

dr hab. Małgorzata Litwinowicz-Drozdziel
Instytut Kultury Polskiej UW

Recenzja pracy doktorskiej mgr Marty Ziętkiewicz
W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie w latach 1864-1883

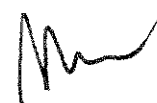
Praca pani Marty Ziętkiewicz jest próbą uporządkowania historii fotografii w Warszawie we wskazanym w tytule okresie. Rozprawa podzielona jest na pięć rozdziałów. Pierwszy z nich to ogólna charakterystyka warszawskich zakładów fotograficznych w interesującym Autorkę czasie, kolejne poświęcone są konkretnym funkcjom fotografii: jest więc mowa o fotografii portretowej, relacji między fotografią a malarstwem, o wykorzystywaniu fotografii w celach naukowych oraz o wczesnej fotografii miejskiej i reporterskiej. Autorka postawiła sobie zadanie ambitne: przyjrzenie się w sposób szczegółowy działalności warszawskich fotografów, ale też zbadanie fotografii jako medium społecznej zmiany. Te dwa zadania tworzą pewne napięcie charakteryzujące w moim odczuciu całą rozprawę: jedna z dążeń Autorki to umiłowanie szczegółu i dokonanie możliwie pełnej inwentaryzacji aktywności warszawskich fotografów w badanym okresie, druga – chęć wyjścia poza tradycyjnie rozumiane pole historii sztuki, zwrócenie się w stronę zagadnień takich jak praktyki społeczne i kulturowe czy obiegi medialno-komunikacyjne wieku XIX. Marta Ziętkiewicz deklaruje: „Niniejsza rozprawa jest (...) przede wszystkim studium praktyk fotograficznych przedstawionych w szerszym kontekście, uwzględniających zjawiska z obszaru kultury, polityki i obyczajowości”. Jest to projekt ciekawy, bliski duchowi współczesnej humanistyki, w szczególności historii kulturowej, która często zwraca się ku badaniu codzienności i sposobów jej doświadczania. Jest to również zadanie niełatwe: praktyki epok minionych są dość trudno uchwytny, doświadczenia dociera do nas wyłącznie jako zapis – wybiórczy, czasem sprawiający nawet wrażenie przypadkowości. Samo pojęcie praktyk wydaje się migotliwe, a jego użycie sugeruje, że Autorkę interesuje nie tylko fotografia, lecz także fotografowanie oraz praktyki społeczne: oglądanie, kolekcjonowanie czy czynność określana jako „fotografowanie się”.

Interpretowany w pracy materiał jest efektem rozległej kwerendy, a wykorzystane źródła mają heterogeniczny charakter: są to materiały prasowe, pojedyncze fotografie, serie, katalogi i albumy, dokumenty osobiste – fragmenty wspomnień i listów. Znakomitą decyzją wnoszącą dużą wartość do pracy jest wykorzystanie źródeł rękopiśmiennych – m.in.

korespondencji Karola Beyera i Marcina Olszyńskiego (co swoją drogą przypomina o tym, że ważnym zadaniem byłoby zebranie i wydanie rozproszonej po licznych archiwach korespondencję Beyera). Ze źródeł tych Marta Ziętkiewicz wyprowadza rozległą wiedzę i w przekonujący sposób pokazuje świat warszawskich fotografów II połowy XIX wieku. Zakres ich działalności, rozległe pola zainteresowań, skłonność do eksperymentowania i poszukiwania nowych rozwiązań koncepcyjnych i technicznych pokazują się nam tutaj jako imponujące. Praca bardzo dobrze oddaje znaczenie fotografii jako medium upowszechniającego wiedzę, budującego zasoby symboliczne wspólnot wyobrażonych, odślania jej znaczenie w edukacji i nauce. Autorka wykazuje, że w przypadku tego wynalazku możemy z całą pewnością mówić o natychmiastowej wielofunkcyjności. Ten rys fotografii, która nie tyle ewoluowała, co z impetem wkraczała na liczne pola, niektóre z nich przejmowała, inne definiowała na nowo, zostaje w rozprawie trafnie ukazany, zaś działający fotografowie wpisują się niewątpliwie w zbiór XIX-wiecznych *self-made manów*, bystrych i wyposażonych w refleks współtwórców obiegu komunikacyjnych, moderatorów informacji i pamięci. Posługująca się w gruncie rzeczy niewielką próbą Autorką (bo działających w interesującym ją okresie fotografów w Warszawie nie było wielu) – skutecznie wykazuje, że demokratyzujące działanie tego wynalazku miało charakter globalny i że studiując właściwe mu praktyki – trzymamy w ręce jeden z kluczy do rozumienia nowoczesności. Uznaję rozprawę Marty Ziętkiewicz za wartościowe i solidnie wykonane studium.

Pozwolę sobie jednak sformułować kilka uwag krytycznych:

Ważnym pojęciem używanym przez Autorkę jest nowoczesność. Czytamy na przykład: „Fotografia rozumiana jest tu (tu czyli w rozprawie) nie jako autonomiczna forma sztuki czy wytwórczości, ale jako element XIX-wiecznej kultury masowej, która narodziła się z łona nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego i miała służyć jego potrzebom” (s. 6). Użycie terminu „kultura masowa” w odniesieniu do wieku XIX wydaje mi się dyskusyjne – trafniej byłoby jednak mówić o kulturze popularnej, jako że do czasu narodzin i upowszechnienia radia i telewizji – trudno jest mówić o mass-mediach, bez nich zaś – wyobrazić sobie kulturę masową. Zastanawia mnie też w jaki sposób Autorka rozumie pojęcie nowoczesności; problematyka modernizacyjna jest wieloznaczna, warto byłoby sprecyzować czy odnosić się będziemy tutaj do ludzkiego doświadczenia zmieniającego się świata, demontażu tożsamości stanowych czy też do modernizacji rozumianej jako przede wszystkim proces cywilizacyjny przemodelowujący infrastrukturę codzienności, sposoby przemieszczania się i komunikowania oraz świat rzeczy materialnych – by wymienić kilka wymiarów zjawiska. Problematyka nowoczesności ma swoją bogatą literaturą przedmiotu –



Autorka powołuje się w rozprawie na nieliczne prace, warto byłoby to uzupełnić nie tylko ze względu na uznanie pewnego stanu badań, lecz także dlatego, że zwłaszcza rozpoznania dotyczące doświadczenia nowoczesności czy np. nierównomierności procesu modernizacyjnego mogłyby dobrze pracować przy analizie funkcji fotografii i fotografowania w badanym okresie.

Rozważania Autorki dotyczącego szerszego tła historyczno-społecznego nie pracują w rozprawie z pełną użytecznością. Mam na myśli sądy w rodzaju: „Okres popowstaniowy przyniósł z jednej strony brutalne carskie represje i nasilenie rusyfikacji, z drugiej strony zaś wyznaczał początek dojrzałej fazy kapitalizmu” (s. 11). Zdanie to wydaje mi się nie tyle zapisem dyskusyjnej tezy (że na ziemiach polskich kiedykolwiek wystąpił dojrzały kapitalizm i że było to akurat w roku 1864), co powieleniem szkolnego stereotypu – w którym wielkie i nierównomiernie idące procesy mają swoje daty roczne, a historia społeczna jest traktowana jak gra planszowa, na której przeskakuje się po prostu z pola „uwłaszczenie chłopów” na pole „dojrzały kapitalizm”. Ten rozbiór krótkiego fragmentu może się oczywiście wydać zbyt szczegółarski, nacechowany może nawet pewną belferską złośliwością. Nie to jest moją intencją i zdaję sobie sprawę z tego, że właściwie z dowolnego tekstu naukowego można wyjmować pojedyncze zdania i dokonując podobnego ich rozbioru – „demaskować” ich błędy i pływizmy. Chodzi mi jednak o to, że perspektywa historii społecznej wymaga od nas niestereotypowego myślenia, uwolnienia się właśnie od mechanizmu „gry planszowej”. Uprawiając ją – musimy widzieć wspomnianą już nierównomierność i niejednoczesność zmian, ich procesualny, a nie punktowy charakter, wielość grup i podmiotów, ludzi – którzy choć żyją „w tym samym czasie” – jeśli mamy na myśli konkretny rok czy dekadę – doświadczają zupełnie różnych, często nieprzystających do siebie światów. Jeśli będziemy widzieć historię kulturową jako splot niejednoczesności – będziemy mogli z powodzeniem uprawiać społeczną czy kulturową historię mediów (w tym fotografii) rozumiejąc, że jest ona jedną z nici tego splotu. Daje to szansę na zbudowanie skomplikowanej, ale też integralnej opowieści i pozwala na uniknięcie pułapki „widzenia rzeczy na tle” – na przykład fotografii na tle przemian modernizacyjnych. Doceniam pracę, którą wykonała Marta Ziętkiewicz na rzecz włączenia wątków właściwych historii kulturowej i społecznej do swojej dysertacji i próbę przyjrzenia się historii fotografii jako części większego procesu przemian, jako części większej całości. Uwagi te nie są więc gruntowną krytyką, lecz zachętą do dalszego wysiłku i poszerzania pola refleksji.

Zamykając wątek związany z nowoczesnością/procesem modernizacyjnym i stosowaniem tych pojęć w interpretacji praktyk fotografów działających w Warszawie w II



połowie XIX wieku dodam jeszcze: sądzę, że czymś w rodzaju figury obowiązkowej w opowieści o doświadczeniu modernizacyjnym na ziemiach polskich jest hasło „opóźnienie cywilizacyjne” czy też „zapóźnienie”. Sądzę również, że niewiele wynika z jego używania. Autorka również odrabia tę lekcję i pisze: „W Królestwie Polskim zjawiska te występowały z pewnym opóźnieniem w stosunku do krajów wyżej uprzemysłowionych i dopiero pod koniec lat 50. XIX wieku dało się zaobserwować rosnącą rolę fotografii komercyjnej”. Wynalazek fotografii został opatentowany w 1839 roku. Koniec lat 50. to dwie dekady po patencie; wydaje się, że – biorąc pod uwagę ogólne tempo zmian w epoce – trudno akurat w tej dziedzinie mówić o istotnym opóźnieniu. Wydaje mi się również, że udoskonalenia techniczne wprowadzane przez badanych przez Autorkę fotografów świadczą o czymś dokładnie przeciwnym: o tym mianowicie, że fotografia rozpowszechniała się szybko i przyczyniała do poszerzania tego, co nazwałabym „demokratycznym polem innowacyjności”. Biografie i wytwórczość Beyera, Brandla czy Fajansa (by użyć trzech najbardziej chyba rozpoznawalnych nazwisk) zapraszają raczej do zobaczenia ich jako ludzi twórczych i pomysłowych niż jako stale lekko spóźnionych imitatorów mód przychodzących z Zachodu. Dobrą ilustracją faktycznego stanu rzeczy są choćby fotografie zaćmienia słońca wykonane przez Beyera, a uchodzące do dziś za ważne prace z zakresu fotografii astronomicznej – o czym sama Autorka pisze. Chciałabym zostać w tym punkcie dobrze zrozumiana: moje uwagi w żadnym razie nie idą w stronę usilnego podtrzymywania narodowej dumy i dowodzenia, że nie Londyn i Paryż, ale Warszawa była stolicą XIX wieku. Industrializacja była tutaj bardziej markowana niż realizowana i decydował o tym silny rys agrarny ziem polskich i odpowiadające mu urządzenie społeczne (zmieniło się to przecież dopiero po II wojnie światowej), a w polskiej opowieści modernizacyjnej wiele jest aspiracji i imitacji. Jednak nieustanne powtarzanie zakrzepłej opowieści o zapóźnieniu skutkuje przeoczeniem tych punktów, w których indywidualna czy też społecznie współtworzona myśl, wynalazek, odkrycie, praca – cechowały się autentyczną dzielnością intelektualną i odkrywczością. Wydaje mi się, że w przypadku bohaterów pracy Marty Ziętkiewicz z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia i należy używać do niej klucza innego niż „zapóźnienie”, co zresztą szczęśliwie autorka we właściwych rozdziałach robi, dostrzegając na przykład to, że prace warszawskich fotografów stały na wysokim poziomie i nie odbiegały jakością od usług dostępnych w dużych europejskich miastach.

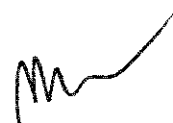
Bardzo interesujące są rozdziały pracy poświęcone relacji między malarstwem i fotografią oraz fotografii naukowej; w tej ostatniej rozważane są kwestie takie jak techniki i sposoby fotografowania, stosowane rozwiązania i wynikające z tego ograniczenia oraz to,

co nazywano obiektywizmem fotografii – wolna od uprzedzeń ludzkiego spojrzenia miała ona być zapisem „rzeczywistości”, czymkolwiek ona jest. Ta część to dowód na to, że kulturowa historia fotografii może być kluczem do wielu pól – w tym konkretnym przypadku zarówno do kwestii ontologii obrazu fotograficznego, jak i na przykład do rozumienia tego, jak funkcjonował w II połowie XIX wieku świat nauki w Królestwie Polskim. Równnie ciekawym wątkiem jest fotografia etnograficzna. Przy okazji tego tematu wyraźnie pokazują się nam napięcia między fotografią artystyczną a dokumentalną, między tym, co w języku epoki nazywano „typem” a indywidualnością osoby. Fotografia etnograficzna czy też lepiej byłoby powiedzieć „fotografowanie etnograficzne” zasadniczo rezygnujące z „upamiętniania osób” na rzecz właśnie „rejestrwania typów” przypomina nam także o skomplikowanym związku łączącym antropologię i etnografię z ideami kolonialnymi; wyraźnie się to ujawnia przy okazji wspomnianych przez Autorkę wystaw (swoją drogą – ważnego medium XIX wieku, będących nie tylko wyrazem pozytywistycznej wiary w postęp, co w kapitalizm, wolny rynek i siłę imperiów). Linie podziałów definiujące oglądających i oglądanych, zwiedzających i „wystawianych” są tożsame z podziałami na imperia i peryferia, na tych którzy dokonują ekspansji i tych kolonizowanych. Nie sposób stawiać rozprawie doktorskiej zadania zmierzenia się ze wszystkimi możliwymi wątkami, do których praca ta zaprasza – właśnie dzięki uchwyceniu wielofunkcyjności, wielotematyczności fotografii. Idąc jednak dalej tą ścieżką, na której znajdują się „typy etnograficzne” ale i pacjenci określane jako „interesujące przypadki” i tak też fotografowani – zbliżamy się tematowi, którego w tej rozprawie w mojej ocenie zabrakło, czyli do fotografii w służbie władzy. Nawet jeśli w przypadku działających w Warszawie fotografów nie możemy jeszcze mówić o „fotografii policyjnej” w ścisłym sensie tego słowa, to z całą pewnością mamy do czynienia z wykorzystywaniem ich zdjęć przez ówczesne władze – w celach identyfikacji i represji, czego niezwykle i wyrazistym zapisem pozostaje słynny „Album policmajstra warszawskiego. Pamiętka buntu 1860-1865”. Józef Kajetan Janowski, członek i sekretarz powstańczego Rządu Narodowego, któremu po upadku powstania udało się przedostać zagranicę pisał: „Byłem przy tym tyle ostrożny, że wcale w tym czasie nie fotografowałem. Parę moich fotografii zrobionych jeszcze w 1861 roku było tylko w rękach najbliższej mej rodziny, więc i tego środka sprawdzenia tożsamości osoby aresztowanej policja była pozbawiona”. Cytat ten, przywołany przez Jolanę Sikorską-Kuleszę w wprowadzeniu do współczesnego wydania „Albumu” świadczy jednoznacznie o istnieniu świadomości, jak groźną bronią może być fotografia w rękach opresorów, a sam „Album” – że w istocie była tak wykorzystywana i że już wtedy było to potężne narzędzie polityczne.



Marta Ziętkiewicz wspomina o „patriotycznych” użyciach fotografii – wątek ten pojawia się przy okazji Beyera, jego zesłania i krążenia fotografii pięciu poległych. Warto byłoby poświęcić nieco więcej miejsca temu fenomenowi – wśród różnych praktyk wspólnototwórczych, zapośredniczanych przez fotografię, były przecież i te związane z istotnymi politycznymi wydarzeniami bieżącymi i z pewnością posiadanie, kolekcjonowanie, wprawianie w obieg związanych z tym zdjęć, było jedną z aktywności charakterystycznych dla polskiego wieku XIX. W przywoływanym przed chwilą tekście Jolanta Sikorska-Kulesza pisze również: „W przestrzeni publicznej w latach 1860-1864 pojawiło się tysiące fotografii przedstawiających głównych aktorów ówczesnych wydarzeń oraz odbitek fotograficznych rysunków propagandowych, ilustracji potyczek i bitew, obok nadal używanych w agitacji rycin. Fotograficzny zapis z tego czasu, to zarazem świadectwo narodzin polskiej fotografii politycznej, dokumentacyjno-propagandowej, martyrologicznej, konspiracyjnej, patriotycznej – fotografii w polskiej sprawie” – mamy więc do czynienia ze znaczną skalą i możliwą do wyodrębnienia praktyką życia społecznego.

Ogromnie interesujący jest rozdział poświęcony relacji między fotografią i sztuką, samo zjawisko „nadpisywania” rozmaitych sensów wizualnych i procesów oraz przepływów następujących na styku tych dwóch form działania jest fascynujące i mogłoby się stać przedmiotem oddzielnej rozprawy. Świetnie byłoby w tych miejscach rozprawy przeczytać fragmenty analityczne, studia poświęcone temu, w jaki sposób fotografia tworzyła nowy „alfabet wizualny” malarstwa realistycznego, podnieść też kwestię tego, w jaki sposób wypłynęła ona na kształtowanie się koncepcji sztuki nieprzedstawiającej. W rozprawie jest zresztą wiele miejsc, w których mówi się o konkretnych pracach, ale na ogół nie są one poddawane interpretacji. Skoro czytamy o albumach Beyera przygotowywanych na wystawy starożytnicze, że były one piękne wizualnie, a fotograf ten wypracował wzorzec fotografowania zabytków – warto byłoby takie spostrzeżenie uzupełnić o próbę systematyzacji tego wzorca i określenia zasad, które spełniał. W innym fragmencie rozdziału pojawia się szereg przykładów: mowa więc o Gierymskim, który malując *Żydówkę z pomarańczami* inspirował się zdjęciem Konrada Brandla, czy o pejzażystach wykorzystujących fotografie ukraińskiego krajobrazu w pracach malarskich itp. Bardzo cenne wydawałoby mi się wykonanie w rozprawie studium wybranego przypadku i uważne przesłedzenie – na czym w istocie polegało owo „używanie fotografii”, jak kształtowała ona nowy alfabet wizualny malarstwa; poprzestanie na samej tylko konstatacji „o wpływie” wydaje się mało satysfakcjonujące. To porzucanie pracy analitycznej na rzecz inwentaryzowania działań, fotografii i praktyk wydaje mi się pewną słabością całej rozprawy.



Oczywiście, taka może być strukturalna decyzja Autorki; idzie jednak o to, że problematyka, którą się ona zajmuje i zgłaszane przez nią rozpoznania oraz przykłady są interesujące i wzbudzające intelektualny apetyt – więc uzupełnienie całości o krótkie studia wybranych podniosłoby walory pracy.

W tej części są także konkretne fragmenty wywołujące wątpliwości: Autorka pisze np. o rozwoju szkolnictwa i jego reformach: „Jednym z elementów tej reformy było wprowadzenie do XIX-wiecznych programów nauczania wiedzy o sztuce” (s. 92). Ale jakich programów? Na ziemiach polskich w II połowie XIX wieku – czyli okresie silnych represji popowstaniowych i warunków państwa, które w zasadzie nie prowadzi żadnej polityki, jeśli idzie o edukację powszechną? Albo: „budując system demokratycznej edukacji i wprowadzając do szkół wiedzę z zakresu sztuki zwracano uwagę, że społeczeństwo należy kształcić nie tylko w umiejętności czytania i pisania, ale również w kierunku alfabetyzmu wizualnego (...)” (s. 95). O czym właściwie jest tutaj mowa i jakie państwa celowały w XIX wieku z „demokratycznej edukacji” – warto byłoby to wskazać, w przeciwnym razie odnieść można całkowicie mylne wrażenie, że był to jakiś proces powszechny, obejmujący również ziemie polskie pod zaborem rosyjskim. W rozważaniach o znaczeniu obiektów sztuki dla budowania tożsamości narodowej warto by się odnieść do prac bardziej uznanych – choćby studiów Ernsta Gellnera czy Erica Hobsbawma. Wydaje mi się, że nieco przeszarżowana jest teza o tym, że zabytki zostały w XIX wieku wprowadzone w powszechny system wartości – w przypadku polskim (w szczególności ziem pod zaborem rosyjskim) mamy jednak do czynienia ze społeczeństwem słabo zalfabetyzowanym, a świadomość narodowa warstwy chłopskiej w tamtym okresie jest kwestią co najmniej skomplikowaną. To jest zresztą sprawa szersza – wiąże się ona z koniecznością rekonstrukcji obiegu medialnych polskiego wieku XIX, rozumieniem ich mechanizmów i ograniczeń oraz zmaganiem z pytaniem, które na stałe będzie nam już chyba towarzyszyć: czy możemy mówić o jednym wieku XIX, co nie należy już rzecz jasna ani do problematyki recenzowanej rozprawy, ani do zadań Doktorantki.

Konkludując, stwierdzam, że rozprawa *W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie w latach 1864-1883* spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim i stawiam wniosek o dopuszczenie p. mgr Marty Ziętkiewicz do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

M. Witkowski

27. 10. 2011