



— il. 1 Nadar, Adam Jerzy Czartoryski, 1856, Paryż, fotografia, 20,4 × 16,6; Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, sygn. MPK/F/III/3

Kulisy pracy XIX-wiecznych fotografów. Tajemnice pozowania i retuszy w wybranych portretach z kolekcji fotografii Konstantego Zamoyskiego z Kozłówek

Magdalena Widelska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Kolekcja ordynata kozłowieckiego jest jednym z największych zbiorów XIX-wiecznej portretowej fotografii arystokracji w muzeach polskich¹. Tworzące ją zdjęcia zostały zebrane, a następnie ułożone i podpisane przez Konstantego Zamoyskiego (1846–1923). Dzięki zachowaniu tego zasobu w kształcie oryginalnym, tj. zgodnym z zamysłem jego twórcy, jest on dokumentem unikatowym². Liczy 11 albumów zawierających łącznie 1633 fotografie. Są tam zdjęcia blisko pół tysiąca osób, głównie rodziny Zamoyskich, a także przedstawiciele rodów spokrewnionych: Czartoryskich, Sapiehów, Potockich, Lubomirskich, Branickich i innych. Sporą część stanowią portrety władców europejskich i ich rodzin, polskich patriotów, przedstawiciele kultury i nauki oraz mecenasów i filantropów. Najwięcej zdjęć pochodzi z lat 70. i 80. XIX w., przy czym najstarsze zachowane wizerunki, będące reprodukcjami dagerotypów, datowane są na koniec lat 40. tegoż. Fotografie kozłowieckie to efekt pracy 210 zakładów fotograficznych z całej Europy. Blisko 80% zdjęć powstało w najmodniejszych wówczas *atelier*, które oferowały swoim klientom kompleksowe usługi o najwyższym standardzie.

Będąc pod urokiem starych fotografii portretowych, często skupiamy się bardziej na odczuciach, jakie owe obrazy w nas wywołują, niż na samym przedstawieniu osoby. Sentymentalizm związany z uświadomieniem sobie ulotności ludzkiego życia, zatrzymanego jedynie w kadrze, miesza się z ciekawością lat minionych, z podziwem nad upozowaniem modela, elegancją kompozycji, detalami strojów... Jakież te przedstawienia są odmienne od dzisiejszych! Takie realne, namacalne, archaiczne – ale czy prawdziwe? Owe niewielkie odbit-



¹W tekście wzięto pod uwagę jedynie kolekcje fotograficzne należące do polskiej szlachty, które obecnie znajdują się w muzeach polskich. Wyniki ogólnopolskiej kwerendy przeprowadzonej w 2017 r. przez autorkę w ramach badań do rozprawy doktorskiej dotyczącej kolekcji kozłowieckiej wykazały, że jest to największy zbiór tego typu. Autorka pozostaje jednocześnie świadoma, że na dawnych ziemiach wschodnich znajdują się inne kolekcje fotografii, np. ta należąca do S. K. Kossakowskiego, która stanowi przedmiot opracowań badaczy litewskich. A także inne, współcześnie gromadzone zbiory XIX-wiecznej fotografii, muzealne oraz prywatne – np. J. Przewłockiego czy Z. Harasyima.

²Na podstawie kwerendy stwierdzono również, że kolekcja Zamoyskiego jest jedynym kompletnym zbiorem fotografii XIX-wiecznej zachowanym w oryginalnym układzie przedstawień (narrację w znacznej części zbioru prowadzi się liniami genealogicznymi), w bardzo dobrym stanie.



³ Photoshop – program graficzny napisany przez Th. i J. Knollów w połowie lat 80. XX w.; pierwotnie pomyślany jako narzędzie ułatwiające obróbkę zdjęć do druku rastrowego. Oficjalnie miał swoją premierę w 1990 r. i od razu okazał się wielkim sukcesem. Reklamowany przez producentów jako narzędzie dostępne dla każdego, pozwalające osiągnąć w domowym zaciszu efekty dotychczas możliwe tylko w profesjonalnych studiach graficznych. Jest wszechobecny niemal na każdym polu popkultury – od filmu, przez reklamy, po zdjęcia wstawiane licznie w internetowych serwisach społecznościowych. Dzięki niemu każdy użytkownik może dowolnie modyfikować swój wizerunek.

⁴ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris 1966, s. 18.

⁵ Zob. Z. Harasym, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2012, s. 25–28.

⁶ Zob. W. Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław 1989, s. 14.

ki przyklejone do tekturowych kartoników wydają się tak różne od dzisiejszych „fotek”, wpuszczanych masowo w internetową sieć, modyfikowanych dowolnie za pomocą Photoshopa³. Za sprawą tego programu graficznego nauczyliśmy się nie wierzyć fotografii, zakładając z góry możliwość ingerencji w przedstawiane wizerunki. Zupełnie inaczej postrzegano tę sztukę w pierwszych 10-leciach po jej wynalezieniu. Była ona traktowana jako najwłaściwszy i jedyny obiektywny sposób dokumentowania świata, w tym też wiernego oddawania rysów ludzkiej twarzy. Prawda zapisu obrazu nie wystarczała jednak portretowanym osobom, którym zależało głównie na najkorzystniejszym ukazaniu ich fizjonomii. Fotografów XIX-wiecznych znacznie ograniczały możliwości techniczne, nie doceniamy jednak kreatywności tych artystów. A wykonywanie zdjęć szlachetnie urodzonym szczególnie predysponowało przecież do subtelnego schlebiana i tuszowania niedoskonałości. To arystokraci byli w tamtym czasie najbardziej pożądanymi klientami, bo ich zadowolenie przekładało się na dochody zakładu fotograficznego.

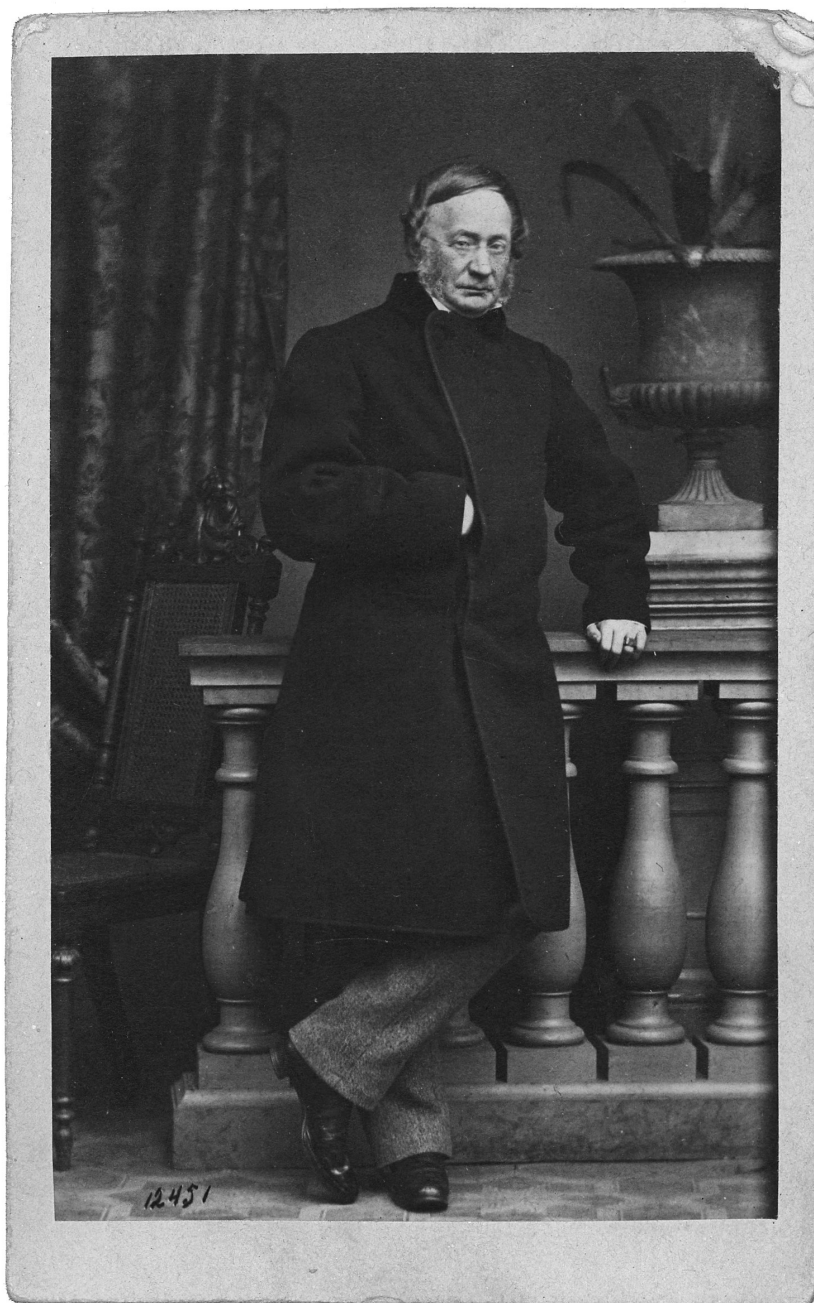
Niemal od chwili ogłoszenia wynalazku dagerotypii w początkach 1839 r. główny temat przedstawień stanowił portret. Człowiek po raz pierwszy w historii mógł uwiecznić swój wizerunek, nie używając pędzla. Było to tak niezwykle, że Honoré de Balzac stwierdził, iż fotografia, elektryczność i chloroform to trzy wynalazki sprawiające, że XIX w. jest największym ze stuleci⁴. Sposób zapisywania obrazu na światłoczułej powierzchni opracowany przez André Daguerre'a i Isidore'a Niépcego miał bardzo prosty charakter. Owa metoda, nazwana dagerotypią, polegała na nanoszeniu światłoczułej mieszaniny jodu i bromu na posrebrzoną płytkę, następnie naświetlaniu jej w *camera obscura*, a później wywoływaniu obrazu oparami rtęci. Pod ich wpływem, proporcjonalnie do stopnia naświetlenia, na płycie osadzał się amalgamat srebra. Powstały wizerunek utrwalano w roztworze soli kuchennej i oprawiano szczelnie w ramki – w celu ochrony przed utlenieniem⁵. Tak wykonywane portrety wzbudzały ogromny podziw. Zachwycono się dokładnością w oddawaniu szczegółów i tonów, pomijając fakt, że obrazy tego rodzaju stanowiły odbicia lustrzane.

Dagerotypia okazała się jednak techniką nietrwałą i do dziś w zbiorach koźłowieckich zachowało się tylko jedno zdjęcie: akwareli z widokiem pałacu w Puławach. Inne dagerotypy będące w posiadaniu Konstantego Zamoyskiego znane są wyłącznie z reprodukcji, które zostały wykonane w latach 80. XIX wieku. Nie można na ich podstawie stwierdzić, czy fotograf wprowadził do wizerunków jakieś poprawki. Zwykle do takich zabiegów należało kolorowanie dagerotypu farbami laserunkowymi, które miejscowo nakładano pędzelkiem. Karmin nadawał policzkom różu, cynober i sjenę наносzono zaś na partie ciała. Do podbarwiania strojów stosowano błękit pruski, indygo, lak angielski i inne. Używano też bieli kryjącej, która zwykle służyła do retuszowania białych części garderoby⁶. Nie wszystkie jednak dagerotypy barwiono.



il. 2 Autor nieznany, *Anna z Mycielskich Zamoyska*, ok. 1852, fotografia, 12,7 × 9,2; Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, sygn. MPK/F/III/46

il. 3 A. i F. Zeuschner, *Stanisław Chłapowski*, ok. 1872, Poznań, fotografia, 8,9 × 5,5; Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, sygn. MPK/F/IX/206



W 1851 r. Frederick Scott Archer wynalazł konkurencyjną dla dagerotypii technikę pozytywowo-negatywową, nazwaną mokrym kolodionem⁷. Negatyw wykonywano ze szklanej płytki, na którą nanoszono emulsję kolodionową z mieszanką soli jodku amonu. Gdy emulsja lekko zastygła, płytkę zanurzano w roztworze azotanu srebra, by nabrała ona właściwości światłoczułych. Od tego czasu fotograf miał około 2 do 5 minut, by naświetlić negatyw, nim kolodion wyschnie. Potem natychmiast musiał wywołać obraz w roztworze siarczanu żelaza z dodatkiem kwasu octowego i alkoholu. Kolejnym etapem było dokładne płukanie w wodzie, a następnie utrwalenie w roztworze



⁷Zob. *eadem*, *Walery Rzewuski (1837-1888), fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Wrocław 1981, s. 47-49.

cyjanku potasu lub tiosiarczany sodu⁸. Podczas tak licznych operacji chemicznych zdarzało się, że kolodion miejscami odklejał się od szklanej płytki, wobec czego często ostatni etap pracy nad negatywem stanowił jego retusz. Polegał na zakryciu czarną farbą miejsc z ubytkami kolodionu pod retusz właściwy, wykonywany bezpośrednio na zdjęciu. Po wywołaniu pozytywu zamalowane powierzchnie stawały się jasne i to właśnie na nich uzupełniano pędzelkiem brakujące fragmenty fotografii lub też dorysowywano je ołówkiem⁹. Technika mokrego kolodionu umożliwiała wykonanie z jednego negatywu dowolnej liczby odbitek pozytywowych na papierze. Jednakże do połowy lat 50. XIX w. to dagerotypię uważano za właściwszą do wykonywania portretów. Chodziło o posrebrzaną płytkę, na której pojawiał się wizerunek, bogatsi klienci postrzegali ją bowiem jako odpowiedniejszą i bardziej szlachetną niż papier. Takich wymagań nie mieli ci mniej zamożni, dla których fotografia stanowiła jedyny sposób uwiecznienia wizerunku, substytut portretu malarskiego, na który nie było ich stać.

Prawdziwy rozkwit kolekcji fotografii portretowej wiąże się z wynalezieniem przez André Disdériego (w 1854 r.) multiplikatora – aparatu do jednoczesnego zdejmowania czterech jednakowych fotografii na płycie negatywowej. Niewielki format uzyskiwanych zdjęć (51 × 98 mm), nazywanych *carte de visite*, był mankamentem, ale znaczne obniżył koszty powstania fotografii, która dodatkowo, właśnie z racji małego rozmiaru, nie wymagała retuszu. Prawie każdy przeciętnie sytuowany człowiek mógł sobie pozwolić na wykonanie swojego portretu i podarowanie go rodzinie czy znajomym. Od początku lat 60. XIX w. możemy mówić o fotografii jako o medium o charakterze masowym¹⁰, któremu nie oparły się nawet elity.

Zrobienie zdjęcia w technice mokrego kolodionu za każdym razem było dla fotografa rodzajem egzaminu z jego doświadczenia zawodowego i wyczucia. W zasadzie tylko skład używanych chemikaliów pozostawał niezmienny, a ponadto jedynie kolejność ich stosowania mogła być ujęta w regułę. Portrety wykonywano w pomieszczeniu o przeszklonym dachu, przez który promienie słoneczne oświetlały postać. Czas ekspozycji negatywu wahał się od kilkudziesięciu sekund do kilku minut – w zależności od pory dnia oraz kąta padania promieni słonecznych, związanego z porą roku oraz z natężeniem zachmurzenia. Fotografowie za pomocą rolet mogli korygować oświetlenie modelu, jednakże zawsze padało ono z góry, eksponując czoło i tworząc cień pod nosem oraz łukami brwiowymi. Wąski snop światła wydobywający jedną stronę twarzy i dłonie nazywany był rembrandtowskim i stosowano go do portretów męskich, bo podkreślał charakter postaci, tworząc zarazem aurę tajemniczości.

Zwykle jednak stosowano dwa źródła światła: pierwsze dominujące, tzw. szerokie, padające na stronę twarzy zwróconą do obiektywu, i drugie tzw. wypełniające, którym niwelowano cień rzucany przez nos na policzek. W ten sposób został oświetlony Adam Jerzy Czartoryski na fotografii z 1856 r. [il. 1]. Powstała ona podczas jedynej sesji



⁸ Zob. Z. Harasym, *op. cit.*, s. 42-43.

⁹ Zob. W. Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 49.

¹⁰ Zob. Z. Harasym, *op. cit.*, s. 144.



il. 4 Autor nieznany, *Konstanty Zamoyski*, ok. 1864, fotografia, 26 × 20,4;
Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, sygn. MPK/F/II/35

zdjęciowej księcia, wykonanej u Nadara (właśc. Gasparda-Félixa Tournaehona) – fotografa bohemy paryskiej¹¹. Nadar sportretował 86-letniego wówczas Czartoryskiego, w którym Wielka Emigracja do niedawna jeszcze widziała króla przyszłej, odrodzonej Polski¹². Zastosowanie gładkiego tła sprawia, że całe zainteresowanie widza skupia się na badawczym, pełnym powagi spojrzeniu księcia. Czartoryski skierowany jest do obiektywu prawym bokiem, na ramię narzucony ma płaszcz z futrzanym kołnierzem w ten sposób, że przedstawienie owo przywodzi na myśl portrety koronacyjne. Ubiór dodaje objętości wątlej postaci starca, która przez to staje się majestatyczna. Należy przy tym wspomnieć, że wizyta księcia u paryskiego fotografa nie miała charakteru przypadkowego. Dla Nadara była ogromną nobilitacją, dla Czartoryskiego – formą podziękowania za tajne misje wywiadowcze, jakie fotograf wykonywał dla Hotelu Lambert¹³.

Przy portretowaniu kobiet stosowano zwykle oświetlenie rozproszone, by optycznie spłycić zmarszczki i złagodzić rysy twarzy. Można ów zabieg zaobserwować w fotografii Anny z Mycielskich Zamoyskiej [il. 2]. Rozproszenie światła dodatkowo wydłużało czas naświetlania negatywu, co wymuszało unieruchomienie modela. Do tego celu stosowano wymyślne stojaki podtrzymujące ciało i głowę. Niestety, efekt nie zawsze był zadowalający. W portrecie Anny widać nienaturalne, zbyt sztywne upozowanie. Aby temu zaradzić, zaczęto wyposażać *atelier* w wygodne fotele z zagłówkami, stoliki, kolumny i balustrady, przy których ustawiano człowieka. Miały one, z jednej strony, aranżować wnętrze, tworząc pozory przestrzeni, z drugiej zaś – umożliwiać wspieranie się na nich.

Prawdopodobnie tylko u fotografa arystokracja przybierała dość swobodne – jak na ówczesne obyczaje – pozy. Portret Stanisława Chłapowskiego jest jednym z wielu w kolekcji kozłowieckiej przykładów opisanego wykorzystania elementów wyposażenia *atelier* [il. 3]. Dodatkowo uwagę zwraca prawa dłoń modela wsunięta w rozpięty płaszcz. Była to jedna z metod unieruchamiania ręki niemającej innego podparcia. W tym okresie w wielu przedstawieniach mężczyzn możemy zaobserwować dłonie schowane w kieszeniach spodni. Nie należy jednak kojarzyć tego z postawą lekceważącą.

Bardziej nonszalancką pozę przybrał młody Konstanty Zamoyski, siadając okrakiem przodem do oparcia krzesła [il. 4]. W ten sposób zyskał podporę dla ręki unieruchamiającej głowę. Można by mnożyć przykłady innych wymyślnych póz, które miały pomóc zastygnąć w bezruchu podczas naświetlania negatywu. Przy oglądaniu XIX-wiecznych zdjęć zastanawia różnorodność rekwizytów trzymanyh w dłoniach przez sportretowane osoby. Każdy z nich miał za zadanie nie tylko pokazywać status społeczny, ale też maskować i odwracać uwagę widza od wymuszonej stabilizacji. Skupienie fotografowanego człowieka na tym, by się nie poruszyć, sprawiało, że na żadnej z uwiecznionych twarzy z tego okresu nie znajdziemy nawet cienia uśmiechu.



il. 5 Kloch & Dutkiewicz, Pelagia z Zamoyskich Rembelińska, ok. 1872, Warszawa, fotografia, 9,4 × 5,9; Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, sygn. MPK/F/X/25



¹¹ Zob. M. M. Grąbczewska, *Adam Jerzy Czartoryski w obiektywie Nadara*, „Blok-Notes” nr 14 (2009). Fotografia Czartoryskiego (nr inw. MPK/F/III/3), sygnowana przez Nadara czarnym atramentem na odbitce pozytywowej. Prezentowany portret jest jednym z czterech ujęć, jakie powstały w sesji fotograficznej z 1856 r., przy czym to przedstawienie Czartoryskiego zachowało się tylko w zbiorach kozłowieckich.

¹² Zob. M. Handelsman, *Adam Czartoryski*, t. 1, Warszawa 1948, s. 230.

¹³ Zob. L. Lechowicz, *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–1939, Łódź 2012, s. 56.



il. 6 J. Mieczkowski, *Konstancja z Zamoyskich Sanguszkowa*, 1894,
Warszawa, fotografia, 14,7 × 10,8; Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, sygn. MPK/F/VII/71



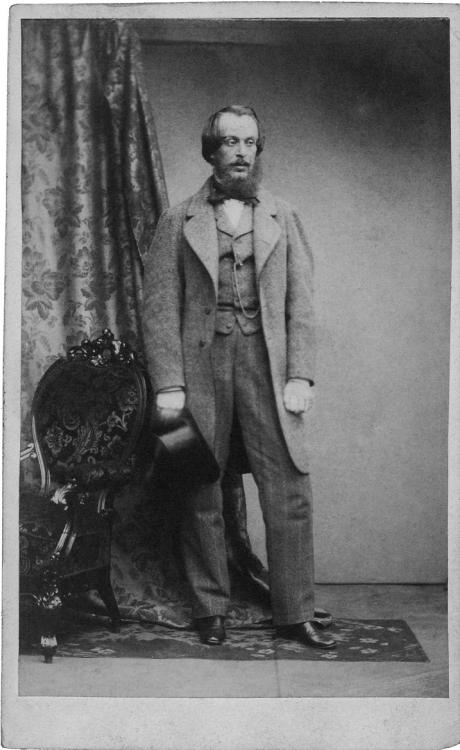
il. 7 J. Mien, *Izabela z Czartoryskich Działyńska*, ok. 1890, Kraków, fotografia przed retuszem, 27,2 × 22,2; Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, sygn. MPK/F/III/27



il. 8 J. Mien, *Izabela z Czartoryskich Działyńska*, ok. 1890, Kraków, fotografia po retuszu, sygnowana, 26,9 × 21,2; Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, sygn. MPK/F/I/15

Obok poprawek w miejscach uszkodzeń negatywu od połowy lat 60. XIX w. coraz częściej stosowano korekty o charakterze czysto estetycznym. Niektóre z nich zaczęły się ujawniać dopiero po upływie 10-leci, gdy w wyniku starzenia się i plowienia fotografii, retusze stały się lepiej widoczne. Czas odsłonił np. tajemnice portretów Pelagii – córki ordynata zamoyskiego [il. 5]. Na większości zachowanych zdjęć nie patrzy ona w obiektyw, tylko czyta książkę, przytula małych synów lub ukazana jest z profilu. Wyjątek od tej reguły stanowi prezentowany portret. Widać na nim, jak wprawna ręka retuszerza skorygowała hrabinie zęza. Ciekawe, że w żadnym z pamiętników nie spotkałam wzmianki o tym mankamacie urody arystokratki.

Jedną z częstszych korekt wykonywanych na życzenie klienta było wysmuklanie kobiecych talii. Aby sprostać oczekiwaniom, a zarazem ułatwić pracę retuszerowi, panie fotografowano na tłach kontrastujących z ich sukniemi. Im większy osiągnięto kontrast, tym łatwiej było „wyszczuplić” sylwetkę. Klientki nie zawsze jednak ułatwiały fotografom zadanie. W przypadku portretu Konstancji z Zamoyskich Sanguszkowej [il. 6] retusz okazał się niemożliwy ze względu na deseń sukni. Zmusiło to fotografa do zastosowania triku optycznego polegającego na przesunięciu w bok zawiązanej w pasie kokardy i ułożeniu jej tak, by zakrywała część gorsetu, a zarazem sugerowała zarys biodra.



il. 9 A. i F. Zeuschner, *Jan Działyński*, ok. 1875, Poznań, fotografia, 8,9 × 5,6; Muzeum Zamoyskich w Kozłowiec, sygn. MPK/F/X/296

Praca retuszerza wymagała ogromnej precyzji oraz specyficznych umiejętności zarówno technicznych, jak i artystycznych. W XIX-wiecznych zakładach fotograficznych obróbka manualna była często bardziej skomplikowana niż wszystkie inne etapy powstawania zdjęcia¹⁴. Zwykle retusz ograniczał się do usuwania wad negatywu oraz do drobnych korekt, jednakże zdarzały się ingerencje polegające na domalowaniu sporych partii fotografii. Działo się tak np. przy reprodukowaniu wcześniejszych przedstawień, które uległy zniszczeniu lub pierwotnie miały kształt elipsy. Odtwarzano wówczas narożniki, by uzyskać fotografię w formie prostokąta¹⁵. Zdarzały się też retusze całego portretu – te można prześledzić tylko, zestawiając fotografie przed korektą i po niej. W kolekcji kozłowieckiej znajduje się zaledwie jedna taka para, ukazująca Izabelę z Czartoryskich Działyńskiej, a wykonana przez Juliusza Miena ok. 1890 roku. Podkreślić przy tym trzeba, że fotograf sygnował wyłącznie portret wyretuszowany [il. 7–8].

Znaczący postęp w fotografii przyniosło wynalezienie – przez Richarda Maddoxa w 1871 r. – emulsji bromo-żelatynowej do stosowania na płyty szklane. Nowa substancja była od 3 do nawet 10 razy bardziej światłoczuła od kolodionu¹⁶, co wiązało się z dużo krótszym czasem naświetlania negatywów. Pozwoliło to na zdejmovanie portretów małym dzieciom i na fotografowanie się z ulubionymi zwierzętami, a w portretach dorosłych przełożyło się na uchwycenie znacznie bardziej naturalnego wyrazu twarzy, więc przestała ona odtąd przypominać na fotografiach zastygłą w bezruchu maskę. Krótszy czas naświetlania przyczynił się także do realizacji przedstawień inscenizowanych, uatrakcyjnających ujęcia portretowe. W warunkach *atelier* fotograficznego za pomocą malowanych tła i doboru odpowiednich rekwizytów imitowano np. sceny z balu, odtwarzano chwilę zaręczyn, udawano spacer na łonie natury lub biesiadę w tawernie. Tego typu przedstawienia stanowiły pretekst do pokazania, oprócz osoby portretowanej, także jej wykwintnego stroju.

Zdjęcia mogły być również uwiecznieniem chwilowej zmiany tożsamości, dość często rejestrowanym w ostatnim 30-leciu XIX wieku. W okresie tym damy przebierały się za Cyganki, pokojówki lub wieśniaczki, panowie natomiast fotografowali się w strojach krakowskich, historycznych, a ponadto w tzw. stroju polskim, który był jednocześnie manifestacją patriotyzmu. Wśród takiej różnorodności motywów przedstawień bardzo trudno odróżnić zamysł artystyczny fotografa od triku mającego maskować niedoskonałości wizerunkowe modela. Niekiedy, aby odkryć sekret przedstawienia, nie wystarczy analiza zdjęcia, trzeba sięgnąć do biografii sportretowanej osoby. Przykładem mogą służyć dwie fotografie Jana Działyńskiego. Wcześniejsza, z ok. 1875 r., ukazuje hrabiego stojącego na tle fragmentu zaaranżowanej scenografii w *atelier* [il. 9]. Działyński przybrał tam pozę, która sprawia wrażenie, jakby był on człowiekiem wycofanym i niepewnym. Stoi ze spuszczoną głową i rękami zwisającymi wzdłuż ciała, jakby bezwładnie. W rzeczywistości mamy tu do czynienia z portretem wą-

¹⁴ Zob. A. Seweryn, *Techniki i technologie retuszu fotograficznego*, „Notes Konserwatorski” nr 17 (2015).

¹⁵ Portrety A. z Mycielskich Zamoyskiej, wcześniejszy nieznanego autora, z ok. 1852 (nr inw. MPK/F/III/45/188), w kształcie elipsy, i późniejsza reprodukcja, sygnowana przez M. Fajansa, w formie prostokąta (nr inw. MPK/F/X/75/1081).

¹⁶ Zob. W. Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 49.



il. 10 A. i F. Zeuschner, *Jan Działyński w stroju polskim*, ok. 1878, Poznań, fotografia, 8,7 × 5,5; Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, sygn. MPK/F/X/232



¹⁷ Zob. R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2011, s. 92, 107.

tłego, schorowanego człowieka, który cierpiał na częściowy niedowład kończyn po wylewie krwi do mózgu¹⁷. Z biegiem lat jego stan zdrowia pogarszał się, a mimo to na fotografii późniejszej, z ok. 1878 r. [il. 10], do której Działyński pozował w stroju polskim, wygląda na krzepkiego, zdecydowanego i dumnego szlachcica. Efekt ten został osiągnięty m.in. przez ubiór, który wymuszał dostojną postawę. Zgięcie ręki i oparcie dłoni na wysokości pasa, a także zimowy płaszcz z szerokimi rękawami i wydatnym kołnierzem dodały postaci objętości. Sylwetkę optycznie wyciągnęła w górę futrzana czapa z efektownym pióropuszem, a także nisko ustawiony obiektyw, który zarejestrował krawędź sufitu. Wszystko to sprawia, że Działyński prezentuje się na opisywanym zdjęciu niczym posąg, dlatego nie zwracamy uwagi na bezwładną dłoń wspartą na rękojeści karabeli przypiętej do boku.

Mimo że fotografia cieszyła się ogromnym zainteresowaniem arystokratycznej klienteli, przegrywała z portretem malarskim, który przed cały XIX w. uważano za najbardziej szlachetny sposób przedstawiania modela. Obraz miał stanowić ponadczasową emanację piękna sportretowanej osoby na miarę jej statutu społecznego. Arystokraci nie mogli przecież być uwieczniani jako osoby o pospolitej urodzie, a fotografowie mimo swojej kreatywności, nie zdołaliby uszlachetniać rysów twarzy. Porównując portrety malarskie członków rodziny Konstantego Zamoyskiego, które tak licznie ukazywane są we wnętrzach pałacu kozłowieckiego, z ich fotografiami, odczuwa się zdziwienie skalą ingerencji w wizerunki poszczególnych osób. Portret malarski był zwykle oszustwem wizualnym, które akceptowano, a później sankcjonowano przez kopiowanie. Przy tych oficjalnych i reprezentacyjnych portretach dzisiejsza praca grafika komputerowego z użyciem Photoshopa wydaje się dziecięcą igraszką. Czasem zastanawiam się, jak wyglądałyby fotografie portretowe, gdyby w XIX w. dysponowano dzisiejszą techniką. W jaki sposób ich twórcy mogliby ingerować w wizerunki, co by chcieli zatuszować czy zmienić?

Dziś, gdy fotografia klasyczna odeszła dawno do lamusa, a każdy człowiek może w dowolnej chwili wygenerować portret jednym kliknięciem, trudno sobie wyobrazić ogrom pracy, jaki był potrzebny do wykonania poprawnego zdjęcia. W niniejszym artykule zajrzałam za kulisy pracowni XIX-wiecznych fotografów i przedstawiłam tylko nieliczne przykłady pomysłowości w przewycięzaniu trudności technicznych i technologicznych – koncentrując się na portretach arystokratów, jakie należą do kolekcji Konstantego Zamoyskiego. Może z dzisiejszego punktu widzenia wydają się one błahe, zwyczajne, ale czy nie jesteśmy pod ich urokiem? Czy nie tęsknimy czasem za wysublimowaną elegancją póź w portretach, wykwinnymi strojami i tą niepowtarzalną aurą tajemniczości, którą tylko dawni fotografowie mogli uchwycić? Czy nie wierzymy w te przedstawienia, kreujące świat czarujący, sentymentalny, niemalże nieskazitelny? To właśnie jest, moim zdaniem, największe oszustwo wizualne.

Słowa kluczowe

fotografia, portret, triki optyczne, światło w portrecie

Keywords

photography, portrait, optical tricks, light in portrait

References

1. **Balzac Honoré de**, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris 1966.
2. **Grąbczewska Małgorzata M.**, *Adam Jerzy Czartoryski w obiektywie Nadara*, „Blok-Notes” nr 14 (2009).
3. **Handelsman Marceli**, *Adam Czartoryski*, Warszawa 1948.
4. **Harasym Zenon**, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2012.
5. **Kąsinowska Róża**, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2011.
6. **Lechowicz Lech**, *Historia fotografii, cz. 1: 1839–1919*, Łódź 2012.
7. **Mossakowska Wanda**, *Walery Rzewuski (1837–1888), fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Warszawa 1981.
8. **Mossakowska Wanda**, *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław 1989.
9. **Seweryn Anna**, *Techniki i technologie fotograficzne*, „Notes Konserwatorski” nr 17 (2015).

MA Magdalena Widelska, mia.widelscy@wp.pl

A graduate of the Faculty of Art at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. Under the guidance of Prof. Lechosław Lamenski, she is preparing a doctoral dissertation devoted to the 19th century collection of photographs of Konstanty Zamoyski in Kozłówka.

Summary

**MAGDALENA WIDELSKA (The John Paul II Catholic University of Lublin) /
Behind the scenes of 19th-century photographers' work. The secrets of adjusting the model's appearance and retouching pictures as exemplified by selected portraits from the collection of Konstanty Zamoyski in Kozlowka**

Portrait has been one of the most popular themes of representation ever since photography was invented. With the dawn of photography, people could have their images recorded for posterity relatively cheap and fast for the first time in history. Initially a purely mechanical job, over time it became an art. This paper discusses the retouching methods and painting tricks used by 19th-century photographers to meet the expectations of their refined clientele. In the paper, I reveal the secrets behind the selected photographs from the collection of Konstanty Zamoyski in Kozlowka to demonstrate that the need for "photoshopping" to make adjustments in the image did not emerge with the launch of Photoshop software.