

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Z punktu widzenia dyrektora fabryki

autor:

Julia Staniszevska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2025 nr 41

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/41-fotoalbumy/z-punktu-widzenia-dyrektora-fabryki>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2025.41.3057>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

fabryka Lilpop, Rau i Loewenstein; praca; wyzysk

streszczenie:

Tekst omawia album Stefana Stattlera, pracownika i dyrektora technicznego fabryki „Lilpop, Rau i Loewenstein” w latach 1872–1912. Album przedstawia historię rozwoju i sukcesu przedsiębiorstwa, jednak na ostatniej karcie Stattler porównuje siebie do konia pociągowego. Emocjonalny gest radykalnie zmienia odbiór narracji i prowokuje pytania o ukrytych bohaterów albumu.

Julia Staniszevska – Julia Staniszevska od 2021 pracuje w dziale Centrum Fotografii Muzeum Warszawy. Jako kuratorka współpracowała przy powstaniu wystaw "Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850–1950" i "Błysk, mat, kolor. Fotografia i Warszawa lat 90." Od dekady opiekuje się fotograficznym archiwum Chrisa Niedenthala. Jest też reżyserką filmów krótkometrażowych "Cięcie" i "Trzy rozmowy o życiu". Ukończyła studia w ENSBA w Paryżu i Szkole Wajdy w Warszawie.

Z punktu widzenia dyrektora fabryki

Jesienią 1872 roku Aleksander Głowacki (później znany jako Bolesław Prus) zatrudnił się jako robotnik w fabryce „Lilpop, Rau i Loewenstein”. Wspomnił o tym w artykule *Szynk i zepsucie społeczne*:

Pamiętam, kiedyś chodził do fabryki, bez śniadania, o szóstej rano, było mi tak czczo, że w połowie drogi musiałem wstąpić do szynku (jedynej instytucji, którą o tej porze otwierano) i – choć umoczyć usta w wódce. Inaczej byłbym zemdłał przy robocie. Dopiero, kiedy fabryka z powodu grasującej podówczas cholery zaczęła nam wydawać „herbatę z mięta”, zaprzestałem niemiłych odwiedzin .

Również w 1872 roku inżynier Stefan Stattler znalazł pracę w tej samej fabryce. Prus przepracował kilka miesięcy, Stattler czterdzieści lat, do roku 1912, głównie na stanowisku dyrektora technicznego odpowiedzialnego za zakłady i produkcję. Stworzył album dotyczący pracy w fabryce ze stu pięćdziesięcioma fotografiami, najprawdopodobniej już po przejściu na emeryturę. Trafił on do zbiorów Muzeum Warszawy w latach 80. XX wieku, przekazany przez jego wnuka.

W trakcie mojej pracy nad wystawą *Śliczna jest młodość naszego wieku. Fotoalbumy 1850-1950 (29 lutego – 26 maja 2024, Muzeum Warszawy)* album ten odegrał szczególną rolę. Uświadomił mi, że o sposobie jego odczytywania decyduje nie tylko autor zdjęć czy historia powstania, lecz także właściciel albo to, komu album był dedykowany, jego forma, metoda wklejania zdjęć na kartę, sposób ich ozdabiania czy podpisy.

Niektóre albumy skrywają historie, których nie da się od razu odtworzyć, ale jeśli uda się je rozpoznać, to właśnie one stają się centrum opowieści i kluczem do ich odczytywania. Uwaga przekierowuje się wtedy na to, czego w samym albumie nie ma, co zostało pominięte, wygumkowane lub z niego wydarte. Album interesował mnie jako medium wielowymiarowe, wywołujące nie

tylko historie i wspomnienia, lecz także emocje, wyobrażenia i pytania.

Wielowarstwowość dzieła Stattlera pozwala odkryć dopiero ostatnia karta, na której autor wkleił cztery swoje portrety z różnych lat (od 1890 do 1916 roku), między innymi owalne zdjęcie odręcznie podpisane:

w r. 1916

Ten znowu stary przez lat
czterdzieści

Dziwy wykował przeróżnej
treści..... dla onej budy.

A gdy się zestarzał i przestał
walić młotem

Szanowni akcjonariusze
obrzucili go

ze skarbca Judy!

I cóż!



Na tej samej karcie wkleił również wizerunek głowy konia w chomącie, z podpisem:

Z pożytkiem pracował dla tej budy przez lat wiele,
Urlopów nie brał, za to miał wolne święta, niedziele.
Robił co mu kazali, a jadł co mu dawali.
Praca go żywiła, praca go zabiła!..... i już!

W ten sposób dyrektor Stefan Stattler po czterdziestu latach pracy przyrównał się do pociągowego zwierzęcia, a w rymowanych podpisach pod fotografiami wyraził rozczarowanie tym, jak został potraktowany. Gest ten wyróżnia się na tle stu pięćdziesięciu fotografii i podpisów w albumie i uruchamia wiele pytań. Jakie uczucia chciał wywołać autor? Żal? A może zgorzknienie? Czy jest to spontaniczny wybuch, czy raczej dobrze

obmyślony komentarz? Czy na innych kartach także znajdziemy ślady rozczarowania? A może to puszczenie oka do odbiorcy: to, na co patrzyłaś, nie jest tym, czym ci się wydaje?

Większość wklejonych do albumu fotografii poprzedzających tę wyjątkową pointę przedstawia historię fabryki, jej zabudowania i wnętrza warsztatów w dwóch kolejnych siedzibach na Solcu i Woli, maszyny fabryczne oraz wytwarzane urządzenia – głównie wagony i konstrukcje stalowe. Zdjęcia są skrupulatną dokumentacją terenu fabryki (szczególnie tej na Solcu) i na ich podstawie można wiernie odtworzyć jej topografię. Stattler wklejał zazwyczaj po dwie odbitki w takim samym formacie na jedną kartę i ręcznie je podpisywał, na przykład: „Wejście do fabryki od ulicy Smolnej” czy: „Odstawa wagonów na kolej”. Rozwijał w ten sposób opowieść o zakładach poprzez pokazywanie terenu i budynków: zarządu, kotłarni, kuźni, modelarni, odlewni mosiądzu, warsztatów (między innymi mechanicznego czy bombowego) oraz wielu innych miejsc, czasem mniej reprezentacyjnych, jak składy żelaza, teren sadzawki czy kącik zaciszny.

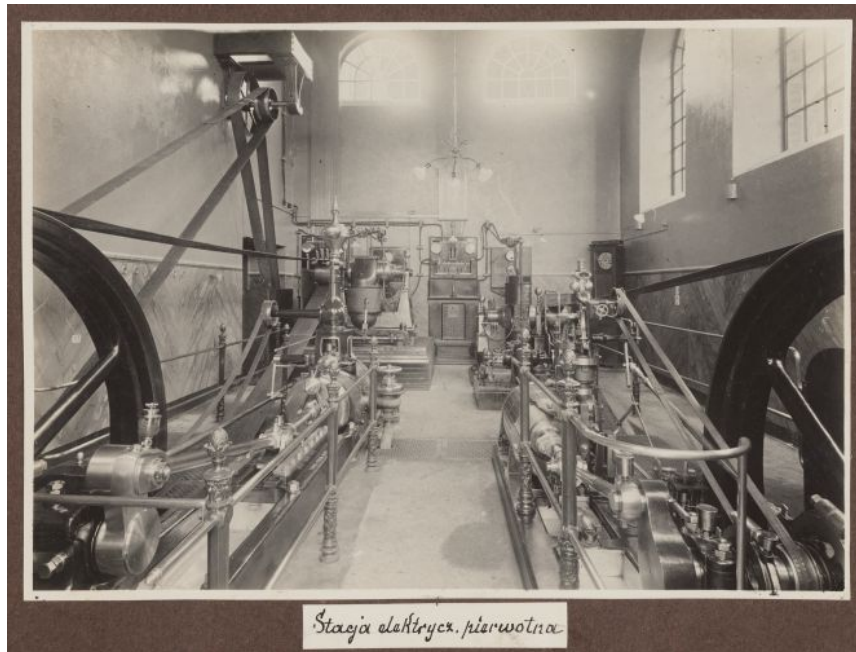
Opis i zdjęcia przestrzeni są tak dokładne, że przeglądając album, można sobie wyobrazić, że chodzi się po terenie fabryki na Solcu. I tak, chcąc dojść do sadzawki, trzeba po wejściu z ulicy Smolnej od razu skręcić w lewo, iść wzdłuż modelarni, a dalej kuźni, dojść do stolarni, skręcić w prawo, minąć po prawej stare remizy (do 1895 roku), lub w późniejszych latach nowo wybudowane remizy wagonowe (ich fotografie również są pokazane i podpisane w albumie). Za ostatnim budynkiem remiz był skład żelaza, za nim trzeba jeszcze raz skręcić w prawo, aż dojdzie się do krzaków,



za którymi znajdowała się sadzawka.



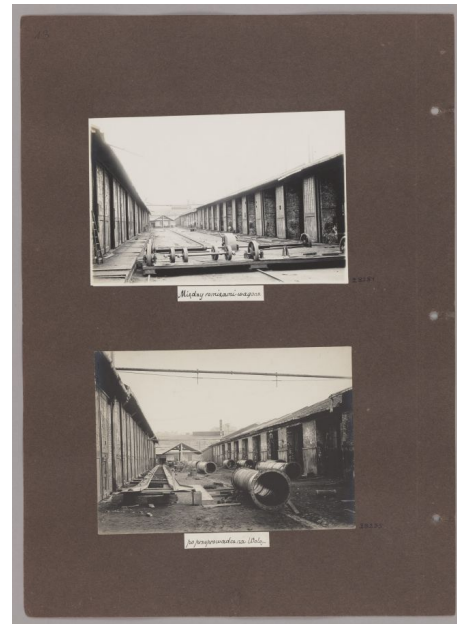
Ponieważ dziś na tym terenie nie ma ani śladu po fabryce², taka fotograficzna przechadzka może być nie tylko podróżą w czasie, ale i sprawić oglądającemu przyjemność. Stattler wkleił do albumu także zdjęcia ze środka budynków, można więc wyobrazić sobie analogiczny spacer wewnątrz stacji elektrycznej, kotłarni z oddziałem do zwrotnic, warsztatów mechaniczno-maszynowego, szrapnelowego i bombowego, heblarni do szyn i tak dalej. Fotografie były robione przez ponad czterdzieści lat (od lat 70. XIX wieku do roku 1916) i są dumnym świadectwem rozwoju i sukcesu Akcyjnego Towarzystwa Przemysłowego Zakładów Mechanicznych „Lilpop, Rau i Loewenstein” (tak brzmiała oficjalna nazwa fabryki).



Spacery te stają się jednak problematyczne, jeśli spojrzysz się na nie przez pryzmat zakończenia albumu: portretu i wizerunku konia. Stattler wyznacza nam w ten sposób zadanie ponownego odczytania tej wizualnej narracji poprzez filtr silnej emocji, którą być może chciał ukryć, skoro nie zdradził jej aż do ostatniej karty. Dzięki takiemu zakończeniu dokumentacyjny charakter albumu nabral nowego wydźwięku i otworzył go na krytyczną interpretację. Dla kogo album został zrobiony? Nie ma w nim oficjalnej dedykacji. Ostatnia strona przekierowuje uwagę z historii fabryki na osobę dyrektora. Czy jest to refleksja na temat pracy w fabryce? Przyglądałam się fotografiom karta po karcie, tym razem jako świadectwu pracy. Z obrazów wyłoniła się jednak przede wszystkim pustka i pytanie: gdzie są ludzie?

Większość budynków, terenów fabryki na Solcu i Woli, a także wewnątrz warsztatów i wytwarzanych produktów została sfotografowana bez postaci ludzkich. Podpisy są dokładne, zwięzłe i bezosobowe: „Budowa nowych remiz wagon. r. 1895”, „Między kotłarnią, kuźnią i śrubiarnią”, „Kuźnia. Młoty parowe większe” i tak dalej. Dzieło Stattlera, jak na inżyniera przystało, wykonane jest bardzo precyzyjnie. Zastanowiło mnie jednak to, że karty albumu są w kilku różnych odcieniach szarości i brązu. Niektóre mają z boku trzy otwory na sznurek, inne pięć, tak jakby Stattler świadomie skonstruował album o fabryce i swojej karierze zawodowej z większej ilości materiałów pochodzących z różnych segregatorów, i z dystansu, już na emeryturze ułożył karty w tej kolejności. Świadczy o tym również zbyt wąski grzbiet okładki w stosunku do liczby kart. W konsekwencji karty miały tendencję do wysuwania się, przez co rozrywały się otwory. Konserwatorzy z Muzeum Warszawy – Julia Kłosińska i Piotr Popławski – rozważali nawet poszerzenie grzbietu, ale ostatecznie, w zgodzie z zasadą konserwatorską zakładającą ograniczenie się do minimalnej niezbędnej ingerencji, zdecydowali o przechowaniu w jednym pudełku rozwiązanego albumu: oddzielnie kart i okładki.

Fotografia ewidentnie służyła Stattlerowi do dokumentowania technologicznych osiągnięć, pomagała zapamiętać zmiany zachodzące w fabryce i unaoczniała upływający czas. Opowiadała też historię fabryki – od jej pierwszej siedziby na ulicy Świętojerskiej, drugiej na Solcu, przez filię w Sławucie, zakup terenu fabryki Rephana na Woli na przełomie 1903/4 roku oraz późniejszą przeprowadzkę części produkcji związanej



z wagonami na Wolę (około 1909 roku).



Kto jednak decydował o fotografowaniu fabryki bez pracowników? Czy takie było zamówienie zarządu, czy może był to pomysł Stefana Stattlera? O jakiej porze dnia zrobiono te zdjęcia, skoro w fabryce pracowano czasem na dwie zmiany? Bronisław Dziubek, który zatrudnił się jako pracownik administracyjny w fabryce „Lilpop, Rau i Loewenstein” w 1905 roku i pracował w niej do 1918, tak pisał o Stattlerze we wspomnieniach:

Nieraz, kiedy wchodziło się do fabryki, a pracę rozpoczynaliśmy o 6.30 rano, dyrektor Stattler obciążony rysunkami technicznymi już wracał z hal fabrycznych do biura. [...] Ulubioną rozrywką Stattlera była fotografia. Co niedzielę³ wyjeżdżał kolejką do Wilanowa i tam robił zdjęcia .

Może zatem zdjęcia robił o świącie sam Stattler? Tylko czy pozwoliłyby mu na to obowiązki?

Ludzie pojawiają się w tym albumie bardzo rzadko. Na nielicznych fotografiach można dostrzec w tle stojącą figurę nadającą skalę wielkości budynkom czy maszynom.

Dopiero na trzydziestej szóstej karcie (z sześćdziesięciu dwóch) Stefan Stattler wkleił swój własny portret – pośrodku karty, otoczony czterema fotografiami robotników stojących przy kołach i szprychach. Zdjęcia te są podpisane, ale nie imieniem i nazwiskiem, nawet nie fachem, tylko nazwami maszyn lub wykonywaną czynnością, na przykład: „Obrabiarka szprych” czy „Wyrób czopów u szprych”. To są jedyne – w dodatku pozowane – zdjęcia robotników pracujących przy maszynach, jakie tu znajdziemy.



A jak Stattler widział siebie i swoją pozycję w firmie? Nie wkleił swojego portretu na karcie z najważniejszymi osobami w firmie – fotografią prezesa Władysława Kisiel-Kiślańskiego, zdjęciem Rady Zarządzającej: Władysława Kisiel-Kiślańskiego, Henryka Marconiego, Stanisława Rotwanda i Szymona Neumana oraz portretem dyrektora zarządzającego Henryka Marconiego (pierwsza karta w albumie), chociaż zdjęcie rady jest powiększonym fragmentem innej fotografii – jubileuszu Marconiego. Wystarczyło więc inaczej skadrować odbitkę, żeby Stattler znalazł się w tym gronie.

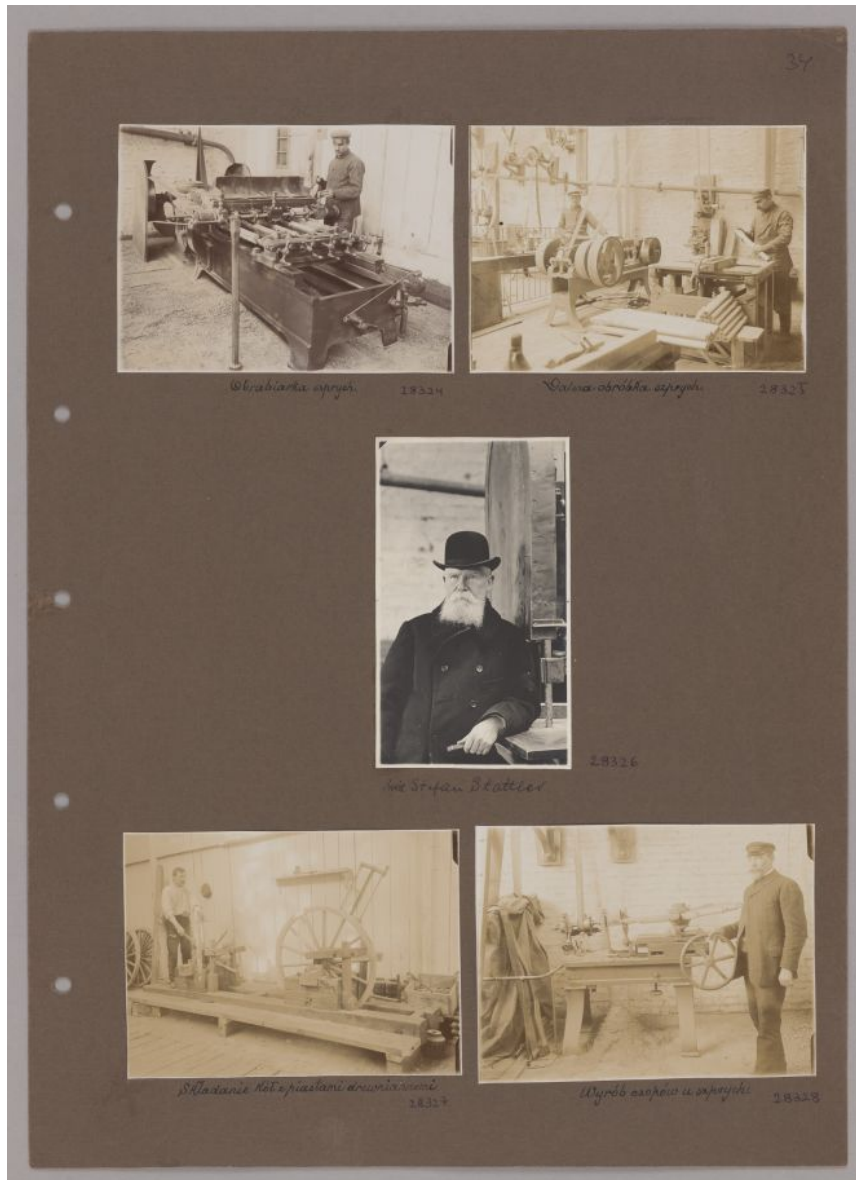
Na innej, wspólnej karcie wkleił natomiast fotografie dwóch jubileuszów – swojego i dyrektora Marconiego. Znał zatem własne miejsce w hierarchii – pomiędzy decydentami a robotnikami, między górą a dołem społecznej hierarchii przedsiębiorstwa.

Bronisław Dziubek opisywał Stattlera w następujący sposób:

świetnie znał fabrykę, jak i wszystkich jej pracowników.
Wiedział zawsze, na jakiej maszynie który rzemieślnik pracuje
i jak pracuje.

[...] nikt nie ośmielił się zwracać do Marconiego po podwyżkę. Szło się raczej do drugiego dyrektora – Stattlera, który te sprawy prawie zawsze załatwiał pomyślnie dla petenta.

Wszystkich kierowników działów (majstrów; przyp. aut.)⁴ promował ze zdolniejszych rzemieślników .



Dlaczego, skoro interesował się fotografią, Stattler nie wpisywał do albumu informacji o autorach zdjęć? Czy dlatego, że on sam jest ich twórcą? W notatce, która ukazała się

w „Tygodniku Warszawskim”, można przeczytać, że podczas jubileuszu Marconiego „p. K. Brandel dokonał zdjęcia fotograficznego wszystkich zebranych osób”⁵. Czy zdjęcie jubileuszu Stattlera też jest autorstwa Konrada Brandla? A może to właśnie Brandel sfotografował przestrzeń fabryki? Nie udało się tego ustalić.

Nie znamy twórców pozostałych zdjęć w albumie, możemy za to docenić umiejętności fotografa, również w pełnych odcieni szarości odbitkach. Autorów było zresztą zapewne co najmniej kilku. Odbitki w albumie różnią się odcieniami i sposobem obramowania, niejednorodne są też kompozycje. Można jednak wyłowić spośród nich zdjęcia wykonane najprawdopodobniej przez tą samą osobę – mógłby nią być Konrad Brandel.

Dziwi brak podpisów autorów fotografii zamieszczonych w dodatku do „Tygodnika Ilustrowanego” z 9 czerwca 1906 roku pod tytułem „Nasz numer przemysłowy”. Redaktorzy gazety opisali stan przemysłu na ziemiach polskich po rewolucji i licznych strajkach z lat 1905/6. Rozmawiali z fabrykantami w Łodzi, Żyrardowie, Warszawie, Dąbrowie Górniczej, pod Olkuszem, w Częstochowie i Sielcu. Ich perspektywa jest jednostronna: konsekwencją rewolucji 1905 roku jest wielki kryzys przemysłu.

W obszernie ilustrowanych artykułach część zdjęć została podpisana nazwiskami fotografów: „fot. Wł. Roland”, „fot. braci Altman”, „B. Handkie”. Można więc przypuszczać, że autorstwo zdjęć miało dla redaktorów znaczenie i podpisałiby fotografie, gdyby wiedzieli, kto je zrobił.

A jednak zdjęcia zakładów Lilpopa ukazały się bez podpisów. Sama fabryka została natomiast opisana tak:

Olbrzymie długie budynki, w których wre i huczy. Wązkami szycjami rur buchają równomiernie strumienie białej pary. Smolna nr. 2. [...] Wchodzę. [...] Na ścianach medale złote, dyplomy honorowe, nagrody z Moskwy, Warszawy, Chicago... Rysunki rozmaitych maszyn skomplikowanych, rolniczych,

cukrowniczych. Po kątach ogromne stożki metalowe – to pociski armatnie. Jestem w jednym z największych zakładów wyrobów żelaznych u nas⁶ .

O pracy w fabryce wypowiedział się w czasopiśmie dyrektor Marconi:

W r. 1903 pracowano u nas jeszcze 10½ godzin, obecnie – 9. Tymczasem w Cesarstwie po wszystkich gwałtownych strajkach pracuje się w tych samych gałęziach przemysłu 11 do 12 godzin. Pojmuje pan, że wobec tego konkurencja nawet z Cesarstwem staje się trudną⁷ .

W tym samym numerze „Tygodnika Ilustrowanego” swoją kronikę tygodniową Bolesław Prus poświęcił pracy, o której napisał:

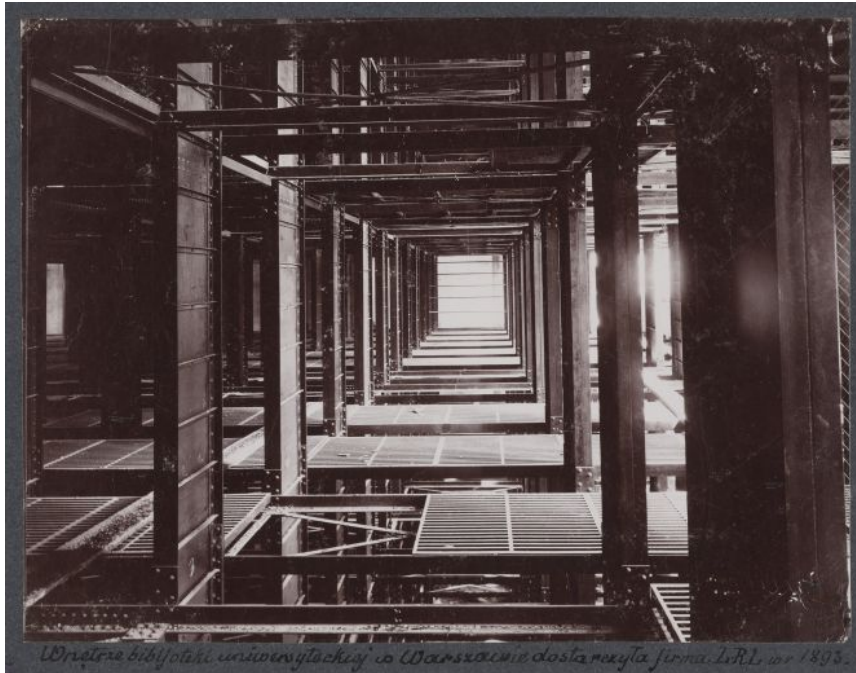
jest niezbędnym warunkiem ludzkiego szczęścia, jest fundamentem doskonałości i nareszcie jest tą twórczą potęgą, bez której nie mogłyby istnieć ani społeczeństwa ani ludzie. [...] Praca nie tylko utrzymuje nasze życie; ona jeszcze doskonali nas, rozwija wszelkie zdolności. [...] Szewc, krawiec, stolarz, aktor, skrzypek, malarz, dzięki wieloletniej pracy w swoich zawodach, wykonywają dzieła, których żaden z nas nie potrafiłby, które skutkiem tego napełniają nas podziwem... Im naród jakiś więcej pracuje, tym więcej ma dobrobytu, tym więcej ma udoskonalonych zadowolonych jednostek. I na odwrót: nędza, barbarzyństwo, niezadowolenie są klęskami narodów, które pracują mało... [...] Podczas gdy my, Polacy pracujemy około 300 dni rocznie i jeszcze narzekamy na nadmiar trudów, paryskie robotnice pracują przez 365 dni!... A co się tyczy robotników, sam widziałem w Paryżu malarzy, budujących w niedzielę⁸ .

Napisał to człowiek, który wytrzymał w fabryce tylko kilka miesięcy...

W 1906 roku, w momencie ukazania się tego numeru

„Tygodnika Ilustrowanego”, w fabryce Lilpopa walka robotników o swoje prawa miała już długie tradycje. W jakimś stopniu zapewne przyczynił się do tego Ludwik Waryński, który zatrudnił się jako praktykant ślusarski w fabryce „Lilpop, Rau i Loewenstein” w 1877 roku. Propagował wśród towarzyszy pracy hasła sprawiedliwości społecznej, prowadził koła robotnicze. Był jednak tą działalnością sfrustrowany, nie udawało mu się bowiem zasiać tych idei wśród młodej klasy robotniczej. W fabryce pracował dwukrotnie przez krótki okres w 1877 i 1878 roku. W tekście opublikowanym w 1880 roku na łamach czasopisma socjalistycznego „Równość” Waryński pisał o niesprawiedliwych sposobach określania płac pracowniczych, dawał też przykłady oszustw w wypłatach (na podstawie doświadczenia pracy w fabryce „Lilpop, Rau i Loewenstein”). Opisywał mechanizm tworzenia „sztucznej konkurencji” między robotnikami. Wierzył jednak, że:

żadne wysiłki burżuazyi nie powstrzymają rozwijania się świadomości w „potulnej” masie robotniczej [...]. Musi ona nareszcie stanąć [...] do śmiertelnej walki z ustrojem społecznym, który pozwala garstce posiadaczy trzymać w nędzy i upodleniu miliony robotniczego ludu!



Robotnicy nie są pierwszoplanowymi bohaterami albumowej opowieści Stattlera. Samego siebie umieszcza on na marginesie historii, chociaż karta z dwoma zdjęciami jubileuszy dyrektorów – Stattlera i Marconiego – świadczy o tym, że aspirował do grona najważniejszych osób w hierarchii. Może to właśnie jego ambicje sprawiają, że w albumie liczy się przede wszystkim dzieło, uwieczniona dla potomności fabryka i wytwarzane tam wówczas ważne i ciekawe konstrukcje żelazne – wiadukt nad torami kolei drogi żelaznej warszawsko-wiedeńskiej czy stalowa konstrukcja regału na księgozbiór Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Może Stattler chciał się oglądającemu pochwalić wytworami, „których żaden z nas nie potrafiłby” zrobić, jak pisał Prus, a „które skutkiem tego napełniają nas podziwem”? I może dlatego przejście narracji na ostatniej karcie z tryumfalnej w zgorzkniałą jest tym bardziej bolesne i wymowne?

Jednocześnie taka konstrukcja albumu i skupienie się przede wszystkim na fotografii architektury i wnętrzu warsztatów, bez ludzi, lecz ze śladami ich pracy, zachęca do wypełnienia tych wnętrz i terenów własnymi obrazami. Puste przestrzenie industrialne otwierają pole wyobraźni i zapraszają do wypełnienia

ich postaciami i wydarzeniami z przeszłości. Fabryka staje się sceną, na której ponownie może się rozgrywać historia – przemiany polityczne i społeczne początku XX wieku. Taka konstrukcja albumu pozwoliła mi nie tylko wyobrazić sobie chodzenie po terenach fabryki jak po swojej dzielnicy, lecz także stworzyć fotografie niezaistniałe, ale prawdopodobne.

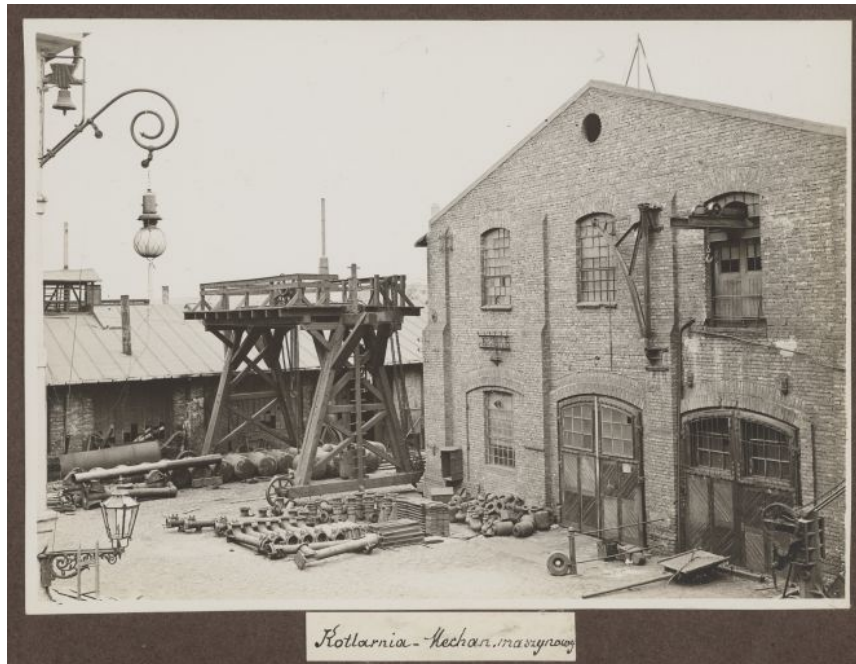
Wywołuję więc obrazy, których nie ma w albumie. Robotnicy zostali oderwani od pracy tylko na chwilę do sesji fotograficznej i stoją tłumnie za fotografem, przyglądając się jego dziwnemu zajęciu, do którego też potrzeba rąk i maszyny, ale znacznie



mniejszej niż ich. Próbują zrozumieć, jak on się nią posługuje, a potem wraz z fotografem przechodzą do innego ujęcia i oglądają teren fabryki z innej perspektywy niż zwykle. Może przyglądają się temu, co widzi fotograf dzięki swojej maszynie. Nigdy wcześniej nie oglądali tak długo warsztatów i budynków. Przychodzą do pracy przed świtem i wychodzą często po zmierzchu, a poza tym, jak pisał Prus, żeby nie zemdleć przy robocie, trzeba z rana „choć umoczyć usta w wódcę”. Po sesji fotograficznej szybko wracają do swoich stanowisk, do budowy nowych remiz, do młotów parowych albo do układania wyprodukowanych szrapneli. Scena fabryczna znów wypełnia się życiem, którego tak na tych fotografiach brakuje.

Może część zdjęć zrobiono w czasie strajków, kiedy produkcja stała, a robotnicy poszli na wiec Róży Luksemburg? Choć na fotografiach w albumie nie ma śladów strajków z okresu rewolucji 1905/1906 roku, w fabryce Lilpopa odbyły się „oprócz sporadycznych krótkich [...], trzy długie, od czterech do pięciu tygodni trwające strajki”¹⁰. W książce *Zaczynałem u Lilpopa* Bronisław Dziubek napisał: „Wszystkie pertraktacje z delegatami robotniczymi podczas licznych strajków 1905/1906 roku dyrektor

Stattler przeprowadzał sam w swoim gabinecie na 1 piętrze budynku biurowego”¹¹. A zatem był w nie zaangażowany. Niestety nie ma w albumie zdjęcia Róży Luksemburg przemawiającej w fabryce Lilpopa późną jesienią 1905 lub na początku 1906 roku. Dziubek relacjonował: „na tle warsztatu mechanicznego była ustawiona prowizoryczna trybuna, z której ta sławna i energiczna działaczka przemawiała”¹².



Tę sytuację łatwo sobie wyobrazić dzięki wklejonej do albumu fotografii warsztatu mechanicznego. To w tej scenografii miała miejsce akcja, którą wyobrażam sobie tak: na pierwszym planie stoją tyłem robotnicy. Przed budynkiem warsztatu mechaniczno-maszynowego zebrał się spory tłum. Spomiędzy głów mężczyzn wystaje jasny kapelusz Róży Luksemburg. Jej samej nie widać, jest przecież niewysoka. Krzyczy: „Towarzysze, towarzysze!”. Może właśnie dlatego, że tłum nie widzi prelegentki, stojący z przodu mężczyźni unoszą ją nagle do góry, a ona, niewzruszona tą nagłą zmianą perspektywy, pewnym głosem przemawia:

Gdzie lat temu dziesięć kwitł dobrobyt i zysk fabrykantów
w ciszy i świętym spokoju, tam woła dzisiaj wzburzony lud:
„ten zysk to bezprawie i wyzysk!”. Gdzie dawniej potulne

i bezmyślne mrowisko uwijało się w pracy od świtu do nocy, za łachman i suchy kęs chleba, tam hardo i dumnie stoi dziś wielka armia polskiego proletariatu, przejęta poczuciem godności i siły, i walczy o chleb i swobodę. Na całym obszarze naszej ziemi rozlega się odgłos tej walki. Zbudzony robotnik powstał przeciw tym, co z pracy jego żyją, powstał przeciw kapitalistom i żąda zniesienia wyzysku .

Robotnicy wiwatują. Dokładnie w tym momencie fotograf naciska migawkę w aparacie, zdjęcie politycznego wiecu wychodzi lekko poruszone. Może udzieliły mu się emocje tłumu?

Jak Stattler przeżywał przemiany, jakim uległa praca w fabryce po 1905/6 roku? Czy był zapisany do którejś z licznych organizacji? Czy bliżej mu było do PPS-u, czy może do endecji? Czy był twardym negocjatorem ustępstw w godzinach pracy? Nie ma w albumie informacji na ten temat, niewiele też można znaleźć w książkach o fabrykantach czy inżynierach tamtego czasu – był osobą za mało znaną. Z książki Bronisława Dziubka i Wielkiej Genealogii Minakowskiej można się dowiedzieć, że był synem Marianny Lilpop Stattler (siostry Stanisława Lilpopa, jednego ze współzałożycieli fabryki), ukończył politechnikę w Akwizgranie, ożenił się, miał dwoje dzieci. Wraz z rodziną mieszkał w willi w Konstancinie. Na emeryturze przeniósł się do Krakowa, gdzie zmarł i został pochowany.



Na karcie z historią przeprowadzki na Wole – do większych budynków, z dużo większym terenem – na której Stattler pokazał swego rodzaju fotograficzną oś czasu, przedstawił między innymi widok na fabrykę na Solcu z 1882 roku z odręcznym podpisem: „Chmury wszędzie troska wszędzie, Co to będzie co to będzie?“, a obok widok nowej fabryki na Woli z 1912 roku z podpisem: „Jasno wszędzie rażno wszędzie, bo pełne kassy, pełne szatały!“. Strajki i zmiany 1905/6 roku najwyraźniej nie zaszkodziły więc fabryce Lilpopa (wręcz przeciwnie), a Stattler, jak wynika z podpisów, ewidentnie cieszył się z tego rozwoju (niedługo, bo już w 1912 roku przeszedł na emeryturę; pewnie dlatego w albumie zdjęć fabryki na Woli jest raptem kilka).

W podpisach pod fotografiami ujawniają się czasem drobne żarty, wyrazy czułości czy wzruszenia. Można je znaleźć na kartach pokazujących „reperację dużego komina zwanego «tatusiem»” lub na karcie porównującej młoty parowe: zestawione są „najmłodsza maszyna 1911” oraz „najstarsza maszyna wyprodukowana w 1828 roku w fabryce Rządowej Machin na Solcu”. Czy to znaki nostalgii z powodu upływającego czasu?

Album Stattlera jest podsumowaniem kariery dyrektora i rozliczeniem z życiem zawodowym. Właśnie dlatego gorzka refleksja przychodzi dopiero na końcu. Wcześniej nie ma na nią miejsca ani w albumie, ani w życiu. Wyobrażam sobie jednak, że wklejam tam wysnioną fotografię: w pomieszczeniu kuźni ręcznej wieczorem po robocie siedzi dwóch mężczyzn. Redagują pismo do zarządu fabryki. To Stefan Stattler i Ludwik Waryński. Stattler proponuje zacząć od słów: „Dość traktowania pracowników jak koni pociągowych”. Czy taka sytuacja mogłaby się wydarzyć?

Chcę wierzyć, że to właśnie Stattler był autorem zdjęć robotników przy maszynach, które wkleił wokół swojego portretu; mam nadzieję, że los robotników był dla niego ważny. Albo jeszcze lepiej: że to on zrobił zdjęcie, które znajduje się w zbiorach Muzeum Warszawy (AF 30581). Przedstawia ono pracowników warsztatu stelmaskiego fabryki „Lilpop, Rau i Loewenstein” przed 1914 rokiem. Autor w centrum postawił ludzi, nie maszyny. Zależało mu, by zrobić portret grupowy robotników z jednego warsztatu – zdjęcie oddające wspólnotowy charakter pracy w fabryce. Autor tej fotografii identyfikuje fabrykę właśnie z ludźmi, nie z miejscem czy maszynami.

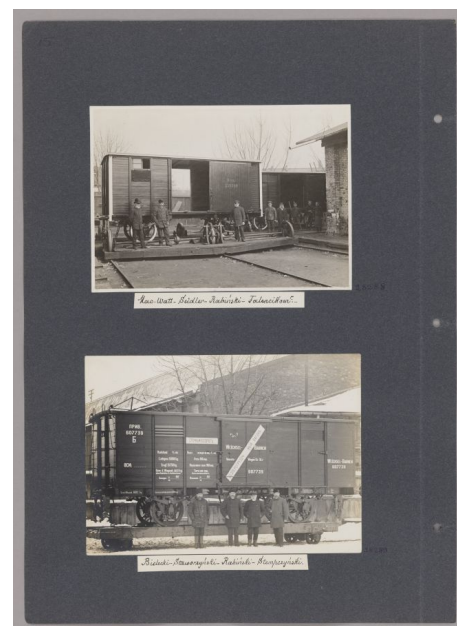




Stattler nie umieścił tego zdjęcia w albumie (być może go nie miał?), wkleił natomiast dwa inne grupowe portrety pracowników, podpisane nazwiskami. Nie są to jednak prości robotnicy, ale majstrzy – stoją na tle wielkich nowych wagonów. To właśnie na wagonach koncentruje się uwaga fotografa, a tym samym również moja.

To, że w albumie nie ma zdjęć wypadków, w ogóle nie dziwi. Nie był to powód do dumy. Doniesienia na ich temat łatwo jednak znaleźć w prasie. W „Tygodniku Ilustrowanym” z 1889 roku zamieszczono rysunek Henryka Pillatiego zrobiony na podstawie fotografii Jana Mieczkowskiego i opis wybuchu kotła:

Dwóch robotników poniosło śmierć na miejscu. Całe szczęście, iż eksplozja wypadła w chwili zmiany robotniczego personelu, kiedy jedni opuścili już fabrykę



po nocnej pracy, a drudzy jeszcze do dziennej nie nadeszli; inaczey liczba ofiar byłaby z pewnością znacznie większa. Rysunek nasz daje pojęcie o charakterze zniszczenia i potędze wybuchu: cały budynek w gruzy został rozsypany; około 300 łokci żelaznego dachu zerwało; w fabryce i okolicznych budynkach przeszło 4000 szyb pękło, a straty obliczone w przybliżeniu wynoszą około 50000 rubli. Ślepa siła, nie krępowana umiejętną i czujną ręką człowieka – dozorczy,¹⁴ zemściła się okrutnie na winnych i niewinnych .

Album zadaje pytanie o sposób reprezentacji pracy, na pierwszym miejscu stawiając dzieło, cel i sukces. To technologię i osiągnięcia Stattler uważał za bardziej reprezentatywne dla historii. Być może album miał być oficjalną wersją historii fabryki, jej rozwoju i prosperity, być może Stattler utożsamiał się nawet z fabryką, ale ostatnia karta wymknęła się tej narracji i to dzięki niej zmienił się sposób odczytywania albumu. Umożliwiło to opowiadanie równoległych historii o fabryce oraz jej pracownikach, rozwoju samorządów i walce o prawa pracy.

Ponieważ album jest podsumowaniem czterdziestoletniej kariery Stattlera, zachęcił mnie do zatrzymania się i refleksji również nad moją własną pracą. Z jakim zwierzęciem (a może raczej botem) zestawiałabym swój portret, by podsumować moje zawodowe doświadczenia na fotografiach lub we wspomnieniach? Oglądanie tego albumu pozwala zadać pytanie o moje własne doświadczenie zawodowe, bliższe doświadczeniu Stattlera niż robotników. Identyfikuję się nie tyle z dziedzictwem zniewolenia i wyzysku (co było przedmiotem rewolucji 1905 roku), ile z silnym spleceniem tożsamości z pracą. Zastanawiam się nad konsekwencjami spędzania życia w stanie „zatrudnienia” i o tym chętnie porozmawiałabym z autorem albumu. Tak wiele się zmieniło, a zarazem tak wiele pozostało bez zmian.

- 1 Bolesław Prus, *Szynk i zepsucie społeczne*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 264, s. 3.
- 2 Nie zachowały się żadne budynki z terenów fabryki na Solcu; budynki na Woli częściowo przetrwały do dzisiejszych czasów.
- 3 Bronisław Dziubek, *Zaczynałem u Lilpopa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1969, s. 72, 74.
- 4 Ibidem, 71.
- 5 „Kurier Warszawski” 1899, nr 328, s. 7.
- 6 Dodatek „Nasz numer przemysłowy”, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 23, s. 433–443.
- 7 Tamże.
- 8 Bolesław Prus, *Kronika Tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 23, s. 445–447.
- 9 Ludwik Waryński, *Czy jest u nas kwestyja robotnicza?*, „Równość” 1880, nr 8 i 9, s. 24.
- 10 Bronisław Dziubek, *Zaczynałem u Lilpopa...*, s. 93.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem.
- 13 Róża Luxemburg, *Zadania polityczne polskiej klasy robotniczej*, „Sprawa Robotnicza” 1893, nr 1, s. 1.
- 14 „Kłosa” 1889, nr 1236, s. 154.

