Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego
Prace Etnograficzne 2025, 53, s. 109–134
doi:10.4467/22999558.PE.25.007.23091
www.ejournals.eu/Prace-Etnograficzne/

https://orcid.org/0000-0001-6631-7674
Magdalena Machowska
AGH w Krakowie
e-mail: magdalenamach@agh.edu.pl

Rekonstrukcja wytwarzania obrazu dagerotypowego w kontekście XIX-wiecznej kultury, innowacyjności techniki i jej ówczesnej recepcji

Reconstruction of Daguerreotype Image-Making in the Nineteenth-Century Cultural Context, Technical Innovation, and its Reception

Abstract

The article organizes the chronological framework of the invention of photography and the development of the medium's first technical phase, while also defining the meaning of the terms *daguerreotype* and *photography*. It briefly outlines the technical process of daguerreotyping based on nineteenth-century manuals for daguerreotypists. The text reconstructs the contemporary genealogical discourse of photography and – drawing on selected memoir accounts – revisits the reception of the new medium and its presence in the private iconosphere.

Keywords: daguerreotype, daguerreotypy, history of photography, photographic portrait, manuals on photography, nineteenth-century inventions, reception of the daguerreotype

Owe stare fotografie nie były dziełami sztuki i nawet nie pretendowały do tego miana. Zadowalały się wiernym odtwarzaniem rzeczywistości. (...) W czasach dagerotypów sam proces uwieczniania przez fotografa bezsprzecznie stanowił nie lada próbę. Klient, z kijkiem biegnącym wzdłuż pleców, miał siedzieć nieruchomo przez pełne pół minuty, nie mrugając przy tym w ogóle. I można przypuszczać, że dla ludzi, którzy wzrastali, znając jedynie interpretacje

swojego wyglądu dokonane pędzlem malarza, ujrzenie siebie na zdjęciu często musiało być niemiłym zaskoczeniem.

Karen Blixen, *Dagerotypy*, Poznań 1997, s. 38.

Zarys historii wynalezienia materiału światłoczułego. Joseph Niecéphore Niépce

Niniejszy tekst stanowi wariant większej całości materiału badawczego, który w szerszym opracowaniu ukaże się w 2026 roku. Dotyczy historii fotografii terenowej na ziemiach polskich i jej związków z technicznym rozwojem medium, powinowactwem portretu malarskiego z fotografią portretową, wyjściem pierwszych fotografów w teren oraz ich pracy na rzecz etnografii.

Artykuł powstał z potrzeby uporządkowania zakresu terminów *fotografia dagerotypowa* i *dagerotyp*, nakreślenia technologicznej specyfiki dagerotypu – opartej na braku możliwości *powielenia* obrazu fotograficznego utrwalonego na metalowym nośniku i pozbawionego sygnatury autorskiej, przybliżenia tła historycznego rozwoju tego wynalazku i jego dystrybucji oraz zbadania jego dziewiętnastowiecznej recepcji. Skupia się także na problemie wskazania ograniczeń dagerotypu w rozwoju fotografii plenerowej i terenowej, która rozwinęła się na dobre pod koniec XIX wieku, w kolejnej – po dagerotypii – epoce mokrego kolodionu. To wtedy właśnie, dzięki rozwojowi przemysłu chemicznego i pracy następców Daguerra, na rynku pojawiły się gotowe materiały światłoczułe, umożliwiające nieskończone powielanie obrazu fotograficznego, realizowanie nowych rodzajów i tematów, także poza atelier. W rezultacie fotografie, których tematy wpisywały się od drugiej połowy XIX wieku w te klasyczne, charakterystyczne dla malarstwa – dawną architekturę miejską i wiejską, pejzaż, akt, portret, martwą naturę – uzyskały sygnaturę autorską i rozwiązania charakterystyczne dla konkretnych twórców.

W historii fotografii badacze wyróżniają okres prehistoryczny, do którego „kluczem" jest opowieść o camera obscura i jej możliwościach (Dziewit 2014: 9–48), oraz okres wczesnohistoryczny, w którym camera obscura zostaje wzbogacona o materiał światłoczuły[1]. Czas wczesnohistoryczny, rozpięty pomiędzy 1816 a 1827 rokiem, był wypełniony niezliczonymi eksperymentami prowadzonymi przez Josepha Niecéphore'a Niépce'a (Płażewski 1982: 13–50). W kolejnej dekadzie Henry Talbot i brat Niépce'a, Claude, oraz Louis Daguerre dojdą do ogłoszenia wynalazku dagerotypii.

Już w początkowej fazie swoich eksperymentów Niépce uzyskiwał odbitki, które nieco później przyjęły nazwę „negatyw". Pierwszy obraz, który otrzymał w 1816 roku,

[1] O początkach fotografii pisali m.in. Wanda Mossakowska, Wacław Żdżarski, Jerzy Koziński, Lech Lechowicz, Ignacy Płażewski, Naomi Rosenblum.

cechowała jeszcze nietrwałość i to, że był odwrócony tonalnie[2]. Artysta uznawał te próby za niezadowalające, bo zamierzał osiągnąć właściwą dyspozycję światła i cienia, które zbudują obraz zbliżony do naturalnego. Opisując swoje odkrycie, Niépce zauważył podobieństwo utrwalonego, nieostrego obrazu „malowanego światłem słonecznym" do grafiki. Pisał: „(…) sądzę, że ta maniera *malowania* nie jest niczym niezwykłym oraz, że widziałem grafiki tego rodzaju" (Kanicki 2013: 89–90, podkr. – M.M.).

Zapewne żmudne eksperymenty, wytrwałość i determinacja doprowadziły do tego, że w 1827 roku, po wielu latach prób podjętych z bratem Claude'em, Niépce doszedł do utrwalenia pierwszego na świecie zdjęcia rodzinnego domu w burgundzkiej wsi Saint-Loup-de-Varennes, znanego jako *Widok z okna w le Gras* (Jackiewicz 2009: 1; Dziewit 2014: 49–54)[3].

Wcześniej, w listach do brata z maja 1816 roku, wynalazca relacjonował rezultaty doświadczeń fotochemicznych, które pozwalały na uzyskanie obrazów odzwierciedlających rzeczywistość wedle zasad inwersji tonalnej i kierunkowej (odwrócenie światła i cienia oraz inwersję prawego na lewe).

Dagerotypia a talbotypia. Diorama a początki dagerotypu. Dzieje terminu. Louis J. Mandé Daguerr, Henry F. Talbot

Pionierskie doświadczenia Niepce'a z procesem fotografii kontynuował Louis Daguerre oraz niezależnie od niego William Henry Fox Talbot (1800–1877), pracujący nad tym wynalazkiem w Anglii w tym samym okresie. Zatem można mówić o francuskim i angielskim, równoległym odkryciu fotografii.

Wszechstronnie utalentowany Talbot próbował sił w literaturoznawstwie, matematyce, historii lokalnej oraz w grafice, z którą eksperymentował z użyciem camera obscura i camera luicida. W 1834 roku za pomocą aparatu fotograficznego utrwalił swój dom. W prowadzonych dziennikach oraz w traktacie *Some account of the art of photogenic drawning or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil* z 1839 roku, wydanym w nakładzie 250 egzemplarzy, używał na określenie nowego medium słowa *photography* (Talbot 1839). Terminem tym jako nazwą metody tworzenia obrazu posłużył się w tym

[2] W tym monochromatycznym obrazie to, co w rzeczywistości było ciemne, na obrazie było jasne i na odwrót.

[3] Wolfgang Kemp cytuje w swojej pracy badania Timma Starla, w których ten dowodnie pokazuje, że było sześciu wielkich wynalazców fotografii: Niépce, Daguerre, Talbot, Bayard, Hill oraz Adamson. Zauważa, że wszyscy oni w swoich najwcześniejszych fotografiach ustawiali aparat we wnętrzu pokoju i kierowali obiektyw przez okno na ulicę. Tak, jak gdyby mieli ten sam cel przed oczyma: porzucić bezpieczeństwo swojskiego otoczenia i poszukiwać przygody w tym, co niepewne; przełamać intymność tego, co prywatne, i patrzeć na miejsce, które jak żadne inne reprezentuje anonimowość życia publicznego (Kemp 2014: 26–27).

samym roku François Arago w słynnym przemówieniu do parlamentarzystów francuskich, o czym jeszcze będzie dalej mowa.

Talbot wystąpił także publicznie w Anglii w styczniu i lutym 1839 roku, prezentując swoje dokonania na polu wynalezienia „rysunku wydobywanego światłem" (Kemp 2014: 23–24). Mimo jego późniejszych, udanych eksperymentów z papierem czerpanym, negatywami papierowymi oraz talbotypią (tym terminem zwykło się określać jego metodę twórczą)[4] to Francuzi wzięli palmę pierwszeństwa i utrwalili określenie *dagerotypia*, które do końca XIX wieku oznaczało zarówno technikę, jak i proces (dagerotypowanie) oraz formę obrazu fotograficznego (dagerotyp).

Louis J. Mandé Daguerre, znany w Paryżu jako scenograf i twórca malarstwa iluzjonistycznego, w 1822 roku otworzył dioramę – formę widowiska plastycznego będącego ulepszoną wersją znanej wcześniej panoramy[5]. Dzięki specjalnemu podświetleniu obrazów od tyłu oraz takiemu rozmieszczeniu światła, by ożywiało ogromne, otaczające je realistyczne obrazy, wywoływała ona u widzów prawdziwy

[4] Talbot zauważył, że ze zdjęcia powstałego po długim naświetlaniu można uzyskać jego kopię, którą określił jako „drugi rysunek". Proces ten polegał na umieszczeniu zdjęcia na kawałku papieru światłoczułego i wystawieniu go na działanie światła słonecznego. Powstała w ten sposób kopia, czyli odbitka pozytywowa, miała odwrócone tony barwne negatywu – czyli pierwszego zdjęcia. Pierwsze negatywy zrobione były z papieru. Podczas wykonywania z nich odbitek faktura i gęstość papieru wpływały na końcowy efekt: obraz zdawał się wtapiać w papier, a szczegóły były rozmazane, przez co końcowa odbitka miała wygląd pracy ręcznej. Jednak każde kolejne moczenie papieru osłabiało jego włókna, kontakt z papierem światłoczułym niszczył obraz. Fotografowie nakładali czasem na papierowe negatywy cienką warstwę wosku pszczelego, która pomagała zachować integralność obrazu i papieru. Ale nawet przy takim zabezpieczeniu papierowe negatywy poprawiano tuszem lub ołówkiem. Metodę tę, nazwaną kalotypią, Talbot, jako jej twórca, opatentował (Warner Marien 2012: 14–15). Jak podaje Ignacy Płażewski, pierwsza książka ilustrowana fotografiami, *The Pencil of Nature*, wyszła w 1844 roku. Autorem dwunastu zdjęć (architektura, krajobraz i martwa natura) i tekstu był Fox Talbot, który rok później wydał kolejny album, *Sun Pictures of Scotland.* Ta książka zawierała dwadzieścia trzy zdjęcia wykonane również metodą kalotypii (Płażewski 1982: 63).

[5] Zapis wrażeń z oglądania panoramy dał Jan Gebethner: „W owych latach, gdy dopiero pierwsze słuchy docierały do Warszawy o wynalezionym przez braci Lumiereów kinematografie, rozpowszechniły się tak zwane panoramy. W budowanych specjalnie do tego celu okrągłych budynkach z górnym światłem umieszczano ogromnych rozmiarów obrazy przedstawiające różne sceny historyczne. W Warszawie wybudowano dwa takie budynki, jeden na Karowej za hotelem Bristol, a drugi na Oboźnej przy wejściu na Dynasy. Wystawienie każdego obrazu było dla warszawiaków dużą atrakcją i wiele osób, a zwłaszcza w niedzielę, oglądało te obrazy. Pamiętam, jak ojciec zabierał mnie ze sobą na Karową i wtedy w półmroku, który wytwarzał specjalny nastrój, podziwiałem *Przejście przez Berezynę* Wojciecha Kossaka, który był serdecznym przyjacielem mojego ojca. Panorama zrobiła na mnie duże wrażenie, a zwłaszcza postać Napoleona wpatrzonego w palące się sztandary. *Golgota* Jana Styki, która tam też była wystawiana, mniej mi się podobała, natomiast panorama *Męczeństwo pierwszych chrześcijan* w cyrku Nerona tego samego malarza utkwiła mi w pamięci. Znajdowała się ona w budynku na ulicy Oboźnej, dokąd jednak mniej uczęszczano, gdyż było to trochę dalej niż na Karową, a droga powrotna prowadziła nieco pod górę; publiczność warszawska nie lubiła się fatygować" (Gebethner 1977: 77).

entuzjazm[6]. Doświadczenie to, a zwłaszcza niedogodności techniczne związane z namalowaniem 31 wielkich obrazów do dioramy, skłoniło Daguerre'a do poszukiwania nowych rozwiązań plastycznych. Wszedł w spółkę z bratem Josepha, Claude'em Niepce'em – twórcą heliografii i prekursorem kolodionu – by wraz z nim opracować metodę, która umożliwiałaby techniczne reprodukowanie swojego malarstwa wykorzystanego do stworzenia Dioramy.

Daguerre prawdopodobnie wiedział, że Niépce eksperymentował z płytami szklanymi oraz z płytami metalowymi – miedzianymi i cynowymi. Ostatecznie ich współpraca zaowocowała tym, że w 1833 roku, już po śmierci Niepce'a, twórca Dioramy doszedł do metody uzyskiwania obrazów fotograficznych na posrebrzanych i dokładnie wypolerowanych płytkach – w szczelnie zamkniętej skrzynce najpierw uczulanych w oparach jodyny, następnie w osobnym pojemniku wywoływanych w oparach rtęci, bromu i chloru, a na koniec utrwalanych w roztworze soli kuchennej. Waga eksperymentów z podłożem polegała na tym, że te same związki chemiczne, które na papierze tworzyły jedynie obraz negatywowy, na metalowej płytce pozwalały uzyskać iluzję obrazu pozytywowego. Później się okaże, że dagerotypy zmieniają tonalność pod różnymi kątami oglądu, co utrudnia jednoznaczne przyporządkowanie tej techniki fotograficznej do którejkolwiek grupy tonalnej. Dwuetapowość procesu i pozytywowa iluzja metalowej, negatywowej płytki dagerotypu stają się kolejnymi odkryciami, uzupełniającymi wcześniejsze spostrzeżenia.

Opatentowanie wynalazku fotografii. François Jean Dominique Arago

Data 7 stycznia 1839 roku wyznacza początek dziejów popularyzacji fotografii. To właśnie wtedy, na zebraniu Francuskiej Akademii Nauk, François Jean Dominique Arago – wybitny astronom i polityk, entuzjasta odkrycia Louisa Jaques'a Mandé Daguerra – ujawnił szczegóły techniki dagerotypii. Jeszcze w tym samym roku w mowie do deputowanych zachwalał wynalazek Daguerre'a, wskazując na użyteczność fotografii w archeologii, fizyce oraz astronomii. W rezultacie przekonał rząd francuski do wykupienia praw do dagerotypii, wskazując na jej ogromne możliwości: „Skopiowanie milionów hieroglifów pokrywających zabytki Teb, Memfis, Karnaku itd., wymagałoby lat i legionu rysowników. Z pomocą dagerotypu może sobie z tym poradzić jedna osoba" (Pollack 2001: 25).

Arago podkreślał również matematyczną precyzję i finezję odtworzonego za pomocą dagerotypu obrazu, bo „światło samo reprodukuje formy i proporcje rzeczy

[6] Przywoływany tu Jakub Dziewit podaje, że w połowie lat 30. XIX wieku *Dioramę* odwiedzało rocznie aż 80 000 ludzi, co oznacza, że średnio co dziesiąty paryżanin był raz w roku w *Dioramie*, która była antidotum na nudę i rutynę zwykłego, uporządkowanego życia (Gebethner 1977: 80).

zewnętrznych" (Sobota 2001: 20). Warto zatem zauważyć, że już wówczas uznawano funkcjonalną wartość dagerotypu jako narzędzia w służbie nauki.

Dopiero w późniejszym czasie, w następnej po dagerotypie epoce mokrego kolodionu, fotografia stała się pomocnym narzędziem artystów malarzy, którzy wykorzystywali ją do opracowywania kompozycji obrazu czy portretu oraz odtwarzania detali w procesie twórczym (Masłowska 2020: 229–239). Takie zastosowanie fotografii zapowiadał zresztą już sam Daguerre w 1833 roku, a więc jeszcze przed oficjalnym ogłoszeniem wynalazku. W wydrukowanym wówczas prospekcie reklamowym wyrażał przekonanie, że główną zaletą opracowanej przez niego metody jest jej przydatność dla artystów i wpływ fotografii na sztukę. W exposé, przedstawionym rok później w Izbie Deputowanych, uściślił tę myśl: „(…) gdy zaś chodzi o sztukę, to przysług, jakie może jej oddać [wynalazek – MM], nie da się wręcz zmierzyć" (Masłowska 2020: 231). Artyści wykorzystywali fotografię jako przygotowawcze szkice do kompozycji malarskich, a także wspierali się utrwalonym na zdjęciu wizerunkiem i mimiką żywego modela[7]. Posługiwanie się fotografiami upozowanych modeli usprawniało pracę. Dawało możliwość częstego powracania do sfotografowanego układu i spokojnego studiowania szczegółów czy motywów architektonicznych. Warto także wspomnieć, że jednymi z najwcześniejszych zachowanych do dziś przykładów „fotografii w służbie malarstwa" są dagerotypy zwierząt – psów, koni i bydła – wykonane w latach czterdziestych przez paryskiego fotografa Louisa-Auguste'a Bissona dla Rosy Bonheur – artystki zajmującej się malarstwem animalistycznym i blisko związanej z rodziną Bissona (Masłowska 2020: 231).

Specyfika naświetlania i obróbka płyty dagerotypowej. Dane techniczne. Degradacja obrazu. Dwadzieścia lat rozwoju dagerotypu

Z upływem czasu dagerotypiści udoskonalili kontrolę nad naświetlaniem i wywoływaniem płyt. Wyposażyli wierzch skrzynki w okienko z żółtą szybką, co umożliwiło monitorowanie procesu formowania się obrazu na pochyło umieszczonej płycie i zakończenie w odpowiednim momencie procesu wywoływania. Uzyskany na płycie obraz poddawano złotowaniu – skomplikowanej operacji, która przy braku doświadczenia mogła spowodować łuszczenie się warstwy obrazowej z niepożądanym

[7] Skomplikowany proces wykonywania fotografii w technice dagerotypu i mokrego kolodionu wymuszał konieczność korzystania przez artystów z usług zawodowych fotografów. Dopiero nastanie czasu suchej płyty – gotowych klisz światłoczułych – umożliwiło wykonanie zdjęć bez wieloletniego doświadczenia i umiejętności technicznych. Zatem można powiedzieć, że od lat 80. XIX wieku fotografia stała się dostępna dla amatorów i artystów, z których wielu, m.in. Henryk Siemiradzki, Wojciech Gerson, Aleksander Gierymski, zaczęło samodzielnie fotografować i traktować zdjęcia jak szkicowniki, z myślą o pracy malarskiej. Szerzej o tym pisze Anna Masłowska (2020: 236–238).

usunięciem niebieskawych przebarwień z jasnych partii obrazu i pogłębieniem czerni w jego ciemnych strefach (Mossakowska 1989: 27).

Niestety powierzchnia dagerotypowej płytki była bardzo wrażliwa na uszkodzenia mechaniczne i zanieczyszczenia chemiczne, które powodowały korozję obrazu. Powstawały kolorowe przebarwienia spowodowane obecnością siarczków i tlenków srebra oraz brązowe plamki – efekt niepoprawnie wykonanego czyszczenia srebrzystej powierzchni. Proces degradacji obrazu zwykle zaczynał się od zewnętrznej krawędzi obiektu i był następstwem nieszczelności oprawy – niewłaściwego przylegania szybki do płytki chroniącej ją przed erozją. Stąd w ofercie firm produkujących płytki dagerotypowe w komplecie z nią była dopasowana, chroniąca ją szklana szybka. Zabezpieczony w ten sposób dagerotyp wkładano do etui wyłożonego aksamitem lub jedwabiem i umieszczano w cienistym miejscu domu, by chronić go przed ostrymi promieniami słońca. Sam Daguerre początkowo tylko jodował płyty, ale już od 1848 roku za najlepszy i najczęściej stosowany sposób uznano poddawanie płyty najpierw działaniu pary jodu, następnie pary bromu i znów jodu. Do tych operacji służyła drewniana, hermetyczna, dwudzielna skrzynka z dwiema miseczkami, w których leżały kawałki bromu i jodku wapnia przykryte bibułą. Skrzynka była zaopatrzona w drewniane ramki na płytę, którą najpierw wsuwało się na od 30–50 sekund do 3 minut nad miseczkę z jodem, aż srebrna powierzchnia nabrała złotożółtawego koloru. Następnie płyta była umieszczana na około 20 sekund nad miseczką z bromkiem wapnia, aż kolor powierzchni stał się fioletowy. Obie te czynności mogły być wykonane przy słabym świetle.

Drugie jodowanie, trwające 30 sekund i zmieniające kolor powierzchni na stalowoniebieski, wymagało zupełnej ciemności. Po tych czynnościach płyta nabierała właściwości światłoczułych – dzięki pokryciu jej warstwą jodku oraz bromku srebra nadawała się do przyjęcia obrazu świetlnego w aparacie. Teraz należało szybko uruchomić proces „zdejmowania obrazu", bo maksymalna czułość utrzymywała się do około pół godziny, choć niektórzy – w tym Daguerre – twierdzili, że jest to możliwe do godziny.

Płyta dagerotypowa, wstawiona do aparatu na miejsce matówki, wymagała w dziennym świetle długiego czasu ekspozycji. Początkowo liczono go w minutach (Daguerre wyznaczył czas naświetlania dla szerokości geograficznej Paryża na 3 do 30 minut), a następnie – wraz z ulepszaniem procesu dagerotypowania – skrócono do kilkunastu sekund (Mossakowska 1989: 20). W 1840 roku John William Draper, profesor chemii na uniwersytecie nowojorskim i dagerotypista, wykonywał portrety w słońcu w ciągu 20–90 sekund, a w cieniu w ciągu 5–7 minut. Z biegiem czasu robienie dagerotypów w cieniu skrócono do 30–40 sekund.

Naświetloną płytę należało wywołać, by ukryty obraz ukazał się na srebrnej powierzchni, a wywołaną płytę dało się od razu utrwalić. Najczęściej robiono to, zanurzając ją w roztworze tiosiarczanu sodowego, w którym – w ciągu niecałych 5 minut – jodek srebra ulegał wytrąceniu. Następnie płytę należało spłukać dużą ilością wody i jeszcze wilgotną umieścić na specjalnym stojaku, polewać roztworem

chlorku złota i podgrzewać, a po opłukaniu płyty wodą utrwalić w roztworze soli kuchennej (Żdżarski 1974: 10). Utrwalanie obrazu w roztworze triosiarczanu sodu pojawiło się w późniejszych latach, wraz z rozwojem prac nad udoskonalaniem tej techniki.

Płyty dagerotypowe były produkowane przez specjalne zakłady, które często umieszczały na nich swoje punce firmowe i oznaczenia. Fabrycznie wyprodukowane płyty należało oczyścić przed użyciem po ich srebrzonej stronie, wcierając bawełnianą watą w srebrzoną powierzchnię drobno sproszkowaną tripkę (ziemię okrzemkową) rozprowadzoną odrobiną 38-procentowego alkoholu. Tak oczyszczoną polerowano za pomocą specjalnych przyrządów[8]. Ważne było, by w ten sposób przygotowaną płytę użyć tego samego dnia. W wyniku zachodzących procesów jasne partie, które pierwotnie miały kolor niebieskawy, stawały się teraz białe i płyta – wypłukana dodatkowo w wodzie destylowanej, a potem wysuszona – mogła być kolorowana i oprawiana. Dla uzyskania należytej jasności obrazu trzeba było wypolerować płytkę srebrną lub srebrzoną; takie płytki produkowała np. warszawska firma Fraget. Kolejną, najważniejszą czynnością było uczulenie płyty, które polegało na poddawaniu jej srebrnej powierzchni działaniu pary jodu lub mieszaniny jodu z bromem. Choć istniały firmy produkujące gotowe płytki, jak np. warszawska firma Fraget, wielu fotografów przygotowywało je własnoręcznie, stosując rozmaite urządzenia potrzebne do polerowania. Do szlifierki używano m.in. skórzanego paska wyciętego ze skóry zwierzęcia w taki sposób, by nie miał spojeń (Mossakowska 1989: 7–15).

Jak widzimy, cały proces dagerotypii wymagał specjalistycznej wiedzy, precyzji, cierpliwości, a także sporych nakładów finansowych, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu. Uzyskane tą techniką fotografie były i są unikatami, podobnie jak dzieła rysunkowe czy malarskie. Dagerotypy wykonywane były na miedzianych płytach i nie było technicznie możliwe wykonanie kopii, a wydawcy, którzy chcieli publikować dagerotypowe obrazy, musieli to robić za pośrednictwem technik graficznych, np. akwatinty.

Ulepszenia płyt dagerotypowych. Format i kolorystyczne opracowywanie obrazu dagerotypowego

Podczas tych pierwszych dwudziestu lat dagerotypia podlegała różnym modyfikacjom i ulepszeniom. Przykładem mogą być stosowane jako podłoże miedziane płytki grubości karty do gry, które z jednej strony były posrebrzone i wypolerowane. Płytki miały znormalizowane formaty, poczynając od całej płyty – 21,6 × 16,2 cm, poprzez wielkości będące wynikiem jej podziału na coraz mniejsze części do 4,3 × 3,2 cm.

[8] Znakomicie zilustrowane są obie wybitnie ważne dla historyków fotografii XIX-wiecznej przywołane monografie Wandy Mossakowskiej.

Istniała też 1/3 płyty 8,1 × 14,4 cm, służąca do zdjęć stereoskopowych, a także płyty okrągłe, dostosowane do aparatów firmy Voigtländer, wycinane z prostokątnych płyt znormalizowanych lub większych, np. 27 × 37 cm (Mossakowska 1989: 7–15).

Jak pisze Wanda Mossakowska, która skatalogowała i opisała 442 dagerotypy zachowane w polskich prywatnych i muzealnych kolekcjach, autorstwo dagerotypu jest nierozpoznawalne[9]. Może je ujawnić tylko napis lub firmowa nalepka dagerotypisty umieszczona na oprawie. Nawet sposób komponowania, szczególnie w dziedzinie portretu fotograficznego, był bardzo zunifikowany i nie stanowi elementu wyróżniającego, więc wiele dagerotypów pozostaje anonimowych (Mossakowska 1989: 17).

Dagerotypy kolorowano już od 1840 roku[10], a na szerszą skalę od lat 50. XIX wieku aż do końca stulecia, kiedy to za pomocą specjalnej techniki potrójnej ekspozycji, poprzez użycie pojedynczych kolorowych filtrów, uzyskano barwną fotografię[11]. Ożywianie wizerunku kolorem nawiązywało do malarskiej sztuki portretowej. Wywoływało skojarzenie fotografii z malarstwem oraz pozwalało mniej zamożnym klientom na zrobienie sobie dagerotypowego portretu, mniej kosztownego od malarskiego (malowanego). Jedna z ówczesnych prasowych reklam zakładu Weidla celnie nazywa owe potrzeby:

> Pan Weidl *skojarzył* […] *umiejętnie sztukę malarską z fotografią* i portrety na drodze fotografii otrzymane powleka farbami. Kto więc pragnie mieć portret za tanie pieniądze i nie chce uciekać się do kosztownych akwarelli, temu radzimy korzystać z krótkiego tu pobytu (Koziński 1978: 35, podkr. – M.M.).

Do kolorowania dagerotypów służyły sproszkowane farby laserunkowe, które rozcieńczało się odrobiną wody w szklanym naczyniu, by po paru minutach przelać roztwór do innego naczynia, pozostawić do ustania, potem zlać płyn z wierzchu, a utworzony osad rozprowadzić na papierze, by roztwór mógł się wysuszyć. Wysuszony należało rozetrzeć na proszek i przenieść na płytkę z kości stanowiącą paletę. Dopiero tak spreparowaną farbę można było nakładać pędzelkiem na dagerotyp.

---

[9] W cytowanej tu obszernej i jak dotąd jedynej monografii na temat dagerotypów autorka sporządziła szczegółowy katalog 442 dagerotypów, z czego 252 zostały zamieszczone w tej książce. Badaczka wyraźnie zaznacza, że nie jest to pełny katalog, ponieważ nie wszyscy kolekcjonerzy zechcieli udostępnić jej do badań swoje zbiory (zob. Mossakowska 1989).

[10] Informacje te zawdzięczam rozmowie z P. Jerzym Zielińskim oraz ustaleniom Wandy Mossakowskiej (1989).

[11] W okresie technik pozytywowych do kopiowania odbitek używano papieru solnego, który łatwo można było sporządzić. Jego atutem było także to, że otrzymany obraz można było kolorować, choć z czasem okazało się, że jakość i trwałość odbitek nie zadowala ani fotografów, ani fotografowanych. Podejmowano próby poprawy jakości papierów fotograficznych. Jako nośnika soli światłoczułych używano krochmalu, ryżu i tapioki. Jednak najlepsze efekty przyniosło zastosowanie albuminy a potem emulsji żelatynowej i bromo-srebrowej, których użyto do przemysłowej produkcji nowej generacji papieru fotograficznego. Odbitki na papierach srebro-żelatynowych kolorowano farbami anilinowymi, które nakładano cieniutkim pędzelkiem.

Najczęściej używanymi kolorami farb poddawanych preparowaniu były sjena naturalna i cynober, które po zmieszaniu budowały odcień karnacji. Karmin służył do zabarwienia policzków, a sjena palona, indygo, pruski błękit, żółcień chromowa, lak angielski, sproszkowane złoto i srebro nadawały kolor ubraniom i ozdobom, np. odznaczeniom czy biżuterii. Używano także kryjącej bieli do retuszowania białych części stroju: gorsów, kołnierzyków, mankietów, koronek i rękawków.

Modelom zalecano stosowny, wzorzysty ubiór, a odwodzono od wyboru bieli. Wzory miały ożywić wyraz twarzy fotografowanej osoby, ale też ukryć niedoskonałości płytki, zwłaszcza jej ciemniejsze i jaśniejsze punkty. Czytelnicy „Gazety Warszawskiej" (nr 151 z 12 listopada, s. 1) mogli w 1841 roku przeczytać takie oto zalecenia dotyczące odpowiedniego ubioru do fotografii:

> Aby obraz otrzymany za pomocą działania słońca mógł być we wszystkich swoich częściach dokładnie wykończonym, należy w ubraniu unikać zarówno zupełnie czarnych, jak i zupełnie białych kolorów. Obie te barwy w działaniu na blachę srebrną pokrytą parą jodyny, różnią się bardzo od działania barwy twarzy: czarny kolor powolniej działa niż kolory twarzy, dlatego rzadko dochodzi do zupełnego efektu, bo gdyby tak długo pozostawiano blachę w ciemni optycznej (camera obscura), dopóki działanie przedmiotów czarnych nie zostałoby wykończonem, twarz musiałaby stracić i moc swoich konturów. Podobnież znowu zupełnie biały kolor szybciej wywiera działanie niż barwa twarzy, i nim ta ostatnia, będąca duszą obrazu, dojdzie zupełnej doskonałości, kontury jaśniejszych przedmiotów tracą swoją wyraźność; dlatego dagerotypowanie najlepiej się udaje, jeśli osoba, *z której portret ma się zdejmować*, ma ubranie w deseń, z różnych średnio jasnych kolorów, co u dam łatwo daje się zastosować (za: Chadaj 2018: 65, podkr. – M.M.).

By utrwalić pokolorowane dagerotypy, wkładano je na krótko do zimnej kąpieli, na leżąco, do naczynia z zimną wodą, a następnie, ustawione pod kątem 45 stopni, polewano z wysokości 2,5–5 cm wrzącą wodą destylowaną. Niektóre zakłady reklamowały także specjalny sposób konserwowania odbitek fotograficznych wykonywanych na płótnie (panotypia) przez powlekanie ich pokostem, co miało je uodpornić na działanie światła i wilgoci. Inne specjalizowały się w wykonywaniu fotografii na szkle (vitrotypia), o czym informował np. inserat firmy Atelie zamieszczony w „Czasie" nr 267 z 20 listopada 1859 roku (Kopczacka 2018: 35). Wszystkie dagerotypy oprawiano za szkłem nie tylko ze względów estetycznych, ale przede wszystkim dlatego, by ochronić ich delikatną powierzchnię przed zadrapaniem i powolnym utlenianiem powodującym ciemnienie obrazu. Oprawy miały formę passe-partout, wykonywaną zazwyczaj z kartonu ozdobionego tłoczonymi lub litograficznymi obwódkami wokół światła, a także ornamentacją i firmowymi napisami.

Obraz fotograficzny zwany dagerotypem był niepowtarzalny – odznaczał się delikatnością rysunku, delikatnymi półtonami i piękną gradacją obrazu[12]. Nie

[12] Wacław Żdżarski podaje, że w 1884 i 1885 roku, mimo pojawienia się nowej techniki – talbotypii – we Francji i w Rosji nadal posługiwano się dagerotypią ze względu na wierność odtwarzania

dawał się kopiować, a oglądać go trzeba było przy odpowiednim nastawieniu, pod pewnym kątem do kierunku padającego światła. Dagerotyp wykonany aparatem bez zwierciadła był odwrócony tak, jak to obecnie oglądamy na matówce aparatów lustrzanych[13]. Nie było to przeszkodą w fotografii krajobrazu, lecz w fotografii portretowej i w architekturze zmuszało do stosowania w kamerze lustra ustawionego pod kątem 45 stopni za obiektywem, odwracającego strony obrazu, co z kolei przedłużało czas naświetlania (Żdżarski 1974: 12).

Do systemu opracowanego przez Daguerre'a rozpoczęto seryjną produkcję aparatów oraz klisz i chemikaliów koniecznych do otrzymania obrazu fotograficznego. Koszt kamery, która ważyła ok. 25 kilogramów (nie licząc przenośnego laboratorium z kasetami, naczyniami i chemikaliami), wynosił wówczas 400 franków, a jedna płyta kosztowała 4 franki. Najsilniejszy obiektyw, po udoskonaleniu przez paryskiego optyka Charlesa Chevaliera, miał jasność 1:14, zaś czas naświetlania wahał się w granicach 3–30 minut (Żdżarski 1974: 9).

Podręcznik Daguerre'a o procesie dagerotypowania. Recepcja na ziemiach polskich. Wydawcy i sztuka przekładu

Cztery wydania podręcznika Daguerre'a ukazały się w 1839 roku w Paryżu, zaś pierwsi polscy dagerotypiści o procesie dagerotypowania mogli dowiedzieć się najpierw z sierpniowych i wrześniowych numerów prasy polskiej tego samego roku, w której „(…) pisują jednak prawie wyłącznie dziennikarze, których wiedza w tej dziedzinie jest tak niedostateczna, iż nawet fizycy czy chemicy niewiele z tego rozumieją" (Płażewski 1982: 47).

Rzeczowych informacji dostarczała broszura zatytułowana *Daguerreotyp i Dijorama, czyli dokładny i autentyczny opis postępowania i aparatu mojego, do utrwalenia obrazów ciemnicy optycznej (camera obscura) przytem o rodzaju i sposobie malowania i oświetlenia w Dijoramie przez Ludw. Jakóba Mandé Daguerrea. Wraz z dwoma tablicami rycin. POZNAŃ, nakładem braci Szerków. 1840*, wydana przez braci Teodora i Juliusza Szerków w Poznaniu[14]. Był to jeden z pierwszych europejskich przekładów podręcznika Daguerre'a, dokonany przez Seweryna Mielżyńskiego[15]. Jak zauważa Ignacy Płażewski, ten wierny przekład najpewniej

obrazu, finezję rysunku, które były konieczne w wielu tematach fotografii, np. zdjęciach do celów naukowych (Żdżarski 1974: 13).

[13] Zmatowione szkło popularnie zwane matówką nadal jest częścią wyposażenia profesjonalnych aparatów cyfrowych.

[14] Tytuł w oryginalnym brzmieniu podaję z reprodukcji strony tegoż podręcznika, zob. Płażewski (1982: 48).

[15] To przypuszczenie przytaczam za Żdżarskim (1974: 16), który błędnie podał, że Mielżyński miał na imię Czesław, a nie Seweryn. Kwerendy w prasie z lat 1848–1862, prowadzone z inicjatywy

ukazał się w Poznaniu w listopadzie lub grudniu 1839 roku[16]. Broszurę pod tym samym tytułem, liczącą 56 stron druku, 25 rysunków i 2 tablice, można było zakupić w warszawskiej księgarni Samuela Henryka Merzbacha, mieszczącej się przy ulicy Miodowej, w cenie 2 zł 15 groszy za egzemplarz (Płażewski 1982: 50).

W kwietniu 1840 roku w warszawskiej drukarni Juliana Kaczanowskiego wyszła książka będąca skróconym i wolnym przekładem oryginału Louisa Daguerre'a. Tłumacz uwzględnił tylko te rozdziały, które zawierają bezpośredni opis procesu dagerotypowania (Płażewski 1982: 61). Wacław Żdżarski domniemywa (1974: 17), że przełożył ją E. Grabowski, zaś tytuł w tym tłumaczeniu brzmiał: *Opisanie praktyczne Sposobu wyrabiania Dageurrotypów przez Daguerra, Malarza, Wyznalazcę Dyoramy, Kawalera Legii Honorowej, Członka Wielu Akademij etc etc. z 6 tablicami przełożone z Francuzkiego, Warszawa 1840*. Ta osobliwa wersja, nieco odbiegająca od oryginału, była do nabycia w księgarni Orgelbranda po 2 złote za egzemplarz.

Autorskie podręczniki do fotografowania na ziemiach polskich. Strasz, Karoli, Szalay

Do innych, prawdopodobnie równie poczytnych podręczników należały kompilacje sporządzone przez praktykującego fotografa Maksymiliana Strasza, najpewniej z dodaniem jego autorskich uwag. Jedną z kilku publikacji tego autora, pisanych w latach 1856–1866, jest niezachowany w ani jednym egzemplarzu, dziś znany wyłącznie z opisów w katalogach bibliotecznych podręcznik *Fotografia, czyli opisanie środków obecnie używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, przy użyciu kolodionu, złożone podług najnowszych dzieł*, który ukazał się nakładem wydawnictwa Maurycego Orgelbranda w 1856 roku (Żdżarski 1974: 44). Zachowały się natomiast jego inne, późniejsze podręczniki Strasza – *Fotografia, czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, na papierze lub na szkle, ułożony do praktycznego zastosowania, podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, le Graya i Brebissona przez M. S.…*[17], a także *Dalszy ciąg fotografii, czyli opisanie nowych najpraktyczniejszych środków do zdejmowania obrazów za pomocą światła na papierze lub szkle. Ułożonych podług najnowszych dzieł francuskich i niemieckich,* wydany w 1862 roku przez Feliksa

Instytutu Sztuki PAN w latach 1984–1985 w ramach problemu węzłowego „Kultura Polska, jej tendencje rozwojowe i percepcja", zreferowane przez Elwirę Modlibowską, prowadzą w kierunku ostrożnego przypuszczenia, że autorem pierwszego przekładu podręcznika Daguerre'a mógł być rzeczywiście Seweryn Mielżyński, kolekcjoner, społecznik, właściciel Miłosławia, donator Towarzystwa Przyjaciół Nauk (Modlibowska 1991).

[16] W owym czasie, kiedy jeszcze na ziemiach polskich nie było kolei, która umożliwiała szybkie kolportowanie książek, wydawcy praktykowali postdatowanie, gdy książki wychodziły pod koniec roku.

[17] Podręcznik ten zostały wydany przez w 1857 roku przez G.L. Glücksberga w Warszawie.

Kowalskiego w Warszawie. Ta ostatnia pozycja została opublikowana powtórnie u tegoż wydawcy w 1866 roku pod znamiennym tytułem *Fotografia czyli opisanie środków obecnie używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, przy użyciu kolodionu ułożone podług najnowszych dzieł…*, w którym Strasz najpełniej wykłada popularną w owym czasie nową technikę mokrego kolodionu (Żdżarski 1974: 44–46).

Bardzo praktyczne, fachowe i przystępnie napisane podręczniki Strasza zostały zastąpione dopiero w 1893 roku nową „biblią" fotografii – *Podręcznikiem dla fotografów i amatorów fotografii* napisanym przez Aleksandra Karoliego. Autor otrzymał za tę broszurę – nadesłaną w ramach konkursu – 300 złotych reńskich nagrody oraz sfinansowanie kosztów jej wydania, gwarantowanych zapisem testamentowym Walerego Rzewuskiego za:

> (…) napisanie po polsku *książki popularnej i praktycznej* dla użytku fotografów, nie tylko portretowych, a to wraz z kosztami druku. Zbierałem się zawsze to sam zrobić, gromadziłem materiały, tymczasem choroba mnie zaskoczyła – nie dało się, niechże to zrobią inni za mnie. Sąd z ludzi uczciwych a znawców niech oceni pracę i przyzna nagrodę tej, która mieć będzie rzeczywistą wartość. […] Na napisanie *praktycznej broszury* o fotografii tak, aby się stała koniecznym podręcznikiem dla każdego praktycznego fotografa, przeznaczam złotych trzysta. Panowie koledzy fotografii: Konrad Brandel, Karoli Aleksander i Szubert Awit zechcą łaskawie zająć się ułożeniem warunków konkursu, a zarazem być sędziami, komu nagrodę przyznać i jakim sposobem nagrodzoną broszurę spopularyzować, o co ich w imieniu dawnej znajomości i zamiłowania do sztuki fotograficznej najuprzejmiej upraszam (za: Koziński 1978: 159–160, podkr. – M.M.).

By oddać sprawiedliwość historii, należy również przywołać prawdopodobnie mniej poczytnych autorów publikujących między 1867 a 1876 rokiem (Żdżarski 1974: 49). Są to: P. Marion (*Rys fotografii*, Warszawa 1867), Bronisław Smoleński (*Krótki rys fotografii praktycznej, napisał z własnego doświadczenia Amator fotografii…*, Warszawa 1867), Feliks Wermiński (*O niektórych specjalnych gałęziach fotografii*, Warszawa 1867), Walery Lewkowicz (*Fotografia*, Warszawa 1875), Louis Figuier (*Najważniejsze odkrycia i wynalazki w dziedzinie nauk, sztuk i przemysłu*, Warszawa 1876). Nieco później, w 1889 roku, w Warszawie ukazuje się *Wstęp do fotografii* Giuseppe Pizzighelliego, który został opracowany według dziewiątego wydania niemieckiego przez Stanisława Szalaya i Władysława Skłodowskiego. Sam Szalay wydał w 1900 roku podręcznik *Jak fotografować. Wskazówki dla początkujących amatorów fotografii*, który cieszył się ogromnym powodzeniem i miał do 1930 roku aż pięć wydań. Autor ten opublikował w 1901 roku inny podręcznik, adresowany także do zawodowych fotografów: *Przepisy dla fotografów, miłośników i zawodowców.* Na koniec warto przypomnieć nazwisko Eduarda Vogla, autora podręczników i samouczków wydawanych w formacie kieszonkowym między 1905 a 1915 rokiem (Żdżarski 1974: 91).

XIX-wieczny rynek usług fotograficznych. Koszty wykonania dagerotypu. Wędrowni fotografowie

W 1839 roku w „Kurierze Warszawskim" z 17 listopada Józef Fraget – właściciel Fabryki Platerowanego Srebra mieszczącej się w Warszawie przy ulicy Królewskiej nr 1006 – zamieścił ogłoszenie prasowe o tym, że może „(…) obstalować dagerostyp kompletny (daguerreotipe) z 6-ma platerowanemi tablicami do zdejmowania przedmiotów z natury, z szkłem i instrukcją" (Żdżarski 1974: 14). Koszt „dagerostypu kompletnego" Fraget wycenił na 1000 złp. Dla porównania za 1 złp, którego odpowiednikiem było 15 kopiejek, dało się w tamtym okresie kupić dwa kilogramy wysokogatunkowej mąki pszennej.

Nieco inaczej kształtowały się ceny we Lwowie i w Krakowie. Jak się wydaje, było troszkę taniej niż w Warszawie, niemniej w lutym 1843 roku Wojciech Hugo Wilczek na łamach „Gazety Krakowskiej" reklamował swoje usługi dagerotypowe „(…) po cenach stałych, zacząwszy od złp 25" (Koziński 1978: 78). Przyjmując za podstawę przeliczeń ceny produktów żywnościowych, opału, budulca i robocizny obowiązujących wówczas w Krakowie, wydatek tej wysokości stanowił równowartość około 100 kilogramów mięsa wołowego i już wtedy znacznie przekraczał możliwości finansowe średniozamożnych mieszczan, robotników i rzemieślników (Górkiewicz 1950). Sytuacja uległa zmianie w ciągu dziesięciu lat: analiza ogłoszeń prasowych krakowskich gazet z lat 1857–1858 pokazuje, że zakłady oferowały „ceny umiarkowane" w przedziale od 2 złotych reńskich do 5 złotych reńskich – zależnie od typu portretu, formatu i koloru.

Dopiero późniejsze od dagerotypii techniki fotograficzne (mokry kolodion, sucha płyta bromożelowa), przejście od podłoża miedzianego przez eksperymenty z podłożem ceratowym i płóciennym do ostatecznie podłoża papierowego, fabryczna produkcja chemikaliów do obróbki klisz i papierów oraz potanienie elementów optycznych znacząco obniżyły ceny usług fotograficznych (Koziński 1978: 52–59).

Dagerotypia w jej historycznych początkach, mimo wysokiej ceny, stawała się stopniowo coraz bardziej popularna, o czym świadczą liczne ogłoszenia prasowe. Czytamy w nich o okazyjnej sprzedaży aparatów fotograficznych, nazywanych wówczas dageuerrothypami i/lub dagerotypami, oraz plak, czyli światłoczułych płyt srebrzonych. Pierwsi dagerotypiści, do których Wacław Żdżarski zalicza między innymi Karola Beyera i Maurycego Scholtza, wielokrotnie ogłaszali się na łamach „Kuriera Warszawskiego" (1974: 20–41)[18]. Scholtz obniżył po kilku miesiącach opłatę za dagerotyp, wynoszącą początkowo 50 zł od osoby lub grupy osób, do 30 złotych. Był także autorem dagerotypowych widoków Warszawy, które posłużyły jako podstawa do widoków litograficznych stolicy (Kwietniewski 1925).

[18] Za Aleksandrem Macieszą Żdżarski przypomina pierwszych fotografów; Juliana Zwodzińskiego, który był nauczycielem gimnazjalnym rysunków, Jana Mieczkowskiego, Marcina Zaleskiego – ojca fotografii polskiej oraz Karola Beyera (1974: 20–41).

Około 1850 roku pojawiają się w zagranicznych pismach informacje pod rysunkami odnoszącymi się do aktualnych wydarzeń, że są wykonane „według daguerotypów". W prasie warszawskiej drzeworyty wycinane według fotografii pojawiają się dziesięć lat później na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" i są opisane jako „rysowane podług fotografii" jej autora wymienionego z nazwiska (Burzyński 1958: 18).

Jednakowoż wczesny XIX-wieczny rynek usług fotograficznych był jeszcze chwiejny i aby się utrzymać, wielu dagerotypistów zostało zmuszonych do wędrówki w poszukiwaniu potencjalnych klientów oraz do łączenia zawodu z innymi aktywnościami. Organizują obwoźne wystawy, występy jarmarczno-kuglarskie, parają się handlem, a także masowo kopiują na sprzedaż z posiadanych klisz widoki, portrety znanych osobistości i postaci historycznych, budynki oraz reprodukcje dzieł sztuki.

Niewiele lepiej było kilkadziesiąt lat później, o czym informuje reklama prasowa z lat 80. XIX wieku, zamieszczona przez cenionego w owym czasie krakowskiego fotografa Awita Szuberta, który mimo sławy i uznania potrzebował przypominać się klientom:

> Zakład fotograficzny A. Szuberta w Krakowie przy ul. Krupniczej 17 […] zaszczycony najwyższym uznaniem JKMości Wiktora Emanuela za prace fotograficzne w 1876 roku oraz zaufaniem pierwszych rodzin w kraju i znakomitości naukowych i artystycznych, zdejmuje fotografie. […] Zakład posiada oryginalne portrety znakomitych osób w kraju, kopie z najnowszych obrazów J. Matejki, Grottgera, Kossaka, Gryglewskiego, Cynka, Eliasza, Kotsisa, Jabłońskiego i innych jako też zdjęte z natury widoki Szczawnicy, Pienin i Tatr z miejsc najniedostępniejszych, dotąd przez nikogo nie zdejmowanych. Fotografie mogą być na żądanie kolorowane (Burzyński 1958: 69).

Pełne wyobrażenie początków recepcji portretu dagerotypowego trzeba uzupełnić informacją o tym, że nie wszystkim odpowiadał dagerotypowy obraz ze lśniącą powierzchnią, wyraźnym konturem i ostrym oddaniem szczegółów. Jak pisał Roman Burzyński:

> Dodatkowo dużą niedogodność stanowiła dla odbiorców charakterystyczna cecha dagerotypów: w zależności od kąta patrzenia i oświetlenia ten sam wizerunek przedstawiał się raz jako negatyw, a raz jako pozytyw, co dla osób przywykłych do obrazów malowanych było dodatkową przeszkodą w akceptowaniu portretu dagerotypowego (1950: 29).

Do uwag o niedostatkach portretu dagerotypowego dodawano inne, wskazujące na powolne zadomowienie, a nawet nieodzowność fotografii, choćby fotografii reprodukcji malarstwa w wizualnej sferze prywatnej. A oto fragment wspomnień Beaty Obertyńskiej o lwowskim mieszkaniu jej matki, Maryli Wolskiej:

> Nasz salon przy ulicy Zimorowicza. Chwila: już po dniu, a jeszcze przed zapaleniem światła. Wielki pokój tonie w mroku. Gdzieniegdzie błyskają wąskie prążki ram na znajomych obrazach,

> błękitnieje bladawe odbicie okien w politurze fortepianu. […] Nie zapomnę jego przestrzeni, jego zapachu, rozmieszczenia obrazów i mebli… […] Obok pieca trymotka z białą lampą, nad nią Grottgerowski portret Marcela i wokół niego na ścianie *fotografie Lituanii.* W trymotce „gościnna" porcelana, wyjmowana zawsze w czwartki, gdy wieczorem co tydzień przychodzili goście… […] Nad biurkiem smutny chłopczyk Grottgera, Grabińskiego *Brzoza,* okrągły widoczek olejny jakoby Claude Lorraina […], medalion matki Dory, śpiący piesek Grottgera i tamte wszystkie kochane obrazki… (Wolska, Obertyńska 1974: 169–170, podkr. – M.M.).

Gdy oko patrzącego przyzwyczajało się do osobliwości fotografii portretowej, sami fotografowie zachwalali walory dagerotypowania pejzaży i artefaktów kultury. Wskazywali na nadzwyczajną finezję, dokładność i wierność dagerotypowego rysunku, którego „(…) delikatności ręka ludzka nie jest w stanie oddać, a cudowność tego utworu w czasach dawniejszych byłaby naraziła wynalazcę na proces o czary" (Wolska, Obertyńska 1974: 27).

Uwaga fotografa Maksymiliana Strasza dotycząca korzyści płynących z zakupu gotowych fotografii mogła być skierowana do tych, którzy chcieli mieć osobistą, „ludową" lub „egzotyczną" pamiątkę z podróży:

> Dla podróżnych nie mających dosyć czasu do wolnego zdjęcia widoków z natury, a zwłaszcza takich, którzy nie posiadają sztuki rysowania, dagerotyp jest nieocenionym środkiem zebrania pamiątek podróży, a mianowicie w przedmiocie ludoznawstwa i rzeźby (Żdżarski 1974: 44).

Jednak dopiero odbitki kalotypowe na papierze dały większe możliwości dokładnego odwzorowania obiektów[19]. Opracował i wprowadził je na rynek w 1840 roku William H. Fox Talbot (Sobota 2001: 28–29)[20]. Zyskały uznanie artystów[21] ze względu na ich ujednoliconą tonalność i rozpraszający się w strukturze podłoża rysunek szczegółów, które to efekty budowały nastrojowy i malarski obraz – bardziej artystyczny w wyrazie niż dagerotyp[22]. Dziennikarz „Kuriera Warszawskiego" określił odbitki kalotypowe jako „daguerotyp na papierze"[23].

---

[19] Szerzej omawiam tę technikę w przypisie 4 do niniejszego tekstu.

[20] Za Adamem Sobotą w skrócie podaję, że Talbot w 1840 roku, po wielu wcześniejszych próbach, odkrył, że odbitki dobrej jakości powstają dopiero przy użyciu kwasu galusowego. Udoskonalał kalotypię, zwiększając przejrzystość negatywów przez woskowanie papieru. Zob. Sobota (2001: 28–29).

[21] Na przykład artysta fotograf Maksymilian Strasz w „Wiadomościach Handlowych i Przemysłowych" z 13 lipca 1839 roku zamieścił artykuł o papierowym negatywie Talbota, zob. Strasz (2009: 10).

[22] Nieoceniony Żdżarski uzupełnia ustalenia A. Macieszy i podaje, że Maksymilian Strasz, mianowany przez Aleksandra Macieszę „ojcem fotografii polskiej", pozostawił spory dorobek pisarski, w którym znajdują się także bardzo fachowe i praktyczne artykuły o talbotypii, na podstawie których można odtworzyć tę technikę. Później propagował i stosował także metodę mokrego kolodionu, zob. Żdżarski (1974: 41–42).

[23] Za: Żdżarski (1974: 37). Co więcej, zakład K. Beyera, z którym współpracował przez jakiś czas Marcin Olszyński, oferował także miniaturowe portreciki, montowane w oprawce z lupą. Tego rodzaju

Wacław Żdżarski przytacza dziennikarską relację z „Kuriera Warszawskiego", opublikowaną 7 kwietnia 1847 roku, która zawiera porównanie jakości obrazu dagerotypowego na blasze i kalotypowego, utrwalonego na papierze:

> Pierwsze próby w Warszawie robione *portretów daguerotypowych na papierze* ciekawi oglądać mogą w zakładzie daguerotypowym Karola Beyera, w pałacu JW. HR. Zamoyskich. Lubo one co do ostrości konturów i dokładności szczegółów nie zrównały dotąd daguerotypom na blasze, a co do ich niezmieniania się przez wpływ czasu i światła nie ma dotąd pewności, mają jednak zalety, które im w pewnym względzie dają wyższość, a głównie brak połysku metalicznego, gdyż wyglądają zupełnie jak rysunek sepią i jak ten nie ścierają się, *nie ma więc potrzeby trzymania ich pod szkłem* – oraz możliwość zdjęcia z pierwszego daguerotypu dowolnej ilości kopii w niczem od oryginału nie różniących się, co dla osób potrzebujących kilku portretów prawdziwą będzie wygodą (Żdżarski 1974: 38, podkr. – M.M.).

Ówczesne wybrane literackie i pamiętnikarskie świadectwa odbioru nowego sposobu obrazowania

Zaciekawienie inteligencji polskiej dagerotypią odzwierciedlają wspomnienia oraz korespondencja z tamtych czasów. Opinie na temat po raz pierwszy oglądanych portretów fotograficznych oddają zachwyt lub rozczarowanie nowym sposobem obrazowania. Dla przykładu można przywołać listy poety Zygmunta Krasińskiego (1812–1859), historyka i księgarza Ambrożego Grabowskiego (1782–1868) czy Ignacego Kraszewskiego (1812–1887), znawcy sztuki, publicysty i pisarza (Jackiewicz 2009: 11). Ten ostatni był zafascynowany nowym wynalazkiem, którego rezultaty pieczołowicie kolekcjonował, choć po 1865 roku jego entuzjazm wobec fotografii znacznie przygasł[24].

Dla uprzytomnienia sobie tego, jak ówcześni ludzie odnosili się do nowatorskiego sposobu uwieczniania ich samych i otaczającego ich świata, posłużyć mogą także świadectwa XIX-wiecznych pamiętnikarzy. Do jednego z najznamienitszych zaliczam Franciszka Ksawerego Preka (1801–1864) – głuchoniemego właściciela Nozdrzca, świetnego rysownika i akwarelisty z zacięciem do studium szczegółu etnograficznego, bystrego i uważnego obserwatora życia dworów i wsi Galicji, którego dokumentacja rabacji galicyjskiej nie ma sobie równych[25]. Piątego lipca

zdjęcia były modne w ówczesnym Paryżu, gdzie dobrze rozwinięty przemysł optyczny miał w ofercie malutkie, silnie powiększające szkła (Żdżarski 1974: 38–39).

[24] Danuta Jackiewicz wiąże krytyczną postawę pisarza ze zmianami w technikach fotograficznych oraz z ekspansją fotografii rzemieślniczej kosztem artystycznej. Prawdopodobnie smak estetyczny Kraszewskiego „urażała" masowość fotografii (Jackiewicz 2009: 12).

[25] Dokumentacyjna i pamiętnikarska twórczość Franciszka Ksawerego Preka była znana i ceniona przez współczesnych mu pamiętnikarzy i kolekcjonerów, np. Adama Rościszewskiego, Klementynę

1844 roku Prek bawi w interesach we Lwowie, ale też chodzi do teatru (podoba mu się gra Bogumiła Dawisona i Anieli Aszpergerowej), obserwuje wyścigi konne, zagląda do Biblioteki Ossolińskiego i obstalowuje dagerotyp[26]. Notuje wówczas:

> Od czasu jak Daguerre wymyślił sztukę oddania na papier przedmioty wszystkie, bardzo się ten sposób rozszerzył i wielu znalazł naśladowców, więc i także we Lwowie zaczęto daguerotypować, a Pohlmann wydoskonalił jeszcze dodając koloryt i nauczył Szarmantskiego, do którego ja poszedłem, aby zrobił mój portret. Musiałem więc usiąść nie robiąc żadnego poruszenia, nie mrużąc nawet oka, gdyż w jednej minucie cały kontur już jest odciśnięty na blasze, lecz dopiero za trzy dni potem, po nie wiem jakiej preparacji, odebrałem mój wizerunek zapłaciwszy 10 fl. konw. monety. Bardzo jest trafiony, ale *jednak życia, jakie mają portrety malowane, nigdy nie zastąpi, ponieważ wyraz zawsze jest martwy*. Mówią, że lwowskie daguerotypy są lepsze jak wiedeńskie (Prek 1956: 249–250, podkr. – M.M.)[27].

---

z Tańskich Hoffmanową czy Marię ks. Wirtemberską oraz Izabellę Czartoryską. Rozrastający się tekst Preka krążył po znajomych dworach i rezydencjach, a z biegiem czasu uległa zmianie jego faktura kompozycyjna, która ostatecznie składa się z dwóch części. Pierwsza jest pisana w formie dziennika, który z wyjątkiem wstępnej autobiografii powstawał na bieżąco i obejmuje lata 1818–1838. Jak zaznacza sam Prek, „był zebrany ze wszystkich codziennych zdarzeń i widowisk, za pomocą mojej matki spisany, zakończony jej zgonem". Zatem współautorką tej części jest Amelia Prek. Pół roku po śmierci matki, od czerwca 1839 roku, Prek wraca do kontynuacji zapisków w formie dziennika. Dopiero 1846 rok wyznacza zmianę narracji: do tekstu dziennika autor wprowadza wiadomości prasowe na temat ówczesnych wydarzeń w Europie, w ten sposób zatraciła się dotychczasowa oryginalna treść dziennika, zastąpiona wypisami z gazet. Prek ostatecznie zamknął swój dziennik na roku 1855, jednocześnie z tym podjął, ujęte w czterech tomach, uzupełnienie dziennika obszernymi przypisami biograficznymi i topograficznymi, które częściowo składają się z informacji zaczerpniętych z encyklopedii, herbarzy, nekrologów dziennikarskich, a częściowo szczegóły biograficzne są oparte na bezpośrednich wspomnieniach, obserwacjach i wywiadach.

[26] Henryk Barycz podaje, że Prek często odwiedzał Lwów w interesach, dla rozrywki, nasycenia ciągłego głodu wrażeń i dla podtrzymania oraz nawiązania stosunków towarzyskich. W 1844 roku w salonach dyrektora Zakładu Ossolińskich, Adama Kłodzińskiego, spotkał się z gronem literatów i historyków młodszego pokolenia, dojrzałego w spisku i walce podziemnej, które obejmowało ster życia w Galicji. Tego roku zmuszony został do zaciągnięcia pożyczki w Towarzystwie Kredytowym we Lwowie (Barycz 1963: 199–200).

[27] W innym miejscu ten wytrawny badacz twórczości Preka uważa, że „główną zaletą pamiętnika Preka jest autentyzm oddający z fotograficzną wiernością życie ziemiaństwa i arystokracji galicyjskiej tuż przed zejściem jej z widowni historycznej. Prek był na swój czas mistrzem reportażu. W każdej sytuacji starał się jak najwięcej wchłonąć i zapamiętać szczegółów; nawet w najbardziej wzruszających dla siebie momentach […]. Ogromne spiętrzenie opisu wydarzeń, ludzi, sytuacji i faktów czysto zewnętrznych – to jedna cecha pamiętnika. Drugą to znakomity i wyostrzony zmysł obserwacji, wizualności, dar plastycznego przedstawiania, można powiedzieć malarskiego utrwalania wyglądu i kształtu opisywanych postaci. […] Nieobcy był Prekowi rys humoru i karykaturalnego zacięcia. […] Wartość pamiętnika leży nie tylko w wiernej rejestracji zdarzeń, świeżości obrazu i anegdotyczno-obyczajowej barwie, ale również w szerokim kręgu zainteresowań i różnorodności tematycznej. Z tym wszystkim wartość relacji Preka nie jest jednakowa. Zasób wiadomości jego składa się w zasadzie z trzech rodzajów źródeł: z własnych spostrzeżeń, doznań i wrażeń; z informacji otrzymanych za pośrednictwem otoczenia czy osób postronnych; z lektury współczesnych gazet, także korespondencji i rękopiśmiennych relacji.

Możliwe, że Prek, podobnie jak jemu współcześni, dostrzegał zawężenie gamy możliwości w fotograficznej sztuce portretowej[28]. W utyskiwaniu na poślednią jakość nowego medium wtóruje Prekowi jego przyjaciel Wincenty Pol – poeta, uczony i podróżnik, który odbiera portret dagerotypowy jako bezduszny, mechaniczny, smutny, dziwaczny, szary i trupio martwy. Zbieg okoliczności sprawił, że świadectwo Pola także dotyczy dagerotypów zobaczonych we Lwowie. W liście do żony zwierza się ze swoich odczuć:

> Widziałem także i dagerotypy. Plotka to wierutna, żeby ten wynalazek miał podkopać z czasem rysunek i sztukę malarską. Może być, że lepszą będziemy mieli kartę księżyca za pomocą tego wynalazku, jak Arago mówi, ale sztuki nie zastąpi; bo w tym *mechanicznym odcisku twarzy* lub widoku nie ma pewnej bagateli, bez której się sztuka nie obejdzie – *nie ma duszy*.
>
> Jest to dziś bardzo niepopularna rzecz mówić przeciwko dagerotypom, kiedy się wszyscy nad nimi unoszą, przyznam ci się jednak, że nie odpowiedziały zupełnie oczekiwaniu memu. Smutna to sztuka, widoki te wyglądają jak świat przy zaćmieniu słońca. Nie jest to ani świt, ani mrok, ale *dziwnie niemiła mięszanina światła i cieni* podobna do okropnych obrazów dziwacznego snu o skończeniu świata. Oświecenie sądu ostatecznego będzie takie zapewne.
>
> Sztuka powinna by korzystać z tego tła tylko – nie można patrzeć na dagerotyp i nie pomyśleć o Bajronie. Jest to niby wspomnienie upadłych aniołów, jakie z sobą zaniosły w krainę ciemności i zatracenia. *Spojrzyj na świat przez szare, martwe szkiełko, a będziesz miała wyobrażenie tej smutnej sztuki wieku naszego*. Metalowe tablice są lila szarego koloru, dziwnie niemiłe. *Portrety wyglądają jak trupie twarze, cieniutko posypane popiołem* i ja bym je nazwał p o p i e l c o w e widoki dagerotypów sztuką wstępnej środy. Rafaela nie zastąpi chemia (Pol 1960: 244–245; podkr. – M.M.).

Pisząc o martwym wyrazie portretu fotograficznego, prawdopodobnie obydwaj pisarze dostrzegali ową „(…) cienką nić dzielącą dobry portret konwencjonalny od portretu, który w intencjach malarza ma być *odczytaniem*: charakteru, psychiki, umysłowości, bagażu życiowego modela" (Herling-Grudziński 1995: 66, podkr. – M.M.).

Przypuszczalnie doceniali w fotografii uchwycenie podobieństwa osoby. Mogło im jednak brakować w portrecie fotograficznym celności warsztatowej portrecisty, trafiającego od pierwszego ruchu pędzla w esencję wyrazu twarzy, która odpowiednio oddana – jak u Holbeina czy Rembrandta – przemawia do patrzącego pełnym głosem mimo upływu wieków. Może żałowali, że fotografia nie chwyta

---

Ta różnorodność informacji determinuje wiarygodność dziennika Prekowego. […] Obrazy życia wsi i chłopów […] odsłaniają wiele ponurych i grozą tchnących przekrojów tego życia: straszliwej nędzy, epidemii, głodu i na tym tle wypadki ludożerstwa, synobójstwa (motyw zabicia nie poznanego syna dla pieniędzy), sceny z przepowiedniami końca świata itd." (Barycz 1963: 205–208).

[28] Np. Józef J. Kraszewski, zob. wypowiedzi pisarza na temat „ubóstwa" możliwości fotografii portretowej przywołane przez Wacława Żdżarskiego (1974: 21–23).

emocjonalno-poetyckiej aury osoby, odkrywczej i intensywnej, nasyconej trudno uchwytnymi wrażeniami, tak wyraźnymi, jak na przykład u van Gogha. Może przeczuwali, że nielicznym uda się powtórzyć indagacyjno-psychologiczne osiągnięcia Lorenzo Lotto w malowaniu portretu osoby. Wreszcie może przewidywali prawdopodobieństwo deformacji fotografowanego człowieka, wynikającej z niedostatecznej znajomości zastosowania perspektywy przez fotografa, na które wskazywał w 1858 roku S.D. Humphrey w swoim poradniku, podając w bezpośredni sposób wskazówki dotyczące uniknięcia błędu przeskalowania części ciała oraz właściwego upozowania portretowanego:

> Pozujący nierzadko narzekają, że ich ręce przedstawiono w powiększeniu, przez co są nieproporcjonalne w stosunku do reszty sylwetki. Dotyczy to także nosa i oczu, choć w mniejszym stopniu. Ponieważ nie da się temu całkowicie zaradzić, trzeba zbliżyć się do modela, najbardziej jak to możliwe, i ustawić go w takiej pozycji, by był prawie na tej samej płaszczyźnie, dzięki czemu wszystkie partie ciała znajdują się w niemal równej odległości od soczewek. Należy to uzyskać poprzez pochylenie głowy pozującego i ułożenie tułowia w naturalnie swobodnej pozycji oraz umieszczenie rąk ściśle przy ciele, zachowując tym samym proporcje i żywe podobieństwo przedstawianej osoby. Często spotykanym błędem naszych mniej doświadczonych operatorów jest ukazywanie frontalnego widoku twarzy prawie każdej postaci, nie bacząc na szczegóły wizerunku, jest to też często wymuszane przez samego modela, który zdaje się myśleć, że *prawda obrazu istnieje przede wszystkim w oczach wpatrzonych prosto w twarz oglądającego* (Humphrey za: Chadaj 2018: 59, podkr. – M.M.).

Uwagi o sposobach pozowania do portretu fotograficznego. Formuła portretu fotograficznego

Wybór ujęcia z profilu łagodził wrażenie nienaturalnego spojrzenia zmrużonych oczu, wymuszonego bardzo jasnym światłem słonecznym, nieodzownym w atelier epoki dagerotypu. Z tego samego czasu co poradnik Humphreya, w „Gazecie Warszawskiej" zachowała się uwaga na temat nieodzowności harmonijnego połączenia fachowych umiejętności fotografa z wymogiem wykształcenia w sobie wrażliwości estetycznej i artyzmu, który wynosi fotografię ponad produkt rzemieślniczy:

> Dobry fotograf nie tylko musi być biegłym chemikiem i znać dobrze optykę, ale jeszcze obok tego wszystkiego powinien mieć wykształcone artystyczne uczucie, czyli prawdziwiej mówiąc, wyrozumowane zdanie i wprawę doświadczeniem nabytą w wyborze lub układzie przedmiotu lub osoby (Kozień 2018b: 68).

Myśl o ważności czytania obrazu zgodnie z panującymi dotychczas konwencjami artystycznymi, a nie według jego podobieństwa do rzeczywistości, wymaga

komentarza. Z dyskutowanej w XIX wieku kategorii mimesis obrazu fotograficznego rodziły się pytania o zasadność uznania ostrości za wyraz jego wartości i namysł nad samą możliwością kształtowania wizji fotograficznej. Wówczas jeszcze nie brano pod uwagę użycia fotografii do celów portretowych, uznając zdejmowanie natury i widok osoby za włączenie ich w porządek śmierci, odebranie im żywotności i chwycenie ledwie zarysu prawdy o pięknie ich duchowości, której kamera nie jest zdolna oddać.

Niepokój budził sam proces fotografowania z przynależnymi mu atrybutami: specjalnym rodzajem światła, skrzynią aparatu, czarną tkaniną, pod którą krył się fotograf, koniecznością znieruchomienia fotografowanego, a w późniejszym okresie dźwięk i blask wybuchającej magnezji. Mieszane uczucia wobec nowego medium wywoływały myśli o utracie kontroli nad swoim własnym wizerunkiem, który jest – zgodnie ze znaczeniem słownikowym języka francuskiego, niemieckiego i angielskiego – „zabierany". Podobne znaczenie ma w języku polskim pojęcie „zdjęcie", które również, jak pisze Aneta Kopczacka:

> (…) nawiązuje do aktu wchodzenia w posiadanie, „zdejmowanie" jakiejś warstwy fotografowanego, a historie o społecznościach wzbraniających się przed pozowaniem do zdjęć w obawie przed utratą duszy, nie są mitami. […] Nawet w drugiej połowie XX wieku na rewersach portretów fotograficznych przekazywanych w prezencie osobom bliskim (głównie ukochanym) umieszczano dedykacje wskazujące na fakt *obdarowywania własną osobą*. Szczególnie w środowiskach wiejskich, samo pozowanie do zdjęcia, a później jego przekazywanie, było utożsamiane z „oddawaniem" własnej osoby, własnej duszy (2018: 18–19, podkr. – M.M.).

Wątpliwości i uwagi dotyczące nieprzystawalności mechaniczności procesu fotografowania do prawdy portretowanej osoby i żywotności świata przyrody rejestrowała ówczesna prasa:

> Więc z całej ożywionej natury, tylu cudami piękności słynnej, chyba same tylko obrobione głazy, czyli pomniki ręką ludzką udziałane, dadzą się dokładnie skopiować, a wszystko co tchnie najwyższym urokiem i co jest prawdziwą krasą i chwałą stworzenia, w przechwalonem narzędziu zostaje sparaliżowane, bo Daguerotyp wyganiając poezyą z widoków przyrody, a *żywotne tchnienie* z obdarzonych życiem istot, zostawuje na blasze metalicznego aliażu, jedynie trupie zarysy bezwładnej materii (za: Kozień 2018a: 9–10, podkr. – M.M.).

Namysł nad kompozycją tworzonych ówcześnie zdjęć portretowych fotograf czerpał zazwyczaj z ukończonych własnych studiów malarskich oraz z rozwiązań wypracowanych w XVII wieku przez artystów malarzy tworzących portret mieszczański:

> Typowy malarski portret mieszczański – wykształcony już z XV wieku w Niderlandach i święcący triumf w wieku XVII – opierał się na niezwykłej drobiazgowości w oddaniu szczegółów, zarówno jeśli chodziło o elementy codzienności, jak i detale dotyczące fizjonomii. […] W XIX-wiecznych

> portretach fotograficznych można zauważyć charakteryzujące się surowością, chłodem i statycznością układy hieratyczne typowe dla [idealizowanego portretu możnowładców, wypracowany przez renesans florencki – MM], a także *zredukowanie roli wiernego odtworzenia fizjonomii na rzecz podkreślenia pozycji społecznej portretowanego*.
>
> W tych przedstawieniach niewiele jest miejsca na intymność i bezpośrednie więzi emocjonalne, charakterystyczne dla dawnego portretu mieszczańskiego. Tak jak życie burżuazji było jedynie fantazją na temat egzystencji arystokracji, podobnie i portrety nie miały wiele wspólnego z dawnymi reprezentacyjnymi wizerunkami. Są natomiast doskonałym świadectwem tamtej epoki, jej aspiracji i kompleksów, co prześledzić można choćby na podstawie zdawałoby się tak drobnych szczegółów jak ujęcie postaci czy użycie motywu kotary (Kozień 2018b: 70–71, podkr. – M.M.).

Z biegiem czasu, wraz z rozwojem technik fotograficznych, poszerza się formuła portretu fotograficznego. Choć jeszcze obejmuje stypizowane ujęcia osób i klasyczne kanony estetyczne, wprowadza także portret psychologiczny i artystyczny[29]. Ma sprawiać wrażenie naturalności i swobodnego zachowania modela, który wydaje się ignorować fotografa, jego sprzęt i sztuczność „reżyserowanej" sytuacji.

Dobrze jest mieć w pamięci to, że jednak w tym i późniejszym okresie krytykowany i pożądany portret fotograficzny nie umniejszył wartości portretu malowanego. Nadal w wielu sferach społecznych utrzymywało się niezmącone niczym przekonanie o wyższej jakości portretu malowanego, który uznawano za bliskie prawdy studium o portretowanym, z udanie uchwyconą jego osobowością, charakterem, indywidualnością i niepowtarzalnością. Jednak ta pewność była warunkowana istotnym zastrzeżeniem wobec tego, CZYJ wizerunek nie jest miły oku patrzącego. Prawdopodobieństwo powierzchownego i płytkiego potraktowanie modela przez artystę malarza mogło paradoksalnie być użyte jako argument na rzecz zwolenników portretów fotograficznych, którzy godzili się z tym, że „bycie zdjętym" przez fotografa jest podobne miernemu portretowi namalowanemu, a przecież o ile mniej kosztowne i dostępne.

Dagerotypia, która w latach 40. XIX wieku sięgała szczytów, w użyciu pozostawała do około 1860 roku. Potem została wyparta przez technikę mokrego kolodionu, ogłoszoną w 1851 roku – łatwiejszą w wykonaniu, a przede wszystkim dającą

[29] Polscy fotografowie zainteresowali się portretem artystycznym w latach 20. XX wieku. Od początku ten typ portretu był związany z tradycją malarską i do niej nawiązywał program piktorialnej fotografii portretowej, który postulował odrzucenie dokumentalnej funkcji fotografii, oparcie fotografii na wyrafinowanej estetyce zaczerpniętej z malarstwa oraz stosowanie technik swobodnych. Wśród wybitnych pionierów – reprezentantów początków tego nurtu znajdują się Bolesław Gardulski, Henryk Mikolasch, Jan Neuman, którzy podzielali pogląd, że fotograf za pomocą „martwego" aparatu zatrzymuje jedynie niedoskonały kształt wrażenia, jakie przeżywa wobec natury. Dopiero stosując dodatkowe zabiegi podczas opracowania odbitek, musi ten obojętny obraz na nowo natchnąć życiem. Punkt ciężkości powstania wizerunku został przesunięty z wykonania zdjęcia na proces jego obróbki. Więcej zob. Janczyk (2018: 123–131).

możliwość zrobienia kopii fotografii dzięki zastosowaniu szklanych płyt, z których otrzymywało się dowolną liczbę papierowych odbitek.

Zgodnie z pierwotnymi zamiarami twórców obrazu fotograficznego, którzy wyznaczyli mu rolę narzędzia użytecznego w pracach badawczych archeologów, matematyków i astronomów, fotografia przyjęła się w pracowniach artystów malarzy, w atelier, a potem w terenie jako medium rejestrujące życie społeczne. Fotografia terenowa zagościła w antropologii, potem w etnografii, w socjologii i w ciągu kilkudziesięciu lat ugruntowała antropologię wizualności. Natomiast potoczne określenie na fotografię „dagerotyp" funkcjonowało do XX wieku, choć sama metoda wytwarzania dagerotypu wygasła w latach 60. XIX wieku.

Bibliografia

Barycz H.
1963 *Franciszek Ksawery Prek głuchoniemy pamiętnikarz* w: H. Barycz, *Wśród gawędziarzy pamiętnikarzy i uczonych galicyjskich. Studia i sylwety z życia umysłowego Galicji XIX w.*, t. 1, Kraków, s. 173–211.

Blixen K.
1997 *Dagerotypy*, przeł. K.F.R.H. Chojnacki, Poznań.

Bourdieu P.
2004 *The Peasant and photography*, „Etnography" 2004, t. 5, nr 4, s. 611–612.

Broniewski S.
1964 *Kraków wczorajszy w anegdocie* w: S. Broniewski (red.), *Kopiec wspomnień*, Kraków.

Burzyński R.
1958 *Fotografia w prasie i książce*, Warszawa.

Chadaj Z.
2018 *Jak fotografować* w: M. Kozień, M. Miskowiec, A. Kopczacka (red.), *Szkice do portretu*, Kraków, s. 57–66.

Dąbrowska M.
1988 *Dzienniki 1914–1932*, wybór, wstęp i przyp. T. Drewnowski, Warszawa.

Dziewit J.
2014 *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Katowice.

Figuier L.
1876 *Najważniejsze odkrycia i wynalazki w dziedzinie nauk, sztuk i przemysłu*, Warszawa.

Gebethner J.
1977 *Młodość wydawcy*, Warszawa.

Górkiewicz M.
1950 *Ceny w Krakowie 1796–1914*, Poznań.

Herling-Grudziński G.
1995 *Portret wenecki*, Lublin.

Jackiewicz D.
2009 *Droga ku światłoczułej kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* w: D. Jackiewicz, A. Masłowska (red.), *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii. Muzeum Narodowe w Warszawie 10 września – 15 listopada 2009*, Warszawa, s. 7–26.

Janczyk M.
2018 *Portret artystyczny* w: M. Kozień, M. Miskowiec, A. Kopczacka (red.), *Szkice do portretu*, Kraków, s. 123–138.

Kanicki W.
2013 *Negatywna historia fotografii* w: D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec (red.), *Wielkie i małe historie fotografii. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*, Warszawa.

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

Kemp W.
2014 *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, przeł. M. Bryl, Kraków.

Kopczacka A.
2018 *Technika i magia* w: M. Kozień, M. Miskowiec, A. Kopczacka (red.), *Szkice do portretu*, Kraków, s. 17–42.

Kozień M.
2018 *Fotografia a malarstwo* w: M. Kozień, M. Miskowiec, A. Kopczacka (red.), *Szkice do portretu*, Kraków, s. 67–92.

Kozień M., Miskowiec M., Kopczacka A. (red.)
2018 *Szkice do portretu*, Kraków.

2018a *Wstęp* w: *Szkice do portretu,* Kraków, s. 9–16.

Koziński J.
1978 *Fotografia krakowska w latach 1840–1914. Zarys historii*, Kraków.

Kwietniewski J.
1925 *Pierwociny fotografii w Warszawie*, „Fotograf Polski", nr 6, s. 83–85.

Lewkowicz W.
1875 *Fotografia*, Warszawa.

Marion P.
1867 *Rys fotografii*, Warszawa.

Masłowska A.
2020 *Malarz i fotografia. O obecności nowego medium w warsztacie twórczym malarza w drugiej połowie XIX wieku* w: E. Doleżyńska-Sewerniak, R. Mączyński (red.), *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta…*, t. 1, Toruń, s. 229–239.

Modlibowska E.
1991 *Poznańskie warsztaty fotograficzne w latach 1844–1914*, „Kronika Miasta Poznania", R. 59, nr ½, s. 41–50.

Mossakowska W.
1989 *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław–Warszawa.

Pizzighelli G.
1889 *Wstęp do fotografii*, oprac. wg dziewiątego wydania niemieckiego W. Skłodowski i S. Szalay, Warszawa.

Płażewski I.
1982 *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa.

Pol W.
1960 *Pamiętniki,* oprac. K. Lewicki, Kraków.

Skąpska z Odrowąż-Pieniążków Z.
2019 *Dziwne jest serce kobiece… Wspomnienia* galicyjskie, oprac. R. Skąpski, Warszawa.

Smoleński B.
1867 *Krótki rys fotografii praktycznej, napisał z własnego doświadczenia Amator fotografii*, Warszawa.

Sobota A.
2001 *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa.

Strasz M.
1857 *Fotografia, czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, na papierze lub na szkle, ułożony do praktycznego zastosowania, podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, le Graya i Brebissona przez M. S.…*, Warszawa.

Strasz M.
1862 *Dalszy ciąg fotografii, czyli opisanie nowych najpraktyczniejszych środków do zdejmowania obrazów za pomocą światła na papierze lub szkle. Ułożonych podług najnowszych dzieł francuskich i niemieckich*, Warszawa.

Strasz M.
1866 *Fotografia czyli opisanie środków obecnie używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, przy użyciu kolodionu ułożone podług najnowszych dzieł*, Warszawa.

Szalay S.
1901 *Przepisy dla fotografów, miłośników i zawodowców*, Warszawa.

1930 *Jak fotografować. Wskazówki dla początkujących amatorów fotografii*, Warszawa.

Talbot W.H.F.
1839 *Some account of the art of photogenic drawning or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil*, London.

Tatarkiewicz T., Tatarkiewicz W.
1979 *Wspomnienia*, Warszawa.

Warner Marien M.
2012 *100 idei, które zmieniły fotografię*, Raszyn.

Wermiński F.
1867 *O niektórych specjalnych gałęziach fotografii*, Warszawa.

Żdżarski W.
1974 *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa.

Materiały prasowe

Anonim, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego" 1839, nr 266.
Anonim, „Kurier Warszawski" 1839, 6 XII.
Anonim, „Gazeta Warszawska" 1842, nr 151, 12 VI.
Anonim, „Czas" 1859, nr 267, 20 XI.
Fraget, inserat, „Kurier Warszawski" 1839, 17 XI.