

Maciej Janik

Fotografia w guberniach kieleckiej i radomskiej w latach 1839-1918

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 15, 85-139

1986/1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MACIEJ JANIK

FOTOGRAFIA W GUBERNIACH KIELECKIEJ I RADOMSKIEJ W LATACH 1839–1918

Każda dziedzina ludzkiej aktywności na określonym etapie komplikacji domaga się opartej na podstawach historycznych samowiedzy. Także rozwojowi fotografii w Polsce szybko zaczęły towarzyszyć dociekania skierowane ku jej historii, stopniowo odpowiadające na związane z nią pytania. Mimo znaczących rezultatów tych prób do pełnego obrazu rozwoju fotografii polskiej przed 1918 r. wciąż jeszcze daleko. Konieczne jest zwłaszcza lepsze rozpoznanie zasobów polskiej fotografii, prześledzenie różnorodnych funkcji pełnionych w przeszłości przez fotografię przy uwzględnieniu wszystkich elementów składających się na analizę obrazu fotograficznego jako określonego typu komunikatu, widzianego tak w ujęciu synchronicznym, jak i w procesie zmiany. Potrzebne jest wreszcie pokazanie dawnej fotografii polskiej w jej zróżnicowaniu regionalnym.

Prezentowany artykuł nawiązując do tych potrzeb oparty został na materiale źródłowym dotyczącym guberni kieleckiej i radomskiej¹. Przyjęcie takiego zakresu przestrzennego pracy podyktowane zostało techniką prowadzenia kwerendy archiwalnej, koniecznością stworzenia podstawy dla zabiegów porównawczych, wreszcie przekonaniem o ugruntowanych związkach historycznych obu regionów. W okresie od 1845 roku tworzyły one jednostkę administracyjną określoną mianem guberni radomskiej. Nowy podział administracyjny wprowadzony w 1867 r. rozdzielił je ponownie na dwie gubernie wchodzące w skład 10 guberni tzw. Przywiślańskiego Kraju². Gubernia radomska, z dynamicznie rozwijającym się miastem stołecznym, podzielona była administracyjnie na siedem powiatów: radomski, ilżecki, konecki, kozienicki, opatowski, opoczyński i sandomierski, obejmujących 10 miast, 52 osiedla i 144 gminy. Gubernię kielecką tworzyło także siedem powiatów: kielecki, jędrzejowski, miechowski, olkuski, pińczowski, stopnicki i włoszczowski. Na ich obszarze

¹ Pierwsza wersja pracy przedstawiona została już 25 XI 1977 r. na posiedzeniu Oddziału Kieleckiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zob.: „Biuletyn Historii Sztuki”, t. XL., 1978, nr 4, s. 463. W oparciu o zawarty w pracy materiał faktograficzny przygotowana została wystawa poświęcona dawnej fotografii kieleckiej, później zaś ogłoszone rezultaty poszukiwań w muzeach województwa kieleckiego, zob. M. Janik, *Kieleccyzna i jej mieszkańcy na starej fotografii (1863–1918). Katalog wystawy Jędrzejów 1978; tegoż, Zbiory fotografii w muzeach województwa kieleckiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. XIV, 1985, s. 215–237.

² *Historia Polski*, t. III, cz. 2, Warszawa 1963, s. 424–425.

znajdowało się 145 gmin i 7 miast. Gubernia kielecka — w przeciwieństwie do radomskiej posiadała rozproszone, położone z dala od siebie zakłady i fabryki, nie połączone komunikacją kolejową, a nawet w swej większości zwykłymi drogami³.

Zakres chronologiczny pracy wyznaczają daty 1839 i 1918. Pierwsza związana jest z pionierskimi pracami w zakresie fotografii mieszkającego wówczas w Kielcach Maksymiliana Strasza. Rok 1918 otwiera natomiast okres rozwoju fotografii w Polsce niepodległej, oparty na nowych podstawach technicznych i społecznych.

Stan badań skierowanych na tak określony przedmiot analizy jest skromny. W 1977 r. ukazał się na łamach „Przemian” artykuł Czesława Erbera popularyzujący fakty związane z kieleckim epizodem życia Maksymiliana Strasza⁴. Lata następne, oprócz prac piszącego te słowa, przyniosły dwa dalsze przyczynki C. Erbera, z których pierwszy⁵, poświęcony fotografii kieleckiej XIX w., uściślił proponowaną przez nas chronologię kieleckich zakładów fotograficznych; drugi przypomniał zaś działalność radomskiego fotografa Józefa Grodzickiego⁶. Jemu także poświęciła popularną, lecz solidną źródłowo informację Elżbieta Kwiecień⁷. Jeśli dodamy do tego fragmentaryczne wiadomości na temat działających w obu guberniach fotografów, rozsiane po cytowanych publikacjach, to otrzymamy cały, niezwykle szczupły stan badań dotyczący historii XIX-wiecznej fotografii kielecko-radomskiej. Nie zamknie go także niniejszy artykuł. Cechą badań nad historią fotografii jest bowiem ogromne rozproszenie źródeł, ich szczątkowość, wreszcie różnorodność. Mimo iż materiały archiwalne nie tworzą — jak wykażemy — kompletnego zaplecza informacyjnego dla badanego problemu, to jednak ich dalsza penetracja, obejmująca także archiwa pozakieleckie i pozaradomskie, może przynieść jakieś nowe informacje. Uwaga ta dotyczy również zbiorów bibliotecznych i muzealnych.

I. ROK 1839 DO LAT PIĘCDZIESIĄTYCH XIX W. Maksymilian Strasz i dagerotypiści wędrowni

Wiadomość o wynalazku fotografii dokonany przez Józefa Niépce'a i Ludwika Daguerre'a, ogłoszona w Paryżu 7 I 1839 r., dotarła do Polski stosunkowo szybko, bo z około miesięcznym opóźnieniem. W warszawskiej „Gazecie Codziennej” już 6 II tegoż roku zamieszczono artykuł pt. *O ustalaniu działań światła*, będący streszczeniem wiadomości ujawnionych w Paryżu. Zapoczątkowany zostaje w ten sposób i u nas proces informacyjny o wielkim wynalazku, którego szczegóły przedstawiono dopiero w sierpniu 1839 r.

Równocześnie płyną do Polski wiadomości o konkurencyjnym pomysle Anglika Williama Henry Foxa Talbota i właśnie jego metoda jako pierwsza poddana zostaje w kraju szczegółowej ocenie opartej na empirycznej weryfikacji. Staje się to za sprawą inżyniera wojewódzkiego w Kielcach Maksymiliana Strasza, który swoje spostrzeże-

³ O. Wyszomirska, *Przemysł i klasa robotnicza ziemi radomsko-kieleckiej 1870–1914*, Warszawa 1970, s. 176.

⁴ C. Erber, *Kolebka polskiej fotografii*, „Przemiany”, 1977, nr 9, s. 26.

⁵ Tenże, *Fotografia w Kielcach. Część I. Wiek XIX. Studium wstępne*, Kielce 1979, s. 10.

⁶ Tenże, *Z historii fotografii kielecczyzny*, Kielce 1981; tenże *Wdzięk starych albumów*, „Przemiany”, 1986, nr 185, s. 25–27.

⁷ E. Kwiecień, *Nagrodzony podarkiem cesarskiej mości*, „Kontakt”, 9/59, 1983, s. 8–13.

nia na ten temat formułuje w artykule *Sposób przenoszenia na papier przedmiotów za pomocą kamery obskury przez wpływ samego światła*, zamieszczonym w „Gazecie Codziennej” z 9 VII 1839 r. Była to wielce znamienita praca. Wskazywała nie tylko na wysoki stopień poinformowania jej autora, ale i jego kompetencje badawcze, dowodzące wczesnego zainteresowania się tymi odkryciami fizyki i chemii, które budowały powstanie fotografii⁸.

Po ogłoszeniu szczegółów wynalazku Daguerre’a, co w różnych — bardziej lub mniej precyzyjnych formach — następowało od 19 VIII 1839 r., Strasz sprawdził i metodę francuską. 19 X wydrukował *Opis szczegółowy sposobu wyrabiania dagerotypów, opracowany na podstawie pracy Daguerre’a „Histoire et description des procédés du daguerréotype et du diorama”*⁹. Czytelnicy polscy otrzymali w ten sposób pierwszy wierny oryginałowi opis przebiegu procesu dagerotypowania.

Swoje kieleckie eksperymenty fotograficzne prowadził Strasz do 1844 r., w którym opuścił Kielce, udając się do Warszawy na stanowisko naczelnika sekcji budownictwa w Wydziale Górnictwa Komisji Przychodów i Skarbu¹⁰. Postępem sztuki fotograficznej interesował się jednak nadal, był jego dokumentalistą i popularyzatorem. W 1857 r. wydaje pierwszy polski podręcznik fotografii oraz jego kontynuację w roku 1862.

Działalność Strasza została wysoko oceniona przez historyków fotografii polskiej. Aleksander Maciesza przyznał mu miano ojca fotografii polskiej, Ignacy Płażewski — pierwszego publicysty dagerotypii i fotografii, C. Erber zaś, na podstawie oceny kieleckiego epizodu życia Strasza, określił Kielce kolebką polskiej fotografii. Przypatrując się pionierom fotografii w naszym kraju, trzeba jednak zauważyć bardzo częstą w historii postępu technicznego równoległość ich działań, zwłaszcza w zakresie dagerotypii. Wszak Jędrzej Radwański już 13 października 1839 r. na wystawie w Warszawie pokazał dwa samodzielnie wykonane dagerotypy dowodzące, iż doświadczenia w zakresie fotografii podjąć musiał wcześniej¹¹.

Po wyjeździe Maksymiliana Strasza z Kielc brak wiadomości o pojawieniu się tutaj jakiegось entuzjasty nowej sztuki. Mało prawdopodobna jest też działalność w świętokrzyskim grodzie stałego zakładu dagerotypii. Chętni do „wydagierotypienia się przed kamerą obskurną” musieli być ludźmi zamożnymi. Portret na srebrnej blaszce kosztował 10 florenów lub 25 rubli asygnacyjnych¹². Pragnący otworzyć zakład musiał więc dokładnie zastanowić się nad ilością i możliwościami finansowymi potencjalnych odbiorców jego wyrobów. Dlatego jedynie w największych miastach pojawiają się stałe zakłady dagerotypii. Prowincję obsługiwali dagerotypiści wędrowni. Tak było również w przypadku interesującego nas terenu. W roku 1854 notujemy w Wolbromiu wędrownego dagerotypistę Bauma¹³. Pewnie jednak i przed

⁸ A. Maciesza, *Historia fotografii polskiej w latach 1839–1889*, Płock 1972, s. 22–26; I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1972, s. 46–47.

⁹ I. Płażewski, op. cit., s. 50.

¹⁰ A. Maciesza, op. cit., s. 39.

¹¹ I. Płażewski, op. cit., s. 48–50.

¹² J. Kosiński, *Fotografia krakowska w latach 1840–1914*, Kraków 1978, s. 24–25.

¹³ Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej AP Kielce), Rząd Gubernialny Radomski. (dalej RGR), sygn. 1200; Akta personalne Wojciecha Dłużewskiego, burmistrza miasta Wolbromia (1849–1866), k. 621. Oskarża się tutaj Dłużewskiego, iż gwałtownie wciągnął do gry Bauma i ograł go z pieniędzy i zegarka. Dr. Jerzemu Szczepańskiemu dziękuję za uprzejme wskazanie tej wzmianki.

tą datą jego koledzy pojawiali się w granicach ówczesnej guberni radomskiej. Możliwe są także wyprawy zamożnych mieszkańców tego obszaru do miast, gdzie działały zakłady dagerotypii¹⁴.

II. KONIEC LAT PIĘCDZIESIĄTYCH DO ROKU 1863 Początki fotografii kolodionowej. Działalność fotografów wędrownych

W przypadku Bauma trudno powiedzieć, czy posługiwał się on sprzętem właściwym dla dagerotypii czy też uprawiał już metodę kolodionową, która zaczęła zyskiwać popularność po 1851 r.¹⁵ W każdym razie właśnie preparowanie klisz negatywowych mokrym sposobem kolodionowym, opracowane przez Fredericka Scotta Archera, było tym momentem, od którego zaczynamy mówić o fotografii. Było też pierwszym krokiem wiodącym ku demokratyzacji tej umiejętności. W wielu miastach Polski powstają stałe zakłady fotograficzne. Tam gdzie ich nie było, nadal działali fotografowie wędrowni. Około roku 1863 w takiej roli przebywa być może w okolicach Jędrzejowa Józef Zajączkowski, fotografując tu Hipolita Jabłońskiego i braci Krywultów¹⁶. Jeśli idzie o podobną działalność innych fotografów, to niestety nie znaleźliśmy jej źródłowego potwierdzenia. Możemy się jej tylko domyślać.

III. LATA 1863–1890 Rozwój fotografii kolodionowej i początki suchej kliszy. Okres pełnego rozwoju elitarniej fotografii zawodowej

Poważniejsze zmiany w rozwoju fotografii na interesującym nas obszarze zaczynamy dostrzegać dopiero około 1863 r. W roku tym, tak dramatycznym także dla wielu działających w zaborze rosyjskim fotografów, oferuje w Kielcach usługi pierwszy stały zakład fotograficzny Władysława Krajewskiego, zlokalizowany przy dawnej ulicy Krakowskiej nr 207.

¹⁴ Interesująca byłaby zapewne odpowiedź na pytanie, skąd pochodził i czyjego był autorstwa dagerotyp znajdujący się w dawnych zbiorach muzeum kieleckiego oddziału PTK, ofiarowany przez Władysława Koterskiego, zob. M. Janik, *Zbiory fotografii...*, s. 216. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Radomiu zachowały się z kolei 3 dagerotypy związanej z tym miastem rodziny Saskich — nr inw. MOR/H/1371, 1372, 1373 oraz ramka dagerotypu sygnowana przez Dominika Zonera. Był to dagerotypista, który według J. Kosińskiego, op. cit., s. 139, działał w Krakowie w latach 1844–1847. Trudno jednak powiedzieć, jakie było miejsce powstania wspomnianych dagerotypów.

¹⁵ Zob. A. Maciesza, op. cit., s. 37–39, a także J. Garzdecki, *Metoda kolodionowa w fotografii i konserwacja negatywów kolodionowych*, „Ochrona Zabytków”, 1971, nr 1, s. 25–34.

¹⁶ Przypuszczenie to, oparte na tradycji rodzinnej Przypkowskich, trudno udokumentować w sposób bezsporny. Zajączkowski to fotograf skądinąd bardzo znany. W okresie powstania styczniowego sprawował funkcję narodowego naczelnika Łodzi, gdzie od roku posiadał atelier fotograficzne po przeniesieniu się ze Zgierza. Możliwe, że opisywana fotografia powstała w czasie ucieczki Zajączkowskiego z Łodzi do Krakowa w sierpniu 1863 r., por. W. Pawlak, *Patrząc na starą fotografię*, (w:) *Szkice starołódzkie*, Łódź 1981, s. 168. O krakowskiej działalności Zajączkowskiego pisze J. Kosiński, op. cit., s. 52, 139.

Właściciel nie był w Kielcach postacią nieznaną. Prowadził tutaj już sklep kolonialny z filią w Daleszycach. Początkowo zakład rozwijał działalność bez oficjalnego zezwolenia władz¹⁷. Zgodnie z okólnikiem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 4 XI 1862 r. zakłady fotograficzne podlegały takim samym prawom, jakie obowiązywały drukarnie. Zakładający litografię, drukarnię lub pracownię fotograficzną, musieli posiadać pozwolenie naczelnika guberni oraz świadectwo na prawo sprzedaży w zakresie podjętej działalności. Niezbędne było oczywiście świadectwo prawomysłności¹⁸.

Trudno powiedzieć, czy otwarciu atelier przez Krajewskiego towarzyszył — zważywszy przypuszczalny czas inicjatywy — ambitny, patriotyczny program społeczny. Późniejsze koleje życia kielczanina wskazują, iż związał się on na stałe z zawodem fotografa i jako taki radził sobie zupełnie nieźle, z powodzeniem finansowym. „Okazja patriotyczna” — za aktywność w której m.in. Karol Beyer i Władysław Korsun skazani zostali na zesłanie, a Józef Zajączkowski uchodźcą musiał do Krakowa — nie przyniosła zdaje się Krajewskiemu specjalnych kłesk. Wolno natomiast przypuszczać, że okres powstania styczniowego zwiększył popyt na fotografię portretową o funkcjach propagandowo-patriotycznych¹⁹. Nie był to jednak popyt zaspokajany za darmo.

Po roku 1863 zaostrożeniu uległa egzekucja wymogów carskiej cenzury. Nie wiemy, w jakim stopniu dotknęła ona i zakład Krajewskiego, powstały bez formalnej zgody władz. Jego działalność w latach sześćdziesiątych jest dość słabo poświadczona przez spuściznę fotograficzną²⁰. Wydaje się, iż w pierwszym okresie swojej działalności Krajewski uprawiał głównie małoformatową fotografię portretową. Jedną z fotografii reprezentujących ten okres, utrzymana w formie biletowej, a przedstawiająca ks. Cwiklińskiego, pomieszczona została w znanym *Albumie policmajstra*, zawierającym fotografie z lat 1860–1865. Szerszy zakres produkcji atelier kielczanina, obejmujący tzw. widoki oraz reprodukcje dzieł sztuki, zdaje się wskazywać zachowany w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego egzemplarz fotograficznego *Kalendarza na rok 1868 W. Krajewskiego w Kielcach*. Kalendarz, opracowany przy współpracy kieleckiej drukarni E. Kołakowskiego, nawiązuje do podobnych inicjatyw wydawniczych Konrada Brandla z Warszawy i Walerego Maliszewskiego z Krakowa. Posiada formę kartonu formatu 39 × 30 cm, którego pierwsza strona wypełniona jest tablicą kalendarzową okoloną szczelnie 89 ponumerowanymi fotografiami. Na odwrocie odbiorca mógł znaleźć objaśnienia do poszczególnych fotografii.

¹⁷ C. Erber, *Fotografia...*, s. 9–10.

¹⁸ Podstawa prawna wskazywana była często w zezwoleniach na otwarcie zakładu fotograficznego, zob. np. zezwolenie dla Jana Wójcickiego z 1881 r., AP Kielce, Ref. 7, Akta Wydziału Wojenno-Policyjnego, sygn. 205; por. także zezwolenie dla Stanisława Rachalewskiego i Bolesława Rożyńskiego, AP Kielce, Kancelaria Gubernatora Kieleckiego (dalej KGK), sygn. 477.

¹⁹ H. Zawadzki, *O fotografii w okresie powstania styczniowego*, „Świat fotografii”, t. V 1950, nr 19, s. 10–13 oraz W. Mossakowska, *Powstańcze fotografie Walerego Rzewuskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. XLI, 1979, nr 1, s. 125–129.

²⁰ W ogłoszeniu reklamującym zakład, zamieszczonym w numerze 13 „Gazety Kieleckiej” (dalej GK) z 1878 r. stwierdza się, że istnieje on od 20 lat, czyli od 1868 r. Reklama nie musi być ścisła, chociaż dłuższy okres istnienia firmy — sięgający ćwierćwiecza — mógł być tylko jej atutem. Możliwe więc, że Krajewski nie chciał nawiązywać do okresu działalności nie całkiem legalnej.

Większość z nich, bo aż 57, to portrety członków i członkiń „truppy” dramatycznej Pawła Ratajewicza: oprócz nich 8 nie numerowanych wizerunków towarzyszących trupie muzyków. Sam Ratajewicz figuruje na fotografii nr 33. Niektórzy aktorzy przedstawieni zostali aż w czterech ujęciach, sygnalizujących role, w które wcielali się na deskach sceny. Obok fotografii portretowych w tle tablicy kalendarzowej znajdziemy widoki Kielc, reprodukcje obrazów Galerii Drezdeńskiej oraz programów imprez kulturalnych odbywających się w Kielcach — od programu cyrku gimnastycznego począwszy, na afiszach teatralnych skończywszy.

Wartościowy materiał ikonograficzny stanowią widoki. Jest ich siedem. Niktóż tego rodzaju materiału fotograficznego sprzed 1868 r. nakazuje wymienić wszystkie. Są to: 2 widoki Bramy Krakowskiej w Kielcach, *Zamek kielecki fotografowany w roku 1857*, *Zamek kielecki fotografowany w roku 1867*, *Wnętrze kolegiaty kieleckiej*, *Karczówka*, *Widok miasta od strony Karczówki*.

Duża liczba użytych w kalendarzu fotografii przy ograniczeniu uzupełnień rysunkowych czy też malarskich sprawia, że nad kompozycją ciąży *horror vacui*. Intencją Krajewskiego było zapewne jak najpełniejsze zaprezentowanie odbiorcy możliwości wykonawczych swego zakładu. Większość zdjęć przekazanych w kalendarzu można było potem przypuszczać kupić. Dzisiaj kalendarz, właśnie dzięki bogatemu zestawowi użytych w nim fotografii, jest wartościowym źródłem do historii życia kulturalnego i wyglądu Kielc przed rokiem 1868²¹.

Album policmajstra, jeśli wierzyć datacji jego zawartości, naprowadza nas także na ślad istnienia pierwszego zakładu fotograficznego w Radomiu. Oto jedna z fotografii albumu opatrzona numerem 27 929/71, sygnowana jest przez „zakład fotograficzny pod firmą »WANDA« w Radomiu”. W bogatą winietkę zdjęcia wkomponowano szarfę, rekwizyty właściwe dla malarstwa, albumy fotograficzne. Kartonik litografowany był, podobnie jak kartoniki Krajewskiego, w firmie K. Krziwanka w Wiedniu. Niestety, nie zdołaliśmy znaleźć innych informacji poświadczających pracę zakładu „Wanda” w latach sześćdziesiątych. Pewne jest natomiast jego funkcjonowanie w latach osiemdziesiątych XIX w.²²

Czynnikiem powiększającym rzeszę potencjalnych odbiorców fotografii w Kielcach były zmiany administracyjne roku 1867. Władze zaborcze ustanawiają wówczas w mieście Rząd Gubernialny, dzięki któremu przybywa Kielcom około 150 urzędniczych stanowisk pracy oraz dwupółtysięczny garnizon rosyjski. W przededniu tych zmian powstaje w Kielcach drugi zakład fotograficzny, którego właściciel Wincenty Grabowski uzyskuje zgodę na jego prowadzenie 19 VIII 1865 r.²³ Potrzeba dostosowania się do zwiększonych wymagań publiczności skłania Grabowskiego w roku 1867 do modernizacji zakładu²⁴. Być może przeprowadzono ją przy wsparciu finansowym współnika, gdyż atelier nosi odtąd nazwę „Zakład fotograficzny pod firmą Grabowski i S-ka”.

Oba wymienione kieleckie zakłady fotograficzne Grabowskiego i Krajewskiego w

²¹ MWP /25/27929/132; o albumie tym pisze H. Latoś, „*Album policmajstra*” i polskie „*Cartes de visite*”, „*Fotografia*”, 1971, nr 4, s. 86; *Kalendarz na rok 1868 W. Krajewskiego w Kielcach*, BUW, sygn. 29 399/12. Wydawnictwo to wspomina K. Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Warszawa 1985, s. 23. Tutaj również omówione zostały kalendarze fotograficzne zakładu „K. Brandel i S-ka”.

²² „*Gazeta Radomska*” (dalej GR), 1885, nr 5, s. 4; por. także numery następcze.

²³ AP Kielce, KGGK, sygn. 409.

²⁴ GK, 1867, nr 57, s. 4; nr 59, s. 5; nr 60, s. 4. Cytujemy za C. Erber, *Fotografia...*, s. 12.

Ryc. 1. Winiетка zakładu
Władysława Krajewskiego



pełni rozwijają się w latach siedemdziesiątych XIX stulecia, fotografując w Kielcach i okolicy. Sporą aktywność wykazuje Krajewski, który w roku 1875 urządza wystawki fotografii przy ulicy Dużej, zatrudnia też własnego retuszera — Jana Szukalskiego²⁵.

W tym też mniej więcej czasie znajdujemy nowych fotografów na terenie guberni radomskiej. Są to Bolesław Rzewuski oraz Marcin Kasiewicz. Pierwszy — brat znanego fotografa krakowskiego Walerego Rzewuskiego, prowadził zakład fotograficzny w Radomiu, poświadczony m.in. fotografią wykonaną w 1871 r., przedstawiającą Trybunał Cywilny w Radomiu, a przechowywaną obecnie przez tamtejsze Muzeum Okręgowe. Działalność tej firmy rozciągać możemy po rok 1880, w którym Bolesław Rzewuski umiera²⁶.

W Opatowie osiedla się początkowo Marcin Kasiewicz, który w 1875 r. ogłasza się na lamach „Gazety Kieleckiej” jako „malarz obrazów, robót kościelnych oraz pozłotnik ołtarzy i wszelkich ozdób snycerskich, uzdolniony nadto w zawodzie

²⁵ GK, 1875, nr 13, s. 2.

²⁶ W Muzeum Okręgowym w Radomiu zachowały się dwie fotografie Rzewuskiego. Pierwsza to tableau ofiarowane Teodorowi Wosińskiemu, dyrektorowi Głównej Komisji Rządowej Sprawiedliwości, przekazane mu w dniu imienin 9 XI 1871 — nr inw. — MOR/H/1379. Druga fotografia przedstawia nie datowany widok Radomia nr inw. — MOR/H/450/3118. Bolesława Rzewuskiego wspominają J. Kozinski, op. cit., s. 95, oraz C. Erber, *Wdzięk starych...*, s. 26.

fotografisty i heliominiaturzysty”²⁷. To połączenie umiejętności fotograficznych z tak licznymi innymi uzdolnieniami jest interesujące. Wskazuje bowiem, iż poprzestanie na samym tylko fotografowaniu, przy stałej egzystencji w małym mieście, dostarczało niewiele środków do życia. Kasiewicz zresztą nie zagrzewa długo miejsca w Opatowie. Przenosi się do Staszowa, później zaś do Sandomierza, gdzie od końca 1888 r. prowadzi zakład fotograficzny, oceniony później przez Aleksandra Janowskiego jako wzorowy²⁸. Aż do lat dziewięćdziesiątych Kasiewicz był zapewne w obu guberniach — kieleckiej i radomskiej — jedynym fotografem zawodowym działającym poza stołecznymi dla tych obszarów miastami.

Tymczasem w Kielcach pod koniec lat siedemdziesiątych przybywają istniejącym już zakładom Krajewskiego i Grabowskiego poważni konkurenci. Są to Bronisław Wilkoszewski i Józef Grodzicki, którzy zezwolenie na otwarcie zakładu fotograficznego uzyskują od władz 20 IX 1878 r.²⁹ Reklamują się wówczas jako „fotografowie z Warszawy”, co miało gwarantować wysoką jakość ich wyrobów, a wskazywało może i na miejsce osiągnięcia jakiejś formy fotograficznej edukacji³⁰. Po dwóch latach spółka rozpada się. Wilkoszewski zostaje w Kielcach, Grodzicki zaś przenosi się do Radomia, w którym po 11 III 1881 r. otwiera zakład fotograficzny³¹.

W tym samym roku Władysław Krajewski rezygnuje z działalności w Kielcach przenosząc się do Warszawy, gdzie w latach 1881–1885 wchodzi w posiadanie zakładu po Meletiuszu Dutkiewiczzu. Była to decyzja śmiała, gdyż warszawski rynek fotograficzny był bardzo konkurencyjny i domagał się oparcia działalności na silnych podstawach finansowych. Krajewski nabywał zakład po jednym z najwybitniejszych fotografów warszawskich, dysponującym znakomitym wyposażeniem. Wkrótce zresztą to wykorzysta. Jego firma będzie się reklamowała posiadaniem jedynego w kraju aparatu solarnego van Monkhowena. Kilka fotografii firmowanych przez Krajewskiego zamieszczono w latach 1882–1885 w „Tygodniku Ilustrowanym”³². Wszystko to buduje przekonanie, iż Krajewski opuścił Kielce nie ze strachu przed konkurencją Wilkoszewskiego i Grodzickiego — jak proponuje uznać Czesław Erber — lecz wprost przeciwnie³³. Po kieleckiej praktyce uwierzył na tyle w swoje możliwości, iż postanowił je poddać próbie w Warszawie. Nie wiemy niestety, co stało się z jego zakładem kieleckim istniejącym w domu przy ulicy Krakowskiej. Jednocześnie posiadał Krajewski dom przy ulicy Dużej, ten sam, w którym mieściła się owa często przez „Gazetę Kielecką” opisywana wystawka fotograficzna. W roku wyjazdu Krajewskiego do Warszawy, po 29 XII, otwiera tutaj zakład fotograficzny Jan Wójcicki³⁴. Dokładny okres jego działalności nie jest znany. Być może Wójcicki wydzierżawił jedynie lokal od Krajewskiego, który liczył się z ewentualnością powrotu

²⁷ GK, 1875, nr 6, s. 4, por. także nr 8 i nr 12.

²⁸ I. Płażewski, op. cit., s. 174.

²⁹ AP Kielce, KGK, sygn. 409.

³⁰ W Archiwum Państwowym m. st. Warszawy i woj. warszawskiego, przechowywany jest album rodzinny z drugiej poł. XIX w., zawierający 82 fotografie, a wśród nich dwie sygnowane właśnie przez B. Wilkoszewskiego i J. Grodzickiego, „fotografów z Warszawy”, sygn. A. IX 3, fot. 1/60 oraz 2/62.

³¹ Archiwum Państwowe w Radomiu (dalej AP Radom), Kancelaria Gubernatora Radomskiego (dalej KGR), sygn. 1011, s. 105.

³² K. Lejko, J. Niklewska, *Warszawa na starej fotografii*, Warszawa 1978, s. 102.

³³ C. Erber, *Fotografia...*, s. 11.

³⁴ AP Kielce, Ref. 7. Akta Wydziału Wojenno-Policyjnego, sygn. 205.



Ryc. 2. Marcin Kasiewicz, *Ratusz w Sandomierzu*, po 1888 r.

do Kielc w przypadku braku szczęścia w Warszawie. Powstały w maju 1884 r. raport policmajstra gubernialnego zakładu Wójcickiego już nie wymienia³⁵. Krajewski zaś z nie znanych bliżej przyczyn rezygnuje z działalności warszawskiej i od 31 VII 1885 r. ponownie urządza się w Kielcach.

We wspomnianym raporcie z 1884 r., ale także w sprawozdaniu Kancelarii Gubernatora Kieleckiego z roku 1887, wymieniany jest natomiast obok zakładu Wilkoszewskiego zakład prowadzony przez Wincentego Grabowskiego, co może wskazywać na stałą pracę tej firmy od roku 1865. Od 11 XII 1886 r. jako właściciele zakładu fotograficznego w Kielcach figurują Stanisław Grabowski i Konstanty Traszczyński. Trudno powiedzieć, w jakim stosunku pozostawała ta inicjatywa do

³⁵ AP Kielce, KGK, sygn. 205



Ryc. 3. Winiетка zakładu Bronisława Wilkoszewskiego

firmy Wincentego Grabowskiego, której działalność nie znajduje poświadczenia w dokumentacji archiwalnej już w roku 1890³⁶.

Nieco wcześniej, w 1888 r., zmienia właściciela popularna w Kielcach firma Bronisława Wilkoszewskiego, zlokalizowana w Hotelu Europejskim przy ulicy Dużej. Za kwotę 2650 rubli kupują ją Bolesław Rożyński i Stanisław Rachalewski, rozpoczynając legalną działalność od 16 IX 1888 r. Jeśli chodzi o Wilkoszewskiego, to kontynuuje on zawód fotografa przenosząc się do Łodzi, gdzie wg Wacława Pawłaka już w 1886 r., a więc przed oficjalnym opuszczeniem Kielc, otworzył pracownię fotograficzną. Wkrótce też osiągnął wybitną pozycję w życiu kulturalnym Łodzi³⁷.

Tak więc na krótko przed rokiem 1890 mamy w Kielcach cztery stałe zawodowe zakłady fotograficzne: Władysława Krajewskiego, Wincentego Grabowskiego, Stanisława Grabowskiego i Konstantego Traszczyńskiego oraz Stanisława Rachalewskiego i Bolesława Rożyńskiego. Zważywszy jednak krótki — przed 1890 rokiem — okres działalności dwóch ostatnich firm, sprawiedliwym będzie sąd przyznający główną rolę w rozwoju elitarnej fotografii zawodowej do roku 1890 zakładom Krajewskiego,

³⁶ Ibidem, sygn. 409, 477.

³⁷ Ibidem, sygn. 477; zob. W. Pawlak, op. cit., s. 169–170.

Grabowskiego i Wilkoszewskiego. Tak rzecz się miała w guberni kieleckiej. W guberni radomskiej na prowincji widzimy Marcina Kasiewicza, w samym Radomiu zaś 2 zakłady fotograficzne: „Wanda” i Józefa Grodzickiego, z których ten pierwszy jest jednak w 2. poł. lat osiemdziesiątych słabo poświadczony.

Przedstawivszy w sposób z konieczności bardzo lapidarny główne fakty dotyczące chronologii zakładów fotograficznych w obu guberniach, spróbujmy zastanowić się nad warunkami prosperowania fotografii w latach od 1863 do 1890. Daty te wyznaczają okres rozwoju elitarnej fotografii zawodowej opartej na metodzie kolodionowej. Wprawdzie preparowanie płyt negatywowych mokrym sposobem kolodionowym znano już w latach 1850–1851, a Louis D. Blanquard-Errard wynalazł papier białkowy (albuminowy) w roku 1850, to jednak fakty te, tak zmieniające ówczesną fotografię, nie zaistniały wszędzie jednocześnie. Zakładać można, iż pełne przyjęcie tych nowinek dokonuje się na ziemiach polskich nieco później. Wtedy też pojawiają się w mniejszych polskich ośrodkach miejskich pierwsze zakłady fotografii zawodowej, także w Kielcach i Radomiu. Podobnie schyłek metody kolodionowej na poziomie prowincjonalnej fotografii zawodowej nie nastąpił wkrótce po opanowaniu produkcji suchych płyt bromosrebrowych, co w Europie Zachodniej stało się w końcu lat siedemdziesiątych XIX w. Nawet uruchomienie w kraju w roku 1880 fabryki suchych klisz bromosrebrowych przez Meletiusza Dutkiewicza, który dla tego przedsięwzięcia poświęcił własny zakład fotograficzny, sprzedając go Władysławowi Krajewskiemu, nie przyniosło szerokiego wprowadzenia suchej kliszy na rynek fotograficzny. Firma Dutkiewicza miała kłopoty z produkcją i kilkakrotnie była zamykana, poddając się zagranicznej konkurencji³⁸. Nie oznacza to, iż fotografowie kieleccy czy radomscy nie posługiwali się takimi materiałami negatywowymi. Trudno na przykład nie założyć takiej możliwości wobec Krajewskiego, po jego powrocie z Warszawy w 1885 r. czy wobec Wilkoszewskiego, a także bardzo czulego na postęp techniczny w fotografii Józefa Grodzickiego. Dopiero jednak opracowanie w roku 1887 przez Piotra Lebedzińskiego produkcji pierwszego na świecie trwałego papieru kolodionowego pozwoliło na względną demokratyzację fotografii. Skutki tych zmian widać na omawianym przez nas terenie dopiero po roku 1890. Do tego czasu w guberniach kieleckiej i radomskiej rozwija się elitarna fotografia zawodowa, posługująca się raczej metodami tradycyjnymi³⁹. Wymagały one od fotografów pewnego wykształcenia, niemałej kultury technicznej, smaku artystycznego. Na podstawie zachowanych fotografii stwierdzić można, że kieleccy oraz radomscy mistrzowie kamery cechy te posiadli w niemałym stopniu. Dokładnych danych o ich wykształceniu mamy jednak mało. Wiedząc o kupieckich interesach Krajewskiego widzimy, że potrafił zabezpieczyć materialne potrzeby życia bez posługiwania się kamerą w celach zarobkowych. Trudno jednak zakładać jego całkowite samouctwo na polu sztuki fotograficznej.

Dobre wykształcenie fotograficzne musiała mieć para „fotografów z Warszawy” — Wilkoszewski i Grodzicki. Ten ostatni, mimo iż obrał karierę wojskową, to przecież jednak dysponował umiejętnościami, które pozwoliły mu po rezygnacji z niej prowadzić atelier fotograficzne. Według tradycji rodzinnej, zanotowanej we wspomnieniach wnuczki fotografa Ireny Galeckiej, umiejętności te przyswoił sobie nie tyle poprzez systematyczną naukę zawodu, co przez obserwację fotografów pracu-

³⁸ I. Płażewski, op. cit., s. 169–170.

³⁹ O przełomie w fotografii określonym przez wprowadzenie suchej kliszy oraz papieru kolodionowego pisze I. Płażewski, op. cit., s. 110–113.



Ryc. 4. Stanisław Rachalewski,
Autoportret, po 1898 r.

jących w pracowni Klocha i Dutkiewicza, zlokalizowanej w rodzinnej kamienicy Grodzickich w Warszawie. Posiadał także Grodzicki zainteresowania szersze połączone z dużym zmysłem handlowym. Po przeniesieniu się do Radomia prowadził tam od roku 1890 oprócz atelier fotograficznego znaną drukarnię⁴⁰.

Zawodowe wykształcenie fotograficzne miał Stanisław Rachalewski. Uzyskał je w Warszawie kosztem około 1000 rubli i kosztem młodzieńczych marzeń. Pragnął studiować malarstwo w Monachium. Rodzice jednak zmusili syna do obrania zawodu wówczas pewniejszego, a w ich mniemaniu nie tak bardzo oddalonego od pędzla i palety⁴¹. W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach zachował się młodzieńczy fotograficzny portret Stanisława Rachalewskiego, naklejony na kartoniku znanej warszawskiej firmy Karoli i Pusch⁴². Bardzo możliwe, iż tam właśnie późniejszy współnabywca atelier Wilkoszewskiego pobierał pierwsze nauki. Jako skończony fotograf rozpoczął Rachalewski praktykę zawodową w swoim rodzinnym mieście

⁴⁰ AP Radom, KGR, sygn. 1011, s. 105; zob. także *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa 1972, s. 296. Informacje ze wspomnień Ireny Galeckiej ujawnił C. Erber, *Z historii fotografii kielecczyny...*

⁴¹ Informacje te oparte zostały na wywiadzie z córką fotografa p. Wandą Rachalewską.

⁴² Zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach, Dział Historii dalej MNKi/H/nr inw. 2584.

Zamościu, otwierając tam zakład po 30 XI 1885 r.⁴³ W 3 lata później osiedla się w Kielcach i całkowicie wrasta w to miasto. Z malarstwa jednak nie rezygnuje, chętnie wykonując reprodukcje malarskie z obrazów znajdujących się w posiadaniu rodziny Jarońskich, z którą był zaprzyjaźniony⁴⁴. Umiejętności malarskie bardzo też musiały przydawać się kieleckiemu fotografowi przy opracowywaniu ozdobnych tableaux, pozycji bardzo popłatnej w produkcji każdego zakładu fotograficznego.

Wykształcenie plastyczne posiadał Marcin Kasiewicz rozpoczynający działalność fotograficzną w Opatowie. Potwierdza je świadectwo wydane przez Dyrektora Warszawskiej Szkoły Realnej z 8 VI 1883 r. zaświadczające, iż Kasiewiczowi przysługuje tytuł prywatnego nauczyciela rysunków z prawem nauczania w domach prywatnych i szkołach⁴⁵. Fotografując i wykonując usługi wymienione w cytowanym już ogłoszeniu, pozostał zresztą czynnym rysownikiem i malarzem. W roku 1879 w jednym z numerów „Tygodnika Ilustrowanego” znajdujemy rysunek Kasiewicza przedstawiający widok Iłży⁴⁶. Trzy inne rysunki zamieścił na łamach prasy warszawskiej w latach dziewięćdziesiątych⁴⁷.

Jeśli nikłość danych biograficznych nie daje pełnej odpowiedzi na pytanie o fachowe przygotowanie pierwszych fotografów kieleckich i radomskich, to sugeruje je zakres ich działalności. W początkowym okresie, w latach sześćdziesiątych, proponowali oni główne zdjęcia portretowe pojedyncze, portrety grupowe oraz widoki Kielc i okolicy. Portrety i „widoki zdjęte z natury” to przedmiot pracy także w latach siedemdziesiątych.

W roku 1878 Władysław Krajewski ogłaszał na łamach „Gazety Kieleckiej”, iż zmodernizowany przez niego zakład

jest w możności wykonywać portrety od najmniejszych aż do naturalnej wielkości i większej jeszcze, stosownie do życzenia. Prócz tego wykonywa heliominiatury dowolnej wielkości, koloruje fotografie w sposobie akwareli, pastelami lub olejno; sporządza kopie obrazów, rzeźb, sztychów; zdejmuje widoki okolic, gmachów, wnętrza budowli i innych przedmiotów⁴⁸.

Podobne były formy działalności firmy Wilkoszewskiego, który do podanego zestawu prac dorzucał jeszcze „fotokopie starych zdjęć i dagerotypów”⁴⁹.

Tak przedstawiony zakres usług utrzymywał się poza nielicznymi wyjątkami do końca XIX w. Do owych wyjątków niewątpliwie należał — o czym dalej — zakład Józefa Grodzickiego. W większości przypadków jednak z kieleckich i radomskich zakładów fotograficznych 2. poł. XIX w. wychodziły fotografie dowodzące produkcji stojącej na solidnym zawodowym poziomie, właściwym raczej dla zakładów prowin-

⁴³ AP Kielce, KGK, sygn. 477.

⁴⁴ Informacje oparte na wywiadzie z córką fotografa p. Wandą Rachalewską. Stanisława Rachalewskiego interesująco wspomina Jerzy Jerzmanowski, *W starych Kielcach*, Kraków 1975, s. 173–174.

⁴⁵ AP Radom, KGR, sygn. 829; zob. także C. Erber, *Wdzięk starych...*, s. 26.

⁴⁶ „Tygodnik Ilustrowany”, 1879, t. I, s. 272; por. L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX wieku i początkach XX wieku (do 1918)*, Warszawa 1972, nr 6351.

⁴⁷ „Tygodnik Ilustrowany”, 1893, t. I, s. 328; „Wędrowiec”, 1896, s. 380; 1897, s. 784; por. L. Grajewski, op. cit., nr 6349, 6350, 6352.

⁴⁸ Cytujemy za C. Erber, *Fotografia...*, s. 11.

⁴⁹ GK, 1881, nr 47, s. 4.

cjonalnych niż dla wielkich ośrodków miejskich, jak np. Kraków, Warszawa, Lwów czy Poznań. To, co tam było praktyką powszednią, tutaj często uchodziło za godną podkreślenia nowość. Ocenę produkcji omawianych zakładów trzeba też odnosić do postępu techniki fotograficznej w Polsce. Wszak zabiegi polegające na kolorowaniu fotografii, co upodabniało je do portretów malarskich, stosowano już w latach pięćdziesiątych, retusz ołówkowy pojawił się w Polsce około roku 1864, a portrety o dużych rozmiarach wprowadził pierwszy zawodowy fotograf warszawski Józef Giwartowski już w roku 1852⁵⁰. Stosowano też wykonywanie odbitek fotograficznych na płótnie (panotypia), szkle (vitrotypia), porcelanie i innych materiałach⁵¹. Wydaje się, iż techniki te stosowano w kieleckich i radomskich firmach w ograniczonym zakresie⁵².

W opinii miejscowej prasy godnym podkreślenia osiągnięciem było natomiast stosowanie retuszu. „Gazeta Kielecka” z 1875 r., omawiając prace Krajewskiego, podkreśla, iż przyswoił on sobie „udoskonalony sposób retuszowania klisz”, a nawet zatrudnia specjalnie wyszkolonego retuszerza Jana Sukalskiego [Szukalskiego — M.J.]. W rok później notowano „przybycie z renomowanego warszawskiego zakładu uzdolnionego retuszerza pana W., co niepomiernie wpłynie na artystyczne wykończenie klisz w pomienionym zakładzie”⁵³. Retusz był zabiegiem upodabniającym fotografię do dzieł malarstwa, tego zaś chcieli miejscowi odbiorcy, których często nie było stać na zamówienie prawdziwego portretu malarskiego. Prawdopodobnie wszystkie zakłady kieleckie i radomskie w omawianym okresie zatrudniały retuszerów. Nie musieli to być fachowcy o kwalifikacjach godnych wymienienia w reklamie prasowej. Ich funkcje mogły też spełniać osoby o pewnych zdolnościach plastycznych. Wiadomo na przykład, że w latach panieńskich pracowała jako retuszerka w Kielcach słynna później aktorka scen polskich Natalia Siennicka⁵⁴. Jeszcze w roku 1890 Władysław Krajewski zapraszał przestawicielki płci pięknej do wzięcia udziału w organizowanym przez siebie kursie retuszu fotograficznego⁵⁵.

Pewien konserwatyzm kieleckich i radomskich fotografów wynikał może nie tylko z właściwości ich wykształcenia. Przede wszystkim określały go cechy odbioru społecznego fotografii na omawianym terenie oraz specyfika jej produkcji. Sprzęt fotograficzny był drogi. Jeszcze w końcu XIX w. ceny aparatów produkcji niemieckiej i amerykańskiej wahały się w granicach 50–400 rubli w zależności od klasy obiektu i konstrukcji⁵⁶. Niemalże kosztowały też materiały światłoczułe, odczynniki chemiczne, kartoniki, na które naklejano gotowe pozytywy. Firma pragnąca pozyskać klientelę musiała też dysponować odpowiednio zagospodarowanym lokalem, złożonym z dużego pomieszczenia ze źródłem światła naturalnego — mogła to być specjalna

⁵⁰ J. Kosiński, op. cit., s. 31–35; I. Płażewski, op. cit., s. 95, 98.

⁵¹ O technikach tych pisze M. Gołąb, *Srebrne techniki fotograficzne*, „Ochrona Zabytków”, t. XXXV, 1982, nr 1–2, s. 45–51.

⁵² „Robotami fotograficznymi na rozmaitych papierach, porcelanie itp.” chwali się zakład A. Ostrowskiej w Radomiu w roku 1903, zob. *Kalendarz informacyjny guberni radomskiej na rok 1903*. Radom, druk Józefa Grodzickiego, s. 25. Wiadomo też, iż fotografie na porcelanie wykonywano w końcu XIX w. w zakładzie Stanisława Saneckiego.

⁵³ GK, 1875, nr 13, s. 2; 1876, nr 83, s. 2.

⁵⁴ A. Baranowska, *Natalia Siennicka*, „Kultura”, 1979, nr 5, s. 13.

⁵⁵ C. Erber, *Fotografia...*, s. 11.

⁵⁶ Zob. J. Bartyś, *Z początków fotografii amatorskiej*, „Fotografia”, 1970, nr 8, s. 183.

altana — oraz sali, w której oczekiwali spragnieni fotograficznego konterfektu goście. Takim lokalem dysponował chyba Wincenty Grabowski po remoncie w 1867 r. dotychczas użytkowanego zakładu. Podobnie musieli sobie radzić i jego koledzy⁵⁷. Obróbka portretu fotograficznego, wymagająca zastosowania retuszu, wreszcie odpowiednie upozowanie modela — czym w najlepszych zakładach zajmowali się specjalnie wykształceni pozerzy — dodatkowo określały niemałą cenę fotograficznego obrazka⁵⁸.

W atelier Wincentego Grabowskiego w 1867 r. tuzin fotografii w formacie biletowym (6,5 × 9) kosztował 3 rs., pół tuzina 2 rs., w formacie gabinetowym zaś (10,7 × 16,2) 12 fotografii kosztowało 5 rs., a 6 zdjęć 3 rs. Zdjęcie widokowe w tym ostatnim formacie wyceniano na 12 kopiejek. Za formaty większe płacono wedle specjalnych umów. Znany fotograf krakowski Walery Rzewuski, ogłaszający się w „Gazecie Kieleckiej” w 1875 r., żądał za „fotografie w oświetleniu zwykłym lub rembrandtowskim, tuzin 5 zlr., pół tuzina 3 zlr.”⁵⁹ Nie było to mało i u niejednego odbiorcy ceny te wywoływały zakłopotanie. Bohater publikowanej w „Gazecie Kieleckiej” nowelki Michała Bałuckiego *Wyprawa do fotografa*, galicyjski szlagon, usłyszawszy propozycje cenowe odwiedzonego fotografa, stwierdza ze zdumieniem: „Ależ zmiłuj się dobrodzieju. To niesłychanie drogo”, a następnie wylicza, iż jego fotograficzne zamówienie osiągnie równowartość dwu korców zboża⁶⁰. Młody Żeromski, konstatując „pęknięcie głowy” na wspomnienie długów, na pierwszym miejscu wśród nich notuje należność za fotografie: grupa 8 rs. 17 kop., wizytowe 2 rs. 50 kop.⁶¹

Cena fotografii w sposób istotny ograniczała zakres jej społecznej penetracji. Kto więc odwiedzał kieleckie i radomskie zakłady fotograficzne? Lapidarnie odpowiada na to pytanie „Gazeta Kielecka”, pisząc o zakładzie Wilkoszewskiego i Grodzickiego. „Zdejmowali się tam, dla utworzenia następnie grup, komisarze włościańscy, urzędnicy poczty i rządu gubernialnego, jeźdźcy na koniach, myśliwi z trofeami, amatorzy kołowej jazdy na bryczkach”⁶². Dodajmy do tego uczniowie szkół średnich i seminariorów duchownych w obu guberniach, przyjezdnych z prowincji ziemian, urzędników i przemysłowców, wreszcie kuracjuszy w Busku na przykład, a uzyskamy wyobrażenie o odbiorcach fotografii w Kieleckiem i Radomskiem. Klientela wywodząca się spośród chłopstwa czy biedniejszego mieszczaństwa lub robotników należała do rzadkości.

Obok uwarunkowań materialnych nie bez znaczenia dla rozpowszechnienia się fotografii w omawianych guberniach pozostawały także nawyki kulturowe najczęstszych jej odbiorców. Fotografie z 2. poł. XIX w., głównie portretowe, odnosiły się mianowicie do tych warstw ówczesnego społeczeństwa, które ze względu na kondycję społeczną, udział w kulturze czy też procesie sprawowania władzy domagały się dokumentacji swoich działań lub przynajmniej istnienia. Członkowie tych warstw bardziej świadomi łączących ich więzi pragnęli to potwierdzić w konkretnych, materialnych środkach przenoszenia tradycji. Stąd na przykład albumy rodzinne będące niemal namiastką galerii przodków i powinowatych. Wkrótce staną się one

⁵⁷ Np. Władysław Krajewski, zob. C. Erber, *Fotografia...*, s. 10.

⁵⁸ Wydaje się, że w przypadku firm kielecko-radomskich zakładać można zatrudnienie w nich jedynie retuszerów.

⁵⁹ GK, 1875, nr 49.

⁶⁰ Ibidem, nr 28, s. 3.

⁶¹ Stefan Żeromski, *Dzienniki*, t. I, s. 379.

⁶² GK, 1878, nr 95, s. 1–2, cyt. za C. Erber, *Fotografia...*, s. 12.

nieodłącznym elementem wyposażenia każdego domu ziemiańskiego czy mieszczańskiego. Narrator cytowanej już nowelki Bałuckiego zaczyna swoją opowieść od zdziwienia, stwierdzając: „Podczas włości mojej po Galicji trafiłem raz na rzecz arcyciekawą i rzadką — znalazłem dworek szlachecki, w którym nie było ani fortepianu, ani albumu z fotografiami”⁶³. Wydaje się, iż w zakresie rozpowszechnienia fotografii prowincja galicyjska była zbliżona do kielecko-radomskiej. Słabość mieszczaństwa połączona z dużymi wpływami kultury szlacheckiej — także w miastach, czyniła z ziemiaństwa i zbliżonych do niego kół urzędniczo-mieszczańskich głównych odbiorców fotografii.

Warunki odbioru społecznego fotografii implikowały duży rozrzut geograficzny klienteli kieleckich i radomskich zakładów fotograficznych. Ich właściciele musieli wyruszać poza miejsca zamieszkania, aby jak np. Władysław Krajewski „sposobami angielskimi zdejmować widoki okolic, kościołów, fabryk itp. na ewentualne życzenie panów właścicieli okolicznych”. Innym razem Krajewski „zawezwany został przez obywateli ziemskich do zdjęcia fotografii z widoków Morawicy, Kliszowa, Kij i Żydówka”. W związku z tym „Gazeta Kielecka” wyrażała przypuszczenie, iż „podobne ekskursje z zamiłowaniem od lat kilku prowadzone przez p. K. z czasem utworzą interesujące album uroczych naszych okolic”⁶⁴. Bardzo bogatą działalność zawodową na prowincji prowadził Bronisław Wilkoszewski⁶⁵. Nie ograniczył się tylko do wizyt w miastach i ośrodkach dworskich guberni, otworzył także filię zakładu w Busku, wykorzystując popularność tej miejscowości jako uzdrowiska. Filię buską przejmie później firma fotograficzna Rachalewskiego i Rożyńskiego.

Jeszcze aktywniejszy na terenie guberni radomskiej był dawny wspólnik Wilkoszewskiego — Józef Grodzicki. Osiadłszy w Radomiu, chętnie opuszczał mury pracowni, starając się utrwalić na kliszy fotograficznej wszystkie ważniejsze wydarzenia z życia towarzyskiego i publicznego swojego miasta. Notowała tę ruchliwość „Gazeta Radomska”, zauważając fotografa podczas zdejmowania „ogólnego widoku ślizgawki”, na zabawie na rzecz ubogich, gdzie tańczące pary fotografowane były przez artystę „w świetle bengalskich ogni”, wśród uczennic pensjonatu żeńskiego w Suchedniowie, kleryków i księży seminarium sandomierskiego⁶⁶.

W 1885 r. na wystawie rolniczo-przemysłowej zorganizowanej w Radomiu

⁶³ GK, 1875, nr 27, s. 1.

⁶⁴ Ibidem, nr 59, s. 4; nr 48, 71, 72, 73. Nie natrafiliśmy na żadne dane, które potwierdzałyby spełnienie tych nadziei.

⁶⁵ Potwierdza ją m.in. *Album Szczekociny* w zbiorach MNKi/H/, nr inw. 1792/1-10/. Nie znamy natomiast jakiegokolwiek realizacji albumowej Wilkoszewskiego z okresu jego pracy w Kielcach, utrzymanej w większym nakładzie. Fotografie wykonywane przez fotografów kieleckich w terenie — zwłaszcza zdjęcia kościołów — mogły być potem rozpowszechniane w kopiach drzeworytowych lub litograficznych. Fotografia kościoła w Pacanowie z 1886 r. została na przykład przerobiona, jak pisze proboszcz Wawrzyniec Nowakowski, na litografię obrazka, „której dokonał w Warszawie Wattson. Do roku 1900 wyrobiono większego obrazu sztuk 3500, mniejszego 12 tysięcy”, zob. W. Nowakowski, *Opis kościoła Cudownego Pana Jezusa Pacanowskiego w Pacanowie*, Warszawa 1904.

⁶⁶ GR, 1885, nr 11, s. 1; 1886, nr 14; nr 12, s. 2; zob. fotografie sygnowane przez Grodzickiego, zawarte w pracy J. Wiśniewskiego, *Seminarium duchowne rzymsko-katolickie w Sandomierzu 1820-1920 oraz stuletni katalog duchowieństwa świeckiego diecezji sandomierskiej*, Warszawa 1926.

Ryc. 5. Winiетка zakładu
Stanisława Rachalewskiego, jego filii
w Busku



Grodzicki za swoje fotografie uhonorowany został listem kwalifikacyjnym klasy I⁶⁷. Warto zauważyć, iż wśród sędziów wystawy znalazł się znakomity fotograf Konrad Brandel oraz jego warszawski kolega Twardzicki⁶⁸. Podkreślamy to, gdyż dopiero wtedy w pełni znacząca okaże się informacja o Grodzickim, który w rok później miał wg „Gazety Radomskiej” odbywać „podróż po Wiśle statkiem parowym, zdejmując z pokładu rewolwerowym aparatem miasteczka nadbrzeżne i zwaliska zamków”⁶⁹. Nie ulega wątpliwości, iż radomianin posługiwał się fotorewolwerem zbudowanym przez Brandla w 1882 r. i rozprowadzanym później wśród zainteresowanych w znacznej ilości egzemplarzy. Ta niewielka kamera fotograficzna formatu 6 × 9 była pierwszą na świecie lekką kamerą ręczną, dostosowaną do szybkich zdjęć o charakterze reportażowym. Nowinkami techniki fotograficznej interesował się zresztą Grodzicki stale. Jesienią 1889 r. wyprawił się do Paryża na wystawę „celem zbadania nowych wynalazków i ulepszeń w sztuce fotografii”. Przywiózł stamtąd spory zasób nowości i ulepszeń, które posłużyły mu do poprawy wyposażenia technicznego pracowni⁷⁰.

Sygnalizowane wyżej rezultaty działalności Grodzickiego w terenie były niemałe. Jeśli w przypadku fotografów kieleckich nie zdołaliśmy odnaleźć żadnych śladów adresowanego do szerszego odbiorcy albumu fotograficznego, to w przypadku

⁶⁷ GR, 1885, nr 44, s. 1.

⁶⁸ Ibidem, nr 42, s. 1.

⁶⁹ Ibidem, 1886, nr 40.

⁷⁰ Ibidem, 1889, nr 83, s. 2; nr 91, s. 3



Ryc. 6. Władysław Krajewski, *Kolegium Redakcyjne „Gazety Kieleckiej”*, 1874 r.

fotografa radomskiego, opierając się na informacjach miejscowej prasy, domniemywać możemy istnienia kilku takich prac. Byłyby to:

— *Album drogi żelaznej Iwangrodzko-Dąbrowskiej*; zawierał 30 widoków, wydany w 1885 r.⁷¹;

— *Album wystawy radomskiej*; liczba fotografii nieznana, wydany w 1885 r.⁷²;

— *Album artystów*; liczba fotografii nieznana, praca zawierała portrety artystów teatru w kostiumach oraz „całe grupy z operetek, bardzo wdzięcznie upozowane”⁷³; wydany w 1886 r.;

— *Album brzegów Wisły od Sandomierza do Puław*; liczba fotografii nieznana, wydany w 1886 r. lub nieco później⁷⁴;

— *Album Radomia*; zawierał ok. 50 widoków, wydany w 1886 r.⁷⁵

Tego rodzaju działalność wydawniczą, stawiającą go w czołówce ówczesnych polskich fotografów zawodowych, kontynuował Grodzicki także w latach dziewięćdziesiątych.

Ogromna ilość fotografii powstałych w zakładach fotografów kieleckich i radomskich od lat sześćdziesiątych do dziewięćdziesiątych XIX w. dokumentuje aktualną pozycję i prestiż społeczno-kulturalny fotografowanych lub ma dostarczyć pretekstu do przyszłego ich uzasadniania. Jeśli oglądamy portret Krajewskiego przedstawiający

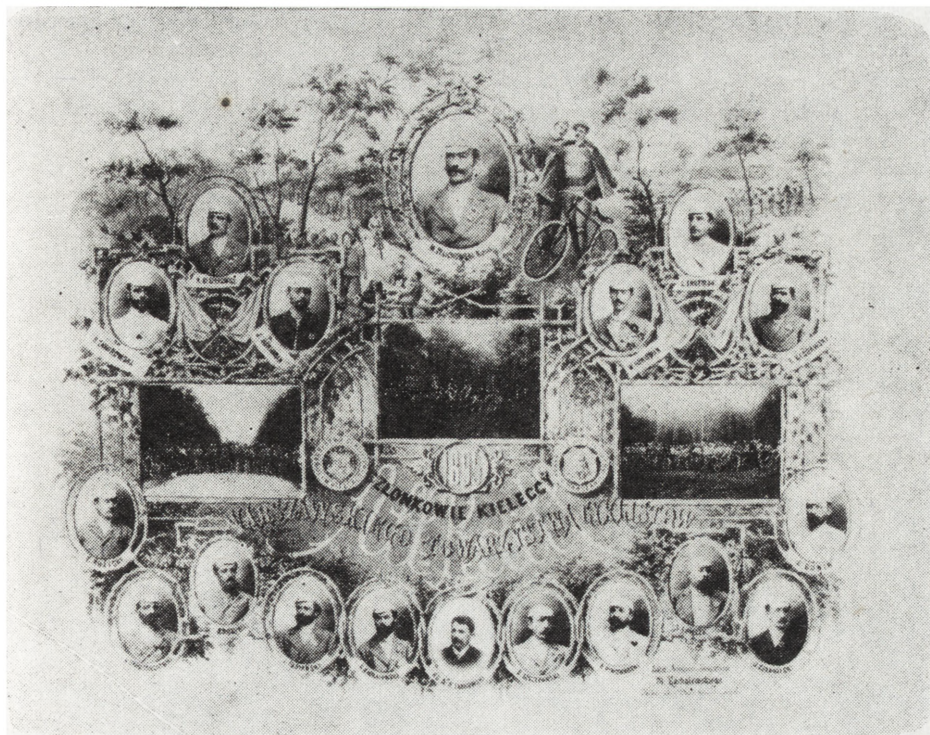
⁷¹ Ibidem, 1885, nr 1, s. 2.

⁷² *Radomianin. Kalendarz ilustrowany na rok zwyczajny 1886*.

⁷³ GK, 1886, nr 38, s. 1.

⁷⁴ Ibidem, nr 40.

⁷⁵ Ibidem, nr 77.



Ryc. 7. Stanisław Rachalewski, *Tableau kieleckich członków Warszawskiego Towarzystwa Cyklistów*, 1895 r.

kolegium redakcyjne „Gazety Kieleckiej” z 1874 r., to widzimy na nim ludzi, którzy byli na tyle świadomi swojej roli kulturowej, iż postanowili upamiętnić się w takiej właśnie formie⁷⁶. Tableau urzędników Izby Skarbowej w Kielcach jest niejako podsumowaniem pewnego okresu jej istnienia, odbiciem zhierarchizowanego prestiżu zawodowego utrzymującego się w tej instytucji⁷⁷. Bardzo liczne fotografie przedstawiające uczniów kieleckich i radomskich szkół średnich oraz kleryków seminariów duchownych w obu guberniach dokumentują udział portretowanych w procesie wykształcenia, który był przecież podstawowym źródłem pozycji społecznej przyszłego inteligenta. Uwierzytelniają one też i utrwalają, zwłaszcza te, które zrealizowano w typie tableau, owe „ulotne chwile wspólnego przebywania, jakie na moment pojawi się na fotograficznej płycie, zanim unicestwi je »oryginał»”⁷⁸.

Charakterystyczną tendencją tych fotografii, poświęconych głównie realizacji celów dokumentacyjnych, jest dążność do utrzymania tożsamości między przedmiotem i jego obrazem. Przedmiot przy tym znajduje się w pewnej sytuacji typowej, jasno

⁷⁶ Wspomniana fotografia znajduje się w posiadaniu rodziny Płoskich z Kielc. Za jej udostępnienie dziękuję Michałowi Płoskiemu.

⁷⁷ Zbiory MNKi/H/, nr inw. 2390.

⁷⁸ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, (w:) *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 36.



Ryc. 8. Winiетка zakładu Stanisława Rachalewskiego

tłumaczącej się, nie nastrożającej problemów w odczytaniu systemu znaczeń. Towarzyszące fotografowanym atrybuty miały dodatkowo wskazywać na ich przynależność zawodową, towarzyską, społeczną, ułatwiać odczytanie wartości znaczeniowych zawartych w obrazie fotograficznym. Tożsamości przedmiotu z obrazem domagała się również opinia społeczna. „Gazeta Kielecka”, niezwykle pochlebnie oceniając prace fotograficzne Krajewskiego, wystawiane w lokalu przy ulicy Dużej, podkreśla, iż „pomiędzy portretami są fotografie odznaczające się rzadkim podobieństwem śp. Leona Gautiera [...] i p. Walerego Przyborowskiego”⁷⁹. Te same zasady dotyczą tak zwanych widoków. Zamiarem fotografa „zdejmującego widok” była przede wszystkim dokumentacja pewnego wycinka rzeczywistości krajobrazowo-architektonicznej.

Funkcje dokumentacyjne omawianych fotografii weryfikowane były w świadomości odbiorców. Zapomniana fotografia to jak wykreślona z listy istnień ludzkich postać. Jak uchronić się od zapomnienia? Częste dedykacje, podpisy na odwrocie portretów fotograficznych, datowane kartoniki są środkami mającymi ożywić strumień pamięci odbiorcy, podtrzymać więź, której fotografia jest bardziej lub mniej żywym znakiem. Tam gdzie występują, są nośnikami funkcji fatycznej fotografii,

⁷⁹ GK, 1875. nr 13, s. 2.

Ryc. 9. Winiетка zakładu Józefa Grodzickiego



czyniąc z niej czasem przedmiot zabiegów niemal magicznych. W *Dziennikach* Żeromskiego znajdziemy następujący zapis:

W albumie pani R[omer] znalazłem dawną i haniebną fotografię Heli. Gdy zakochałem się w niej, porwałem ową podobiznę z albumu i towarzyszyła mi długo. Jest to fatalne, ale ja to po raz drugi ukradnę [...]. Tam padały moje łzy, a jakie to były czyste łzy!⁸⁰

Fotografia i magia miłości. Jeśli oczywiście przyjąć dwa główne prawa myślenia magicznego, iż podobne wywołuje podobne, a wzajemny kontakt na zawsze łączy ze sobą w pewnym stosunku objęte nim obiekty.

Pośrednio, poprzez swoje winietki, fotografie obdarzone były pewnymi funkcjami reklamowymi⁸¹. Winietki fotografii pochodzących z kieleckich i radomskich zakładów fotograficznych miały kształtować motywację odbiorcy przy pomocy pewnych informacji o wysokim poziomie artystycznym zakładu, trwałości jego wyrobów, osiągnię-

⁸⁰ S. Żeromski. op. cit., s. 414.

⁸¹ Znaczenie winiet w badaniach nad historią fotografii podniósł S. Sommer, *Winiety reklamowe zakładów fotograficznych. O pewnych materiałach do historii polskiej fotografii rzemieślniczej*, „Fotografia”, t. VI, 1958, nr 7, s. 330–332.

ciach na polu fotografii, uczestnictwie w postępie sztuki i nauki. Na kartonikach zakładu Wincentego Grabowskiego, litografowanych w firmie Bondy'ego w Wiedniu, pojawiają się symbole nauki i techniki, w postępkach których zakład sugerował swój udział⁸². K. Krziwanek w Wiedniu sygnuje kartoniki wczesnych zdjęć Krajewskiego. Podobnie jest w przypadku najstarszych fotografii radomskich Grodzickiego. Obok litografii Krziwanka ich częstym wykonawcą była firma H. Kohna w Warszawie. Winiетки fotografii Grodzickiego z tego okresu — lata osiemdziesiąte XIX w. — zawierały nazwę firmy, podstawowe informacje o wykonywanych usługach, wreszcie wyobrażenia medali z portretami Niépce'a, Daquerre'a i Talbota. Na kartonikach wcześniejszych zdjęć tego fotografa, jeszcze z okresu współpracy z Wilkoszewskim, widzimy paletę malarską, kilka wdzięcznie rozłożonych fotografii, wreszcie kamerę fotograficzną — syntetyczny wykład koligacji nowej sztuki. Winiętkę litografowała znana firma Karpińskiego w Warszawie⁸³.

Obowiązkowym elementem, bardzo podnoszącym funkcje reklamowe winietek, były przedstawienia medali uzyskiwanych na wystawach fotograficznych lub określanych wówczas jako rolniczo-przemysłowe. Najbogatszy ich zestaw posiadał zakład Grodzickiego, który w roku 1885 i 1889 nagrodzony był na wystawie rolniczo-przemysłowej w Radomiu, w roku 1891 w Petersburgu, w 1894 w Chicago, a w 1889 r. jego właściciel odznaczony został przez szacha perskiego orderem „Lwa i Słońca” V klasy⁸⁴. Podobnymi sukcesami nie mogły pochwalić się inne zakłady fotograficzne, działające w guberniach kieleckiej i radomskiej do końca lat osiemdziesiątych.

IV. LATA 1890–1914

Ekspansja technik opartych na suchej płycie i kliszy. Schyłek elitarnej fotografii zawodowej. Rozwój fotografii amatorskiej oraz form masowej reprodukcji obrazu fotograficznego

Omówione wyżej zmiany w technice fotografii, prowadzące ku jej demokratyzacji, przynoszą widoczne efekty około roku 1890. Względna łatwość obróbki suchych płyt negatywowych, rozpowszechnienie trwałego papieru kolodionowego, powiększanie się liczby osób skłonnych związać z zawodem fotografa swoje losy życiowe to prawdopodobnie główne powody pojawienia się zakładów fotografii zawodowej na prowincji kielecko-radomskiej.

Po 19 I 1890 r. otwiera w Olkuszu zakład fotograficzny Grossman — fotograf pochodzenia żydowskiego. W 1893 r. widzimy w Stopnicy atelier Apolinarii Erdman, która w roku 1898 przenosi swój zakład do Chmielnika. Po 30 III 1895 r. w Pilicy powstaje zakład Edwarda Dietricha, stanowiący właściwie filię jego firmy działającej w Częstochowie⁸⁵. W 1898 r. otwiera w Olkuszu zakład Emilia Szybko⁸⁶, we

⁸² C. Erber, *Fotografia...*, s. 12.

⁸³ O litografii Karpińskich zob. I. Tessaro-Kosimowa, *Historia litografii warszawskiej*, Warszawa 1973, s. 249. O warszawskich zakładach litograficznych oraz firmach rozprowadzających kartony fotograficzne wspominają także K. Lejko, J. Niklewska, op. cit., s. 18.

⁸⁴ Otrzymał go Grodzicki 8 VI 1889 r. w dowód wdzięczności za wręczone szachowi prace fotograficzne: album piękności radomskich i zdjęcia z polowania w Spale, zob. GR, 1889, nr 48, s. 2.

⁸⁵ AP Kielce, KGK, sygn. 27, s. 32, 44, 84.

Włoszczowej Henryk Kołaczkowski, w Miechowie Karol Dębicki, w rok zaś później niejaki Andrzejewski, o którym wiemy, iż przybył z zaboru pruskiego⁸⁷. Przed rokiem 1900 w guberni kieleckiej istniało dziewięć zakładów fotograficznych i dwie filie.

W Kielcach pod koniec ubiegłego wieku zachodzą pewne zmiany. Znika z pola widzenia zakład fotograficzny Stanisława Grabowskiego. Władysław Krajewski przekazuje — prawdopodobnie po roku 1897 — zakład swojej córce⁸⁸. Od tego samego roku datuje się bardzo aktywna działalność firmy fotograficznej Stanisława Saneckiego, który od początku 1908 r. uzyskuje także prawo prowadzenia filii zakładu w Pińczowie i Busku⁸⁹. Po 4 I 1908 r. znana kielecka firma Stanisława Rachalewskiego przechodzi w ręce Adama Badziana⁹⁰.

Nieco wcześniej, bo od 11 XI 1906 r., prawo prowadzenia zakładu fotograficznego w Kielcach uzyskuje Aleksander Rzewuski, właściciel podobnego zakładu w Łomży⁹¹. Atelier to nie jest jednak wymieniane w sprawozdaniu z roku 1910, opracowanym dla potrzeb kancelarii gubernatora kieleckiego⁹². Stąd wnosić możemy o jego efemerycznym charakterze. Sprawozdanie to wymienia natomiast w Kielcach cztery stałe zakłady: Stanisława Saneckiego, Adama Badziana, Emilii Grabowskiej oraz Żyda Gringrasa (ul. Ruska 10)⁹³. Ostatecznie więc na kilka lat przed wybuchem I wojny światowej kielecka fotografia zawodowa reprezentowana była przez cztery zakłady. W guberni kieleckiej natomiast oprócz istniejących firm w Pilicy, Olkusz, Miechowie, Włoszczowej, Chmielniku działały jeszcze trzy zakłady prowadzone w Ojcowie przez Baltazara Wolniewicza — po 11 IV 1901 r., Franciszka Sekułę — po 27 IV 1903 r. i Jakuba Zorskiego — po 18 V 1906 r.⁹⁴

W sąsiedniej guberni radomskiej jej miasto stołeczne stało się obszarem działalności przede wszystkim dla atelier Józefa Grodzickiego, pracującego w Radomiu od 11 III 1881 r. Po 30 XII 1890 r. przedsiębiorczy fotograf prowadzi również dobrze prosperującą drukarnię, a od 12 IV 1893 r. legitymuje się prawem prowadzenia drugiego zakładu fotograficznego, który miał zaspokajać potrzeby mniej zamożnych obywateli Radomia⁹⁵. Trudno wszakże powiedzieć, jak długi był okres działania tego atelier, gdyż w wykazie zakładów drukarskich, litograficznych i fotograficznych miasta Radomia na rok 1903 stwierdza się istnienie tylko jednego zakładu Grodzickiego⁹⁶. Od 20 VIII 1892 r. przybywa Grodzickiemu na terenie Radomia konkurent, jest nim firma fotograficzna Ludwika Klebanowskiego, pracującego tutaj do 1899 r. i posiadającego być może w pierwszym okresie działalności także zakład w Brześciu

⁸⁶ Ibidem, s. 84. Nie jest jednak poświadczona w sprawozdaniu wymieniającym zakłady drukarskie, litograficzne i inne w powiecie olkuskim z 1910. W Olkuszku istnieją wprawdzie dwa zakłady, ale jeden z nich należy do Szai Grossmana, drugi zaś do Abrama Grossmana.

⁸⁷ AP Kielce, KGK, sygn. 27, s. 84; ibidem, sygn. 194, s. 17, 27, 33.

⁸⁸ C. Erber, *Fotografia...*, s. 12.

⁸⁹ AP Kielce, KGK, sygn. 194; ibidem, sygn. 671 a, s. 184.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ AP Kielce, KGK, II sygn. 628, s. 116.

⁹² AP Kielce, KGK, sygn. 812 II, s. 118.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ AP Kielce, KGK, sygn. 628, s. 68.

⁹⁵ AP Radom, KGR, sygn. 1135, s. 62.

⁹⁶ Ibidem, sygn. 1286.

Litewskim⁹⁷. Od 28 VI 1899 r. widzimy już Klebanowskiego w Końskich, gdzie zajmuje miejsce po Aleksandrze Orłowskim, prowadzącym w tym mieście zakład po 21 XII 1896 r.⁹⁸ Byłby to po inicjatywie Kasiewicza drugi najstarszy zakład w prowincji radomskiej. Od 10 XI 1898 r. działa Orłowski w Radomiu, chociaż brak wyraźnego potwierdzenia tego faktu⁹⁹. Pewnym jest natomiast istnienie w początkach wieku zakładu Aleksandry Ostrowskiej, wymienianego w *Kalendarzu informacyjnym guberni radomskiej na rok 1903* jako jednego z dwóch w Radomiu¹⁰⁰.

Oprócz Końskich miejscami lokalizacji stałych zakładów fotograficznych stały się również: Ostrowiec Świętokrzyski, Dawid Erlich — po 4 VI 1897 r.; Staszów, Abram Rozenberg — po 21 V 1899 r.; Opatów, Jakub Krakowski — po 4 III 1900 r.; Sandomierz, Aleksandra Korolewa — po 26 VII 1900 r.; Białobrzegi, Lejzor Pinkus i Hersz Reifman — po 13 III 1914 r.¹⁰¹ Pamiętajmy wreszcie, iż w końcu XIX w. nadal czynny był w Sandomierzu Marcin Kasiewicz¹⁰².

Przedstawione dane mogłyby wskazywać, że rozwój fotografii w guberni radomskiej, zwłaszcza zaś po roku 1900, był mniej dynamiczny niż na obszarze guberni kieleckiej. Informacje uzyskane w wyniku kwerendy archiwalnej, dotyczące tego okresu, są jednak dosyć szczątkowe i nie uprawniają do analiz porównawczych. Więcej wiadomości uzyskano o dziesięcioleciu 1890–1900. I one jednak okazują się niepełne. Uświadamia to w pełni wspomniany *Kalendarz informacyjny guberni radomskiej na rok 1903*. Opierając się na danych urzędowych za rok 1899, przekazuje on niesłychanie cenne dane dotyczące stanu fotografii w guberni radomskiej. Wynika z nich, iż liczba fotografów na obu obszarach była podobna, chociaż w przypadku guberni radomskiej przewyższała stan, który moglibyśmy domniemywać kierując się informacjami archiwalnymi, nie uwzględniającymi osób określanych mianem ucznia (zob. tabela 1). Ludzie o tym statusie zawodowym z całą pewnością działac też musieli w granicach guberni kieleckiej, zwłaszcza zaś w największych zakładach fotograficznych Kielc¹⁰³.

Oprócz wymienionych fotografów pragnących utworzyć stałe zakłady spotkamy także przypadki podejmowania przez zawodowych fotografów sezonowych inicjatyw. W 1881 r. prace fotograficzne w Jędrzejowie i Pińczowie prowadzi Józef Rizz, w roku 1897 notujemy w Moskorzowie warszawską firmę A. Nowalisa. Warszawski fotograf

⁹⁷ Ibidem, sygn. 982, 1011, 1135, 1286. W czerwcu 1984 r. na giełdzie kolekcjonerskiej w Krakowie miałem okazję oglądać wykonany przez zakład Klebanowskiego zestaw 52 fotograficznych kart do gry. Z adresu firmy powtarzanego na odwrotach zdjęć wynikało, że Klebanowski prowadził zakład w Radomiu przy ul. Lubelskiej „pod kasztanami” oraz w Brześciu Litewskim „przy bulwarze”.

⁹⁸ AP Radom, KGR, sygn. 1286.

⁹⁹ *Kalendarz informacyjny guberni radomskiej na rok 1903*. Radom, druk Józefa Grodzickiego, s. 251, XXV.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ AP Radom, KGR, sygn. 1136, 1286, 1365, 1499.

¹⁰² Por. przyp. 33.

¹⁰³ Nabór uczniów ogłaszany był przez niektóre zakłady fotograficzne w prasie. Przykładem może być firma Józefa Grodzickiego, zob. GR, 1885, nr 3, 4, por. także informacje dotyczące atelier Władysława Krajewskiego. W zbliżonej do omawianego obszaru guberni piotrkowskiej zakład fotograficzny Morica Arbusa, istniejący w Częstochowie od 1889 r., podawał w 1909 r. do wiadomości publicznej, że zatrudnia od 5 — 10 robotników. Zob. *Przewodnik po Wystawie Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie, sierpień — wrzesień 1909*, Częstochowa 1909. Panu Andrzejowi Zembikowi uprzejmie dziękuję za wskazanie tego wydawnictwa.

TABELA I
STAN ILOŚCIOWY FOTOGRAFII W GUBERNI RADOMSKIEJ W 1899 R.*

Powiaty	Liczba fotografów			Wartość prod. (w rublach)
	mistrzowie	uczniowie	w tym Żydów	
radomski	3	3	—	6 000
opoczyński	—	—	—	—
ilżecki	—	—	—	—
kozienicki	1	—	1	320
konecki	1	—	—	600
opatowski	1	—	1	500
sandomierski	3	1	2	1 600
RAZEM	9	4	4	9 020

* Opracowano na podstawie: *Kalendarz informacyjny guberni radomskiej na rok 1903*, Radom, druk Józefa Grodzickiego.

Stanisław Bogacki otrzymuje w 1898 r. pozwolenie na wykonywanie zdjęć w obrębie guberni kieleckiej (chodziło prawdopodobnie o Ojców)¹⁰⁴. Inny znany fotograf warszawski Bronisław Mieszkowski na wystawie zorganizowanej pod patronatem Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, a otwartej 21 IX 1901 r., prezentował prace przedstawiające Ojców i Pieskową Skalę — zakątki Polski leżące wówczas w obrębie guberni kieleckiej¹⁰⁵. O zgodę na fotografowanie w miejscowościach tego terenu zabiegali również: fotograf łódzki Jakub Zandmeier — decyzja władz negatywna; właściciel zakładu fotograficznego w Częstochowie Moric Arbus — decyzja władz nieznana (dokładnie chodziło o Pilicę); fotograf warszawski Ignacy Dorablewski w roku 1910 — decyzja władz pozytywna¹⁰⁶.

Obserwując wzrost ilościowy zakładów fotograficznych w obu guberniach zauważyć możemy, iż rok 1890, w którym Żyd Grossman zakłada w Olkuszach zakład oferując tam usługi fotograficzne, okazuje się przełomowy, jeśli chodzi o warunki rozwoju fotografii. Zmiany w technice powodują jej potanie, co w efekcie pozwala rozszerzyć zakres społecznego oddziaływania na gorzej materialnie sytuowane warstwy ówczesnego społeczeństwa. Zakłady fotograficzne na prowincji zaczynają obsługiwać klientelę wywodzącą się z „niższych klas i Żydów”¹⁰⁷. Różnicuje się też pochodzenie społeczne fotografów; obok osób o proweniencji mieszczańskiej oraz przedstawicieli już dawniej zdeklasowanej szlachty spotykamy fotografów reprezentu-

¹⁰⁴ C. Erber, *Fotografia...*, s. 15; AP Kielce, KGK, sygn. 27 s. 30; por. K. Lejko, J. Niklewska, op. cit., s. 105.

¹⁰⁵ I. Płażewski, op. cit., s. 138, 172. W dokumentacji archiwalnej brak potwierdzenia tej działalności. Być może i później Mieszkowski fotografował na terenie kielecczyny, na co wskazywałaby informacja zamieszczona w 1906 r. przez „Gazetę Kielecką” zawiadamiającą, iż warszawianin zwrócił się z prośbą do władz o pozwolenie swobodnego wykonywania zdjęć fotograficznych „z typów i okolic Królestwa Polskiego”, GK, 1906, nr 61, s. 3.

¹⁰⁶ AP Kielce, KGK, sygn. 27, s. 20; ibidem, sygn. 194; ibidem, sygn. 812, s. 38. W tym samym roku pozwolenie na otwarcie zakładu fotograficznego w Kielcach otrzymuje Izidor Bendetson z Grodna. W następnych latach nie znaleźliśmy jednak potwierdzenia dla działalności tego fotografa, zob. AP Kielce, KGK, sygn. 812, s. 13.

¹⁰⁷ AP Kielce, KGK, sygn. 27, s. 84.

jących być może chłopstwo¹⁰⁸. Do zawodu — w charakterze samodzielnie prowadzących zakłady — zaczynają trafiać kobiety. Wśród ubiegających się o zezwolenie na zawodową działalność fotograficzną niemalą grupę stanowią Żydzi.

Trudno precyzyjnie określić drogi, które doprowadziły tych fotografów z „przełomu wieków” do zawodowych umiejętności. Obok samouctwa, którego nie sposób wykluczyć, notujemy przecież osoby z fachowym wykształceniem. Emilia Szybko, otwierająca w roku 1898 atelier w Olkuszu, legitymowała się 3-letnim stażem pracy w zakładzie fotograficznym Arbusa w Częstochowie¹⁰⁹. Wykształcenie to miało ją upoważniać do fotografowania zamożniejszej, bardziej wymagającej klienteli. Henryk Kołaczkowski w swojej prośbie o zezwolenie na otwarcie zakładu ujawnia, iż studiował „sztukę fotografii” w Warszawie¹¹⁰. Wspominaliśmy już wyżej o edukacji Marcina Kasiewicza z Sandomierza. Solidnego wykształcenia zawodowego możemy domyślać się w przypadku Stanisława Saneckiego, Adama Badziana, Ludwika Klebanowskiego. Niezłym fotografem musiał być Baltazar Wolniewicz, skoro w roku 1905, po rekomendacji Stanisława Szalaya i A. Szulca, przyjęty został do Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego¹¹¹. Będąc, zdaje się, człowiekiem przedsiębiorczym, wykraczał też Wolniewicz poza działalność czysto fotograficzną. W roku 1910 wydał *Przewodnik po Ojcowie i okolicy*, zamieszczając w tekście 7 fotografii¹¹². Poleca w nim uwadze klientów swój zakład, który „posiada w zapasie bardzo wielką ilość zdjęć nader malowniczych Ojcowa, Pieskowej Skały i okolicy; dokonywa zdjęć tak na tłach sztucznych, jako też na tle naturalnem miejscowości oraz w grotach przy oświetleniu sztucznem”¹¹³.

Często jednak zajęcie się fotografią przedstawiane jest władzom jako konieczność życiowa. Żyd Erlich prosi o zezwolenie na otwarcie zakładu fotograficznego w Ostrowcu Świętokrzyskim w 1897 r., gdyż nie ma z czego utrzymać siebie i rodziny¹¹⁴. Niejaki Andrzejewski, zabiegając o możliwość wykonywania zdjęć w powiecie miechowskim, podkreśla, że jest to jedyne źródło jego utrzymania¹¹⁵. Nawet jeśli argumenty takie były nieco przesadzone, to przecież formułowano je w przekonaniu, iż będą brzmiały prawdopodobnie dla władz.

Dysponując umiejętnościami, bazą materialną, wreszcie zgodą władz na otwarcie zakładu, trzeba było pomyśleć o takiej jego lokalizacji, jaka gwarantowałaby stały dopływ klienteli. Pozyskanie ilości odbiorców zapewniających stałość interesu — oto jedno z podstawowych zmartwień ówczesnego fotografa. Szukając prowincjonalnych zakładów fotograficznych powstałych po 1890 r. w guberniach radomskiej i kieleckiej, znajdujemy je w ośrodkach miejskich o rozwiniętym przemyśle: Ostrowiec Święto-

¹⁰⁸ Pochodzenie spotechne Baltazara Wolniewicza z Ojcowa w wydanym dla niego zezwoleniu określone zostało jako chłopskie, AP Kielce, KGK, sygn. 812, s. 128.

¹⁰⁹ AP Kielce, KGK sygn. 27, s. 84.

¹¹⁰ Ibidem, s. 51.

¹¹¹ „Fotograf Warszawski”, 1905, nr 2, s. 16; ibidem, nr 3, s. 47.

¹¹² *Przewodnik po Ojcowie i okolicy*. Nakładem Zakładu Fotograficznego B. Wolniewicza w Ojcowie, Kraków 1910; podobna publikacja wydana została z inicjatywy firmy Józefa Rizza, której lokalizacji w Ojcowie materiał archiwalny nie potwierdza; zob. *Album Ojcowa. Nakładem zakładu fotograficznego Józefa Rizza w Ojcowie*. Druk W.L. Anczyca i Spółki w Krakowie (b. r. w.). Album ten został wznowiony w 1910 r., tym razem w nakładzie Zakładu Hydropatycznego w Ojcowie.

¹¹³ *Przewodnik po Ojcowie...*

¹¹⁴ AP Radom, KGR, sygn. 1136.

¹¹⁵ AP Kielce, KGK, sygn. 194, s. 27.

krzyski, Końskie, Olkusz; ośrodkach rynku lokalnego: Stopnica, Chmielnik, Miechów, Włoszczowa, Staszów, Białobrzegi; miejscowościach posiadających walory kurortów: Busko, Pilica, Ojców¹¹⁶. Czasem lokalizacja zakładu była mało trafna i domagała się zmiany. Z tego powodu Apolinaria Erdman ze Stopnicy przenosi się do Chmielnika. Henryk Kołaczkowski po próbie usadowienia się w Miechowie trafia w końcu do Włoszczowej. Trudno jednak powiedzieć, co skłoniło Ludwika Klebanowskiego do przenosin zakładu z Radomia do Końskich w 1899 r. i na odwrót Aleksandra Orłowskiego z Końskich do Radomia¹¹⁷. Prowadzenie działalności fotograficznej w mniejszym ośrodku miejskim, wśród ludności uboższej, zmuszało nadal fotografa do sięgania po inne środki dochodu. Żyd Grossman, właściciel zakładu fotograficznego w Olkuszu, od roku 1890 oprócz fotografowania zajmuje się także murarstwem, malowaniem pomieszczeń oraz naprawą zegarów¹¹⁸.

Większość fotografów w obu guberniach czuła się zmuszona aktywnie poszukiwać odbiorców. Zjawisko to obserwowaliśmy już przed rokiem 1890. Względnie potania usług fotograficznych nie odczuwał widocznie odbiorca, który rekrutował się spośród klas niższych. Z drugiej strony klienta zamożnego, gwarantującego zyskowniejsze zamówienie, trzeba było szukać, wychodzić ku niemu z ofertą. W tej sytuacji wielu fotografów próbowało zróżnicować własną aktywność zawodową. Józef Grodzicki, jak już wspominaliśmy, obok atelier fotograficznego prowadził po 30 XII 1890 r. także drukarnię, a od 12 IV 1893 r. posiada prawo prowadzenia drugiego zakładu, mającego zaspokajać potrzeby mniej zamożnych obywateli Radomia¹¹⁹. Pamiętając zaś o zamożniejszych urządza dla nich Grodzicki nowy zakład, o którym „Gazeta Radomska” donosiła, że jest urządzony „z całym przepychem i elegancją. Salon ogólny i gabinecik są śliczne”¹²⁰.

Fotograf kielecki Stanisław Rachalewski, śladem swojego poprzednika Bronisława Wilkoszewskiego, wyprawił się do Buska, gdzie posiadał sezonowe atelier. Prawem prowadzenia filii zakładu w Pińczowie i Busku legitymował się po 31 XII 1907 r. Stanisław Sanecki¹²¹. Miejscowości o walorach wypoczynkowych lub zdrowotnych przyciągały sporą ilość potencjalnych odbiorców usług fotograficznych. Stąd tak wielkie nimi zainteresowanie. W małym Ojcowie były dwa stałe zakłady fotograficzne potwierdzone w latach 1901–1910. Tutaj otwiera filię swojego olkuskiego zakładu Emilia Szybko (1899 r.). Pokusa zysku musiała być duża, skoro Jakub Zorski mimo posiadania zakładów w Będzinie i Sosnowcu — i mimo zastrzeżeń naczelnika powiatu olkuskiego twierdzącego, że dla jednego tysiąca sezonowych gości wystarczyłby jeden fotograf, a nie trzech — otrzymuje pozwolenie otwarcia zakładu. W innej miejscowości wypoczynkowej guberni kieleckiej — Pilicy — stara się otworzyć sezonowe atelier częstochowski fotograf Arbus¹²².

Oprócz istniejących filii wydaje się, iż wszyscy stali fotografowie zawodowi w omawianych guberniach prowadzili wzorem swoich poprzedników z okresu wcześniejszego działalność fotograficzną w terenie. Była ona też przedmiotem specjalnych zabiegów urzędowych. W roku 1900 Stanisław Sanecki z Kielc prosi o zezwolenie na

¹¹⁶ Zaznaczyć tu jednak należy, że właśnie w tych ostatnich miejscowościach znajdujemy najczęściej zakłady o charakterze filii sezonowych większych firm fotograficznych.

¹¹⁷ AP Kielce, KGK, sygn. 27, s. 44; *ibidem*, s. 53; AP Radom, KGR, sygn. 1286.

¹¹⁸ AP Kielce, KGK, sygn. 27, s. 84.

¹¹⁹ AP Radom, KGR, sygn. 1011; *ibidem*, sygn. 985 i 1135.

¹²⁰ GR, 1896, nr 77, s. 3.

¹²¹ AP Kielce, KGK, sygn. 671 a, s. 184.

¹²² *Ibidem*, sygn. 628, s. 68; *ibidem*, sygn. 194.



Ryc. 10. Winiетка zakładu
Stanisława Saneckiego, po 1908 r.

wykonywanie zdjęć na wolnym powietrzu na obszarze całej guberni kieleckiej. Podkreśla przy tym, iż teren miasta nie daje mu środków utrzymania¹²³. Niewątpliwie zależało też Saneckiemu na uzyskaniu większej operatywności, niezbędnej w przyjętych przezeń zamysłach dotyczących wydawania pocztówek krajoznawczych. 11 II 1914 r. ostrowiecki fotograf Erlich uzyskuje zezwolenie na wykonywanie zdjęć osób i grup w miastach i miejscowościach powiatów ilżeckiego, koneckiego i opatowskiego.

Oba przykłady wprowadzają w uwarunkowania prawne działalności fotograficznej po roku 1890. Wszystkie wymieniane już przepisy cenzury z okresu przed tą datą obowiązywały nadal, a nawet uległy zaostrzeniu. Zakłady fotograficzne jak dawniej podlegały podobnym przepisom co drukarnie i zakłady litograficzne, poddawane były czasowym kontrolom ze strony władz carskich, ich powoływanie wymagało opinii naczelnika danego powiatu i zgody gubernatora¹²⁴. Zdarzało się jednak, na co wskazują pomyślnie zakończone starania Jakuba Zorskiego, iż zgodę taką wydawano wbrew negatywnej opinii urzędnika niższego szczebla. W miarę rozpowszechniania się

¹²³ Ibidem, sygn. 194, s. 29.

¹²⁴ Mamy na przykład poświadczoną rezwizję uokonaną w zakładzie fotograficznym Stanisława Rachalewskiego oraz drukarniach Żelichowskiego i Święckiego w 1900 r., AP Kielce, KGK, sygn. 194, s. 85.

fotografii zaczęto dostrzegać jej przydatność dla celów wojskowych, szczególnie w zakresie wywiadu wojskowego. Stąd w zezwoleniu na otwarcie zakładu fotograficznego w Kielcach wydanym dla Adama Badziana zawarte jest zastrzeżenie o zakazie fotografowania przebiegających przez gubernię linii kolejowych z obszarem przyległym do nich o łącznej szerokości 20 wiorst (po 10 z każdej strony linii). Ten sam zakaz dotyczył obszaru przylegającego do lewych brzegów rzek Pilicy i Wisły o szerokości 10 wiorst¹²⁵. Wydaje się jednak niewątpliwe, iż nie wszyscy podejmujący zarobkową działalność fotograficzną na obszarze interesujących nas guberni starali się o formalną zgodę władz. Czasem miała ona sankcjonować działalność podjętą już wcześniej¹²⁶.

Rezygnację z zabiegów o formalne zezwolenie na fotografowanie obserwować możemy zwłaszcza wśród amatorów fotografii. Podobnie jak w przypadku prowincjonalnej fotografii zawodowej, także i ta kategoria użytkowników kamery fotograficznej w regionie kielecko-radomskim staje się bardziej widoczna po roku 1890. Przed tą datą próby uchwycenia ruchu amatorskiego, przy obecnym stanie badań, muszą być skazane na domysły¹²⁷. Z całą pewnością wiadomo natomiast, że na krótko przed rokiem 1890 najpierw w Działoszycach, później zaś w Jędrzejowie, fotografuje lekarz Feliks Przypkowski¹²⁸. Jego spuścizna fotograficzna, przechowywana niemal w całości w Państwowym Muzeum im. Przypkowskich, pozwala widzieć w nim skrupulatnego dokumentalistę otaczającej go rzeczywistości, życia rodzinnego, własnych pasji poznawczych¹²⁹. Wydaje się, iż prawie od początku używał Przypkowski suchych klisz bromosrebrowych, m.in. firm: „Lumière et ses Fils”, klisz firm rosyjskich — np. Zankowskiego, wreszcie polskich — Lebedzińskiego oraz Borzykowskiego¹³⁰. Materiały te mogły być nabywane w Warszawie, Krakowie — firma A. Larischa, lub nawet w Kielcach, gdzie zakład optyczno-mechaniczny Kazimierza

¹²⁵ AP Kielce, KGK sygn. 671a, s. 184.

¹²⁶ Fotograf łódzki Zandmeier, zabiegający o zezwolenie na fotografowanie w granicach guberni kieleckiej, stwierdza, iż jego usługi znalazły już uznanie wśród miejscowej ludności, AP Kielce, KGK, sygn. 27, s. 20.

¹²⁷ Do podobnego wniosku dochodzi J. Bartyś, *Z początków polskiej fotografii amatorskiej*, „Fotografia”, 1970, nr 8, s. 184. Gdy w 1885 r. zorganizowano w Radomiu wystawę rolniczo-przemysłową, wówczas znalazły się na niej również fotografie. Ich wykonawcami byli Józef Grodzicki i Borys Łund. Ten ostatni prezentował dwie kolorowane fotografie. Przypuszczać można, że Łund był fotoamatorem. Można też domyślać się stosunkowo wczesnego pojawienia się zwolenników nowego zajęcia wśród warstwy ziemiańskiej. W zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Kielcach zachował się zbiór książek poświęconych fotografii, a wydanych w okresie od drugiej połowy lat osiemdziesiątych XIX w. do lat czterdziestych XX w. Znajdujemy tam m.in. F. Gogard, *Procédés photographiques pour l'application directe sur la porcelaine avec couleurs vitrifiables de dessins, photographies etc.* Paris 1888; G. Tissandier, *La photographie en ballon*, Paris 1886; P.E. Liesegang, *Der photographische Apparat und dessen Anwendung zur Aufnahme von Porträts, Ansichten, Reproductionen, Stereoskopie*, Düsseldorf 1896; G. Pizzigheli, *Wstęp do fotografii*, tłum. W. Skłodowski i S. Szalay, Warszawa 1899. Wymienione książki pochodzą z dóbr podworskich.

¹²⁸ Na rok ok. 1895 datowana jest jego fotografia przedstawiająca widok Działoszyc, przechowywana w zbiorach Państwowego Muzeum im. Przypkowskich w Jędrzejowie (dalej Muzeum w Jędrzejowie), nr inw. MPJ/SH/1627.

¹²⁹ Dokładniej na ten temat piszę w pracy *Zbiory fotografii...*, s. 228, 231.

¹³⁰ W zbiorach rodziny Przypkowskich zachowały się nawet opakowania po tych kliszach.

Soczka przy ulicy Dużej już w 1905 r. oferował aparaty fotograficzne i przybory do fotografowania¹³¹. Zajmował się także jędrzejowski lekarz techniką fotograficzną. Interesowała go fotografia stereoskopowa, w jednym z używanych przez siebie aparatów zastosował własnego pomysłu migawkę, od roku 1912 posługiwał się aparatem przystosowanym do fotografowania zjawisk astronomicznych. Z tego okresu pochodzą jego fotografie dokumentujące zaćmienie słońca 17 IV 1912 r.¹³²

W pierwszym 10-leciu XX w. i w latach przed rokiem 1914 czynnymi w obu guberniach fotoamatorami byli: Stanisław Thugutt z Ćmielowa¹³³, Hubert Kaszubski z Częstocici, w Suchedniowie Janusz Łukasiewicz¹³⁴, Julian Kosicki z Nagłowic¹³⁵, Włodzimierz Aweryn z Radoszyc¹³⁶, być może także ks. Julian Lipiński, Michał Rawita-Witanowski oraz znakomity lokator obłęgarskiego pałacyku, Henryk Sienkiewicz¹³⁷.

¹³¹ Podobne usługi prowadziła firma Ryszarda Rudnickiego, zob. GK, 1906, nr 24. W Radomiu dystrybucją sprzętu fotograficznego mógł się zajmować istniejący tutaj od 1878 r. „zakład narzędzi optyczno-fotograficznych Brylanta, zob. *Noworocznik radomski. Kalendarz na rok zwyczajny 1893*, Radom 1892, s. VII.

¹³² Zachowane w zbiorach Muzeum w Jędrzejowie, nr inw. MPJ/SH/1672, 1673. Pobudkę dla tego rodzaju zainteresowań dokumentacyjnych mógł znaleźć F. Przepkowski w prenumerowanym przez siebie piśmie „Wszzechświat”, gdzie publikowano liczne materiały dotyczące zastosowania fotografii w astronomii.

¹³³ W Ćmielowie mieszkał od marca 1901 r. do maja 1905 r., zob. S. Thugutt, *Autobiografia*, Warszawa 1984, s. 67–69. W 1904 r. Thugutt został zapisany jako kandydat na członka Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego. Rekomendowali go S. Szalay i E. Grünhäuser, zob. „Fotograf Warszawski”, 1904, nr 5, s. 80. W zbiorach Muzeum w Jędrzejowie zachowała się wykonana przez Thugutta fotografia przedstawiająca fragment kościoła Cystersów w tym miasteczku. Być może jest to jedna z prac powstałych w związku z opracowywanym przez niego przewodnikiem po Królestwie Polskim, zob. nr inw. MPJ/SH/1966; S. Thugutt: *Przewodnik po Królestwie Polskim. Część I. Kieleckie i Radomskie*, Warszawa 1914.

¹³⁴ „Fotograf Warszawski”, 1905, s. 188–189, zamieszcza dwie fotografie Kaszubskiego: grobowiec Oleśnickich w kościele na Łysej Górze oraz kolegiatę w Opatowie; trzy fotografie tego fotoamatora zachowały się w zbiorach Muzeum Regionalnego w Ostrowcu Świętokrzyskim (dalej Muzeum w Ostrowcu), zob. M. Janik, *Zbiory fotografii...*, s. 233. Fotografie Janusza Łukasiewicza, wykonane w latach 1907–1911 (razem 21 sztuk), przechowywane są w Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Większość z nich to bardzo dobre technicznie fotografie formatu 13 × 18, przedstawiające związane ze Suchedniowem widoki: rzeki Łącznej, stawu Suchedniowskiego, stawu Berezowskiego, drogi Warszawa — Kraków, drogi bodzentyńskiej, zob. Archiwum PAN, Materiały Janusza Łukasiewicza, jednostka nr 85/2.

¹³⁵ Dwie jego fotografie: „Praczkki” oraz „Przebieranie sadzonek” zamieścił „Fotograf Warszawski”, 1908, nr 2, s. 18, 19, zob. także fotografie Kosickiego zawarte w: S. Borkiewicz, Z. Linowski: *Monografia historyczna i gospodarcza powiatu jędrzejowskiego*. Cz. 1, Kielce 1937, s. 12.

¹³⁶ M. Janik, *Zbiory fotografii...*, s. 218.

¹³⁷ W swoim opisie dekanatu opatowskiego ks. J. Wiśniewski informuje, iż większość zdjęć fotograficznych do tego tomu dostarczył mu ks. Julian Lipiński. Jeśli uznać go za wykonawcę tych zdjęć, to byłby Lipiński przykładem fotoamatora wywodzącego się z kręgów duchowieństwa, zob. J. Wiśniewski, *Dekanat opatowski*, Radom 1909–1911, wstęp. O zainteresowaniach fotograficznych Sienkiewicza pisze I. Płażewski, op. cit., s. 138, 166.



Ryc. 11. Włodzimierz Aweryn, *Targ koński w Radoszycach, 1909–1915 r.*

Oprócz wymienionych znamy fotoamatorów spoza regionu kielecko-radomskiego, przemierzających ten obszar w poszukiwaniu piękna krajobrazowego i wartości historycznych. Potężnym animatorem tych działań był rodzący się ruch krajoznawczy traktowany jako droga budowy świadomości narodowej nowoczesnych Polaków, ogarniętych myślą o jedności i niepodległości ziem polskich. Fotografia miała stać się jednym z głównych środków popularyzacji idei tego ruchu. Późniejszy współzałożyciel Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego Aleksander Janowski tak przekonywał o tym czytelników „Fotografa Warszawskiego”:

Trzeba więc skrzętnie zbierać materiał życia, troskliwie zbierać jego ślady, gromadzić dane do przyszłych prac ludzkości. Nikt nie może tu oddać większej usługi niż amator fotograf, jeśli potrafi głęboko przejąć się potrzebą i wysokim doniosłym celem swej pracy.

[Właśnie fotoamator — M.J.] ze swoim aparatem może dotrzeć wszędzie, może utrwalić na swej kliszy skazane na rychłą zagładę szczegóły. On to właśnie może i powinien gromadzić te szczytki, z których przyszły uczyony odtwarzać będzie życie¹³⁸.

Do prawd tych doszedł Janowski nie przy biurku w zaciszu gabinetu, ale podczas własnych „wycieczek po kraju”, których był entuzjastą i które dokumentował właśnie przy użyciu aparatu fotograficznego. Gdy później owe wycieczki doczekały się opracowania książkowego, w ich tomie pierwszym znajdziemy fotografie Kielc oraz Chęcina, w części drugiej zaś fotografie zabytków, krajobrazów, wreszcie mieszkańców miejscowości regionu opatowskiego i sandomierskiego¹³⁹.

¹³⁸ A. Janowski, *Fotografia na usługach krajoznawstwa*, „Fotograf Warszawski”, 1904, nr 1–2, s. 6–9; ibidem, nr 3, s. 33–38.

¹³⁹ Tenże, *Wycieczki po kraju*. Cz. 1, Warszawa 1900.

Najczęściej w oku kamery fotoamatora znajdowały się zabytki lub widoki miejscowości o wybitnych walorach krajoznawczych. W roku 1898 Adolf Dziekoński, architekt z Warszawy, przekazuje w darze Akademii Umiejętności w Krakowie cały zbiór fotografii, wśród których znajdowała się dokumentacja romańskich fragmentów kościołów w Wąchocku i Jędrzejowie¹⁴⁰. Nieco wcześniej fotografią przedstawiającą wnętrze kościoła w Wąchocku dokumentował swoją pracę o miejscowym opactwie Cystersów Władysław Łuszczkiewicz¹⁴¹. W pracy o Kunowie ks. Władysława Fudalewskiego znajdziemy trzy fotografie tego miasteczka, a wśród nich ciekawe zdjęcie Kunowa w dzień targowy¹⁴². W roku 1900 zezwolenie na wykonywanie fotografii w obrębie guberni kieleckiej otrzymuje Józef Wędrychowski z Warszawy, określający się jako współpracownik *Monografii starożytnych pomników i budowl*; dokumentację fotograficzną, dotyczącą miejscowości regionu kieleckiego, próbował gromadzić wybitny regionalista Michał Rawita-Witanowski¹⁴³.

Wielkie zainteresowanie budził dla swych walorów krajobrazowych Ojców. Chcieli tam fotografować zarówno uznani profesjonalści, jak i amatorzy. W roku 1900 zezwolenie na wykonywanie fotografii w Ojcowie uzyskują Aleksander Garszyn i Adolf Sztenc z Warszawy¹⁴⁴. Charakterystyczne jest to, iż Sztenc otrzymuje zezwolenie tylko na siedem dni, które miał wyznaczyć naczelnik powiatu olkuskiego. W tym samym 1900 r. zgodę władz na wykonywanie fotografii dla projektowanego albumu widoków guberni kieleckiej, szczególnie zaś Ojcową, otrzymuje znany fotoamator warszawski — Stanisław Hertz¹⁴⁵. Za fotografię „Wodospad w Dolinie Będkowskiej” Hertz otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie fotografii krajoznawczej w 1903 r., za cykl *Ojców* zaś pierwszą nagrodę w grupie zdjęć krajoznawczych i etnograficznych¹⁴⁶.

Fotoamatorem z Warszawy aktywnie działającym na omawianym obszarze był Teofil Pycz. Stanisław Szalay tak charakteryzował w roku 1904 jego zbiory:

Wiele pięknych zabytków z okolic Kazimierza nad Wisłą, Kielc, Bochojnicy, Opatowa itp. mieliśmy sposobność oglądać w odbitkach lub na ekranie latarni magicznej. Fotografie te nie są suchą reprodukcją dawnych zwalisk, domów, pomników itp. Są one pełne wdzięku, bo wykonawca tych obrazów umie patrzeć na naturę i potrafi przy pomocy środków, jakimi rozporządza, oddać to, co widzi i czuje¹⁴⁷.

¹⁴⁰ Zob. *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1898*, (w:) *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. VI, 1900.

¹⁴¹ *Sprawozdania Komisji do Badania...*, t. V, z. 2, 1892, s. LXXX.

¹⁴² W. Fudalewski, *Kunów nad Kamienną w powiecie opatowskim guberni radomskiej*, Warszawa 1900.

¹⁴³ AP Kielce, KGK, sygn. 194, s. 76. Fotografie należące do Michała Rawity-Witanowskiego, wykonane przez 1903 r., zachowały się w jego spuściźnie przechowywanej w Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-139, j. 3-k. 20, 45, j. 4-k. 96, 106. Witanowski, dokumentując piękno historyczne Polski centralnej, posługiwał się jednak głównie rysunkiem, fotografie w jego zbiorze mają charakter przypadkowy.

¹⁴⁴ AP Kielce; KGK, sygn. 194, s. 70–72; ibidem, sygn. 27, s. 63.

¹⁴⁵ Ibidem, sygn. 194, s. 33.

¹⁴⁶ I. Płażewski, op. cit., s. 174, 176.

¹⁴⁷ S. Szalay, *Do naszych ilustracji*, „Fotograf Warszawski”, 1904, nr 4, s. 49–50; Pycz wspomina także I. Płażewski, op. cit., s. 147.

Na krótko przed wybuchem I wojny światowej krajobraz i zabytki kielecczyny fotografował wybitny fotograf, od roku 1911 związany z PTK, Henryk Poddębski¹⁴⁸. W 1913 r. na zlecenie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości nie istniejący dziś kapitułarz klasztoru Cystersów w Jędrzejowie utrwalił na zdjęciach J. Kłoś, ruiny zamku w Ogrodzieńcu zaś — Ignacy Męcik¹⁴⁹.

Spośród wymienionych fotoamatorów tylko kilku zostało potwierdzonych w spuściźnie dokumentowej Kancelarii Gubernatora Kieleckiego, wydającej zezwolenia na działalność fotograficzną. W przypadku guberni radomskiej potwierdzeń takich nie znaleźliśmy w ogóle. Sądzić należy, iż sytuacja ta jest nie tylko wynikiem braków w materiale archiwalnym, lecz praktyki pomijania urzędowego zezwolenia na fotografowanie przez jego amatorów¹⁵⁰. Świadomie przedkładali oni spontaniczny wybór przedmiotu fotografowania nad związane z tym ryzyko. Po latach Stanisław Thugutt, wspominając swoje krajoznawcze peregrynacje z aparatem fotograficznym, zauważył:

To tłuczenie się zresztą po różnych zakazanych dziurach było nie tylko męczące, ale i nie zawsze bezpieczne. Na dokonywanie zdjęć, robienie pomiarów i zbieranie wiadomości trzeba było mieć specjalne pozwolenie od rządu — ja go nie miałem¹⁵¹.

W Olkuszu (1912 r.) unika Thugutt szczęśliwie rewizji, która ujawniłaby w jego bagażach 2 aparaty fotograficzne, 12 niemieckich mapek sztabowych, 200 kartek z notatkami o zwiedzanych miejscowościach. „Wystarczy na 2 lata cytadeli, zanim się wytłumaczę” — pisze krajoznawca¹⁵².

Idee fotografii krajoznawczej, tak popierane przez Towarzystwo Fotograficzne Warszawskie i jego organ prasowy, zostały z całą mocą podniesione przez powstałe w 1906 r. Polskie Towarzystwo Krajoznawcze. W trzy lata później liczyło ono już dwadzieścia jeden oddziałów w Królestwie — wśród nich oddział kielecki i radomski. Ten ostatni powołano w niəspełna dwa lata po założeniu Towarzystwa i zalegalizowano przez jego Zarząd Główny 23 III 1908 r.¹⁵³

Agendy towarzystwa wszędzie podejmowały prace propagujące fotografię jako niezbędny środek dla powołania wizualnej dokumentacji walorów kulturowych danego regionu. Stąd też oddział radomski PTK w 1912 r. projektował urządzenie

¹⁴⁸ M. Janik, *Zbiory fotografii...*, s. 223.

¹⁴⁹ Fotografie Kłosia zachowały się w zbiorach Muzeum w Jędrzejowie, nr inw. MPJ/SH/162–169. Ignacy Męcik sygnuje wydaną prawdopodobnie przed 1914 r. pocztówkę krajoznawczą o wskazanym temacie. Był to fotograf zawodowy, prowadzący od roku 1898 atelier w Zawierciu. Zob. *Przewodnik po Wystawie Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie*, op. cit.

¹⁵⁰ Oznacza to jednocześnie, że liczba fotoamatorów znanych w wyniku kwerendy archiwalnej i bibliotecznej jest jedynie być może niewielką częścią ogólnej ich liczby. W rubryce „Pytania i odpowiedzi” „Fotografa Warszawskiego”, 1907, nr 8 znajdujemy pytanie niejakiego L.K. z Kielc, który szuka przyczyny tworzenia się osadu na robionych przez niego odbitkach z papieru celuidynowego. Nazwiska tego amatora sygnalizowanego inicjałami niestety nie znamy, a przecież nie wszyscy posiadacze aparatów fotograficznych pismo warszawskie znali i czytali.

¹⁵¹ S. Thugutt, *Autobiografia...*, s. 71.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ J. Dotkiewicz, *Z dziejów radomskiego oddziału PTK. W 75 lat radomskiego ruchu turystyczno-krajoznawczego*, Radom 1983, s. 38.

wystawy starożytności i wydanie serii pocztówek. „Ziemia Radomska”. Zamierzeń tych jednak nie zrealizowano¹⁵⁴.

Nabycie aparatu fotograficznego stało się jednym z najpilniejszych zadań oddziału PTK w Kielcach. Szybko zaczęto gromadzić środki na ten cel. „Gazeta Kielecka” z 18 IV 1909 r., zawiadamiając o odczycie Bolesława Markowskiego pod tytułem „Od Częstochowy do Krakowa — urozmaiconego licznymi pokazami i przeżroczami”, donosiła jednocześnie, iż „dochód z tego odczytu [...] posłuży do nabycia dobrego aparatu fotograficznego niezbędnego przy letnich wycieczkach krajoznawczych”.

Wkrótce czytelnicy gazety mogli dowiedzieć się o pierwszej wycieczce krajoznawczej oddziału, organizowanej 23 V 1909 r. do Jędrzejowa, Sobkowa i Mokrsk pod przewodnictwem Tadeusza Szymona Włoszka i Z. Lenartowicza. W Jędrzejowie planowano „zwiedzanie i zdjęcie fotograficzne klasztoru z jego zabytkami”¹⁵⁵. Trudno powiedzieć, czy zdążono dla tego celu zakupić wspomniany aparat, czy też zdjęcia wykonywano aparatem prywatnym. W każdym razie mogli kieleccy krajoznawcy znaleźć w Jędrzejowie równego im pasjonata i cicerone w jednej osobie. Mieszkający tu Feliks Przypkowski nie tylko fotografował, ale i w pełni popierał program ideowy PTK. W 1909 r. założył nawet jego jędrzejowski oddział.

Kielecki oddział PTK przyczynił się do znacznego rozwoju fotograficznego ruchu amatorskiego w Kielcach. Dzięki niemu kielczanie mogli oglądać znakomity wybór fotografii krajoznawczej, jaki stanowiła zorganizowana przez PTK w 1912 r. wystawa

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ GK. 1909, nr 52, s. 3.



Ryc. 12. Feliks Przypkowski, *Widok Malogoszcza*, przed 1914 r.

Ryc. 13. Feliks Przypkowski, *Pijący wodę na jarmarku w Jędrzejowie*, 1916 r.



„Krajobraz Polski”. Pokazana najpierw w Warszawie, udostępniona została następnie publiczności w Łodzi, Kielcach, Lublinie i innych miastach¹⁵⁶. Działalność oddziału musiała być pozytywnie oceniona, skoro w roku 1913 Zarząd Główny podarował mu aparat fotograficzny ze wszystkimi przyborami, wartości 100 rubli. Jego opiekunem został Władysław Koterski¹⁵⁷, zapalony fotograf amator, chętnie utrwalający na fotograficznej kliszy przyrodę i zabytki regionu oraz materię architektoniczną rodzinnego miasta¹⁵⁸.

Obok niego w kieleckim oddziale PTK znalazł oparcie i inspiracje tematyczne Edmund Massalski. W roku 1909 uczestniczył on jako student w badaniach tereno-

¹⁵⁶ I. Płażewski, op. cit., s. 148.

¹⁵⁷ Aparat ten został wpisany w „starym inwentarzu” Muzeum Narodowego w Kielcach pod datą 2 sierpnia 1913 r., nr 226. Jego opiekunem stał się Władysław Koterski, zob. L. Kaczanowski, *Pamięci Władysława Koterskiego-Spalskiego*, „Słowo Ludu”, 1974, nr 744, s. 3.

¹⁵⁸ Dziewiętnaście klisz fotograficznych wykonanych przez Władysława Koterskiego z lat 1912–1918 posiada Biuro Dokumentacji Zabytków w Kielcach (dalej BDZ w Kielcach).



Ryc. 14. Władysław Koterski, *Bazary w Kielcach*, 1917 r.

wych prowadzonych przez pierwszego kustosa zbiorów muzealnych kieleckiego PTK — Tadeusza Szymona Włoszka¹⁵⁹. Być może już wtedy fotografował. Z nieco późniejszych fotografii wiadomo, iż czynił to z dużym zamiłowaniem, interesując się krajobrazem i zabytkami kielecczyny. Będąc zapalonym przyrodnikiem, fotografował też z właściwą mu precyzją i zmysłem estetycznym florę świętokrzyską¹⁶⁰.

Program fotografii krajoznawczej rozwijany w oparciu o PTK okazał się zjawiskiem trwałym i bardzo inspirującym dla wielu fotoamatorów, także w okresie późniejszym, w latach międzywojnia.

PTK było pierwszą instytucją upowszechniającą fotografię i kształtującą jej społeczny odbiór na terenie większości ziem polskich. Była to fotografia spełniająca ważne funkcje społeczne, modelująca świadomość narodu, który już wkrótce miał osiągnąć niepodległość.

Dla Polaków mieszkających w trzech zaborach sprawą wielkiej wagi było objęcie wyobraźnią ziem polskich jako jednej całości. Stąd też twórczości fotograficznej powstającej pod auspicjami PTK przydawano często walory propagandowe, możliwe do wykorzystania zwłaszcza po ustabilizowaniu się w kraju metod mechanicznej masowej reprodukcji obrazu fotograficznego. Ważnym momentem w tym procesie było niewątpliwie powstanie po roku 1890 nowych zakładów chemigraficznych

¹⁵⁹ Edmund Massalski, *Z żalobnej karty*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. X, 1977, s. 572.

¹⁶⁰ BDZ w Kielcach przechowuje wiele klisz wykonanych przez Massalskiego w latach od 1912 do 1950 r. Przeważają wśród nich obrazy utrzymane w konwencji fotografii krajoznawczej.



Ryc. 15. Edmund Massalski, *Widok Daleszyc*, przed 1918 r.

produkujących drukarskie klisze siatkowe, co otworzyło bramy dla fotografii ilustracyjnej w Polsce¹⁶¹. Znow więc powtarza się data 1890, znacząca tym razem pewien przełom w zakresie reprodukcji obrazu fotograficznego.

Równolegle obserwować możemy proces demitologizacji fotografii właściwej dla analizowanych przez nas zakładów fotograficznych. Staje się ona czymś powszednim, oczywistym, podobieństwo podmiotu i przedmiotu zamkniętego na zdjęciowym kartoniku przestaje tak fascynować jak niegdyś. Tysiące pocztówek reprodukowanych z fotografii, a przedstawiających tradycyjne widoki, wypiera dawne oryginalne naklejone na kartonie odbitki fotograficzne.

Powstała w roku 1897 firma fotochemigraficzna Bolesława Wierzbickiego chlubiła się 1906 r. produkcją 250 000 klisz cynkograficznych, siatkowych, kreskowych i dla trójkoloru oraz około 4 000 000 pocztówek światłodrukowych¹⁶². Te ostatnie, początkami swymi sięgające 1 października 1869 r., stały się wkrótce masowym nośnikiem obrazu fotograficznego o funkcjach dokumentacyjnych i propagandowych¹⁶³. Wpłynęły na upowszechnienie i oswojenie się z fotografią warstw niższych społeczeństwa.

Mechaniczna reprodukcja obrazu fotograficznego nie była przy tym jedynym środkiem rozszerzającym jego odbiór społeczny i sytuującym inaczej w świecie

¹⁶¹ I. Płażewski, op. cit., s. 113.

¹⁶² Sewer (I. Maciejowski), *Przy ogniskach wielkiego przemysłu*, „Biesiada Literacka”, 1907, nr 4, s. 76; I. Płażewski, op. cit., s. 171.

¹⁶³ H. Bednarski, *Dawna ilustrowana pocztówka*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1974, nr 20, s. 33–34.



Ryc. 16. Józef Grodzicki, *Widok Zakładów Metalowych w Ostrowcu Świętokrzyskim*, przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w.

przekazów ikonicznych. Drogę inną wytyczał film i kino, a nieco wcześniej — na przełomie XIX i XX wieku — formy prowadzące bezpośrednio do ich rozwoju.

W 1874 r. „Gazeta Kielecka” jako ciekawostkę odnotowała, iż „w tutejszych cukierniach wystawiona jest fotografia wielkiego formatu jednej z miejscowych artystek scenicznych z objaśniającym dopiskiem [...]”¹⁶⁴. W końcu XIX w. redaktor tejże gazety byłby zapewne mniej skłonny do podobnych fascynacji. Działalność kieleckich, ale i radomskich zakładów fotograficznych w coraz mniejszym stopniu stawała się przedmiotem omówień prasowych. Teraz światli kielczanie zajęci byli „obrazami optycznymi” przedstawianymi na specjalnych ekranach. Obrazy te pokazywane w Teatrze Ludwika dokumentowały krajobrazy, zabytki sztuki, a nawet zdjęcia tarczy księżycy¹⁶⁵. Przeźrocza stały się niezbędną ilustracją prelekcji organizowanych m.in. przez kielecki oddział PTK¹⁶⁶.

Wszystko to było jedynie bardziej atrakcyjną formą przekazu fotografii nieruchomej. Uruchomi ją dopiero film prezentowany początkowo w iluzjonach. W 1910 r. na łamach „Gazety Kieleckiej” czytelnicy mogli przeczytać uwagę następującej treści: „Odczyty, zebrania kulturalne, teatry świecą pustkami lub nie dochodzą do skutku wskutek małej ilości osób zgromadzonych — a do iluzjonów spieszą tłumy żądne oglądanej rozrywki publiczki”. Zainicjowano nawet akcję przeciwko iluzjonom, która miała doprowadzić do wnikliwszego wyboru pokazywanych filmów¹⁶⁷.

¹⁶⁴ GK, 1874, nr 2, s. 2.

¹⁶⁵ Ibidem, 1893, nr 31, s. 1.

¹⁶⁶ Ibidem, 1910, nr 24, 27, 83.

¹⁶⁷ Ibidem, nr 100, s. 115.



Ryc. 17. Józef Grodzicki, *Praca w kopalni rud żelaza*, 1896 r.

Względna demokratyzacja fotografii, rozwój ruchu amatorskiego, powstanie instytucji rozwój ten inspirującej (PTK), wreszcie rozwój opartych na fotografii, ale nowych form przekazu ikonicznego, wszystko to odbierało tradycyjnej fotografii zawodowej aurę niezwykłości, opartej na cudownym związku techniki ze sztuką. Wkrótce po roku 1890 najbardziej znane zakłady fotograficzne guberni kieleckiej i radomskiej nie zauważały jeszcze niebezpieczeństwa, rozwijając formy produkcji charakterystyczne dla lat wcześniejszych.

Ostatnie 10-lecie XIX w. określić można mianem złotej jesieni elitarniej fotografii zawodowej. Wtedy właśnie niektórzy z jej przedstawicieli stają się najbardziej aktywni. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza Józefa Grodzickiego, którego prężność zawodowa i handlowa nasuwa porównanie z warszawskim fotografem, Janem Mieczkowskim z najlepszego okresu działalności jego zakładu.

Posiadanie drukarni wraz z introligatornią znakomicie ułatwiło Grodzickiemu kontynuowanie znanych z lat osiemdziesiątych inicjatyw wydawniczych. Następny opracowany przez niego album pochodzi prawdopodobnie z przelomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Jego powstanie zawdzięczać należy chyba dyrekcji ostrowieckich zakładów odlewniczych¹⁶⁸.

Album, o nieznanym niestety nakładzie, zawiera 9 fotografii zamkniętych w solidnej oprawie, przedstawiających widok Ostrowca Świętokrzyskiego, widoki ogólne zakładów odlewniczych, wreszcie poszczególne ich oddziały z zatrudnionymi tam

¹⁶⁸ Zbiory Muzeum w Ostrowcu, nr 12, por. M. Janik, *Zbiory fotografii...*, s. 235.

robotnikami. Wszystkie dowodzą znacznej biegłości technicznej i solidności ich autora.

W 1892 r., będąc świadkiem jesiennych manewrów wojsk carskich pod Dęblinem, wykonał Grodzicki 18 fotografii, które zebrane w album rozpowszechnił potem w cenie 35 rs. za tom. Cena fotografii pojedynczej wynosiła 2 rs. Praca spotkała się ze sporym zainteresowaniem władz, prasy gubernialnej, a jeden z egzemplarzy wysłano do Paryża, spełniając prośbę pewnego oficera armii francuskiej¹⁶⁹.

Z 1896 r. pochodzi następny album poświęcony ostrowieckim zakładom odlewniczym¹⁷⁰. Jego forma niedwuznacznie wskazuje, iż był opracowany przez Grodzickiego w większej ilości egzemplarzy. Album zawiera 15 fotografii w formacie zbliżonym do pocztówkowego, naklejonych na kartoniki z drukowanymi podpisami w języku rosyjskim. Sądzić należy, iż strona typograficzna wydawnictwa zrealizowana została w posiadanej przez Grodzickiego drukarni.

Nie były to prawdopodobnie wszystkie tego typu prace radomskiego fotografa w latach dziewięćdziesiątych XIX w. Na wystawę w Niżnim Nowgorodzie przygotował on album widoków wszystkich zakładów starachowickich w nakładzie kilku tysięcy egzemplarzy¹⁷¹. Na zamówienie straży ogniowej wykonał z kolei serię zdjęć, które miały być przesłane na wystawę do Petersburga¹⁷². Niestety, nie wiemy, czy fotografie te były potem rozpowszechniane w formie albumu.

Prace albumowe Józefa Grodzickiego należą w Kieleckiem i Radomskiem do nielicznych bardziej znaczących ilościowo nieportretowych form działalności fotograficznej. Ograniczonosc podobnych działań wynikała zarówno ze specyfiki społecznego odbioru fotografii w obu guberniach, pozbawionych wielkich ośrodków miejskich, jak też pewnego asekurantwa fotografów nastawionych na bardziej komercyjne formy produkcji. A przecież nie tylko w dużych ośrodkach fotografii polskiej, takich jak: Kraków, Warszawa, Lwów, znajdowali się mistrzowie kamery zdolni do ciekawych inicjatyw.

A. Diehl, kierownik kaliskiej filii zakładu Klocha i Dutkiewicza z Warszawy, w roku 1872 wydał album widoków Kalisza sporządzony światłodrukiem¹⁷³. Tyberiusz Chodźko, fotograf z Piotrkowa, opracował w 1875 r. *Album widoków krajowych*¹⁷⁴. Teofil Boretti, fotograf z Kalisza, wydał w 1900 r. *Album stron rodzinnych Adama Mickiewicza* oraz *Album pamiątkowych widoków nowogródzkiego i sluckiego powiatów*. W światłodruku wydawał swoje albumy znakomity fotograf Michał Greim z małego przecież Kamieńca Podolskiego¹⁷⁵. Nie trzeba było zresztą sięgać do światłodruku, by wspólnie ze zleceniodawcą ożywionym patriotycznym duchem tworzyć fotografie o głębszym społecznie programie ideowym. Za przykład niech posłużą znane ze zbiorów oblgorskich prace Michała Greima czy M. Puchaczewskiego z Poniewieża¹⁷⁶.

Twórczości albumowej Józefa Grodzickiego nie towarzyszy zapewne przesłanie ideowe o tak wyraźnym wydźwięku patriotycznym, jak w wymienionych realizacjach.

¹⁶⁹ GK, 1892, nr 79, s. 2, por. C. Erber, *Z historii fotografii...*

¹⁷⁰ Zbiory Muzeum w Ostrowcu, nr 14, por. M. Janik, *Zbiory fotografii...*, s. 235–236.

¹⁷¹ GR, 1895, nr 102; 1896, nr 2, s. 2; por. C. Erber, *Z historii fotografii...*

¹⁷² E. Kwiecień, op. cit., s. 9.

¹⁷³ I. Płażewski, op. cit., s. 103.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 105.

¹⁷⁵ J. Garzdecki, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Kraków 1972; I. Płażewski, op. cit., s. 93.

¹⁷⁶ M. Janik, *Zbiory fotografii...*, s. 224–227.

Mimo to na tle produkcji innych zakładów fotograficznych w regionie kielecko-radomskim, a nawet w skali całego Królestwa, należy on do fotografów godnych szerszego przypomnienia. O jego nieprovincjonalnych ambicjach świadczy także udział w wystawach. Po sukcesie radomskim z 1885 r. wysłał Grodzicki swoje prace na wystawę do Petersburga w roku 1891, zdobywając tam medal brązowy. Rangę sukcesu tłumaczyła swoim czytelnikom „Gazeta Radomska” w notatce „Radom górą” pisząc, iż „medali złotych nie było”¹⁷⁷. Jeśli wierzyć winiętkom fotografii Grodzickiego, to następny sukces przynosi mu rok 1894, w którym zdobywa medal na wystawie w Chicago. Gdy zaś 17 IX 1899 r. otwarta zostanie w Radomiu następna wystawa rolniczo-przemysłowa, zwiedzający ją znów będą mogli zobaczyć tam kiosk wystawowy fotografa, „który za wysoce artystyczne fotografie na albuminie i istnienie z klisz bromosrebrowych i za reliefy” otrzymuje medal złoty wielki¹⁷⁸. Prace te, przedstawiane jako odbijane ulepszonym sposobem, tak opisuje „Gazeta Radomska”: „Fotografia taka przedstawia się zupełnie jak rysunek w najdrobniejszych szczegółach, a zaletą szczególną jej to, że jest zupełnie matowa”¹⁷⁹. Co do fotografii określanych mianem reliefowych, to korespondent „Gazety” pisał o zakładzie Grodzickiego, że „o ile się zdaje, druga to dopiero firma fotograficzna w kraju, [która] wykonywa fotografie wypukłe”¹⁸⁰.

Wystawy w zawodowym życiu ówczesnego fotografa były jednak zjawiskiem wyjątkowym. Prozę działalności fotograficznej — także w przypadku naszego radomianina — wyznaczała zarobkowa fotografia portretowa i widokowa, wędrowni po terenie w poszukiwaniu klienteli. W trakcie tych ostatnich trafił Grodzicki także do sąsiedniej guberni kieleckiej, jak o tym świadczy jego fotograficzna przygoda w Jędrzejowie, gdzie udało mu się wykonać fotografie z przejazdu króla serbskiego Aleksandra¹⁸¹.

Liczej klienteli oferował Grodzicki usługi portretowe o dużej różnorodności: fotografie w formatach od najmniejszych 3,8 × 7,2 cm, poprzez średnie 11 × 6,5 cm, 16,5 × 10,5 cm, do dużych 100 × 50 cm; fotografie podkolorowywane farbami anilinowymi, wykonane na papierach z wypukłą częścią portretową, fotografie trickowe, tableaux¹⁸². W wykonaniu tych ostatnich, zwłaszcza związanych z terenem Sandomierza, często współpracował z Grodzickim rysownik Marian Kopiński¹⁸³.

Różne było zaplecze rekwizytowe tych zdjęć, ich swoisty scenariusz określało wyposażenie atelier. Poprawiło się ono znacznie z chwilą otwarcia przez radomskiego fotografa nowego zakładu we własnym domu przy ulicy Lubelskiej — obecnie ul. Żeromskiego 47¹⁸⁴.

Wszystkim tym przedsięwzięciom towarzyszyć musiały solidne podstawy finan-

¹⁷⁷ GR, 1891, nr 41.

¹⁷⁸ Ibidem, 1900, nr 26, s. 6.

¹⁷⁹ Cyt. za E. Kwiecień, op. cit., s. 10–11.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ GR, 1891, nr 65. Szerzej: 1889, nr 68, s. 2, zob. C. Erber, *Z historii fotografii...*

¹⁸² Muzeum Okręgowe w Radomiu posiada zbiór kilkudziesięciu fotografii portretowych Grodzickiego przekazanych do zbiorów przez wnuczkę fotografa Jolantę Gacką — nr inw. MOR/H/1-37/181/81, MOR/H/1157/38–75/189/81. O fotografiach trickowych Grodzickiego wspomina E. Kwiecień, op. cit., s. 9.

¹⁸³ GR, 1886, s. 2; J. Wiśniewski, *Seminarium duchowne...* fot. z 1892 i 1918 r.

¹⁸⁴ GR, 1896, nr 77; nr 97.

sowe, określone nie tylko zyskami płynącymi z zakładu. Wydaje się, że poważnym impulsem materialnym był dla Grodzickiego posag jego małżonki uzyskany po ożenku 1 III 1886 r., a wynoszący niebagatelną kwotę 10 000 rubli¹⁸⁵. Sukcesywnie z tego tytułu otrzymywane kwoty mogły przyczynić się do podjęcia przez Grodzickiego działalności drukarskiej. Nie ulega też wątpliwości, że przedsiębiorczość radomianina właśnie w Radomiu znalazła korzystniejsze niż w Kielcach warunki rozwoju. Miasto to należało przecież do najszybciej rozwijających się ośrodków miejskich w Królestwie Polskim. W 1897 r. Radom liczył około 26 906 mieszkańców, a już w 1901 r. jako ośrodek przemysłowy zajmował 4. miejsce w Królestwie Polskim¹⁸⁶. Istnienie w guberni radomskiej kilku większych ośrodków miejskich dodatkowo zwiększało możliwości działania Grodzickiego.

Pod koniec wieku był on już powszechnie poważanym, zamożnym obywatelem Radomia, którego nie tylko stać było na zakup własnego domu za 6200 rubli¹⁸⁷. Okazuje się także, jeśli wierzyć informacji zamieszczonej w „Gazecie Radomskiej”, że Grodzicki w roku 1900 wszedł w posiadanie zakładu spadkobierców słynnej firmy Jana Mieczkowskiego w Warszawie za cenę 40 852 rubli¹⁸⁸.

Do warszawskiej działalności Grodzickiego nie dysponujemy niestety żadnymi danymi. Pewne jest natomiast, iż na gruncie radomskim przestaje przytłaczać on swoją aktywnością. Drukarnia będąca jego własnością przybiera formę spółki, a wkrótce to samo stanie się z prowadzonym przez niego atelier fotograficznym¹⁸⁹.

Na terenie guberni kieleckiej po roku 1890 nie znajdziemy fotografa, który rozmachem działalności mógłby dorównywać Grodzickiemu. Pamiętając o tym wypada jednak odnotować profesjonalne ambicje Stanisława Rachalewskiego z Kielc. W roku 1898 za swoje fotograficzne prace zostaje on nagrodzony medalem, który to fakt — na zasadzie kupionego tytułu do chwały — wykorzystywał nabywca atelier Rachalewskiego, Adam Badzian. W swoich *Wycieczkach po kraju Aleksander Janowski* wymienił zakład Rachalewskiego jako wyróżniający się w Kielcach¹⁹⁰.

Większość kieleckich zakładów fotograficznych próbowała odnieść się w jakiś sposób do nowej sytuacji fotografii określonej m.in. przez rozwój metod mechanicznej reprodukcji obrazu fotograficznego. Na pocztówkach powstałych w oparciu o fotografię Saneckiego, w mniejszym stopniu Rachalewskiego i Badziana, utrwalony został obraz Kielc i kielecczyny przełomu XIX i XX w. Pocztówki te wydawane były nakładem własnym bądź też nakładem kieleckich księgarń, których ilość szybko rosła. W roku 1900 było ich już sześć¹⁹¹. W 1910 r. notujemy siedem księgarń, a wśród

¹⁸⁵ AP Radom, Akta notariusza Aleksandra Kosteckiego nr 66:459. Pani Elżbiecie Kwiecień serdecznie dziękuję za wskazanie tych materiałów.

¹⁸⁶ *Radom*, praca zbior. pod red. J. Bonieckiego, Warszawa 1975, s. 12.

¹⁸⁷ AP Radom, Akta notariusza Aleksandra Kosteckiego, s. 44.

¹⁸⁸ GR, 1900, nr 12, s. 2.

¹⁸⁹ Jedna z prac wykonanych w zakładzie w 1918 r. sygnowana jest już przez J. Grodzickiego i S. Sybilskiego. Jest to fotografia alumnowych seminarium sandomierskiego, zob. J. Wiśniewski, *Seminarium duchowne...*, ten sam Sybilski będzie później nabywcą zakładu Grodzickiego, zob. E. Kwiecień, op. cit., s. 13.

¹⁹⁰ I. Płażewski, op. cit., s. 174. Wśród sprzętu wykorzystywanego przez Rachalewskiego znajdował się m.in. obiektyw J.H. Dalmeyera przekazany przez córki fotografa Janowi Siudowskiemu z Kielc.

¹⁹¹ AP Kielce, KGK, sygn. 194, s. 141.

nich księgarnię Gustawa Goldwäsera noszącą nazwę „Pocztówka”¹⁹². Najbardziej zasłużone w tym pocztówkowym ruchu wydawniczym w Kielcach były magazyny Goldhara, Kajzera, a nieco później Perelmana. W Radomiu, w którym po roku 1900 także notujemy sześć księgarni, wyróżniała się pod tym względem firma M. Danziger. Także tutaj przed rokiem 1918 istniała księgarnia pod nazwą „Pocztówka”¹⁹³.

Trudno powiedzieć, jak duże były nakłady pocztówek kieleckich i radomskich. W posiadaniu Działu Historii Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się grupa fotografii Stanisława Saneckiego, z których następnie — jak wskazują napisy na odwrocie — wykonywano reprodukcje w ilości do 1000 egzemplarzy¹⁹⁴. Fotografie te pochodzą z lat 1913 i 1914.

Przypuszczać należy, że wydawanie pocztówek w obu guberniach byłoby łatwiejsze, gdyby którykolwiek z kieleckich lub radomskich zakładów drukarskich dysponował pracownią fotochemigraficzną. Przy jej braku sięgano po pomoc firm warszawskich: B. Wierzbickiego, K. Wojutyńskiego, F. Karpińskiego. Akcję wydawniczą w tym zakresie prowadziło także istniejące od 1875 r. Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie oraz PTK. Na zebraniu Zarządu Głównego tego ostatniego w dniu 6 XII 1916 r. Aleksander Janowski, podsumowując dorobek Towarzystwa w latach 1906–1913, przytoczył m.in. dane dotyczące produkcji pocztówek. W rekordowym 1910 r. wydano ich z inicjatywy PTK 170 000¹⁹⁵.

Działalności wydawniczej związanej z rozpowszechnianiem obrazu fotograficznego w formie pocztówek spodziewać się również można poza miastami stołecznymi w obu guberniach. W Jędrzejowie na przykład wydawano pocztówki z inicjatywy księgarni Heleny Janowskiej, drukując je w wiedeńskiej firmie Augusta J. Schwidernocha¹⁹⁶. Nakład i pierwowzór fotograficzny pocztówki przedstawiającej jędrzejowski jarmark z 1913 r. należy jednak już nie do Janowskiej, lecz do Stanisława Saneckiego z Kielc, który zastrzega sobie prawo reprodukcji¹⁹⁷. Nakładem pocztówek był też Baltazar Wolniewicz, fotograf z Ojcowa¹⁹⁸.

Powoli reprodukcje prac fotografów kieleckich i radomskich zaczęto zamieszczać w wydawnictwach książkowych. Kilka widoków Stanisława Rachalewskiego i jeden Stanisława Saneckiego zamieszczono w *Pamiętniku kieleckim* wydanym w 1901 r.¹⁹⁹ Fotografie Adama Badziana znajdziemy w pamiętniku uczniów Szkoły Handlowej

¹⁹² Ibidem, sygn. 812 II. Warto jednak zauważyć, iż księgarnie rozpowszechniały w większych ilościach fotografie jeszcze przed okresem popularności pocztówek światłodrukowych. Były to zwykle zdjęcia popularnych osobistości — aktorów, polityków, literatów. GR, 1887, nr 28, s. 2 informuje np. iż: „Do księgarni p. Zuchera nadesłano fotografie śp. Kraszewskiego, z umieszczeniem dat urodzin i śmierci wielkiego pisarza”.

¹⁹³ J. Luboński, *Monografia historyczna m. Radomia*, Radom 1907, s. 388; Ta ostatnia ogłasza się w: *Kalendarz radomski na rok przestępny 1916*, Radom 1915.

¹⁹⁴ Zbiory MNKi/H/, fotografie: „Siedmioklasowa Męska Szkoła Handlowa”, nr inw. 3844; „Towarzystwo Wzajemnego Kredytu”, nr inw. 3909; „Kielce — rektyfikacja”, nr inw. 3845.

¹⁹⁵ J. Dotkiewicz, op. cit., s. 31.

¹⁹⁶ Zbiory Muzeum w Jędrzejowie, nr inw. MPJ/SH 1607, 1614.

¹⁹⁷ Ibidem, nr inw. MPJ/SH/1608.

¹⁹⁸ Zbiory MNKi/H/, nr inw. 2184.

¹⁹⁹ *Pamiętnik kielecki. Zbiór prac ku uczczeniu Adama Mickiewicza 1798–1898*, Kielce 1901.

Miejskiej w Kielcach²⁰⁰. Zdjęcia radomskiego fotografa Bartłomieja Wolskiego ilustrują pracę ks. J. Wiśniewskiego poświęconą dekanatowi radomskiemu, a wydaną w 1911 r.²⁰¹

Ogólnie jednak działania podobne należały do rzadkości. Prawdziwą domeną najbardziej eksponowanych zakładów fotografii zawodowej w guberniach kieleckiej i radomskiej była nadal fotografia portretowa. Tutaj nawet istniejący na przełomie XIX i XX w. w obu guberniach amatorski ruch fotograficzny nie stanowił dla profesjonalistów istotnej konkurencji, zwłaszcza gdy chodziło o zamożniejszą klientelę. Feliks Przytkowski przy swoich zainteresowaniach fotograficznych wyjeżdżał chętnie do Kielc, gdzie wraz z rodziną pozował do zdjęć Rachalewskiemu i Saneckiemu. Umiejętny retusz, zalety wykonywania fotografii w atelier zapewniającym odpowiednie oświetlenie oraz rekwizyty, niepowtarzalna atmosfera seansu fotograficznego, zaopatrywanie pozytywów w ozdobne kartoniki i bibułki, wszystko to stanowiło o większej reprezentacyjności fotografii wykonanej w zakładzie. Stwierdzenie to odnieść można zwłaszcza w stosunku do tableaux, które obok fotografii ułożonych w album stanowiły najbardziej kasowe zamówienia składane w zakładach fotograficznych. Bogate w dekorację malarską lub rysunkową dowodzą one niejednokrotnie artystycznych zainteresowań fotografa²⁰².

Nawiązując formą zewnętrzną do fotografii dawniejszych i spełniając podobne funkcje, portrety wykonywane przez najlepszych fotografów zawodowych na omawianym obszarze są jednak inne niż te dawne. Robione przy pomocy doskonalszych środków technicznych przekazują obraz wiernie, rzecz można z całą ostrością, która obowiązuje niegdyś podstawowe kryterium wartości zdjęcia — podobieństwo przedmiotu i wyobrażenia — czyni banałem. Wciąż jeszcze banał ów stroi się w złocenia; na ozdobnych winietch widzimy opromienione monogramy właścicieli zakładów, wizerunki zdobytych medali, palety malarskie²⁰³. Wystarczy jednak łatwa dostępność trwałych, dobrych papierów w formacie pocztówkowym, a fotografie na nich zdobędą szybko odbiorców, wypierając zdjęcia „biletowe” i „gabinetowe” na ozdobnych kartonikach. Wspomnijmy jeszcze o jednej ich wartości — były tańsze.

W fotografiach szeroko popularyzowanych za pomocą pocztówek i wydawnictw książkowych oczywista już tożsamość przedmiotu z obrazem wzbogacała się o wartości nowe, określone przez kontekst znaczeniowy, w którym przekaz fotograficzny funkcjonował. Mechanizm ten obserwować można już w przypadku dawnej fotografii portretowej. Tableau urzędników Izby Skarbowej w Kielcach, powieszono nad biurkiem któregoś z nich, przestawało być zwykłą dokumentacją tej zbiorowości. Odczytane w ciągu pewnej tradycji rodzinnej i zawodowej stawało się znakiem prestiżu społecznego, pełniąc jako byt społeczny pewne funkcje kultowe — według Benjamina, lub magiczne — jak chciałby R. Jacobson.

²⁰⁰ *Dla siebie i dla szkoły. Pamiętnik wydany staraniem pierwszych abiturientów Szkoły Handlowej Miejskiej w Kielcach*, Warszawa 1909.

²⁰¹ J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911.

²⁰² Dobrym przykładem takiej pracy może być tableau członków kieleckich Warszawskiego Towarzystwa Cyklistów z 1899 r. wykonane przez firmę Stanisława Rachalewskiego, zbiory MNKiH, nr inw. 2095.

²⁰³ Kartoniki kieleckich i radomskich zakładów fotograficznych z tego czasu sygnowane są najczęściej przez firmy: O. Flecka w Warszawie; Kühle, Miksche i Türk — Warszawa — Wiedeń; H. Kohna w Warszawie; J. Pokornego w Libawie; Warszawski Skład Przyborów Fotograficznych.

W sytuacji fotografii poddanych masowej reprodukcji mechanicznej rysowała się jeszcze jedna szansa — możliwość sprawnego artykułowania za ich pośrednictwem dowolnego porządku ideowego o dowolnym stopniu społecznej ekspansji. Szansę tę wykorzystało Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, przydając rozpowszechnianym za pomocą pocztówek fotografiom krajoznawczym funkcje dokumentacyjno-propagandowe²⁰⁴. Właściwości propagandowe fotografii miano też wykorzystać podczas I wojny światowej.

Metody reprodukcji przekazu fotograficznego rozpowszechniane po roku 1890, czyniąc podobieństwo wartością masową, doprowadziły m.in. do kryzysu tradycyjną fotografię zawodową, określaną przez nas jako elitarna. Precyzyjna zgodność przedmiotu z obrazem fotograficznym stała się tak oczywista, a przez lepsze i bardziej dostępne środki techniczne na tyle łatwo osiągalna, że zdjęć zaczęto używać w dokumentach tożsamości osobistej²⁰⁵. Opisywana sytuacja stworzyła jednocześnie przesłanki dla szerokiego rozwoju tego nurtu fotografii artystycznej, który szukał prawdy o ujmowanej okiem kamery rzeczywistości poza jej literalną zgodnością z otrzymywanym obrazem. Fotografia zawodowa hołdująca przy całej solidności wyrazu podobieństwu stawała się tylko rzemiosłem.

Proces ten zaczął obejmować po roku 1890 także fotografię kielecko-radomską, początkowo na prowincji, później zaś w miastach stołecznych obu guberni. W roku 1899 fotograf Andrzejewski, prosząc o zezwolenie na wykonanie zdjęć w powiecie miechowskim, używa określenia „rzemiosło fotograficzne”²⁰⁶. Przedstawiciele fotografii pomieszczeni zostali w grupie rzemiosł w sprawozdaniu obejmującym gubernię radomską, zamieszczonym w dotyczącym jej *Kalendarzu informacyjnym na rok 1903*²⁰⁷. W obu przypadkach użyte określenia oddają realną sytuację zawodową fotografów.

W roku 1907 sprzedaje zakład fotograficzny — wbrew poprzednim zapowiedziom — Stanisław Rachalewski²⁰⁸. Nabywcą jest, jak wspominaliśmy, Adam Badzian. Jego poprzednik, symbolizujący swoją osobą ciągłość dawnej kieleckiej elitarniej fotografii zawodowej, nie widział zapewne w zmienionych warunkach materialno-społecznych fotografii profesjonalnej szans na uprawianie zawodu w stylu, do jakiego przywykł. Wkrótce, w 1909 r., wchodzi w posiadanie kamienicy, co pozwala mu oddać się pracy społecznej i małym, prywatnym przygodom malarskim²⁰⁹. Jego następca, Badzian, jest również rzetelnym i ambitnym fachowcem. Potwierdza tę opinię udziałem w otwartej I III 1912 r. w Warszawie słynnej, zorganizowanej przez PTK, wystawie *Krajobraz Polski*. Kielecki fotograf otrzymuje tam „Dyplom uznania”. Mimo to produkcja jego atelier pozbawiona jest już owej aury otaczającej fotografię z okresu rozwoju elitarniej fotografii zawodowej²¹⁰. Teraz fotograf zawodowy zaczyna być tylko

²⁰⁴ Na ten temat zob. wyżej s. 117–127.

²⁰⁵ Pracownicy kolejowi otrzymujący bilety wolnej jazdy zobowiązani byli do zaopatrywania ich w fotografie, GK, 1899, nr 45, s. 1.

²⁰⁶ AP Kielce, KGK, sygn. 194, s. 27.

²⁰⁷ *Kalendarz informacyjny guberni radomskiej na rok 1903...*, s. 194.

²⁰⁸ Jeszcze w 1905 r. Rachalewski powodowany krążącymi pogłoskami o sprzedaży jego firmy zawiadamiał czytelników „Gazety Kieleckiej”, iż zakładu nie sprzedał i sprzedać nie ma zamiaru, GK, 1905, nr 59.

²⁰⁹ Informacje te zawdzięczam p. Wandzie Rachalewskiej.

²¹⁰ Zob. katalog tej wystawy, którego znany nam egzemplarz pochodzi ze zbiorów Centralnej Biblioteki PTTK w Warszawie, sygn. I 1195. Informację o tym odzna-

rzemieślnikiem. Sprawozdanie podatkowe, które wpłynęło do akt magistratu miasta Kielc w roku 1915, umieszcza firmy fotograficzne wśród zakładów „handlowych i przemysłowych”²¹¹, w 1930 r. zaś w statystyce kieleckiego rzemiosła firmy te figurują w grupie usług osobistych obok fryzjerstwa, golarstwa i perukarstwa²¹². Oto dopełnienie się ewolucji.

V. OKRES I WOJNY ŚWIATOWEJ

Wybuch I wojny światowej i nieuchronna dezorganizacja życia społecznego musiały wywrzeć także wpływ na rozwój fotografii na omawianym terenie. Trudno niestety ocenić zmiany, jakie zaszły wśród stanu liczebnego zakładów fotografii zawodowej, gdyż dysponujemy bardzo ograniczonymi danymi źródłowymi.

Wykaz zakładów handlowych i przemysłowych w Kielcach spisany na dzień 15 X 1915 r. notuje w tym miesiącu trzy zakłady fotograficzne: Adama Badziana przy ulicy Dużej, Koppela Gringrasa przy ulicy Franciszka Józefa i Felicji Arbus przy ulicy Hipotecznej²¹³. Pierwszy, jak już wspominaliśmy, czynny był od 4 I 1908 r. w tym samym miejscu, gdzie zakład Wilkoszewskiego, a potem Rachalewskiego. Kontynuując działalność poprzedników, prezentował Badzian solidne rzemiosło fotograficzne, osiągając sukcesy jeszcze w 2. poł. lat dwudziestych²¹⁴. Zakład Gringrasa istniejący od 1910 r. pod nazwą „Moderne” zdobył z czasem niemalą klientelę, a jego pryncypał opinię znakomitego portrecisty²¹⁵. Niewiele wiemy natomiast o pracy zakładu Felicji Arbus oraz o działającym na krótko przed I wojną światową zakładzie Emilii Grabowskiej. Słabo poświadczona jest w okresie I wojny światowej produkcja zakładu Stanisława Saneckiego, pracującego jeszcze w okresie międzywojennym²¹⁶. Podobnie jest w przypadku zakładów egzystujących w guberni radomskiej.

Nikości danych archiwalnych nie równoważą kruche informacje pozyskiwane z analizy chronologicznej zdjęć i pocztówek. W oparciu o nią wiemy jednak, że już około 1916 r. istnieje w Kielcach zakład Jana Ziemińskiego, którego właściciel uprawia nie tylko fotografię portretową, ale także dokumentalną o walorach propagandowych. To on wykonał szereg fotografii przedstawiających obchody rocznic

czeniu zamieszczał Badzian w ogłoszeniach swojej firmy w okresie międzywojennym, zob. GK, 1926, nr 46, 52, 53, 58.

²¹¹ AP Kielce, Akta magistratu miasta Kielc, sygn. 1707.

²¹² Ibidem, Referat Przemysłowy. Statystyka rzemiosła wg stanu z dn. 31 XII 1930 r., sygn. 2414.

²¹³ Ibidem, Akta magistratu miasta Kielc, sygn. 1707.

²¹⁴ GK, 1926, nr 34, s. 2; nr 43, s. 3.

²¹⁵ Ocenę tę opieram na wywiadzie z Janem Kłodawskim z Kielc. Koppel Gringras jako majster samodzielny wymieniany jest w spisie fotografów miasta Kielc z 1928 r. AP Kielce, Starostwo Powiatowe Kieleckie. Referat Przemysłowy, sygn 2413.

²¹⁶ *Kalendarz kielecki na rok 1919* poleca między innymi karty pocztowe podwójne (fotodruki) zakładu S. Saneckiego i księgarni S. Kajzera. Oczywiście mogły to być karty wydrukowane dawniej lub z dawniejszych fotografii. Przykładów międzywojennej produkcji firmy Saneckiego dostarczają: zbiory MNKi H/, nr inw. 3075, oraz katalog wystawy pt. *Mieszkańcy Pińczowa w starej fotografii*, czynnej od 16 II do 30 V 1985 r. w Muzeum Regionalnym w Pińczowie.

narodowych w Kielcach, rozpowszechnianych później w większej ilości odbitek²¹⁷. Znamy również pocztówki wykonane na podstawie fotografii Ziemińskiego²¹⁸.

Z terenu Jędrzejowa pochodzą z okresu I wojny światowej fotografie sygnowane przez D. Kierszteina²¹⁹. Trudno powiedzieć z całą pewnością, czy jego osobę należy wiązać z jakimś stałym zakładem fotografii zawodowej.

Jeszcze mniej można powiedzieć o zakładach pracujących na terenie byłej guberni radomskiej. Z całą pewnością działała firma Józefa Grodzickiego, który jednak zdaje się powoli wycofywać z fotograficznej działalności. Jedną z fotografii wykonanych w zakładzie w 1918 r. sygnowana jest już przez J. Grodzickiego i S. Sybilskiego²²⁰. Wydaje się, że nadal istniało także atelier Aleksandry Ostrowskiej²²¹.

Materiał fotograficzny ujawnia oprócz nich jeszcze dwu innych fotografów działających w Radomiu przed rokiem 1918. Są to: J. A. Lewandowski oraz B. Wolski²²².

Zawierucha wojenna nie zahamowała ekspansji fotografii rozpowszechnianej za pomocą pocztówek. Wydany w 1918 r. *Kalendarz kielecki na rok 1919* polecał uwadze czytelników *Widoki Kielc ogólne panoramiczne*, w skład których wchodziły:

karta pocztowa potrójna podłużna, wydana przez Salon Malarzy Polskich w Krakowie (fotochrom), oraz karty pocztowe podwójne (fotodruki) zakładu St. Saneckiego i księgarni Sz. Kajzera. Prócz tego mnóstwo kart pocztowych czarnych i kolorowych, pojedynczych i oprawnych w albumy składane, przedstawiają widoki celniejszych gmachów, kościołów, placów i ulic kieleckich²²³.

Wkrótce po 1914 r. pojawiły się karty pocztowe oparte na fotografiach Tadeusza Langera, Władysława Jeleniewskiego, Jana Świerzego, wydawane w dużych nakładach i seriach tematycznych przez Naczelny Komitet Narodowy, popularyzujące wysiłek zbrojny Legionów Polskich. Niektóre z nich, zwłaszcza zaś pocztówki serii *XV Od Nidy do Bugu* wykonane z fotografii Langera, dotyczą terenów kielecczyzny²²⁴.

²¹⁷ Zbiory MNKi/H/, nr inw. /2108/63, 2151, 2388/3,4, 2427. Fotografie takie mogły być rozpowszechniane za pośrednictwem księgarni. Wskazywałyby na to notatka w „Gazecie Radomskiej” z 1916 r. zawiadamiająca, że księgarnia Rudnickiej w Radomiu rozprawdza na korzyść Ligi Kobiet odbitki z amatorskich zdjęć z pogrzebu legionisty Juliana Bagniewskiego, GR, 1916, nr 38, s. 4.

²¹⁸ Np. „Wnętrze kawiarni Royal”, „Widok ulicy Koziej”.

²¹⁹ Zbiory Muzeum w Jędrzejowie, nr inw. MPJ/SH/1607–2027.

²²⁰ Por. przypis 211.

²²¹ Potwierdzałyby to m.in. pocztówki wydawane w oparciu o fotografie wykonane przez ten zakład. Zbiory MNKi/H/, nr inw. 2184/83, 84.

²²² Pocztówki wykonane na podstawie fotografii B. Wolskiego prawdopodobnie sprzed 1918 r. znajdują się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Radomiu, nr inw., MOR/H/297/3838 i MNKi/H/, nr inw. 1795/12, 2184/82, 2184/91. W dwóch ostatnich przypadkach Wolski występuje także jako nakładca.

²²³ *Kalendarz kielecki...* s. 19.

²²⁴ Duży zbiór tych pocztówek zachował się w Muzeum w Jędrzejowie. Tutaj także znajdziemy fotografie T. Langera z jego portretem włącznie, nr inw. MPJ/SH 2338, 2333.

Pocztówki legionowe nawiązywały bezpośrednio do sięgającej okresu powstania styczniowego tradycji fotografii propagującej ideę czynu zbrojnego powoływanego w imię niepodległej Polski. Wojna stwarzała szczególne warunki dla funkcjonowania fotografii o cechach dokumentacyjno-propagandowych.

Zwycięzający chętnie dokumentują przy pomocy fotograficznego medium swoją mocarstwowość, zwycięstwa, działania na obszarze przeciwnika; zwyciężani — nieludzkie działania wroga. Od chwili wynalezienia, a potem rozpowszechnienia fotografii żołnierze należeli do najczęstszych klientów fotografa. W warunkach pokoju warto było utrwalić to, co tworzyło bardziej dekoracyjną stronę żołnierskiego bytowania. W warunkach wojny szczególnie podkreślona zostaje moc zatrzymywania przez fotografię tych chwil, w których portretujący się podświadomie wyraża satysfakcję z faktu, że jeszcze jest wśród żywych.

Wszystko to w połączeniu ze sporą już demokratyzacją fotografii spowodowało, że okres I wojny światowej zostawił na omawianym terytorium niemałą spuściznę fotograficzną. W zbiorach Muzeum im. Przytkowskich w Jędrzejowie oraz Muzeum Regionalnego w Ostrowcu Świętokrzyskim zachowały się liczne fotografie dokumentujące zniszczenia miasteczek kielecczyzny, fotografie frontowe dotyczące Legionów, zdjęcia przedstawiające austriackie sądy polowe²²⁵.

Podobne do tych ostatnich oglądał zapewne Haškowy dobry wojak Szejek w kancelarii audytora Bernisa. Przypomnijmy jego wrażenia:

W tej chwili właśnie Szejek rozglądał się po kancelarii audytora. Nie można było twierdzić, że wywierała ona wrażenie szczególnie miłe, a już wcale nie dało się tego powiedzieć o fotografiach, które ozdabiały jej ściany. Były to fotografie różnych egzekucji wykonywanych przez armię w Galicji i w Serbii. Fotografie artystyczne z popalonymi chałupami i z drzewami, których gałęzie uginały się pod ciężarem powieszonych. Osobliwie piękna była fotografia z Serbii, przedstawiająca powieszoną rodzinę. Mały chłopiec, ojciec i matka. Dwaj żołnierze z bagnetami pilnują drzewa z wisielcami, a jakiś oficer jako zwycięzca stoi opodal i pali papierosa. Po drugiej stronie, w tyle, widać kuchnię polową w czasie gotowania posiłku²²⁶.

Takich fotografii, w których walczące armie — często nieświadomie — dokumentowały własne okrucieństwo i godzenie się z nim, było wiele. Wykonywali je amatorzy, najczęściej w warunkach polowych, posługując się łatwymi w obróbce papierami dziennymi i kopioramkami. Niejednego spośród takich amatorów fotografii czasu wojny widziano na omawianym obszarze w latach 1914–1917.

Mimo utrudnionych przez wojnę warunków fotografowania znajdowali się też ludzie, którzy po kamerę fotograficzną sięgali w celach zarobkowych, zmuszeni do tego ciężką sytuacją materialną. Należał do nich Paweł Romuald Kowalczewski (1879–1921). Pochodził z Jędrzejowa, ale do wiosny 1914 r. mieszkał w Warszawie, gdzie w roku 1900 lub 1901 — wbrew zaleceniom rodziny — ukończył studia malarskie u Wojciecha Gersona. Tam też prawdopodobnie opanował sztukę posługiwania się aparatem fotograficznym. Po ukończeniu studiów podejmował się Kowalczewski różnych prac. Pracował jako jeden z dekoratorów Teatru Wielkiego. Krótko przed wybuchem wojny (1911–1912) widzimy go w Zabłudowie pod Białymstokiem, gdzie malował tamtejszy kościół.

²²⁵ M. Janik, *Zbiory fotografii...* s. 229, 234.

²²⁶ J. Hašek, *Przygody dobrego wojaka Szejka podczas wojny światowej*, Katowice 1973, s. 122.



Ryc. 18. Paweł Romuald Kowalczewski, *Sprzedaż butów na jarmarku w Jędrzejowie, 1916 r.*

Sprowadziwszy się w roku 1914 do Jędrzejowa został tutaj zatrzymany na dłużej przez działania wojenne, a ciężka sytuacja materialna zmusiła go do zarobkowego uprawiania fotografii. Stacjonujące w Jędrzejowie wojska austriackie dostarczać musiały niemałej ilości klientów. Fotografował Kowalczewski aparatem własnego pomysłu, w którym wykorzystał obiektyw Zeissa i samodzielnie zrobioną migawkę²²⁷. Papieru fotograficznego marki Cellofix dostarczali z Krakowa oficerowie austriaccy. Pozytywy w sposób prosty i szybki uzyskiwał Kowalczewski metodą stykową.

Mimo prostoty technicznej całego procesu jego fotografie nieportretowe określić można jako bardzo dobre. Uderzają celnością wyboru motywu, umiejętnością kompozycji obrazu, zdolnością dostrzegania harmonii także w tych fragmentach rzeczywistości, które na pozór wydawały się szare i pozbawione wyrazu. Tak określone walory przypisać należy zwłaszcza jego fotografiom krajobrazu jędrzejowskiego, miejscowych jarmarków, zabytków.

Obok Pawła Romualda Kowalczewskiego nadal czynny był w Jędrzejowie w okresie I wojny światowej Feliks Przytkowski. Uznając ważne funkcje dokumentacyjne fotografii, prowadził on też skierowaną na nie działalność kolekcjonerską,

²²⁷ W okresie międzywojennym aparat ten został przekazany do Muzeum Przemysłu w Bydgoszczy. Informacje dotyczące Pawła Romualda Kowalczewskiego opieramy w głównej mierze na wywiadzie przeprowadzonym z jego synem, Zygmuntem Kowalczewskim z Kielc.

pozyskując od znajomych zdjęcia dotyczące regionu jędrzejowskiego. Bez wątpienia była to działalność świadoma, nawiązująca do programu ideowego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Dzięki niej Muzeum im. Przypkowskich w Jędrzejowie posiada dzisiaj imponującą dokumentację życia małego miasteczka i związanego z nim regionu poczynając od roku 1890, a skończywszy na latach II wojny światowej.

Nie bez znaczenia dla osiągnięcia takich efektów był fakt, że działalność Feliksa Przypkowskiego na polu uprawiania fotografii kontynuował jego syn Tadeusz. Inspirowany przez ojca, zaczął fotografować już w 1915 r. jako dziesięcioletni chłopiec. Posługiwał się wówczas aparatem na klisze formatu 6 × 9, udostępnionym mu prawdopodobnie przez ojca. Takie były początki. Po kilkunastu latach był już powszechnie znanym i uznawanym fotografikiem²²⁸.

Lata I wojny światowej to także okres fotograficznych inicjacji innych fotoamatorów, czynnych później na terenach regionu kielecko-radomskiego. Od 1915 r. zaczyna fotografować, bardzo później aktywny w sekcji fotograficznej kieleckiego oddziału PTK, Jan Kłodawski²²⁹. Nadal fotografuje Władysław Koterski, a być może i inni wymieniani już przez nas fotoamatorzy²³⁰.

VI. ZAKOŃCZENIE

Obserwowaliśmy rozwój fotografii określanej umownie jako kielecko-radomska w czasie ograniczonym datami 1839–1918. Pierwsza z nich — niesłychanie znamienna, bo tożsama z rokiem wynalezienia fotografii, wyznaczona została przez pionierską działalność w Kielcach Maksymiliana Strasza. Druga otwiera okres rozwoju fotografii w Polsce niepodległej.

Od roku 1839 dostrzegać możemy na obszarze wskazanym tematem pracy ewolucję fotografii pojmowanej przez nas jako powoływana mechanicznie, złożona ze znaków ikonicznych forma komunikacji społecznej. Głównym faktorem tych zmian był, jak mniemamy, rozwój techniki fotograficznej, wobec którego w zależności pozostawały zmiany w obrębie systemu nadawczego fotografii i jej odbioru społecznego.

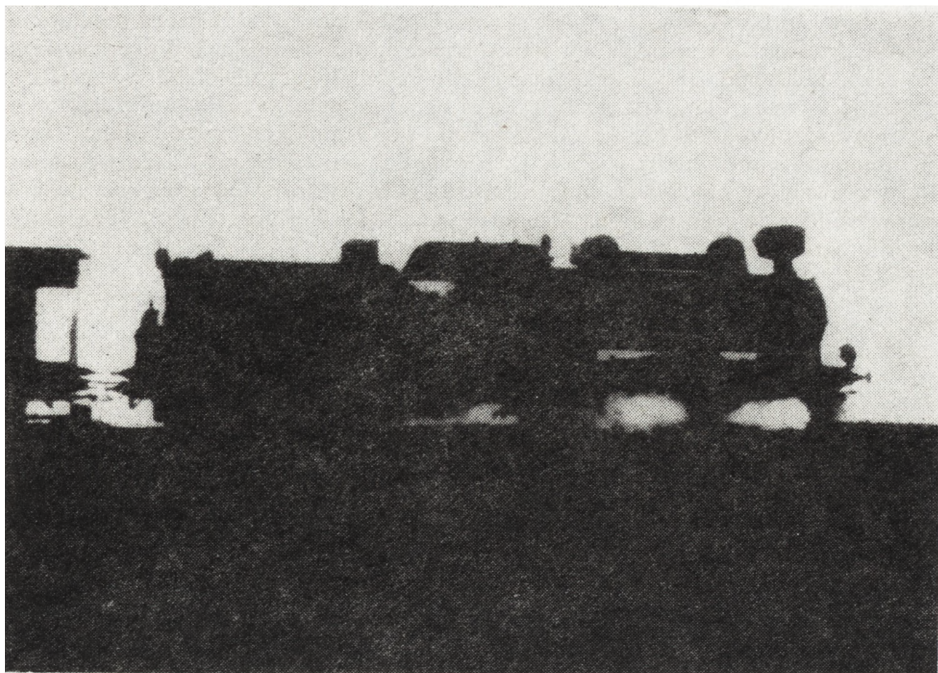
Opierając się na kryterium techniki fotograficznej, uzupełnionym o cechy funkcjonowania fotografii, próbowaliśmy ustalić periodyzację ewolucji fotografii w guberniach kieleckiej i radomskiej do 1918 r. Stosownie do posiadanych informacji w każdym z omawianych okresów staraliśmy się zawrzeć dane dotyczące chronologii działalności poszczególnych zakładów fotograficznych, warunków prawnych ich funkcjonowania, kondycji społecznej fotografów, zakresu usług poszczególnych firm, funkcji pełnionych przez fotografię wśród jej odbiorców.

Z progów rozwojowych fotografii kielecko-radomskiej trzy zasługują na podkreślenie. Pierwszy wyznacza rok 1839, w którym Maksymilian Strasz, pracujący w Kielcach w latach 1837–1844 na stanowisku inżyniera gubernialnego, realizuje tutaj — być może równoległe do Jędrzeja Radwańskiego — pierwsze na ziemiach polskich eksperymenty w zakresie talbotypii i dagerotypii. Drugi ważny okres otwiera rok 1863, od którego rozpoczyna się na omawianym obszarze rozwój elitarnej fotografii

²²⁸ Twórczość fotograficzną T. Przypkowskiego omawiam w pracy *Przypkowski był też fotografem*, „Fotografia”, 1978, nr 3, s. 38–42.

²²⁹ Jedna z jego wczesnych fotografii przechowywana jest w zbiorach MNKiH/, nr inw. 2874.

²³⁰ Zob. jego fotografie zachowane w BDZ w Kielcach, poz. 15 587, nr neg. K-135; poz. 15 594, nr neg. K-20.



Ryc. 19. Paweł Romuald Kowalczewski, *Kolejka wąskotorowa w Jędrzejowie*, 1914–1918 r.

zawodowej. Kolejny istotny próg rozwojowy sygnalizuje data 1890, po której następuje demitologizacja fotografii wytwarzanej właśnie przez zawodowe zakłady fotograficzne, a pełniące, jak próbowaliśmy wykazać, złożone funkcje dokumentacyjne i kultowe. Funkcje te pełniła wprawdzie fotografia nadal, ale już w innym zakresie społecznym, bez owej aury tworzonej przez jedność specyficznej techniki i wymagań odbiorcy, fascynację opartą na „czarodziejskiej” zgodności obrazu fotograficznego z rzeczywistością, niepowtarzalny związek — w przekonaniu współczesnych — techniki i sztuki.

Główną przyczyną przełomu, który na opisywanym obszarze wystąpił około 1890 r., było rozpowszechnianie się suchej kliszy. Sugeruje to nie tylko zachowana spuścizna fotograficzna, ale i rozwój prowincjonalnej, rzemieślniczej fotografii zawodowej.

Dalsze zmiany w dziejach fotografii kielecko-radomskiej, widoczne zwłaszcza na przełomie wieków i w 1. dziesięcioleciu XX w., przynoszą: ekspansja masowej reprodukcji obrazu fotograficznego, powstanie filmu i kina, rozwój amatorskiego ruchu fotograficznego, powstanie Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego — instytucji pełniącej mecenat nad fotografią krajoznawczą.

Każdy z wymienionych czynników wykazuje na omawianym obszarze własną linię rozwojową, którą w prezentowanym artykule próbowaliśmy zaznaczyć.

Do roku 1900 rozwój ilościowy fotografii w guberniach kieleckiej i radomskiej był mniej więcej równomierny. Wypada jednak zauważyć, iż teren guberni radomskiej z Radomiem włącznie stwarzał lepsze warunki dla dynamicznej działalności fotografi-

cznej. Potwierdza to droga zawodowa Józefa Grodzickiego. Także próba usadowienia się Władysława Krajewskiego w Warszawie i przenosiny Bronisława Wilkoszewskiego do Łodzi wskazują, iż Kielce i związany z nimi administracyjnie obszar pozwalały na rozwinięcie usług fotograficznych o dosyć ograniczonym zakresie, zawężającym się stopniowo ku fotografii portretowej. Warunki społeczno-ekonomiczne funkcjonowania fotografii spowodowały więc, że jej rozwój na tym terenie nie osiągnął poziomu, który zdawały się zapowiadać prace Maksymiliana Strasza. Można też przyjąć, iż w porównaniu z największymi ośrodkami fotografii polskiej proponowane progi ewolucji fotografii kielecko-radomskiej ustalały się później.

Maciej Janik.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ В КЕЛЕЦКОЙ И РАДОМСКОЙ ГУБЕРНИЯХ В 1839—1918 ГГ.

Работа посвящена развитию художественной фотографии на территории, которая после 1867 г. была разделена царской властью на две губернии: келецкую и радомскую. Хронологический объём статьи определяют даты: 1839 и 1918 гг. Первая связана с новаторскими фотографическими работами Максимилиана Страша, жившего в Кельцах в 1837—1844 гг. Зато 1918 год открывает период, выросший на новых технических и общественных основах.

Анализ источников позволяет определить, что основным стимулом эволюции художественной фотографии было развитие фотографической техники, с которым были связаны изменения в области передачи содержания и общественного восприятия художественной фотографии.

Опираясь на критерий фотографической техники сделано попытку периодизации развития художественной фотографии. Особого внимания заслуживают три периода. Первый, начинающийся 1839 годом, в котором Максимилиан Страш, работающий в Кельцах инженером осуществляет - может быть наравне с Енджеем Радваньским - первые на польских землях эксперименты в области дагеротипии.

Второй очень важный период начинается в 1863 г., в котором на этой территории развивается привилегированная профессиональная фотография, основанная на мокрой коллоидной технике. Предприятия профессиональной фотографии возникают прежде всего в крупных центрах обеих губерний городах Кельце и Радом. Одно предприятие, под управлением Марцина Касевича, работало поочерёдно в провинциальных городах: Опатув, Сташув и Сандомеж. Профессиональная фотография удовлетворяла потребности зажиточных слоёв общества, играя для них с течением времени документальную и культовую роль.

Осмотр сохранившегося фотографического материала позволяет довольно высоко оценить технологию и художественный вкус келецких и радомских художников-фотографов. Многие из них, как например Бронислав Вилькошевски, Юзеф Гродзицки, Станислав Рахалевски и Марцин Касевич, фотографическое образование получили в Варшаве — главном центре польской художественной фотографии. Радомское ателье Юзефа Гродзицкого проявляло большую активность. Гродзицки вёл также широкую издательскую деятельность (фотографические альбомы) и следил за развитием фотографической техники.

Очередным этапом развития келецко-радомской художественной фотографии является 1890 год, после которого наступила популяризация сухой коллоидной плиты. Это даёт возможность демократизировать фотографию как в сфере её создания, так и общественного восприятия. Предприятия профессиональной художественной фотографии начинают возникать вне Кельца и Радома — в небольших городках с развитой промышленностью или курортных местностях (Ойцув, Пилица, Буско-Здруй). Одновременно развивается любительская художественная фотография. Это движение усиливается после 1906 года, когда возникает Польское краеведческое общество, которое заботится о краеведческой фотографии.

Исследования, на которых основана нынешняя работа позволяют сделать вывод, что это развитие не опережает других районов Королевства Польского. Некоторые фотолюбители, однако, заслуживают внимание, как например Феликс Пшипковски из города Енджеюв, Станислав Тхугут из г. Цмелюв, Владзимеж Аверин из г. Радощице, Владыслав Костерски из Кельца.

После 1900 г. деятельность ни одного из предприятий, существующих на территории, о которой говорится в статье, не вызывает уже такого интереса, как 20 лет тому назад. Профессиональная фотография становится уже не искусством, а прямо ремеслом.

Во время первой мировой войны, несмотря на дезорганизацию общественной жизни, фотокамера в руках как специалистов, так и любителей используется очень часто. Она документирует военные разрушения келецко-радомского района, приближается к проходившим по этой территории армиям, показывает угрозу войны. Среди действующих тогда фотографов-любителей стоит назвать фамилию работающего в городе Енджеув Павла Ромуальда Ковальчевского, ученика известного польского художника Войцеха Герсона. Его фотографии характеризуются оригинальной трактовкой темы, а также цельными нравственными наблюдениями, и гарантируют ему видное место в кругу келецко-радомских фотографов-любителей.

PHOTOGRAPHY IN THE GUBERNIYAS OF KIELCE AND RADOM IN THE YEARS 1839–1918

This article deals with the evolution of photography in the areas which after 1867 were divided by the tsarist authorities into the guberniyas of Kielce and Radom. The chronological range of the article is delimited by the dates 1839 and 1918. The former is connected with the pioneering work of photographer Maksymilian Strasz, who resided in Kielce in the years 1837–1844. The latter date opens a new period in the development of photography in independent Poland based on a new technological and social basis.

An analysis of the source material permitted to establish that the development of photographic techniques was the main driving force in the evolution of photography in the investigated area, which in turn resulted in changes of both the content and its social reception.

On the basis of the criterion of photographic techniques supplemented by some characteristics of the functioning of photography an attempt was made to establish the stages of the development of photography in the investigated time and space range. The beginnings of the Kielce — Radom photography were marked by three events. The first important date was the year 1839 when Maksymilian Strasz, employed in Kielce at the post of guberniya engineer, made — perhaps simultaneously with Jędrzej Radwański — the first experiments in Poland in the field of talbotype and daguerreotypy. The second important date is the year 1863 which marked the beginning of the development of elite professional photography based on the wet collodion technique. Professional photography workshops were opened mainly in major towns of the two guberniyas: Kielce and Radom. One workshop was run by Marcin Kasiewicz alternatively in Opatów, Staszów and Sandomierz. Elite professional photography satisfied the needs of well-off social strata and later performed complex documentary and cult functions.

Overview of the preserved photographic material permits to assess highly the technical skills and artistic taste of the Kielce and Radom photographers. Many of them, *eg* Bronisław Wilkoszewski, Józef Grodzicki, Stanisław Rachalewski and Marcin Kasiewicz, obtained professional training in Warsaw — the centre of Polish photography. Stanisław Rachalewski and Marcin Kasiewicz had an interest in painting, too. The atelier of Józef Grodzicki in Radom was very active. He was also engaged in publishing (photographic albums) and followed the advancement in photography.

The year 1890 marked another stage of the development of the Kielce — Radom photography. After that year a dry collodion plate and its derivatives became generally used. This resulted in the democratization of photography both in the sphere of its production and social reception. Professional photography workshops arise outside Kielce and Radom. We can find them in small towns with developed industry, trade, or in health resorts (Ojców, Pilica, Busko-Zdrój). At the same time one can witness the growth of amateur photography. It is intensified after the year 1906 when the newly established Polish Country-Lovers Society

(Polskie Towarzystwo Krajoznawcze) took patronage over landscape photography. The current state of research does not permit to presume that such a development in the period under discussion surpassed other areas of the Kingdom of Poland. A few amateur photographers are worth mentioning, *eg*: Feliks Przytkowski of Jędrzejów, Stanisław Thugutt of Ćmielów, Włodzimierz Aweryn of Radoszyce, Władysław Kosterki of Kielce.

A widespread use of mass reproduction of photographic pictures, the rise of film and cinema were decisive factors which after the year 1890 contributed to the demythologizing of elitist professional photography. Its basic value — LIKENESS — became an easily available commonplace. After the year 1900, none of the atelier existing in the discussed area attracted so much public interest as they did twenty years earlier. Deprived of an aura of art, professional photography became only a craft.

During World War I, in spite of the desorganization of social life, the photographic camera was still often used by both the professional and amateur photographers. They documented the destruction of the regions of Kielce and Radom, pictured the passing of the troops and the war atrocities. Amongst the amateurs, a mention should be made of Paweł Romuald Kowalczewski, working at Jędrzejów, who was a pupil of the famous Polish painter Wojciech Gerson. His photographs are characterized by an original treatment of the subject and an excellent observation of customs which secured him a high position in the circle of the Kielce — Radom amateur photographers.