzy pędzili chłopów byli przecież ekonomowie i weterani z minionego powstania, rzewnie wspomniani przez Tarnowskiego.

Udział urzędników i armii austriackiej w zorganizowaniu buntu chłopskiego widać także na jednym z niewielu obrazów rabacji, czyli *Rzezi galicyjskiej* Jana Nepomucena Lewickiego, grafika i fotografa (prowadził atelier na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie w latach 1861–1865⁷⁵). W centrum przedstawia on grupę chłopów, którym żołnierze austriaccy wypłacają pieniądze w zamian za przyniesione szlacheckie odrąbane głowy, w prawym rogu obrazu widać, jak jeden z żołnierzy podaje złotą monetę chłopu, który przekazał mu porwane szlacheckie dzieci. Pod stołem księgującego cały ten proceder piętrzą się srebrne i złote dzbany, misy i talerze, które chłopci przekazywali Austriakom. Z obrazu wynika więc, że wśród pobudek chłopów, które skierowały go ku buntowi nie była chęć wzbogacenia się jako

⁷² Stanisław Tarnowski, *Domowa Kronika...*, s. 100.

⁷³ Tamże, s. 101.

⁷⁴ Jan Słomka, *Pamiętniki włościanina...*, s. 24.

⁷⁵ Niestety z jego zakładu zachowało się niewiele zdjęć. Por. Grażyna Plutecka, Juliusz Garzdecki, *Fotografowie nietypowi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 89.

taka, bo inaczej przywłaszczyłyby sobie zrabowane dobra, lecz chęć uzyskania konkretnej nagrody – pieniędzy. Świadczyć to może o lojalności wobec zaborczych władz, lecz także o opowiedzeniu się chłopów po innej, niż ich panów, stronie zarówno politycznej, jak i ekonomicznej. W *Szkicach węglem* jednym z narzędzi opresji Zołzikiewicza stosowanych wobec mieszkańców wsi jest żądanie łapówki w postaci pieniędzy, których chłopcy po prostu nie mają, a co więcej nie mają skąd ich wziąć, bo ich dotychczasowe życie oparte było na wymianie barterowej. Armia austriacka to nie tylko symbol zdrady chłopów wobec szlachty, ale także nowoczesności, kapitalizmu opartego na wymianie towarowo-pieniężnej.

Dwa lata po rabacji doszło do uwłaszczenia. Tarnowski zapamiętał je tak:

W kilka dni po Wielkiej Nocy [...] w Dzikowie zjawił się jakiś komisarz i kazał na następny dzień zwołać wójtów i radnych ze wszystkich wsi. Zapytany po co, odpowiedział, że ma w interesie rządu darować pańszczyznę. Nazajutrz zeszli się chłopcy, pan komisarz wyszedł i miał do nich uroczystą przemowę, ale ledwie skończył, na jego wielkie zdziwienie wystąpiła moja matka i za niego dokończyła, jak się nie spodziewał: – Oświadczył wam pan komisarz, że Cesarz darowuje wam pańszczyznę. Otóż ja wam oświadczam, że Cesarz nie może darować tego, co nie jest jego. Pańszczyznę może darować tylko ten, co ma do niej prawo, to jest pan. I ten wam ją przez moje usta teraz darowuję. Wracajcie do domów i powiedzcie wszystkim, że dziedzic zniósł pańszczyznę na wieczne czasy⁷⁶.

W geście matki Tarnowskiego można dostrzec lęk przed utratą znaczenia, brakiem realnej władzy – to wszakże rząd decyduje o „ich” chłopach bez ich zgody, co więcej – to rząd decyduje o ich własnym położeniu, bo zniesienie pańszczyzny oznacza zarazem zmianę całej struktury społeczno-ekonomicznej. Sam Tarnowski w kronice pisał później ze świadomością tego, iż jest on przedstawicielem ginącej klasy: „Strach, jak te wszystkie sąsiedztwa za mego życia topniały jak śnieg i znikwały [...]. Jaka przyszłość szlachty polskiej, jaka przyszłość kraju, jeśli tak dalej pójdzie?”⁷⁷. Przyszłość szlachty była więc dla niego równoznaczna z przyszłością kraju. Jak pisze Stanisław Grodziski:

Zabrakło tu miejsca na niedawne powstańcze hasło „z szlachtą polską polski lud”, bo nie myślało się serio o zniesieniu poddaństwa gruntowego i uwłaszczeniu chłopów. Pogląd o zagrożeniu swego środowiska rozwinął Tarnowski w analizie *Nie-Boskiej komedii*

⁷⁶ Stanisław Tarnowski, *Domowa Kronika...*, s. 113. Podkr. AK.

⁷⁷ Tamże, s. 97

Kraśińskiego, widząc przyszłość w ciemnych barwach przemian społecznych grożących rewolucją, „gdy Europa jak pijany człowiek zatacza się pomiędzy despotyzmem i anarchią”⁷⁸.

Hasło, o którym wspomina Grodziski, rzuca ciekawe światło na fotografie szlachty w strojach ludowych. Przypomnijmy więcej wersów poematu Zygmunta Kraśińskiego, z którego pochodzi:

Z Szlachtą polską – polski Lud,
Dusza żywa z żywym ciałem,
Zespojone świętym szałem;
Z tego ślubu jeden Duch,
Wielki naród polski sam⁷⁹.

„Lud” opisywany jest zatem jako „ciało”, w które niejako „wcielają się” szlacheckie idee, by – niczym potwora Frankensteina – ożywić go:

Bo Lud martwy sam – to mało –
Ogrom leży, a bez czucia –
Jeszcze trzeba iskry z nieba,
A nie z ziemi – do rozkucia
Marzącego w śnie olbrzyma –
I bez Szlachty Ludu nie ma!⁸⁰

Szlachta, która ożywia „ciało” ma następnie „poprowadzić Lud do bitwy”⁸¹.

Można zauważyć, że przebieranie się w strój ludowy było praktyką z tego samego repertuaru, co przebieranie się w stroje historyczne. Przebieranie się przez szlachtę w strój ludowy, w ciało „Ludu”, zarówno w przypadku udziału w kuligu, żywym obrazie (jak scena wiejska z udziałem Tarnowskiej), przebraniu balowym czy na potrzeby „niezwykłej” fotografii można widzieć jako pewnego rodzaju fantazmatyczną praktykę, „wcielenie się w lud”. Na fotografii w przebraniach ludowych można zatem patrzeć jak na obraz wielostabilny. Tak jak w przypadku „kaczko-królika” raz widzimy kaczkę, a raz królika, tu raz chłopca, a raz szlachcica; raz chłopkę, a raz szlachciankę. Obraz „chłopca-pana” (czy „pano-chłopca”) można nazwać obrazem klasowo wielostabilnym.

⁷⁸ Stanisław Grodziski, *Hrabia profesor. Szkic z dziejów krakowskiego konserwatyzmu*, „Krakowskie Studia z Historii Państwa i Prawa”, t. 3, Kraków 2010, s. 31.

⁷⁹ Zygmunt Kraśiński, *Psalm miłości*, [w:] Zygmunt Kraśiński, *Psalmy przyszłości. Odpowiedź na Psalmy Przyszłości Juljusza Słowackiego*, oprac. Manfred Kridl, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1928.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

W przypadku przebrań w stroje ludu szlachta nie wciela się w swoich klasowych symbolicznych „przodków” jak w przypadku np. żywych obrazów z *Ogniem i mieczem*, lecz kogoś spoza tej grupy. Strój historyczny ponadto odwoływał się do konkretnej epoki (jak w przypadku strojów balowych). Strój ludowy odwoływał się do źródła, „ludu przyrośniętego do grzędy macierzystej” od wieków, a więc był ahistoryczny. W tym sensie pozostawał symbolicznym „przodkiem” – lecz nie arystokracji jako takiej, lecz całego narodu, jak wyobrażali to sobie oświeceniowi ludoznawcy. Nie tyle zatem ożywiana jest tu przeszłość, co odgrywany beczczas, w którym żyje lud, petryfikacja na fotografii i za pomocą fotografii obrazu „ludu”, jest więc tu figurą stałości kultury narodowej i życzeniem niezmienności obrazu „wsi wesołej, wsi spokojnej”. Przebieranie się w stroje ludowe i zastyganie w scenkach z ich życia można patrzeć jak na formę kompensacji po wydarzeniach lat 1846–1848 i powstaniu styczniowym. Przepracowywanie narodowych traum odbywa się tu za pomocą pewnego rodzaju freudowskiego „wspomnienia przesłanego”, czyli wspomnienia maskującego to „prawdziwe”, które jest wyparte, a jednocześnie reprezentującego je w sposób symboliczny i poprzez podobieństwo. Arystokracja „staje się” ludem, który nie jest taki, jaki chciałoby się, żeby był i „przepamiętuje go”. We wspomnieniach szlachty dotyczącej rabacji galicyjskiej pojawiają się historie o tym, jak to brutalność chłopów wzrastała w miarę wypicia wódki. Z kolei mocny alkohol stoi na stole obok Tarnowskiej i Zamoyskich, na fotografii przedstawiającej scenę wiejską. Czy postawienie na stole wódki wykraczałoby poza ramy zabawy? Nie wypadło chyba, by nalewały ją arystokratki, nawet jeśli przebrane są za chłopki. A może arystokraci dostosowali się po prostu do kliszy kulturowej, w której chłop i alkohol tworzą nieodłączną od siebie parę? Jeśli tak, to zdają się prześlepiać potencjał subwersywny własnej zabawy. „Bezpieczny obraz” okazuje się anamorfozą – jego „niewinność” zobaczyć można jedynie z konkretnej klasowej perspektywy szlachcica, widziany z innej potwornieje. Znow ujawnia się jego wielostabilność: raz widzimy chłopca sielankowego, a raz chłopca-mściciela – raz Bartosza Głowackiego, a raz Jakuba Szele.

Szlachta przebiera się w stroje historyczne w akcie tworzenia i podtrzymywania pamięci narodowej, a tym samym podtrzymywania historii własnej, ginącej klasy. Przebieranie się w strój ludowy podszyte jest historią w dwóch rozumieniach – historią jako powrotem do źródeł narodu, którego rezerwuarem tradycji jest wyidealizowany „lud”, ale zarazem ich obraz nawiedzają widma historii w rozumieniu nowoczesnym – rabacja galicyjska czy powstanie styczniowe, widmo zmian ekonomicznych czy społecznych. Widmo to według Jacques’a Derridy cielesna wersja ducha, która nawiedza i domaga się

sprawiedliwości⁸². Widmo zawsze wyślizguje się z porządku czasowego, jest niewczesne, przychodzi z przyszłości lub przeszłości rozbijając porządek terażniejszości. „Tym bowiem, co wydaje się niemożliwe, jest mówienie o widmie, mówienie do widma, rozmawianie z *nim*, a zwłaszcza *spowodowanie* lub *pozwolenie*, by przemówiło”⁸³. Szlachta zdaje się jednak nie dostrzegać nawiedzających ją widm (a może udaje tylko, że ich nie widzi) i zbywa je milczeniem.

Przebieranie się w stroje ludowe i żywe obrazy to niejako praktyki wywoływania duchów – przywoływanie widm nowoczesności (tej przeszłej i przyszłej), które nawiedzają terażniejszość, w której żyje arystokracja i „anachronizuje” ją. Przebierającej się w strój ludowy i zapamiętana w balowym – chocholim – tańcu arystokracji wydaje się, że cały świat wiruje, lecz ona sama pozostaje w tym samym miejscu. Świat wokół modernizuje się, system feudalny przeobraża się w kapitalistyczny, jednak sama arystokracja, choć dostosowuje się do tych przemian, to zarazem zachowuje się tak, jakby nie pociągały one za sobą zmiany społecznej. „Niech więc będzie kapitalizm, ale poczciwy chłopiek ma pozostać poczciwym chłopkiem”, zdają się mówić z obrazów. Arystokracja wydaje się żyć w fikcyjnym a-czasie. Niebawem jednak grupa, w której stroje uczestnicy kuligów krakowskich tak chętnie się przebierają zacznie gwałtownie emancypować się, a ci, którzy wyemigrowali do miast, rozpętają rewolucję 1905 roku. Chłopi, którzy wydawali się trwać w bezczasie – wyrrywają się z niego i zmieniają przyszłość. Arystokrację anachronizują więc zarówno widma przeszłych wystąpień chłopskich, jak i widma zmian społecznych nadchodzących w przyszłości. Tym razem więc, odwrotnie niż u Krasieńskiego, to „ciało” szlachty nawiedzają chłopskie widma. Chłopstwo, rozumiane jako grupa społeczna, samo zaczyna wówczas pisać swoją historię, upomina się o podmiotowość, zaczyna brać udział w pochodzie Ducha – jednak nie tego, o którym pisał Krasieński, lecz Hegel.

⁸² Jacques Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 13, 24. Podkr. oryg.

⁸³ Jacques Derrida, *Widma...*, s. 32.

Zamiast zakończenia



Il. 1. Wawrzyniec Okrajczy, fot.
Walery Rzewuski, ok. 1863,
zbiory MHMK.



Il. 2. Maciej Zwoliński, fot.
nieznany, ok. 1893, zbiory BN.

Stefan Żeromski w kwietniu 1889 roku opisuje w dzienniku jeden z zatargów w kwestii serwitutów Opalki i Bzówki, chłopów mieszkających nieopodal niego, z „panami” – Kazimierzem i Władysławem Bronikowskimi. Całą sprawę komentuje gorzko:

Przytoczyłem tutaj przebieg tej sprawy, bo to jest akwarelka stosunków „dworu do chaty”. Między nimi stoi pan kunwisorz, sąd, gubernator, naczelnik powiatu. Przez tych tłumaczy rozmawiają dwór i chata, i ci tłumacze zgodę między nimi utrzymują. To nie prawo reguluje stosunki, ale władza polityczna. Zgoda tu nie istnieje, bo jest różność interesów, różność dążeń, mających na celu własne podwórza.

Nareszcie wyznać to trzeba, że „do końca świata z szlachtą polską polski lud uczuć swych nie zbrata”¹.

We fragmencie wspomnień pisarza dostrzec można widmo nowoczesności opisywane w poprzednim rozdziale. Nie tylko wieś zostaje ukazana jako modernizująca się i funkcjonująca w sieci instytucji prawnych, lecz przede wszystkim chłop – wymienieni z nazwiska – pokazani są jako postaci, które bronią własnych interesów i, co wynika z wcześniejszego opisu konfliktu przez Żeromskiego, wiedzą, jak ich bronić. Na uwagę zasługują także liczni rosyjscy pośrednicy, zaborcze instytucje, które regulują kontakty wsi z dworem. Chłop staje się politycznym przeciwnikiem dawnego pana, z którym musi się on liczyć.

W tym samym czasie, gdy chłop zyskuje świadomość polityczną, zyskuje także „świadomość fotograficzną”. Za pierwszą fotografię chłopską Włodzimierz Mędrzecki, a za nim Joanna Bartuszek uznają opublikowane w *Upominku obrazkowym „Gazety Świątecznej” w roku 1896* zdjęcie Macieja Zwolińskiego, zdobywcy pierwszej nagrody w ogłoszonym przez „Gazetę Świąteczną” w 1893 roku konkursie na wzorowe gospodarstwo włościańskie². Można by więc uznać je za symboliczną cezurę czasową mojej pracy, ale dalej Mędrzecki pisze o tym, że „zdjęcie powstało z inicjatywy redaktora «Gazety Świątecznej» w zakładzie fotograficznym”³. Czyli nie do końca była to fotografia chłopska, jeśli jej wyznacznikami ma być wykonywanie jej przez chłopów z własnej inicjatywy⁴. Z pewnością publikacja ta otwiera jednak pewien nowy rozdział w znaczeniu relacji chłopów z fotografią – od tej pory zarówno

¹ Stefan Żeromski, *Dzienniki*, oprac. Jerzy Kądziera, De Agostini, Warszawa 2006, s. 501.

² Włodzimierz Mędrzecki, *Fotografia chłopska jako źródło do dziejów rodziny w Królestwie Polskim*, [w:] *Spółczesność polskie XVIII i XIX wieku*, t. 9, red. Janina Leskiewiczowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 380; Joanna Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Neriton, Warszawa 2005, s. 27. Por. *Upominek obrazkowy „Gazety Świątecznej” w roku 1896*, s. 5.

³ Włodzimierz Mędrzecki, *Fotografia chłopska...*, s. 380. Znajduje się ono w kolekcji fotografii Prószyńskiego, o której pisałam w drugim rozdziale.

⁴ Joanna Bartuszek, *Między reprezentacją...*, s. 20.

„Zorza”, jak i „Gazeta Świąteczna” propagują upowszechnianie fotografii i walczą z „fotograficznymi zabobonami”, opiniami jakoby fotografowanie się było grzechem, a fotografowanego „śmierć rychła pochwyci”⁵. Podpowiadają także, jak działa aparat fotograficzny i jak robić zdjęcia – opisywany w drugim rozdziale Ignacy Kobus, chłopski fotograf, zainteresował się tym tematem właśnie dzięki artykułowi w „Zorzy”.

Wydaje się, że wcześniej, już w badanym przeze mnie okresie chłopci przychodzili do fotografa, choć potwierdzenie tego wymagałoby szerokiej i szczegółowej kwerendy⁶. Dlaczego to robili i co ich do tego skłaniało? Prawdopodobnie sam do fotografa przyszedł Wawrzyniec Okrajczy, wójt Pieskowej Skały, który brał udział w postaniu styczniowym i sfotografował się w atelier Walerego Rzewuskiego. W jego postaci jeszcze jedno zasługuje na uwagę – świadomość narodowa. Czy do „samoustanowienia się fotograficznego” skłoniło go to, że także inni powstańcy się fotografowali? A może jego status wójta?

Pytania o perspektywę chłopską komplikują wizję nowoczesności. Tyle trudnym, co fascynującym byłoby zbadanie, jak opisywane w kolejnych rozdziałach tej pracy procesy i praktyki mogli widzieć chłopci i dziewczynki, konkretni ludzie, których w praktykach fotograficznych często odzierano z indywidualności. Być może oprócz fotografii zostały po nich także inne świadectwa: listy, pamiętniki czy wspomnienia spisane przez ich wnuków, może w podobnych źródłach należących do fotografów znajdują się drobne opisy, które nadawałyby chłopskim pozującym podmiotowość. Jak wyglądałaby historia fotografii, gdyby wzbogacić ją o perspektywę chłopca? W co układałoby się urządzenie nowoczesności widziane jego oczami? Ogrom pracy, który stoi za potencjalną odpowiedzią widać choćby w tym, że w pierwszym tomie jednego z najobszerniejszych i najlepszych źródeł do badania chłopskiego egodokumentu – *Pamiętnikach chłopów* – na karatach 51 pamiętników o fotografii wspomina się jedynie raz⁷.

Dziewiętnastowieczne fotografie chłopów znaleźć można w archiwizacyjnych szafach dorobku różnych fotografów. Czy zgromadzone pod pojęciem „fotografii chłopów” w jednej szufladzie wizualnego archiwum tworzą spójną opowieść? Czy mogą powiedzieć coś nie tylko o historii „wyobrażania” polskiego społeczeństwa, lecz także o jego obecnej społeczno-politycznej kondycji? Dlaczego akurat teraz, około 150 lat po powstaniu tych fotografii, ktoś postanowił opowiedzieć ich historię? „Archiwum: jeśli chcemy poznać znaczenie tego słowa,

⁵ R. Z., *Czytelnicy „Zorzy” fotografami*, „Zorza” 1902, nr 37, s. 267.

⁶ Z pewnością pomocne byłoby przebadanie zbioru fotografii i listów nadesłanych na konkurs „Nowej Wsi” i „Fotografii” ogłoszony w 1983 roku.

⁷ Por. *Pamiętniki chłopów*, przedm. Ludwik Krzywicki, Instytut Gospodarstwa Społecznego, Warszawa 1935, s. 154.

możemy to osiągnąć jedynie w przyszłości, w tym, co nadchodzi. Być może. Nie jutro, lecz w czasie, który ma nadejść, już za chwilę albo nigdy zgoła”⁸. Przyszłość, o której pisze Derrida, dla archiwum fotografii chłopów właśnie nadeszła, a wraz z nią widma, które domagają się sprawiedliwości.

⁸ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 56.

Bibliografia

Źródła

Czasopisma

- „Biblioteka Warszawska” 1859, 1874, 1878.
„Czas” 1867, 1876, 1880, 1882, 1883, 1884.
„Gazeta Polska” 1874, 1880.
„Gazeta Świąteczna” 1884, 1885.
„Głos” 1888, 1890.
„Kłosy” 1866, 1867, 1870, 1871, 1874, 1881.
„Kurier Warszawski” 1866, 1874, 1881, 1883, 1886.
„Ognisko” 1861.
„Przegląd Poznański” 1857.
„Rozmaitości” 1841.
„Tygodnik Ilustrowany” 1859/1860, 1861, 1863, 1865, 1866, 1868.
„Zorza” 1872, 1874, 1881, 1884, 1887, 1902.

Książki i broszury

- Berg Mikołaj, *Mikołaja Wasyliewicza Berga Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r. t. 1*, przeł. K.J. [Karol Radwan Jaskłowski], Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1898.
- Berg Mikołaj, *Mikołaja Wasyliewicza Berga Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r. t. 2*, przeł. K.J. [Karol Radwan Jaskłowski], Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1898.
- Czartoryska Izabela, *Pielgrzym w Dobromilu, czyli nauki wiejskie z dodaniem powieści*, Wydanie Maurycyego Orgelbranda, Warszawa 1852.
- Czekanowski Jan, *Dziennik podróży afrykańskiej*, red. Joanna Bar, Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne, Warszawa 2014.
- Exposition universelle de 1867 au Champ de Mars, à Paris: Notice descriptive de l'exposition ethnographique de la Société d'Ethnographie*, Bureau de la Société d'Ethnographie, Paris 1867.
- Kalendarz dla Ludu Polskiego na rok zwyczajny 1863*, H. Natanson, Warszawa 1862.
- Kalendarz Krakowski Józefa Czecha*, Kraków 1877.
- Karpiński Franciszek, *Dziela Franciszka Karpińskiego*, Drukarnia Stereotypowa, Warszawa 1830.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie*, t. 24, t. 64.
- Kolberg Oskar, *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. 1: 1837–1876, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1965.
- Kolberg Oskar, *Krakowskie*, cz. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Poznań 1962.

- Kolberg Oskar, *Krakowskie*, cz. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Poznań–Wrocław 1977.
- Kolberg Oskar, *Pieśni ludu polskiego zebrał i rozwinął Oskar Kolberg*, Nakładem Księgarni J. K. Żupańskiego, Poznań 1842.
- Konopczanka Justyna, *Wspomnienie moje z lat dzieciennych i młodocianych o Oskarze Kolbergu*, maszynopis, Zbiory Muzeum Oskara Kolberga w Przysusze, Kraków 1937.
- Kraśiński Zygmunt, *Psalmy przyszłości. Odpowiedź na Psalmy Przyszłości Juljusza Słowackiego*, oprac. Manfred Kridl, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1928.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Ułana. Powieść poleska*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Nerval Gérard de, *Podróż na Wschód*, przeł. Jadwiga Dmochowska, Czytelnik, Warszawa 1967.
- Nietzsche Fryderyk *Niewczesne rozważania*, przeł. Leopold Staff, posłowie D. Misztal, Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Orzeszkowa Eliza, *Niziny*, Druk S. Lewentała, Warszawa 1885.
- Podróż do Rzymu i Paryża odbyta w roku 1861 przez Feliksa Borunia włościanina wsi Kaszowa pod Krakowem spisana za opowiadaniem pielgrzyma przez Walerego Wielogłowskiego*, Nakładem Księgarni i Wydawnictwa dzieł katolickich, naukowych i rolniczych, Kraków 1862.
- Powidaj Ludwik, *Polacy i Indianie*, [w:] *Publicystyka okresu pozytywizmu 1860–1900. Antologia*, oprac. Stanisław Fita, Warszawa 2002.
- Prus Bolesław, *Kroniki*, t. 1, cz. 1, oprac. Zygmunt Szweykowski, red. nauk. Jan Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Prus Bolesław, *Kroniki*, t. 1, cz. 2, oprac. Zygmunt Szweykowski, red. nauk. Jan Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Prus Bolesław, *Kroniki*, t. 6, oprac. Zygmunt Szweykowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Roger E.O. [Edgard Ogonowski], *Teatr amatorski. Dzieło podręczne dla amatorów*, Poznań 1871.
- Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii Umiejętności*, t. 1, 1874.
- Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii Umiejętności*, t. 2, 1875, s. VIII.
- Sienkiewicz Henryk, *Szkice węglem*, Kama, Warszawa 1994.
- Słomka Jan, *Pamiętniki włościanina od pańszczyzny do dni dzisiejszych*, Towarzystwo Szkoły Ludowej, Kraków 1929.
- Supplement du catalogue l'exposition prehistorique arrangée a l'occasion de la VIII-ieme session du congrès international d'archéologie préhistorique a Budapest. Objets trouves dans es contrées situées au nord des carpates jusqu'à la mer Baltique*, Typographie Franklin–Tarsulat, Budapest 1876.
- Świętochowski Aleksander, *Genealogia terażniejszości*, Książka i Wiedza, Warszawa 1957.
- Tarnowski Stanisław, *Domowa Kronika Dzikowska*, wstęp, oprac. i koment. Grzegorz Nieć, Księgarnia Akademicka, Rudnik, Kraków 2010.
- Upominek obrazkowy „Gazety Świątecznej” w roku 1896 (dodatek do „Gazety Świątecznej” 1896, nr 797)*.
- Ysabeau Alexandre, *Lavater. Carus. Gall. Zasady fizjognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy*, przeł. i uzupełnił Władysław Noskowski, Warszawa 1876.
- Żeromski Stefan, *Dzienniki*, oprac. Jerzy Kądziała, De Agostini, Warszawa 2006.

Żeromski Stefan, *Dzienników tom odnaleziony*, oprac. Jerzy Kądziera, Tower Press, Gdańsk 2000.

Opracowania

Abramowicz Andrzej, *Dalecy i bliscy. Szkice z dziejów archeologii*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Wydział II – Nauk Historycznych i Społecznych, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Łódź–Wrocław 1974.

Abramowicz Andrzej, *Société d'anthropologie et d'ethnographie polonaise de Paris (1878–?)*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1975, nr 20/1.

Agamben Giorgio, *Czym jest urządzenie?*, przeł. Jakub Majmurek, [w:] Agamben. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Ageorges Sylvain, *Sur les traces des expositions universelles. À la recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Parigramme, Paris 2006.

Altick Richard Daniel, *The Shows of London*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1978.

Anderson Benedict, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa, Kraków 1997.

Bachórz Józef, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2 (26).

Bartuszek Joanna, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Neriton, Warszawa 2005.

Bartyś Julian, *Materiały fotograficzne Elizy Orzeszkowej, dotyczące etnografii Podola i Besarabii w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego (Fotografie Michała Greima z Kamieńca Podolskiego z lat 1860–1890)*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1965, t. 7.

Benjamin Walter, *Cesarska panorama*, [w:] tegoż, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

Benjamin Walter, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Bennett Tony, *Kompleks wystawienniczy*, przeł. Małgorzata Szubartowska, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 10.

Białostocki Jan, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1961.

Bijak Maria, Garlicka Aleksandra, [Na pamiątkę...], [w:] Maria Bijak, Aleksandra Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993.

Bijak Maria, Garlicka Aleksandra, *Fotografia chłopów polskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993.

Biskupski Łukasz, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2013.

Borowski Mateusz, *Wszystkie imiona Czarnej Wenus*, „Dialog” 2012, nr 3.

- Chymkowski Roman, *Odsłanianie „kobiety Wschodu”. Szkic o społecznej historii spojrzenia*, [w:] *Sploty kultury*, red. Nicole Dołowy-Rybińska, Anna Gronowska, Igor Piotrowski, Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Clifford James, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Crary Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press Cambridge, Massachusetts–London 1994.
- Crary Jonathan, *Zawieszenia percepcji: uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przekł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, red. nauk. i posł. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Czczot Katarzyna, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Derrida Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Derrida Jacques, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Derrida Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Dębicki Ludwik, *Puławy (1762–1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, t. 4, nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1888.
- Dunin Janusz, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974.
- Dyśkiewicz Wiesław, [*Aleksander Bolesław Maciesza...*], [w:] Aleksander Maciesza, *Historia fotografii polskiej w latach 1839–1889*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1972.
- Dziewulska Joanna M., *Świat Podola i Besarabii w obiektywie Michała Greima. Dary fotografii dla Polskiej Akademii Umiejętności*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2011, t. 54.
- Edwards Elizabeth, *Photographic „Types”: the Pursuit of Method*, „Visual Anthropology” 1990, nr 2–3, t. 3.
- Edwards Steve, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2014.
- Estreicherówna Maria, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Feuerbach Ludwik, *O istocie chrześcijaństwa*, przeł. Adam Landman, Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.
- Filler Witold, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Fotografia polska do 1914 r. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, katalog i wstęp oprac. Jadwiga Ihnatowiczowa, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1981.
- Foucault Michel, *Dites et écrits*, t. 3, Gallimard Paris 1994.
- Foucault Michel, *Podmiot i władza*, przeł. Jacek Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 9.
- Garzdecki Juliusz, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Górski Ryszard, *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1970.

- Grodziski Stanisław, *Feliksa Boronia pielgrzymka do historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1984.
- Grodziski Stanisław, *Hrabia profesor. Szkic z dziejów krakowskiego konserwatyzmu*, „Krakowskie Studia z Historii Państwa i Prawa”, t. 3, Kraków 2010.
- Grzegorz Raubo, *Polska pycha*, „Czas Kultury” 1992, nr 4.
- Ignacy Krieger, wybór fotografii i opracowanie Ewa Gaczoł i Teresa Kwiatkowska, wstęp Ewa Gaczoł, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2017.
- Jabłoński Pawłowicz Izidor, *Wspomnienia o Janie Matejce*, oprac. krytycznie i komentarzem opatrzył Mieczysław Treter. nakładem H. Altenberga, Lwów 1912.
- Jackiewicz Danuta, *Karol Beyrer. 1818–1877*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2012.
- Jackiewicz Danuta, *Maksymilian Fajans: 1825–1890*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2014.
- Jaklińska Aleksandra, *Typy Żydów krakowskich z drugiej połowy XIX w. na fotografiach I. Kriegera w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa*, „Krzysztofory” 1985, nr 12.
- Jakubaszek Jakub, *Narzędzia modernizacji, reprezentacje nowoczesności. Wystawy prowincjonalne w Królestwie Polskim*, [w:] *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce (1821–1929)*, red. Małgorzata Litwinowicz-Drożdź, Iwona Kurz, Paweł Rodak, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2017.
- Jedlicki Jerzy, *Klejnot i bariery społeczne. Przeobrażenia szlachectwa polskiego w schyłkowym okresie feudalizmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Jurkowska Hanna, *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Karczewska Anna, *Czemu ten nasz chłop ciemny... Inteligenckie dyskusje o czytelnictwie ludowym w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Wydawnictwo Nieoczywiste, Warszawa 2017.
- Kasprzyk Leszek, *Spencer*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967.
- Kazuyasu Ochiai, *Examining Specimens, Evaluating Objects: Early Anthropological Photographic Albums and Western Ethno-Anthropology*, [w:] *Crossing Cultural Borders: Toward an Ethics of Intercultural Communication—Beyond Reciprocal Anthropology*, red. Inaga Shigemi, Kenneth L. Richard, International Research Center for Japanese Studies, 2001.
- Kmieciak Zenon, „*Gazeta Świąteczna*” za czasów redaktorstwa Konrada Prószyńskiego „*Promyka*” (1881–1908), Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
- Kmieciak Zenon, *Z dziejów pism dla ludu w latach 1866–1905. („Zorza” i „Gazeta Świąteczna”)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1966, nr 5/1.
- Komza Małgorzata, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.
- Kowalski Piotr, *Popkultura i humaniści*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Koziński Jerzy, *Fotografia krakowska w latach 1840–1914. Zarys historii*, Wydaw. Literackie, Kraków 1978.
- Koziółek Ryszard, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Król Marcin, *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków*, Fundacja „Res Publica”, Warszawa 1998.
- Kuligowski Waldemar, *Chamska historia Polski. Tezy i antytezy*, „Czas Kultury” 2016, nr 3.

Kultura wsi w egodokumentach, red. Hubert Czachowski, Violetta Wróblewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.

Kurz Iwona, *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2.

Kurz Iwona, Zaremba Łukasz, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, [w:] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Kwiatkowska Teresa, Malik Andrzej, *Zespół negatywów szklanych z zakładu fotograficznego rodziny Kriegerów w posiadaniu Muzeum Historycznego miasta Krakowa*, „Krzysztofory” 1984, nr 11.

Le Grand Robert de la langue française, red. Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris 2001, t. 2.

Lechowicz Lech, *Historia fotografii*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

Lechowicz Lech, *Karol Beyer i jego zakład*, [w:] *Karol Beyer 1818–1877. Pionier fotografii polskiej*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1984.

Lejko Krystyna, Niklewska Jolanta, *Warszawa na starej fotografii 1850–1914*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.

Lejko Krystyna, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

Lewandowski Stefan, *Poligrafia warszawska 1870–1914*, Książka i Wiedza, Warszawa 1982.

Lewicka-Morawska Anna, *Formowanie narodowej uczuciowości, czyli o sztuce Artura Grottgera na przestrzeni dziesięcioleci*, „Niepodległość i Pamięć” 1995, nr 2/1 (2),

Lewicki Szczepan, *Konrad Prószyński (Kazimierz Promyk)*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1996.

Litwinowicz-Drożdżiel Małgorzata, *Wyprawa po skrzynię posażną. Po lekturze Toastu na progu Andrzeja Mencwela*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6.

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

Markiewicz Henryk, *Pozytywizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000.

Matuszewski Józef, *Geneza polskiego chama. Studium semazjologiczne*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1982.

Mencwel Andrzej, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Mędrzecki Włodzimierz, *Fotografia chłopska jako źródło do dziejów rodziny w Królestwie Polskim*, [w:] *Spółczesność polskie XVIII i XIX wieku*, red. Janina Leskiewiczowa, t. 9, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.

Milewski Stanisław, *Codziennosc niegdysiejszej Warszawy*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2010.

Mirzoeff Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham – London 2011.

Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Mossakowska Wanda, *Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)*, Warszawa 1994.

Mossakowska Wanda, *Topografia zakładu fotograficznego Ignacego Kriegera*, „Krzysztofory” 1985, nr 12.

Mossakowska Wanda, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1981.

- Nochlin Linda, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, Thames and Hudson, London 1991.
- Nowicka Magdalena, „Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ” – kategoria dispositifu Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2011, nr 2/7.
- Nowicka Magdalena, *O użyteczności kategorii dyspozytywu w badaniach społecznych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2016, nr 12/1.
- Nowicki Wojciech, *Kwestarz*, [w:] *Photo Proxima*, t. 2, red. D. Gruszka, Kraków 2012.
- Pamiętniki chłopów*, przedm. Ludwik Krzywicki, Instytut Gospodarstwa Społecznego, Warszawa 1935.
- Pawica Monika, *Zasługujący na przywrócenie do pamięci? Rzecz o pisarstwie Walerego Wielogłowskiego (1805–1865)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2010, nr 10.
- Pinney Christopher, *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, [w:] *Anthropology and photography 1860–1920*, red. Elizabeth Edwards, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, New Haven, London 1992.
- Plutecka Grażyna, Garztecki Juliusz, *Fotografowie nietypowi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Plaźewski Ignacy, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Polski słownik bibliograficzny*, t. 15, Wrocław 1989.
- Polski słownik biograficzny*, red. Władysław Konopczyński, Polska Akademia Umiejętności, Wrocław, Wydaw. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Kraków 1959–1960, t. 8, zes. 36.
- Poniatowski Jan, *Wojsko kościuszkowskie na płótnie panoramy raławickiej*, Ossolineum, Wrocław 1990.
- Pratt Mary Louise, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. Ewa Elżbieta Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Sawicki Zdzisław, *Znaki funkcyjne urzędników, służb i straży na ziemiach polskich XIX–XX w.*, nakład własny, Warszawa 2015.
- Schümann Daniel, *Struggle for or against participation? How Darwinism came to partitioned Poland in the 1860s and early 1870s*, [w:] *The reception of Charles Darwin in Europe*, t. 1, red. Eve-Marie Engels, Thomas F. Glick, Continuum, Londyn–Nowy Jork 2008.
- Sekula Allan, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Zachęta, Warszawa 2010.
- Skarga Barbara, *Narodziny pozytywizmu polskiego: (1831–1864)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Skorupa Ewa, *Eliza Orzeszkowa – entuzjastka portretowania fizjonomicznego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, nr 1, t. 24.
- Skorupa Ewa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Skrukwa Agata, *Ikonografia etnograficzna w zbiorach Oskara Kolberga*, „Lud”, t. 76, 1993.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
- Spencer Frank, *Some notes on the attempt to apply photography to anthropometry during the second half of the nineteenth century*, [w:] *Anthropology and photography 1860–1920*, red. Elizabeth Edwards, Yale University Press, The Royal Anthropological Institute, New Haven, London 1992.

- Stomma Ludwik, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986.
- Szczepański Jan, [*Jest to nadzwyczajny zbiór...*], [w:] Maria Bijak, Aleksandra Garlicka, *Fotografia chłopów polskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1993.
- Sztandara Magdalena, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006.
- Tagg John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.
- Triller Eugenia, *Karol Beyer – numizmatyk i archeolog (1818–1877)*, „Wiadomości Numizmatyczne” 1964, t. 8, nr 3–4 (29–30).
- Walzer Michael, *Samotna polityka Michela Foucaulta*, [w:] „*Nie pytajcie mnie, kim jestem...*”. *Michel Foucault dzisiaj*, red. Marek Kwiek, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 1998.
- Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, oprac. Stefan Kozakiewicz i Andrzej Ryszkiewicz, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955.
- Welsh Alexander, *Strong Representations: Narrative and Circumstantial Evidence in England*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992.
- Wieczorkiewicz Anna, *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
- Wieczorkiewicz Anna, *Monstrarium*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, Warszawa 1900, t. 25.
- Witkiewicz Stanisław, *Juliusz Kossak*, nakładem Towarzystwa Wydawniczego, E. Wende i Spółka, Lwów, Warszawa 1906.
- Witusik Adam Andrzej, *Z raptularza historyka*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1982.
- Zasztowt Leszek, *Popularyzacja nauki w Królestwie Polskim 1864–1905*, Ossolineum, Wrocław 1989.
- Żdzarski Wacław, *Historia fotografii warszawskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.