

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Album scen z życia wiejskiego? Fotografie Marcina Olszyńskiego ze Starogrodu (1856)

autorka:

Ewa Nowak-Mitura

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2025 nr 41

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/41-fotoalbumy/album-scen-z-zycia-wiejskiego>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2025.41.3055>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Marcin Olszyński; fotograf amator; album fotograficzny; fotografia; XIX wiek; Starogród; Karol Beyer; Marek Ptasiński

streszczenie:

Tekst opowiada o cyklu zdjęć autorstwa Marcina Olszyńskiego wykonanych w 1856 we wsi Starogród pod Warszawą. Podejmuje próbę odtworzenia okoliczności powstania fotografii oraz rekonstrukcji cyklu na podstawie zachowanych zdjęć, rękopisów oraz artykułów prasowych. Zawiera rozważania na temat rozumienia terminu albumu fotograficznego w XIX wieku, oraz praktyki jego stosowania, stawiając cykl Olszyńskiego w nowym świetle. Dokonuje reinterpretacji poprzez poszerzenie perspektywy badawczej o analizę sposobu pracy Olszyńskiego, jego relacji, wprowadza kontekst warstwy materialnej zachowanych odbitek jako źródła. Stawia tezę, że cykl Olszyńskiego to znacznie więcej niż tylko pierwsze polskie zdjęcia etnograficzne, ale w kontekście całości wielowymiarowa opowieść, a przede wszystkim fascynujący i nowatorski projekt, który stał się momentem zwrotnym w karierze młodego amatora.

Ewa Nowak-Mitura - Historyczka sztuki, kustoszka Centrum Fotografii Muzeum Warszawy. Autorka książki: Początki fotografii w prasie polskiej. „Tygodnik Ilustrowany” 1859-1900, II tom serii „Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku”, wyd. Liber Pro Arte, Warszawa 2015 oraz licznych tekstów popularyzatorskich. Współkuratorka wystawy „Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850-1950” (Muzeum Warszawy, luty-maj 2024).

Album scen z życia wiejskiego? Fotografie Marcina Olszyńskiego ze Starogrodu (1856)

A jak Album

W XIX wieku, jeszcze przed pojawieniem się fotografii album pojmowano jako małe przenośne muzeum¹ gromadzące autografy, fragmenty poezji czy muzyki albo rysunki. Zdjęcia w naturalny sposób dość szybko² dołączyły do tej listy, wykorzystując już ugruntowane w tradycji i modzie formy, a z czasem wytworzyły własne³.

Poza tradycyjną formą księgi prezentującej jakiś zbiór albumami nazywano również teki z luźnymi planszami, a nawet same plansze bez oprawy. Przykładem może być *Album fotograficzny widoków Warszawy* Karola Beyera z 1859 roku, wydany w formie teki z 24 luźnymi kartami, które można było również kupić oddzielnie, bez obwoluty. Poza planszami wytypowanymi przez Beyera w zakładzie można było nabyć wiele innych widoków naklejonych na plansze z litografowanym tytułem zbioru⁴. Album sam w sobie był więc formą w pewnym sensie otwartą. W określonym przez autora i wydawcę zestawie prezentował pewną myśl, natomiast w rozszerzonym wyborze umożliwiał nabywcom modyfikowanie jej i tworzenie własnych nowych całości.

Od lat 50. XIX wieku w ofercie składów rycin czy zakładów fotograficznych w Warszawie pojawiały się publikowane w niewielkich nakładach albumy tematyczne plasujące się gdzieś na pograniczu wydawnictwa i rękodzieła. Prezentowały zbiory zdjęć widoków, zabytków czy dzieł sztuki. Z założenia nie miały charakteru osobistego, jak albumy z portretami, sztambuchy czy tak zwane imionniki, ale można im było taki charakter nadać. Właściciele często personalizowali swoje egzemplarze poprzez dodawanie opraw, umieszczanie znaków własnościowych

i ekslibrisów, a także ingerencje w format, kolejność czy układ zdjęć⁵. W ten sposób właściciel stawał się współautorem.

Pomyślenie o albumie jako kolekcji uwalnia od sztywnej formy. Staje się on wówczas dynamiczny, przy każdym użyciu tworzony od nowa, dekonstruowany i konstruowany podług innej idei. Idąc o krok dalej, samą tę ideę, pomysł na skompletowanie zespołu można było nazwać albumem.

Na wystawie *Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850–1950* wraz z zespołem kuratorskim użyliśmy określenia „album niezaistniały”, rozumianego jako pozostający w sferze zamysłu, idei, wyobrażony, pozbawiony materialnej formy, a mimo to nazywany albumem w dziewiętnastowiecznej prasie, czyli obecny w świadomości społecznej. W tym kontekście zaprezentowaliśmy między innymi⁶ kilka fotografii z cyklu⁷ wykonanego przez Marcina Olszyńskiego (1829–1904) w Starogrodzie, wprowadzając je na nową płaszczyznę interpretacji⁸.

A jak Amator

Olszyński był z pochodzenia ziemianinem, posiadał znaczny majątek. Za sprawą młodzieńczego zainteresowania sztuką wszedł w krąg zaprzyjaźnionych artystów, z którymi spędzał czas i których wspierał finansowo. Poruszająca wyobraźnię i ciekawość, wciąż rozwijająca się dziedzina, jaką była fotografia, na przełomie lat 40. i 50. XIX wieku przekształcała się rewolucyjnie, co nie umknęło uwadze młodego Olszyńskiego. Dagerotypię wyparła nowa metoda negatywowo-pozytywowa, której efektem były odbitki na papierze. Dzięki możliwości powielania obrazu wysokiej jakości otworzyły się nowe możliwości wykorzystania zdjęć na szerszą skalę między innymi w albumach i wydawnictwach, co było niezwykle inspirujące. W Warszawie technikę mokrego kolodionu wiosną 1852 roku zaczął stosować w swoim zakładzie Karol Beyer (1818–1877)⁹.

Najprawdopodobniej właśnie wtedy Olszyński postanowił

spróbować swoich sił w tej materii i zwrócił się do niego po wsparcie¹⁰ .

W 1851 roku Beyer wyjechał do Londynu na Wystawę Światową¹¹ , która na niespotykaną dotąd skalę oddała miejsce i głos fotografii. Tam poznał Fredericka Scotta Archera (1814–1857)¹² , u którego nauczył się nowej techniki opartej na mokrym kolodionie¹³ . Beyer chętnie dzielił się swoim doświadczeniem i dla wielu amatorów w Warszawie był mentorem i źródłem praktycznej wiedzy. Aleksander Karoli (1828–1901) wspominał, że jako uczeń gimnazjum podczas wakacji 1853 roku poznawał tajniki fotografii.

Wtedy często odwiedzałem Beyera, który mi nigdy nie odmawiał rad i objaśnień z dziedziny fotografii. Łaskawie pożyczył mi jakiś odstawiony na bok jednosoczewkowy obiektywik, do którego dostosowałem kamerkę (a raczej coś do niej podobnego), własnoręcznie z tektury i deszczulek skleconą; kuwety stanowiły talerze stołowe, a ciemnicę kominek w ciemnej kuchence staromiejskiego przedpokoju. Płytki szklane, kolodyon, kąpiel uczulająca, papier t.zw. „solny”¹⁴ itd. sam przygotowywałem .

Metodę kolodionową wciąż udoskonalano, o czym skrupulatnie donosiła prasa. Wydawała się ona wizjonerska i przyszłościowa, rozpaliała wyobraźnię zwłaszcza młodych ludzi, którzy upatrywali w niej szansę realizacji własnych ambicji. W 1854 roku „Gazeta Codzienna” pisała o swoistej pasji fotograficznej zaobserwowanej w Warszawie:

Znalazło się wielu amatorów-fotografistów; fotografują na zabój, a że czynią to bezpłatnie, przyjaciele ich stają się ofiarą zawziętego talentu, bo muszą radzi nie radzi służyć im za wzory do pożądaných utworów i poddawać się tysięcznym exercycjom, kierowanym niemiłosierną ręką artysty amatora sadowiącego ich do pozowania we wszystkich możliwych postawach i kształtach, a za to umęczenie czeka ich

w nagrodę radość widzenia rysów swych papierowi lub szkła
ku unieśmiertelnieniu powierzonych, – prawda, nie zawsze
trafnie, ale dla amatora zawsze ucieszenie¹⁵ .

Wśród tych pasjonatów był Olszyński, który chętnie
fotografował swoich przyjaciół, również w sytuacjach
nieformalnych, aranżując sceny przypominające „żywe obrazy”.
Zdjęcia te wklejał do albumów, które tworzył od 1849 roku¹⁶ .
Zawierały one między innymi rysunki – często humorystyczne –
oraz relacje z pięciu pieszych wycieczek artystów i stanowiły
kronikę życia warszawskiej „cyganerii”, choć miały też charakter
otwarty i użytkowy. W lipcu 1852 roku w „Kurierze Warszawskim”
pod obszerną wzmianką o wyprawach młodych malarzy można
było przeczytać:

Wykonane w nich [podczas wycieczek – dop. E.N.M.] bowiem
prace, są wspólne i stanowią jakby jedno ogólne album,
napełnione zabytkami starożytności i godnymi uwiecznienia
materiałami; dlatego też w razie wydawnictwa jakiego dzieła
czy to historycznego, czy opisowego, wydawcy znajdą tam¹⁷
gotowe i bogate do swych zamiarów szkice i wypracowania .

Na początku marca 1856 roku Olszyński pokazał cztery albumy
szerszej publiczności podczas jednego z wieczorów
archeologicznych w Resursie Obywatelskiej, co – jak pisano
w prasie – spotkało się z zainteresowaniem i pozytywnym
odbiorom¹⁸ . Natomiast pod koniec lata 1856 roku
dwudziestosiemioletni Olszyński wyruszył, prawdopodobnie
z grupą przyjaciół, z Warszawy do położonej nad Świdrem
niewielkiej wsi Starogród, gdzie znajdował się dwór i folwark
należący do rodziny jego przyjaciela Witolda Horodyńskiego
(1831–1900)¹⁹ .



Il. 1. Marcin Olszyński, Scena fotografowania, wieś Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Warszawy (AF 16655)

Portret-opowieść

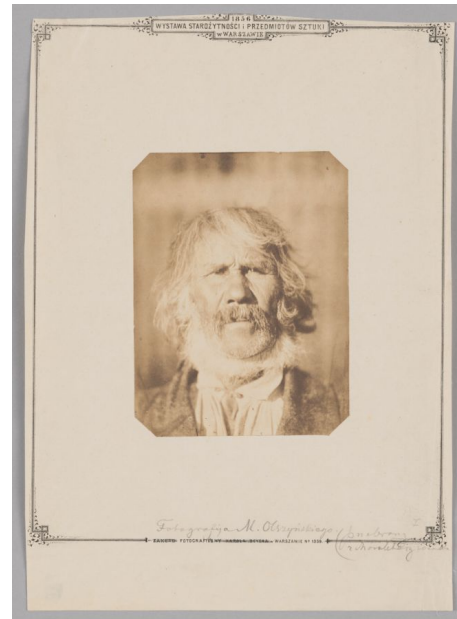
Nie była to ich pierwsza wizyta, odpoczywali tam podczas wycieczki do Wilna w lipcu 1851 roku²⁰, gościli też dwa lata później²¹. W sierpniu 1855 roku grupa zjechała do Starogrodu, a spędzony tam czas „krotochwilnej zabawy”²² Olszyński udokumentował na kilku fotografiach²³. Wydaje się, że jego wizyta w kolejnym roku miała już inny charakter i była skoncentrowana na przemyślanym fotograficznym projekcie. Zabrał ze sobą dwa aparaty fotograficzne z oprzyrządowaniem oraz przenośną ciemnię z odczynnikami chemicznymi²⁴ niezbędnymi do wykonania negatywów w technice mokrego kolodionu na płytach szklanych. Podczas pobytu w majątku Horodyńskich wykonał cykl kilkunastu zdjęć dokumentujących wieś i jej mieszkańców.

Cennym źródłem jest w tym przypadku znajdująca się w zbiorach Muzeum Warszawy fotografia (il. 1) ukazująca scenę fotografowania, którą obserwujemy dzięki „oku” drugiego obiektywu²⁵. Po lewej widzimy ukrytego za płachtą Olszyńskiego patrzącego w odwrócony do góry nogami obraz na matówce wielkoformatowego aparatu skrzynkowego – zapewne sprawdza kompozycję.

W centralnej części stoi mężczyzna w płaszczu i czapce pozujący do zdjęcia, w głębi widać dwa wozy zaprzężone w konie. Po prawej znajduje się obserwująca tę scenę grupa kobiet i dzieci, siedzą na ziemi prawdopodobnie przed miejscową karczmą. Fotografie²⁶ wykonano zapewne w niedzielę, sądząc po odświętnych ubiorach oraz liczbie zaangażowanych osób, które na co dzień byłyby zajęte pracą w gospodarstwach. To unikalny dokument ukazujący kulisy, które zwykle pozostają niewidoczne na intencjonalnie wybranych i wyselekcjonowanych odbitkach.

Jedynym portretem indywidualnym, jaki wszedł w skład cyklu, było popiersie starszego mężczyzny (il. 2). Zdjęcie to wydaje się wyjątkowe z kilku powodów. Po pierwsze uważam, że nie jest to „typ ludowy”, tylko bardzo nowoczesna próba portretu psychologicznego konkretnej osoby. Model ustawiony jest *en face*, patrzy prosto w obiektyw. Fotograf pragnie uchwycić go najbardziej naturalnie, jako nieupozowanego i nieupiękzonego.

Odbitka została wykadrowana ze znacznie większego negatywu i docięta tak, by skoncentrować uwagę osoby patrzącej na twarzy mężczyzny²⁷. Takie ujęcie i ciasne kadrowanie portretu fotograficznego było w tamtym czasie



Il. 2. Marcin Olszyński, Portret Marka Ptańskiego, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Warszawy (AF 16657)

rzadkością. Przywodzi na myśl studium głowy modela, ćwiczenie wykonywane przez studentów szkół artystycznych, czy to w formie szkiców, czy inną techniką. Olszyński zapożycza więc z języka artystycznego materiału przygotowawczego, wykonuje fotograficzne notatki, szkice, zrywa z tradycją fotograficznego portretu atelierowego, zakładającego szczególne upozowanie i szersze ukazanie modela. Z jednej strony odrzuca ówczesny kanon fotografowania podporządkowany językowi malarskiemu, by uzyskać materiał pomocniczy dla malarzy właśnie. Dzięki temu staje się bliższy dzisiejszemu rozumieniu fotografii dokumentalnej. Olszyński zrobił jeszcze trzy portrety zbiorowe: kobiet (il. 3), dzieci (il. 4) i mężczyzn (il. 5). Powstaje zatem pytanie: dlaczego wybrał właśnie tego człowieka?



Il. 3. Marcin Olszyński, Kobiety wiejskie, Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie (Gr.Pol.16288 MNW);

Il. 4. Marcin Olszyński, Dzieci wiejskie, Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie (Gr.Pol.16289 MNW);

Il. 5. Marcin Olszyński, Wieśniacy, Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie (Gr.Pol.16290 MNW)

Portret ten zwracał uwagę współczesnych. Redaktor „Biblioteki Warszawskiej” Kazimierz Władysław Wóycicki (1807–1879) napisał: „W ostatku nadmienić jeszcze musimy o popiersiu starca z tejże wsi, a dawnego wojaka, które uderza szczególną

oryginalnością i wyrazistością oblicza"²⁸. Wiele lat później, w 1870 roku na łamach tygodnika ilustrowanego „Kłosa” ukazał się drzeworyt Feliksa Zabłockiego (1846–1874) według rysunku Henryka Pillatiego (1832–1894) wykonanego na podstawie tego właśnie zdjęcia. Olszyński był wówczas dyrektorem artystycznym „Kłosów”, mógł więc bez przeszkód czerpać z własnych zasobów. Z podpisu „Marek Ptaśński, stary wieśniak” dowiadujemy się, że nie była to dla Olszyńskiego postać anonimowa. Fotograf musiał zanotować jego nazwisko podczas pobytu w Starogrodzie i, co ciekawe, dopilnował, by jego portret, choć opublikowany w dziale „Głowy charakterystyczne”, został odpowiednio zatytułowany.

Dla gospodarza Witolda Horodyńskiego Ptaśński z pewnością był postacią ważną. W swoich wspomnieniach pisał: „przypomina mi zawsze chłopca z okolic Starogrodu, nazwiskiem Ptaśńskiego. Rosły, barczysty, sympatycznej powierzchowności, służył za młodu w armii Napoleońskiej w pułku wołyżerów, odbywał wiele kampanii i lubił opowiadać o nich po swojemu. Lubilem go słuchać”²⁹. Horodyński przytacza opowiadaną przez Ptaśńskiego anegdotę, z której wynika, że walczył on w Hiszpanii.

W Albumie V Olszyńskiego znajduje się rysunek Wojciecha Gersona pod tytułem *Opowiadanie staruszka* (il. 6) przedstawiający starszego człowieka siedzącego pod drzewem, otoczonego grupą sześciu młodych mężczyzn (w tym Olszyńskiego i Gersona)³⁰. Tym staruszką może być właśnie Marek Ptaśński, a całość ukazuje scenę ze Starogrodu.



Il. 6. Wojciech Gerson, *Opowiadanie staruszka*, ok. 1855, akwarela, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie (Rys.Pol.569/11 MNW)

Na fotografiach Olszyńskiego ze starogrodzkiego cyklu ludzie odgrywają ważną rolę. Nie są sztafajem, uchwyconym mimochodem czy nieistotnym elementem dopełniającym pejzaż,

który wówczas fotografowano najchętniej. Nowatorstwo tych zdjęć polega na innym rozłożeniu akcentów: głównym tematem stają się tu mieszkańcy wsi oraz ich życie, otoczenie, domy, zagrody i zwyczaje. Spojrzenie Olszyńskiego zdaje się jednak wymykać nie tylko dotychczasowym sposobom fotografowania, lecz także etnograficznemu ujęciu. Klasyfikacja tych zdjęć nie jest prosta, wydają się wielowymiarowe, a w kontekście albumowym, czyli w interpretacji całego cyklu, tworzą również opowieść o życiu konkretnych ludzi i otaczającym ich świecie.

Cykl ten można traktować jako narrację o sukcesie Witolda Horodyńskiego jako gospodarza. Jego spisane przed śmiercią w 1900 roku wspomnienia świadczą o ogromnym zaangażowaniu w sprawę majątku i gospodarstwa³¹. Relacjonował, że po powrocie ze studiów rolniczych w Greifswaldzie chętnie wykorzystał zdobytą wiedzę do wyprowadzenia z zapaści gospodarstwa, które zastał w bardzo złej kondycji. Wspominał: „Przednówek był ciężki, uboższa ludność wiejska literalnie marła z głodu”³². Z jego zapisków wynika, że formalnie stał się wówczas dzierżawcą Starogrodu³³, a jedną z pierwszych decyzji było między innymi zwolnienie zarządcy, niejakiego Białowiejskiego, który bił chłopów i zaniedbywał swoje obowiązki³⁴. Decyzja ta przysporzyła mu zapewne popularności i przychylności wśród pracowników folwarku i mieszkańców wsi.



Il. 7. Marcin Olszyński, Dożynki, Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie (Gr.Pol.16291 MNW)

Niestety w notatkach Horodyńskiego nie znajdziemy ani słowa o wizycie Olszyńskiego ani fotografowaniu w jego majątku. W pamiętniku tłumaczy, że w tamtym czasie był przytłoczony po pierwsze odpowiedzialnością, jaka spoczywała na nim jako zarządcy, po drugie wydarzeniami rodzinnymi³⁵, stanem zdrowia ojca, nagłą śmiercią szesnastoletniego brata Mieczysława (zmarł 1 marca 1855 roku)³⁶, a kilka miesięcy później ukochanej matki Józefy z Przygodzkich Horodyńskiej³⁷. Po tych zdarzeniach ojciec rozdysponował majątek pomiędzy dzieci i wyprowadził się do Warszawy. Witold został wówczas formalnie właścicielem Starogrodu³⁸ i w chwili przyjazdu Olszyńskiego w 1856 roku przyjmował go jako pełnoprawny gospodarz.

W albumie znajdziemy zdjęcie ukazujące scenę dożynek (il. 7), podczas których młody Horodyński przyjmuje delegację chłopów przynoszących plody rolne. Stanie się ono świadectwem jego sukcesu jako nowoczesnego zarządcy, dowodem współzależności między jego pracą a dobrostanem wiejskiej społeczności. Odnoszę wrażenie, że gdyby nie zaangażowanie i postawa Horodyńskiego oraz jego relacja z chłopami Olszyński nie mógłby

zrobić takiego cyklu. Sytuacja fotografowania musiała budzić swego rodzaju napięcie, wymagała też zgody, pewnego zaufania z obu stron. Zastanawiam się, czy fotografie ze Starogrodu można dziś widzieć jako efekt współpracy, a nie „etnograficzną” obserwację, jak je dotąd klasyfikowano³⁹ ?

Pod koniec listopada 1856 roku oraz na początku 1857 warszawska prasa donosiła o przeznaczonym na sprzedaż wykonanym w Starogrodzie cyklu fotograficznym Olszyńskiego⁴⁰ .

Pisano:

Jeden z tutejszych Amatorów-Artystów, wykonał prześliczne obrazki fotograficzne, zdejmowane z natury, a przedstawiające sceny z życia wiejskiego [...]. Razem zebrane mogą tworzyć rodzaj albumu fotograficznego z wypadków życia wiejskiego⁴¹ .

W marcu 1858 roku ukazał się felieton Józefa Ignacego Kraszewskiego, w którym pisarz określa ten cykl jako „zbiór studiów” i „fotograficzny zeszyt”. Jego recenzja, po części pozytywna, zawierała też druzgocącą krytykę portretów – Kraszewski zarzucał im zbyt nierealizm⁴² . Zdjęcia Olszyńskiego przesłał mu Beyer, prosząc o wzmiankę w artykule, by wesprzeć młodego twórcę, którego prace ewidentnie się nie sprzedawały:

lubo pod względem wykonania jako robione na wsi i przez osobę mało mającą doświadczenia, nie wszystkie przedstawiają się korzystnie zawsze jednak pod bardzo wieloma względami są zajmujące i ciekawsze jak moje. On od razu wziął się do najtrudniejszego zadania chwytania przedmiotów mogących się poruszać a jeśli nam nie dał doskonałych obrazów, to jednakże są takie nasze, że im się napatrzeć nie można⁴³ .



Il. 8. Marcin Olszyński, Zagroda wiejska, Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton Muzeum Narodowe w Warszawie (Gr.Pol.16292 MNW)

Il. 9. Marcin Olszyński, Młocka, Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie (Gr.Pol.16293 MNW);

Il. 10. Marcin Olszyński, Młyn, Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie (Gr.Pol.16295 MNW)

Próba przepisania

Album Olszyńskiego miał otwartą formułę. Zdjęcia można było kupić pojedynczo lub w zestawie. Brak oprawy nie stanowił problemu, w składach rycin, które oferowały go do sprzedaży, można było od razu dobrać odpowiednią tekę albo zamówić preferowaną przez kupującego okładkę lub wiązanie w introligatori⁴⁴, co powszechnie stosowano w tamtym czasie. Fotograf nie nadał mu własnego tytułu⁴⁵, co nie kwalifikowało jednoznacznie obrazów, otwierało je za to na interpretacje i różnorodne użycia.

Kompletny zestaw nie został dotąd odnaleziony lub się nie zachował. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się dziewięć z kilkunastu przesłanych Kraszewskiemu zdjęć o tytułach: *Kobiety wiejskie* (il. 3); *Dzieci wiejskie* (il. 4); *Wieśniacy* (il. 5); *Dożynki* (il. 7); *Zagroda wiejska* (il. 8); *Młocka* (il. 9); *Chata*; *Młyn* (il. 10) i *Niedziela na wsi*⁴⁶. W Zbiorach

Specjalnych Biblioteki Naukowej PAN i PAU w Krakowie znajdują się dwie fotografie z tego cyklu. Jedna przedstawia wiejską chatę⁴⁷, a druga jest przyciętym fragmentem kompozycji z młynem⁴⁸. Obie należały do Teofila Lenartowicza, poety i etnografa, który włączył je do swojego albumu⁴⁹. W Muzeum Warszawy znajdują się cztery fotografie z tego cyklu (il. 1, 2, 11, 12)⁵⁰. Są to odbitki na papierze solnym, a to, co je wyróżnia, to fakt, że zostały naklejone na cienkie kartony z litografowaną ramką *Albumu Wystawy starożytności i przedmiotów sztuki w Warszawie z 1856 roku*, który przygotowywał wówczas Karol Beyer. Zdjęcia te mają charakter roboczy, wygląda na to, że Olszyński korzystał z pracowni i ciemni swojego nauczyciela i mógł użyć jego podkładek do własnych prób. Co interesujące, możemy dzięki temu spróbować wyobrazić sobie, jak mogła wyglądać współpraca między fotografami oraz kulisy ich pracy.



Il. 11. Marcin Olszyński, Niedziela na wsi, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Warszawy (AF 16654);
 Il. 12. Marcin Olszyński, Chata we wsi Starogród, 1856, odb. na papierze solnym, karton, Muzeum Warszawy (AF 16656)

Kazimierz Władysław Wóycicki jeszcze na początku 1857 roku zestawił oba albumy, zrównując metodycznie wypracowaną i w pełni profesjonalną pierwszą polską książkę ilustrowaną fotograficzną Beyera z cyklem wykonanym przez Olszyńskiego:

Jak wielką pomoc może dać fotografia badaniom archeologicznym, i zarazem młodym naszym malarzom, którzy poświęcili swój talent wyłącznie rzeczom ojczystym: dowodzą albumy fotograficzne Karola Beyera i młodego artysty Marcina Olszyńskiego. Pierwszy zabytki starożytności będące na wystawie w pałacu Potockich zdjęł w najwierniejszych przerysach; drugi z jednej wsi Mazowsza (Starogród w Stanisławowskiem znad rzeki Świdra) pozdejmował nie tylko widoki różne budowy chat, młyna wodnego, wnętrza stodoły przy młócce, obrzędu dożynek: ale w trzech oddzielnych grupach przedstawił nam, to gromadę kmieci, to niewiast wiejskich i młodych wyrostków. [...] Życzyć należy, ażeby wzięto się u nas do naśladowania tak szczęśliwego pomysłu we wszystkich okolicach kraju naszego, a wkrótce⁵¹ mielibyśmy obfite materiały dla naszych malarzy [...]

Wóycicki wyróżnił też kilka ujęć oraz portret chłopca jako gotowe kompozycje malarskie. Gdyby pójść za logiką wyводу redaktora „Biblioteki Warszawskiej”, należałoby zrewidować dotychczasowe spojrzenie na pierwsze polskie albumy fotograficzne i na nowo wpisać cykl Olszyńskiego w dyskurs naukowy.

Inspiracją dla cyklu fotografii wykonanych na polskiej wsi były zapewne piesze wycieczki po całym kraju, w których Olszyński brał udział wraz z grupą zaprzyjaźnionych artystów. Malarze szkicowali wówczas pejzaże i motywy ludowe, gromadząc materiały pomocnicze do większych projektów. Nie bez znaczenia był również pozytywny odbiór jego albumów w Resursie na początku 1856 roku. Pomysłem na album mógł go również zainspirować sam Beyer, pracujący wówczas nad podobnym zbiorem do wystawy starożytności. Olszyński musiał też

dostrzegać pomocniczy potencjał fotografii w branży wydawniczej, choć na ziemiach polskich pierwsze czasopismo ilustrowane powstanie dopiero w 1859 roku⁵².



Il. 13. Wojciech Gerson, Kompozycja z aparatem fotograficznym, akwarela, gwasz, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie (Rys.Pol.13611 MNW)

Olszyński zdecydował się na ryzykowny krok. Był amatorem, nie miał zbyt dużego doświadczenia ani zaplecza, jakim dysponowali właściciele zakładów. Musiał wypożyczyć na co najmniej kilka dni dwa nieporęczne wielkoformatowe aparaty skrzynkowe i przetransportować je do Starogrodu, co wiązało się z kosztami. Przybory do preparowania kolodionu oraz szklane płyty na negatywy zapewne kupił, podobnie jak papiery do odbitek i podkładki. Dzięki znajomości z Beyerem mógł skorzystać z jego pracowni i kopiarni po powrocie z majątku Horodyńskich. Wykonanie ostatecznych odbitek, naklejenie ich na podkładki oraz przygotowanie zestawów wymagało wielu prób i być może odbywało się we współpracy z kimś doświadczonym, na przykład z pracownikiem zakładu. Zdjęcia można było kupić w co najmniej dwóch składach rycin w Warszawie, a już samo wstawienie swoich prac do takich punktów musiało wiązać się z prowizją⁵³. Wszystko to oznaczało zapewne duże wydatki. Beyer pisał:

„Olszyński amator malarz jest teraz w Rzymie, fotografię porzucił tymczasem, bo się tu na zaletach jego prac nie poznano i ani część kosztów mu się nie powróciła. To nas pozbawiło prześlicznych studiów, które by potrafił dobierać”⁵⁴.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się rysunek Wojciecha Gersona (il. 13), który w moim przekonaniu jest komentarzem do niepowodzenia fotograficznego projektu Olszyńskiego.

W centralnej części kompozycji znajduje się otoczony kartuszem wiejski pejzaż, w którym można rozpoznać widziany z oddalenia Starogród (por. il. 14). Uwagę przykuwa widoczny na pierwszym planie przewrócony skrzynkowy aparat z połamanym statywem. Tę dramatyczną scenę wskazuje palcem leżący u szczytu kartusza błazen, obok którego stoi symbolizująca mądrość sowa. Wydaje się, że rysunek ten nie jest żartem, lecz zobrazowaniem cytowanych wyżej trafnych słów Beyera z listu do Kraszewskiego.

Olszyński mocno przeżył porażkę swojego pierwszego profesjonalnego projektu, ale ostatecznie wrócił do fotografowania. Około 1860 roku związał się zawodowo z Zakładem Fotograficznym Karola Beyera, gdzie prowadził dodatkową kopiarnię w Hotelu Europejskim⁵⁵.

Cykl fotografii powstałych w Starogrodzie wydaje się wymykać jednoznacznym interpretacjom. To nie tylko pierwsze polskie zdjęcia o tematyce etnograficznej, jak pisała o nich Wanda Mossakowska, czy odważne próby fotografowania ludzi w plenerze, jak słusznie zauważył Beyer. To również opowieść o konkretnej społeczności, spojrzenie na fragment tamtejszego świata, świadectwo dokonań młodego postępowego gospodarza, a także dokument mówiący o historii miejsca. Sam Olszyński



Il. 14. Wojciech Gerson, Starogród, 1853, akwarela, Muzeum Narodowe w Lublinie (S/G/1357/ML)

zaplanował ten cykl jako rodzaj fotograficznego szkicownika, nowoczesny materiał pomocniczy dla malarzy czy wydawców. Dla mnie to przede wszystkim opowieść o młodym amatorze i wizjonerze, którego ambicje, sposób pracy, pasja i relacje zdają się wyprzedzać swój czas.

- 1 Tak sformułowane określenie pojawiło się w rozważaniach dotyczących istoty albumu jeszcze sprzed ery fotografii, w jednym z artykułów francuskiego czasopisma poświęconego modzie. *Qu'est-ce qu'un album?*, „Le Règne de la mode. Nouvel almanach des modes rédigé par le Caprice” 1823, s. 119. Pisał o tym Bernd Stiegler, *Was ist ein Fotoalbum?*, „Fotogeschichte” 2021, nr 161, s. 5–14.
- 2 Mimo bezsprzecznie ogromnej popularności albumów fotograficznych od lat 50. XIX wieku w encyklopedii Orgelbranda fotografia w kontekście albumu pojawia się dopiero w 1898 roku. S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, S. Orgelbranda Synowie, Warszawa 1898, t. 1, s. 133.
- 3 W XIX wieku jedną z takich form były albumy z wyciętymi okienkami, co wiązało się z popularyzacją fotografii w formie wizytowym. W Warszawie od 1859 roku można było zamówić takie zdjęcia w zakładzie Karola Beyera. Zob. Danuta Jackiewicz, *Karol Beyer 1818–1877*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012, s. 20.
- 4 *Wiadomości o fotografiach mających wartość historyczną albo artystyczną wykonanych w Zakładzie Karola Beyera, w Warszawie Nr. 389.*, „Gazeta Warszawska” 1859, nr 330, s. 6.
- 5 Aleksandra Fedorowicz-Jackowska, *Nieuznana rewolucja? Polskie książki i fotografia (1856–1883)*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2023.
- 6 Zaprezentowany został wybór zdjęć czytelników „Gazety Świątecznej” ze zbioru Konrada Prószyńskiego, który chciał stworzyć album typów ludowych, co nigdy nie doszło do skutku. Agata Koprowicz, *Nauka patrzenia na siebie. Egofotografie chłopskich czytelników „Gazety Świątecznej” (1881–1905)*, „Stan Rzeczy” 2021, nr 2, s. 205–241.

- 7 O Marcinie Olszyńskim i jego grupie pisali: Marta Ziętkiewicz-Szlendak, *Marcin Olszyński (1829–1904) i jego działalność fotograficzna*, „Dagerotyp” 2012, nr 21, s. 69–107; Stefan Kozakiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1955 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 8).
- 8 Zdjęcia te jako pierwsza badała Wanda Mossakowska, pisała o nich również Marta Ziętkiewicz; ich kontekst albumowy nie był jednak dotąd rozpatrywany. Por. Wanda Mossakowska, *Etnograficzne fotografie Marcina Olszyńskiego (1829–104)*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolecie urodzin*, red. J. Chrościcki, Muzeum Narodowe, Kraków 2006, s. 185–190; Marta Ziętkiewicz-Szlendak, *Marcin Olszyński...*, s. 72–74.
- 9 Wanda Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839–1963)*, t. 1, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 1994, s. 69.
- 10 Eadem, *Etnograficzne fotografie...*, s. 189; Marta Ziętkiewicz-Szlendak, *Marcin Olszyński ...*, s. 72.
- 11 Badger G., „*The Most Remarkable Discovery of Modern Times*”: *Three Photographic Exhibitions in 1850s London*, w: *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*, red. A. Mauro, Thames & Hudson, London 2014, s. 37–59.
- 12 Martin Barnes, *Archer Frederick Scott*, w: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavy, Taylor & Francis Group, New York 2008, t. 1, s. 55–57.
- 13 Adam Wiślicki, *Fotografia w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 209, s. 377–378.
- 14 Aleksander Karoli, *Karol Beyer*, „Fotograf Warszawski” 1912, nr 7, s. 105.
- 15 „Gazeta Codzienna” 1854, nr 269, s. 2.
- 16 Powstało łącznie siedem albumów oraz ósmy z objaśnieniami. Niestety pod koniec II wojny światowej zostały zrabowane i wywiezione do Trzeciej Rzeszy, skąd wróciły jedynie trzy, oznaczone cyframi IV, V i VI – obecnie są one przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie; tom objaśnień został zniszczony w 1944 roku. Stefan Kozakiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Warszawska „cyganeria”...*, s. 47–130.
- 17 „Kurier Warszawski” 1852, nr 175, s. 922.
- 18 „Gazeta Warszawska” 1856, nr 65, s. 2.

- 19 Dobra te nabył Józef Horodyński (1790–1871) przed wyjazdem Witolda na studia rolnicze do Greifswaldu, prawdopodobnie na przełomie lat 40. i 50. XIX wieku. Feliks Witold Horodyński, *Notatki o koligacji i wspomnienia młodości spisał w roku jubileuszowym MCM Felix Witold Eustachy Horodyński na pamiątkę dzieciom swoim a szczególności [!] synowi Drowi Witoldowi Horodyńskiemu*, BN Rps. akc. 10735, s. 95. Daty życia Józefa Horodyńskiego bywają w niektórych źródłach błędnie podawane, podobnie jak inne dane dotyczące członków jego rodziny. Por. Eugeniusz Kozłowski, *Horodyński Józef Karol*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, t. 10, s. 3–4; „Gazeta Warszawska” 1871, nr 174, s. 2.; Stanisław Całka, *Starogród. Wieś mazowiecka*, ULMAK, Warszawa [po 2006], s. 33. Wanda Mossakowska, *Etnograficzne fotografie...*, s. 188.
- 20 Wanda Mossakowska, *Etnograficzne fotografie...*, s. 189.
- 21 W zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie znajduje się datowany na 1853 rok (il. 14) rysunek Wojciecha Gersona zatytułowany „Starogród” (S/G/1357/ML).
- 22 W albumie VII Olszyńskiego znajduje się zaproszenie malarzy do Starogrodu. Stefan Kozakiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Warszawska „cyganeria”...*, s. 130, poz. 633.
- 23 Album V, k. 19, 34–36; Album VI, k. 20–23, 26.
- 24 Zapewne wypożyczone z zakładu Karola Beyera.
- 25 Operatorem drugiego aparatu mógł być hrabia Ferdynand Kloch de Kornitz, który należał do grupy Olszyńskiego co najmniej od 1854 roku; pracował w zakładzie Karola Beyera między innymi jako retuszer i pozer. Zadaniem pozera w XIX wiecznym zakładzie fotograficznym było upozowanie modela do zdjęcia. W zbiorach MNW w Albumie IV na karcie 14 znajduje się portret Klocha z Juliuszem Kossakiem wykonany przez Olszyńskiego z adnotacją „1854”. O współpracy Klocha z Beyerem pisała między innymi Wanda Mossakowska, *Początki fotografii...*, s. 69.
- 26 Jedna z fotografii wchodzących w skład cyklu, znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego, zatytułowana jest *Niedziela na wsi* (Gr.Pol.17004MNW). W Muzeum Warszawy znajduje się taka sama odbitka(il. 11), ale nie ma tytułu (AF 16654).
- 27 Zakładając, że Olszyński wypożyczył aparaty od Beyera, miał do dyspozycji dwa formaty negatywów: 24,5 × 19,5 cm oraz 21 × 16 cm. Zob. Danuta Jackiewicz, *Karol Beyer...*, s. 17.

- 28 Kazimierz Władysław Wóycicki, *Doniesienia Literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 1, s. 255.
- 29 Feliks Witold Horodyński, *Notatki o koligacji...*, s. 119.
- 30 Album V, s. 3, poz. 452. Stefan Kozakiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Warszawska „cyganeria”...*, s. 78.
- 31 Znamy tylko relację Horodyńskiego, stanowi zatem subiektywne źródło, którego nie można skonfrontować czy porównać z innymi świadectwami, by bardziej zobiektywizować wnioski.
- 32 Feliks Witold Horodyński, *Notatki o koligacji...*, s. 115.
- 33 Prawdopodobnie od 1854 roku. Zob. ibidem, s.115–116.
- 34 Ibidem, s. 114–115.
- 35 Ibidem, s. 118.
- 36 *Wiadomości miejscowe*, „Warszawska Gazeta Policyjna” 1855, nr 63, s. 2.
- 37 W „Kurierze Warszawskim” opublikowano wiersz żałobny jej poświęcony podpisany inicjałami J.Gr.; „Kurier Warszawski” 1855, nr 171, s. 889. Nekrolog: ibidem, nr 142, s. 735.
- 38 Feliks Witold Horodyński, *Notatki o koligacji...*, s. 116.
- 39 Ariella Aïsha Azoulay, Susan Meiselas, Laura Wexler, Wendy Ewald, Leigh Raiford, *Collaboration: A Potential History of Photography*, Thames & Hudson, London–New York 2023.
- 40 „Gazeta Codzienna” 1857, nr 14, s. 4.
- 41 „Kurier Warszawski” 1856, nr 325, s. 1667. Autorem tej wzmianki był najprawdopodobniej ówczesny redaktor naczelny „Kuriera Warszawskiego” Karol Kucz (1815–1892), który znał się z Olszyńskim co najmniej od 1855 roku. Stefan Kozakiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Warszawska „cyganeria”...*, s. 76.
- 42 *Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska” 1858, nr 102, s. 2.
- 43 List Karola Beyera do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Biblioteka Jagiellońska rkps. 6461, IV, k. 202–204.

- 44 Szerzej o rynku introligatorskim w Warszawie oraz ofercie zakładów w: Elżbieta Pokorzyńska, *Z księgą w herbie. Słownik biograficzny introligatorów warszawskich okresu zaborów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2021.
- 45 Użyty w tytule artykułu *Album scen z życia wiejskiego* jest nadany przeze mnie za trafnym określeniem Karola Kucza z cytowanej już wzmianki reklamującej cykl fotografii Olszyńskiego. „Kurier Warszawski” 1856, nr 325, s. 1667.
- 46 Nr inw. Gr. Pol. 16288-16295 R i 17004 R.
- 47 Nr inw. BZS.RKPS.2029.7. Por. il. 12.
- 48 Nr inw. BZS.RKPS.2029.92. Por. il. 10.
- 49 „Umarli żywi”, album Teofila Lenartowicza, rękopis 2029.
- 50 AF 16654 – AF 16657. Dwie z tych fotografii(il. 11 i 12) są takie same jak znajdujące się w Muzeum Narodowym o tytułach: *Chata* i *Niedziela na wsi*. Natomiast fotografia AF 16655(il. 1), choć została wykonana w ramach projektu Olszyńskiego, nie weszła w skład zestawu przeznaczonego do sprzedaży.
- 51 Kazimierz Władysław Wóycicki, *Doniesienia literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 1, s. 254–255.
- 52 „Tygodnik Ilustrowany” od początku korzystał z fotografii jako pierwowzorów dla ilustracji. Zob. Ewa Nowak-Mitura, *Początki fotografii w prasie polskiej „Tygodnik Ilustrowany” 1859–1900*, II tom serii „Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku”, Liber Pro Arte, Warszawa 2015.
- 53 Olszyński nieprzypadkowo wybrał składy rycin. Jednym z nich był otwarty zaledwie rok wcześniej, cieszący się dużym zainteresowaniem luksusowy skład Franciszka Dazziaro. „Kurier Warszawski” 1855, nr 219, s. 1125–1126; „Gazeta Codzienna” 1855, nr 237, s. 2.
- 54 List Karola Beyera do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Biblioteka Jagiellońska, rkps 6461, k. 202.
- 55 Wanda Mossakowska, *Początki fotografii...*, s. 146. Marta Ziętkiewicz-Szlendak, *Marcin Olszyński...*, s. 77.

