

Dr hab. Maciej Szymanowicz, prof. UAM
Zakład Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Komunikacji Międzykulturowej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
m.szym@amu.edu.pl

Poznań, 20 grudnia 2021

Recenzja dysertacji doktorskiej Marty Ziętkiewicz
W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie w latach 1864-1883,
napisanej pod kierunkiem dr hab. Wandy Mossakowskiej

Jedną z charakterystycznych zmian jaka zaszła w ostatnich dekadach w rodzimej historii sztuki jest postępujący wzrost zainteresowania zagadnieniami fotografii. Jej historia jeszcze w końcu XX wieku była domeną studiów prowadzonych przez nielicznych muzealników, historyków-amatorów i sporadycznie akademików. Zasadnicze zmiany przyniósł początek nowego milenium, kiedy pojawiły się oznaki wzrastającej po dzień dzisiejszy fali zainteresowania problemem fotografii w środowisku historyków sztuki, która doprowadziła do profesjonalizacji badań oraz powstania niemałej już grupy specjalizujących się w jej zagadnieniach badaczy. Wprawdzie ruch ten jest opóźniony o kilka dziesięcioleci wobec środowisk zachodnich, stanowi jednak już dziś na szczęście ugruntowaną tendencję, której świadectwem są powstające kolejne prace. Przedłożona do oceny dysertacja doktorska pani mgr Marty Ziętkiewicz pt. *W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie w latach 1864-1883* bez wątpienia wpisuje się w zarysowany powyżej trend specjalistycznych badań nad historią fotografii. Dysertacja liczy ponad 200 stron maszynopisu, charakteryzuje się logiczną strukturą oraz jasno nakreślonymi celami badawczymi, które zostały ujęte w precyzyjne ramy metodologiczne, a także spójnym schematem konstrukcji poszczególnych rozdziałów oraz bardzo dobrym warsztatem pisarskim.

Wstępna część rozprawy poświęcona jest przyjętym założeniom metodologicznym, opisowi aktualnego stanu badań nad dziewiętnastowieczną fotografią polską oraz omówieniu podstawowych paradygmatów badawczych

występujących w światowej literaturze przedmiotu. Zasadnicza część rozprawy podzielona jest na pięć rozdziałów. Pierwszy stanowi niejako tło dla pozostałych będąc analizą społeczno-ekonomiczno-politycznych uwarunkowań działalności warszawskich zakładów fotograficznych oraz ich charakterystyką w latach 1864-1883. W kolejnych czterech rozdziałach mgr Marta Ziętkiewicz koncentruje się na prezentacji najważniejszych typów ówczesnej fotografii przedstawionych na tle warunkującego je szeroko nakreślonego kontekstu społecznego. I tak, w drugim rozdziale omawia najpopularniejszą fotografię portretową, w trzecim fotografię zabytków i dzieł sztuki, w czwartym przykłady wykorzystania fotografii w nauce na podstawie zdjęć: astronomicznych, medycznych i etnograficznych, wreszcie w piątym zdjęcia ukazujące Warszawę. Tak zbudowana dysertacja w sposób logiczny wiedzie czytelnika od ogólnych problemów ukazujących szeroki kontekst działalności fotografów do bardziej szczegółowych zagadnień.

Autorka w części wstępnej deklaruje, że „Fotografia rozumiana jest tu 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). Zgodnie ze swoją deklaracją Ziętkiewicz śledzi uwikłania rynkowe, kulturowe czy wreszcie polityczne ówczesnie powstających zdjęć, starając się spojrzeć na fotografię jako na szerokie zjawisko kulturowe determinowane przez wiele czynników zewnętrznych. Zresztą nie przez przypadek Ziętkiewicz powołuje się na dociekania społecznie zorientowanych badaczy m.in. Johna Tagga czy Allana Sekuli. W tak obranej perspektywie fotografia jawi się, jak deklaruje autorka, jako „...reprezentacja wizji świata tworzonej w toku określonych procesów” (s.9). Tym samym opowieść o historii fotografii warszawskiej staje się nie tylko analizą lokalnych uwarunkowań działalności fotografów, ale swoistym *modus operandi* poprzez który można dojrzeć specyfikę ówczesnych polskich środowisk fotograficznych. Ten model tym bardziej się uwidacznia, gdyż analiza środowiska warszawskiego została zbudowana dodatkowo za pośrednictwem komparatystycznego zestawienia jej z równoległymi osiągnięciami francuskich, brytyjskich i amerykańskich twórców. Owa podstawa dla studiów porównawczych została zawarta w rozbudowanych i

erudycyjnych wprowadzeniach do każdego z rozdziałów, które stanowią punkt odniesienia dla omawianego warszawskiego materiału. Taka budowa pracy, uwzględniająca światowy kontekst zastosowań fotografii, poparty licznymi odniesieniami do zagranicznej literatury przedmiotu, zdradza doskonałą znajomość tematu.

Prezentowane przez autorkę metodologiczne podejście do badanego materiału z perspektywy społecznej historii sztuki jest mi bardzo bliskie, zgadzam się w pełni z doktorantką co do efektywności tego rodzaju studiów w obrębie historii fotografii, jak i też z jej *credo* badawczym, ujawniającym się w stwierdzeniach dotyczących sposobu rozumienia fotografii: „Głównym celem mojej pracy jest umiejscowienie jej w ramach określonych praktyk społecznych, w obrębie których stanowiła ona tylko pretekst do mówienia o szerszych zjawiskach kulturowych, które determinowały rozwój fotografii w równym, a nawet większym stopniu niż postęp technologiczny i osobiste aspiracje poszczególnych fotografów. Co więcej, jestem przekonana, że takie ujęcie pozwala dojrzeć w fotografii nie tylko ilustracje czasów dawno minionych, ale pełnoprawnego uczestnika dyskursu kulturowego, w którym z jednej strony znalazły odbicie potrzeby i oczekiwania społeczeństwa polskiego, a który również aktywnie uczestniczył w procesie kształtowania się tego społeczeństwa u progu nowoczesności, w czasie, gdy erozji ulegały dotychczasowe struktury społeczne i system wartości, a społeczeństwo to musiało dostosować się do nowych realiów” (s. 19). Przyjęta rama teoretyczna miała zatem w założeniu przynieść obraz poczynań środowiska warszawskiego „rzuconego” na szeroki tło, w którym zrezygnowano z nader często występującej w polskiej literaturze dotyczącej fotografii XIX-wiecznej tendencji do rozpatrywania jej w kategoriach osiągnięć i biografii wielkich mistrzów.

Co warte podkreślenia autorka jednocześnie nie zrezygnowała z wprowadzenia nowych ustaleń faktograficznych, o tym, iż jednym z celów opracowania jest „uzupełnienie luki w badaniach źródłowo-analitycznych nad fotografia warszawską w latach 1864-1883” informowała we wstępie (s.6). Cel ten został zrealizowany w sposób znakomity, przedstawiony w dysertacji nieznanymi materiał faktograficzny znacznie poszerza naszą wiedzę o

osiągnięciach warszawskich fotografów, a jednocześnie uzmysławia wysiłek badaczki włożony w opracowanie tekstu, gdyż nie tylko dokonała ona czasochłonnej analizy ówczesnych źródeł drukowanych, w tym ówczesnej prasy warszawskiej, ale również prowadziła badania w sześciu zlokalizowanych w różnych miastach archiwach państwowych. Trud ten jednak nie byłby warty wspomnienia gdyby nie fakt, iż autorce udało się doskonale zapanować nad zgromadzonym materiałem i umiejętnie złożyć go w przekonujący wywód. Istotną rolę w pracy odgrywają również ilustracje, stanowiące pokaźny zbiór liczący 70 pozycji, z których duża część nie jest powszechnie znana, co stanowi zaletę tej kolekcji. Choć niestety trzeba zaznaczyć, że pewnym niedopatrzeniem jest brak wskazania w spisie ilustracji tak istotnych wiadomości jak wymiary obrazów i miejsca ich przechowywania.

Przyglądając się strukturze całości dysertacji, jak pisałem na początku, można zauważyć bardzo dobrą organizację tekstu i umiejętny rozkład materiału. Niemniej, przechodząc do prezentacji zawartości poszczególnych rozdziałów, kierowany niekiedy odczuciem braku, chciałbym wskazać również i te elementy, które w moim przekonaniu nie w pełni zostały wyjaśnione w dysertacji.

Pierwszy rozdział przynosi gruntowne studium dotyczące warunków polityczno-ekonomicznych funkcjonowania warszawskich zakładów fotograficznych. Autorka w sposób bardzo szczegółowy śledzi zachodzące z latami fluktuacje w branży pod kątem rozwoju wyspecjalizowanych kadr, niezwykle ciekawą jest tu analiza kosztów wykonania zdjęć i demitologizacja przekonania o ówczesnej powszechnej dostępności fotografii (przynajmniej w szeroko rozumianej klasie mieszczańskiej). Z ustaleń autorki wynika, że w omawianym okresie była ona wciąż dobrem luksusowym. W dalszej części rozdziału zostało przedstawione zagadnienie organizacji poszczególnych zakładów, a także analiza różnorodnych form reklamy stosowanych przez poszczególne zakłady. Ten fragment rozprawy, oparty o wyosobnione źródła, przynosi szereg cennych informacji dotyczących strategii funkcjonowania zakładów. Źródła te umożliwiły również rekonstrukcję sporów pomiędzy

poszczególnymi właścicielami zakładów, które rozwijały się w oparciu o podłoże ekonomiczne.

W drugim rozdziale autorka opisuje fotografię portretową, wychodząc z założenia o konieczności dokonania rewizji dotychczasowego sposobu pisania na jej temat. Ziętkiewicz bowiem zauważa, że dotychczas dominujące spojrzenie na portret fotograficzny obejmowało przede wszystkim refleksję nad kwestiami formalnymi i aspektem dokumentacyjnym, z jednoczesnym wskazaniem na związek polskich prac z zagranicznymi kanonami. Autorka stawia pytanie jak te zuniwersalizowane wzorce „zostały zaadoptowane do polskiej rzeczywistości oraz czy, i jeśli tak to w jaki sposób, zmieniła się w związku z tym rola i znaczenie tego typu wizerunków?” (s. 59). Zatem u podstaw tego rozdziału pojawiła się chęć rewizji dotychczasowego sposobu myślenia o polskim portrecie zakładowym, zresztą w szerszej perspektywie niż samo środowisko warszawskie. Ziętkiewicz w sposób erudycyjny opisuje społeczną rolę portretu, różnorodne konwencje fotografowania, ich związki z tradycją malarską, wyposażenie zakładów, a także funkcjonujące w szerokim społecznym obiegu zdjęcia słynnych ludzi czy zakres wykorzystania prywatnego portretu w sferze publicznej. W tym niewątpliwie dobrze ugruntowanym w literaturze wywodzie, zgodnie z przyjętymi założeniami, ukazuje proces adaptacji uniwersalnych wzorców obowiązujących w fotografii zakładowej do polskich realiów.

Trzeci rozdział przynosi rozważania dotyczące związków fotografii i sztuki. Ziętkiewicz skupiła tu uwagę na szerokim kontekście społecznym, w którym funkcjonowały zdjęcia dzieł sztuki i zabytków, dzieląc je na artefakty współczesne i historyczne zabytki. Jednocześnie do rozdziału zostało wprowadzone zagadnienie druku fotografii, stanowiące jeden z kluczowych problemów dla funkcjonowania fotografii w obiegu społecznym. W kolejnych podrozdziałach autorka analizuje w bardzo ciekawy sposób rozliczne związki fotografii i bieżącej twórczości artystów innych dyscyplin sztuki, wskazując jak istotną rolę odegrała fotografia na tym polu (m.in. problem reprodukcji dzieła sztuki), wpływając m.in. na szereg praktyk artystycznych czy zachowań rynkowych twórców sztuki.

W tym miejscu muszę uczynić zastrzeżenie, iż szczególnie w rozdziale dotyczącym związków fotografii ze sztuką i następnym, ujawnia się niewykorzystany przez autorkę potencjał, którego rozwinięcie dałoby pełniejsze spojrzenia na omawiany materiał. Doktorantka bowiem z pełną konsekwencją pomija możliwości jakie daje krytyczna analiza obrazu czy większych całości, takich jak albumy fotograficzne. Same zdjęcia, jak i większe ich zespoły, to przecież niezwykle inspirujące źródło do studiów nad wyobraźnią wizualną i światopoglądem fotografów oraz ich zleceniodawców. Jak pisał kiedyś Piotr Piotrowski, trawestując słowa W.J.T. Mitchella: „Kultura wizualna to nie tylko społeczna konstrukcja wizji, lecz również wizualna konstrukcja tego, co społeczne, w tym także (...) tego co polityczne”. Decyzja o porzuceniu obrazów, traktowanych jako dodatkowo źródło do analizy omawianego problemu, powoduje zubożenie prowadzonej narracji. Przykładowo, autorka opisując np. przygotowany przez Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza *Album Mikołaja Kopernika* z 1873 roku zastanawia się tylko nad jego odbiorem społecznym i faktami dotyczącymi jego powstania, a nie pochyła się nad samym wydawnictwem, pozostawiając kwestie jego układu czy samych ilustracji bez komentarza. Brakuje tu opowieści w jakie narracje znaczeniowe były wprowadzane fotografie i jak je one współkonstytuują. Dlatego, gdy na kolejnej stronie autorka zdobywa się na uogólniającą tezę, iż „Zasługą Beyera było (...) opracowanie pięknych wizualnie albumów i wypracowanie wzorca fotografowania zabytków...” (s. 103) – to stwierdzenia te w kontekście zawartości dysertacji pozostają puste, bowiem ów „wzorzec” nie został opisany. Te uwagi można rozciągnąć na cały szereg przytoczonych realizacji albumowych w tym rozdziale, w zasadzie jedyny opis strony wizualnej omawianych zdjęć zabytków dotyczy tych pochodzących ze skarbcza jasnogórskiego, które wykonał zakład Kłocha i Dutkiewicza, i są one opatrzone zdawkowym komentarzem: „...zwraca uwagę naukowe podejście: przedmioty są fotografowane na neutralnym tle i tak wyeksponowane, by oddać ich rzeczywiste proporcje oraz jak najwięcej szczegółów. Przypomina to albumowe zdjęcia o tej samej tematyce wykonywane wcześniej przez Beyera”. (s. 104) Jednak tak lapidarny i osamotniony opis nie jest w stanie spełnić swego zadania. Zresztą podobne

zastrzeżenia można kierować w stosunku do innych części pracy, gdy np. autorka pisze o „wysokich walorach estetycznych” (s. 163) zdjęć Brandla nie popierając tego analizą konkretnych obrazów. Wydaje się więc, że autorka zbyt mało poświęciła uwagi samym obrazom, a przyjęte założenie, iż podstawą pracy jest rekonstrukcja pewnych mechanizmów społecznego funkcjonowania fotografii w moim przekonaniu nie oznacza konieczności wyzbycia się refleksji nad warstwą wizualną obrazów. Zresztą jak łączyć te dwa elementy dają przykład choćby klasyczne już dociekania Johna Tagga, przedstawione w książce *The Burden of Representation*, w której nie stroni on od łączenia rozważań o znaczeniu społecznym zdjęć z refleksją nad ich stroną wizualną.

Rozdział czwarty jest opowieścią o związkach fotografii i nauki, ukazuje *de facto* prowincjonalny obraz warszawskiej fotografii naukowej, taka konstatacja nieuchronnie ujawnia się na tle świetnie nakreślonych przez Ziętkiewicz osiągnięć europejskich i amerykańskich ośrodków. Kondycja ta, warunkowana słabością systemu uniwersyteckiego, uzmysławia poważny niedorozwój lokalnej fotografii naukowej, tym bardziej godne szacunku wydają się starania autorki o odnalezienie polskiej tradycji tego rodzaju fotografii, nawet jeśli deklaruje, że jest to „nie tyle historia osiągnięć, co niewykorzystanych szans” (s.124). Autorka rekonstruuje problematykę ówczesnej fotografii naukowej w odniesieniu do trzech dyscyplin: astronomii, medycyny i etnografii. Opis tego materiału, który dziś w dużej części nie istnieje (jak to jest w przypadku zdjęć astronomicznych czy części medycznych), został w dużej mierze odtworzony z różnych świadectw pisanych, co tym bardziej wydaje się godne podkreślenia. Zresztą fragment dysertacji dotyczący fotografii medycznych uważam za jeden z najlepszych jej fragmentów. Niemniej, również i w tym przypadku analiza mogłaby w szerszym zakresie komentować arsenal stosowanych środków obrazowych w celu pełniejszego zrozumienia jak stawały się one narzędziami konkretnych strategii naukowych. Doskonałego przykładu studiów o tej tematyce daje choćby znakomite opracowanie (zresztą wzmiankowane przez autorkę) pt. *Objectivity* autorstwa Lorraine Datson i Petera Galisona, ukazujące jak konstruowano za pośrednictwem ilustracji paradygmat obiektywnej nauki.

Ostatni rozdział jest poświęcony obrazowi Warszawy jaki wyłania się z ówczesnie wykonywanych zdjęć, autorka postawiła sobie tu za cel przeanalizować: „...w jaki sposób fotografia zmieniała powszechnie utrwalony, tradycyjny obraz miasta, jakie wyobrażenia o nim budowała i wreszcie, po jakie nowoczesne środki sięgała, by osiągnąć swe cele” (s. 152). Całość materiału porządkują dwie kategorie zdjęć o charakterze pejzażu miejskiego i reporterskim. Rozdział przynosi ciekawe rozważania nad ówczesnymi formami wydawniczymi i podstawami ekonomicznymi publikacji albumowych w Warszawie oraz rekonstrukcję recepcji tego typu przedsięwzięć. Istotnym wątkiem jest tu również opis realizacji fotograficznych dotyczących rozwoju przemysłu i wpisanie ich w procesy modernizacyjne ziem polskich. W tym kontekście intrygują też rozważania zamykające rozdział dotyczące nowych sposobów utrwalania rzeczywistości miejskiej, takich jak: panoramy fotograficzne, zdjęcia lotnicze i stereoskopowe, które autorka połączyła z omawianymi procesami modernizacyjnymi.

Kreśląc pewne, zresztą nie rzutuujące na moją wysoką ocenę pracy, zastrzeżenia nie sposób nie odnieść się również do przyjętych przez autorkę ram czasowych dla omawianego zagadnienia, które zostały wyznaczone na lata 1864-1883. Data otwierająca okres odnosi się do końca powstania styczniowego oraz ostatecznego ukształtowania się – w jego wyniku – modelu usług komercyjnych w fotografii. Natomiast data zamykająca okres odnosi się do zmian, które zaszły na rynku fotograficznym, w konsekwencji postępującej ewolucji technologicznej (upowszechnienie tzw. suchej płyty oraz konstrukcja fotorewolweru Konrada Brandla). Wprawdzie nie sposób czynić większych zarzutów wyznaczonym w ten sposób ramom czasowym pracy, tym bardziej, że wynikają one z obranej „optyki” metodologicznej. Jednak nie trudno zauważyć, że daty wyznaczające ten okres w indywidualnych karierach wielu fotografów nie tworzyły ostro wyrysowanych cezur. Fakt ten w konsekwencji przynosi konieczność wychodzenia przez autorkę poza określone tytułem pracy ramy chronologiczne głównie, gdy opisuje osiągnięcia poszczególnych fotografów czy zakładów, problem ten szczególnie dotyczy daty otwierającej. Zauważmy choćby, że dominujący ówczesnie w praktyce fotografii mokry proces kolodionowy oraz system *Cartes de visites* zrewolucjonizowały rynek

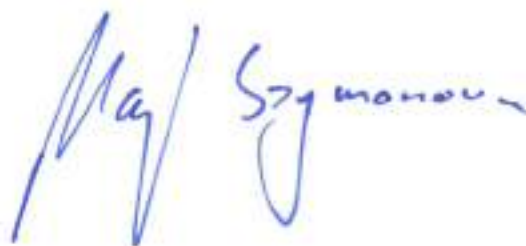
fotograficzny w latach 50. XIX wieku, tym samym wprowadzając zasadnicze zmiany w praktyce fotograficznej o kilka lat wcześniej niż obrana cezura 1864 roku, która jawi się jako podyktowana lokalną logiką historii społeczno-politycznej. Jest ona jednak zewnętrzna wobec całościowego rozwoju fotografii. Sytuacja ta generuje konieczność częstego wyprowadzania przez autorkę „wycieczek” do wcześniejszego okresu historii fotografii, co niewątpliwie powoduje „rozmywanie” ustalonych granic rozprawy. Owe „wycieczki” są konsekwentnie wbudowane w narrację i zwykle usytuowane w pierwszych podrozdziałach, stanowiąc wprowadzenie do zagadnień takich jak np. fotografia portretowa, ale niekiedy zdarzają się w innych miejscach wywodu, czego przykładem jest opis albumu Karola Beyera *Widoki M. Warszawy z 1859 roku* (s.154). Te skądinąd konieczne przy przyjętych ramach czasowych opracowania wyjścia z zakreślonego w tytule okresu, mogą niekiedy wpływać na dezorientację czytelnika. Rozwiązaniem tego problemu byłoby umieszczenie kilku zdań wyjaśnienia we wstępie do dysertacji.

Gdy chodzi o same uchybienia to jest ich niewiele i nie rzutują na odbiór całości. W pracy poza drobnymi i nielicznymi literówkami razi wprowadzenie na stronie 5 terminu „fotografik”, zastosowanego, jak rozumiem, jako wyróżnik postawy nakierowanej w fotografii na cele artystyczne. Rzeczywiście termin ten w znaczeniu potocznym bywa stosowany w takim uproszczeniu, jednak posiada on swoją konkretną historię i powstał w odniesieniu do pojęcia fotografiki, które stworzył Jan Bułhak w latach 20. XX wieku jako rodzime określenie na fotografię piktorialną (która posiadała czytelnie skodyfikowaną estetykę). Stała obecność określeń „fotografik” i „fotografika” w języku potocznym czy popularnych opracowaniach wynika z faktu, że ten mocno już anachroniczny neologizm został wprowadzony zaraz po II wojnie światowej do nazwy związku twórczego (Związek Polskich Artystów Fotografików), przez co zaczął funkcjonować jako określenie wskazujące na wysoki status danego fotografa. Jednak jest to termin mocno obciążony historią i konkretnymi znaczeniami, a w profesjonalnym dyskursie powinien być stosowany z dużą rozwagą.

Drugim z określeń wymagających poprawy jest stwierdzenie, iż Nicéphore Niépce był wynalazcą pierwszego „silnika wybuchowego” (s.125), jakkolwiek nie jestem znawcą mechaniki, to jednak określenie wydaje mi się mylne, a silnik opracowany przez niego wraz z bratem Claudem był po prostu jednym z pierwszych silników spalinowych.

Inny z problemów dostrzegam w fakcie, że przy tak rozbudowanej bibliografii użyteczny byłby choćby jej podstawowy podział na druki zwarte i artykuły.

Podsumowując, w rozprawie zaproponowano oryginalne dociekania, które przynoszą nie tylko szeroki obraz ówczesnego warszawskiego środowiska fotograficznego, ale również cały szereg nieznanych dotychczas faktów. Autorka dobrze panuje nad obszernym stanem badań, wykazała również znajomość metodologii badań stosowanych we współczesnej historii sztuki. Dlatego uważam, że rozprawa pt. *W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie w latach 1864-1883* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Marty Ziętkiewicz do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, reading "Mag Szymonow". The signature is written in a cursive, flowing style.