

WERONIKA KOBYLIŃSKA

## RZEźBIONE ŚWIATŁEM MIAST DŁUTEM. KRAKOWSKIE RETABULUM OŁTARZA ZAŚNIĘCIA NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY W OBIEKTYWIE STANISŁAWA KOLOWCY

[...] hands, single, small hands which, without belonging to a body, are alive. Hands that rise, irritated and in wrath; hands whose five bristling fingers seem to bark like the five jaws of a dog of Hell<sup>1</sup>.

### WYPARTY POTENCJAŁ

Status fotograficznej reprodukcji dzieła sztuki uzależniony jest od towarzyszącego jej kontekstu polityczno-historycznego, który wpływa na sposób jej definiowania w określonym kręgu kulturowym. Nie mniej istotny dla jej dookreślenia jest również społeczny dyskurs wokół kryteriów i wyznaczników „artystyczności”<sup>2</sup>. Kwestię tę ciekawie opisuje badaczka Yu-jen Liu<sup>3</sup>, która – wyjaśniając proces wzmożonego zapotrzebowania na fotomechaniczną reprodukcję artefaktów w Chinach na początku XX wieku – udowodniła, jak skrajnie odmienne paradygmaty wokół tego zagadnienia obowiązywały w kręgu wschodnim i w Europie. Liu argumentuje, że kluczowym zjawiskiem dla zrozumienia procesu masowego reprodukowania dzieł w ogólnodostępnej prasie chińskojęzycznej jest pogłębiający się w kraju kryzys, liczne przegrane przez Chiny wojny oraz rozgrabianie narodowego dziedzictwa (wywóz

---

<sup>1</sup> R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, tłum. J. Lamont, H. Trausil, New York 1919. Polskie wydanie z roku 1923 jest bardziej syntetyczne i nie zawiera niniejszego cytatu.

<sup>2</sup> Przykłady napięć klasyfikacyjnych między obszarami pojmowanymi jako „sztuka” i „rzemiosło”, zob. np. L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago–London 2003, s. 225–301.

<sup>3</sup> Y. Liu, *Second Only to the Original: Rhetoric and Practice in the Photographic Reproduction of Art in Early Twentieth-Century China*, „Art History” 2014, 37(1), s. 71–73.

obiektów za granicę i utrata kontaktu z nimi). W tej perspektywie nie sposób utożsamiać silny nacisk na upowszechnianie reprodukcji wyłącznie z potrzebą dostarczania społeczeństwu neutralnych danych czy wiedzy encyklopedycznej<sup>4</sup>. Udostępnianie kalotypowych reprezentacji obiektów rozmięła się z koncepcją „siły dowodowej”<sup>5</sup> i było niekompatybilne z takimi pojęciami jak zasada wiarygodności przedstawienia czy wierności wobec pierwowzoru<sup>6</sup>, które często pojawiały się w tym samym czasie w dyskusjach w Europie. Zdaniem Liu, w Chinach nie zachodził też (często definiowany jako negatywny)<sup>7</sup> proces inkorporacji sfery kreatywności i wyobraźni w skomercjalizowaną przestrzeń wymiany towarów. Nasycenie każdej wizualnej reprezentacji dziedzictwa „narodowym sentymentem”<sup>8</sup> powodowało, że stawała się ona wartością samą w sobie i była traktowana jako niepozbawione sprawczości ucieleśnienie wyjściowego dzieła<sup>9</sup>. Stanowiła też sposób manifestacji dziedzictwa kulturowego i autentycznej transmisji umiejętności wielu wcześniejszych

<sup>4</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>5</sup> Tak np. można interpretować postawę Barthes’a, którego fascynował ścisły związek fotografii z jej punktem odniesienia, zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 231.

<sup>6</sup> Przywołajmy tu przykład z polskiego pola – jak deklarował Jan Bułhak, „nieraz u jednostek nawet wykształceńszych [sic!] budzi okrzyki szczerego zachwyty reprodukcja notorycznie fałszywa”, zob. J. Bułhak, *O reprodukcji najgorszej*, „Fotograf Polski” 1933, 18(2), s. 21–22.

<sup>7</sup> Przywołanie refleksji Theodora Adorna na temat zawłaszczania kultury przez system rynkowy (utożsamianego najczęściej ze standaryzacją i konformizmem) oraz jego uwag o zwodzeniu mas przez włączenie ich w cykl nierealnych pragnień (aniżeli faktycznego udostępniania im „dobrej” sztuki), zob. G. Ray, *Culture Industry and the Administration of Terror*, w: *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*, red. G. Ray, U. Wuggenig, London 2011, s. 168–174.

<sup>8</sup> Liu, *Second Only to the Original*, s. 89.

<sup>9</sup> Ciekawym przykładem na gruncie europejskim wyzwolenia od instytucji i konieczności kontaktu z fizycznym obiektem jest klasyczny już esej André Malraux (opublikowany po raz pierwszy w roku 1947) o muzeum wyobraźni, który konstytuują właśnie same reprodukcje. Fragmenty oryginalnego tekstu przetłumaczone na język polski, zob. A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 344–378; idem, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 185–210. Pewne podobieństwa w toku myślenia na temat sprawczości reprodukcji i pobudzania sekwencji wyobrażeń i skojarzeń obserwujemy też w polskich publikacjach o charakterze edukacyjnym i oświatowym, zob. np. J. Dobrowolski, *Reprodukcyja w nauczaniu*, Kraków 1903. Wydobywanie przede wszystkim edukacyjnego wymiaru widzimy później w misji przyświecającej założeniu Towarzystwa Szerzenia Dzieł Sztuki w Reprodukcjach, zob. [brak inf. o aut.], *Statut Towarzystwa Szerzenia Dzieł Sztuki w Reprodukcjach*, Warszawa 1933.

generacji. Kluczowe znaczenie tradycji niwelowało opresyjny podział na sferę rzemiosła i sferę artystyczną, co odbijało się również na długiej nieobecności (i zbędności) europejskiego pojęcia „sztuka” w chińskim słowniku oraz odmiennym sposobie wartościowania wszelkich wytworów pracy ludzkich rąk, niezależnie od wykorzystywanego materiału czy typu wykonanego obiektu. Rozróżnienie na fotografów-rzemieślników i fotografików (czyli: fotografów-artystów) było zaś kluczowe w perspektywie programu Jana Bułhaka i – ze względu na jego dominującą pozycję w międzywojennym środowisku fotograficznym – stało się jednym z kluczowych elementów dyskusji na łamach różnych polskich czasopism branżowych i publikacji<sup>10</sup>. Bułhak nie stronił od polemicznego, ostrego tonu, w którym niejednokrotnie ganił przywary fotografów-rzemieślników. W kontekście warsztatowych umiejętności fotografowania obrazów czy dwuwymiarowych dzieł plastycznych pisał w sposób bezkompromisowy, że „drogą nawyknięcia i długiej pracy przyswoić to sobie mogą w końcu i ludzie tępi”<sup>11</sup>.

Czynniki społeczno-historyczne oraz napięcia środowiskowe w kręgu polskich fotografów międzywojnia<sup>12</sup> poniekąd uzasadniają wyalienowanie z obszaru dyskursu naukowego ikonicznego już (w moim przekonaniu) fotograficznego zapisu krakowskiego ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie. Z wykluczeniem z pola zainteresowania profesjonalistów spotkał się nie tylko cały cykl, ale nawet wybitne zdjęcia ukazujące kluczowe detale ołtarza: „najpiękniejsze gotyckie ręce”<sup>13</sup> (il. 1). Zreprodukowane na lichym – typowym dla wczesnych wydawnictw powojennych – i pożółkłym już papierze zdjęcie Stanisława Kolowcy (1904–1968) przedstawiające dłonie Marii i św. Jakuba ze sceny Zaśnięcia, posłużyło stworzeniu okolicznościowej kartki pocztowej<sup>14</sup> produkowanej masowo w latach 60. XX w. przez

<sup>10</sup> Zob. np. J. Bułhak, *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii” 1946, 1, s. 4–7.

<sup>11</sup> J. Bułhak, *O uczciwem rzemiośle fotograficznym*, w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, [brak inf. o red.], Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 39.

<sup>12</sup> Uwidacznia się to np. w ostrej polemice między „amatorskimi” i „profesjonalnymi” czasopismami o fotografii, takimi jak „Foto-Amator” i „Fotograf Polski”, por. np. St. Gr., „Odstrasający” przykład. *Co stoi na przeszkodzie rozpowszechnieniu fotografii w Polsce?*, „Foto-Amator” (bezpłatny dodatek miesięczny Drogerzysty) 1933, 1(3), s. 43–44; [brak inf. o aut.], *Przegląd prasy krajowej*, „Fotograf Polski” 1933 18(4), s. 73. Zwróćmy też uwagę, że zdjęcia o komponentce dokumentalnym często wiązano z fotografią naukową i prezentowano w odrębnym dziale na salonach.

<sup>13</sup> T. Chrzanowski, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Warszawa 1985, s. 61.

<sup>14</sup> Kartka pocztowa, [Ołtarz Wita Stwosza, detal: dłonie], ok. 1957–58, 13,9 x 8,9 cm, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 3660/II. Fotografia, którą zreprodukowano na pocztówce – autorstwa Kolowcy – powstała najpewniej ok. roku 1933.



1. Kartka pocztowa, [*Ołtarz Wita Stwosza, detal: dłonie*], ok. 1957–1958, 13,9 x 8,9 cm, teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie

wydawnictwo kościelne „na pamiątkę odnowienia ołtarza Wita Stwosza”<sup>15</sup>. Fotografia będąca podstawą popularnej kartki pocztowej – choć nieustannie publikowana w dawnych i współczesnych publikacjach – była w polskim

<sup>15</sup> Na rewersie znajduje się adnotacja, że chodzi tu o celebrację „powrotu [ołtarza Wita Stwosza – WK] z niewoli niemieckiej”. Wydawniczy komentarz o silnie zideologizowanym wydźwięku i wymiarze komunikatu propagandowego dobrze oddaje ciekawy problem zawłaszczenia i redefinicji obrazu przez słowo. Ów interesujący problem wykracza jednak poza zakres tematyczny niniejszego studium. Więcej nt. losów wojennych ołtarza, przechowywania jego fragmentów m.in. w norymberskich bunkrach oraz kwestii ich rewindykacji zob. A. Wolska, *Powrót Ołtarza Mariackiego w archiwaliach*, w: *Biblia z lipowego drewna. Karty z dziejów Ołtarza Mariackiego. Materiały z sesji zorganizowanej w 50. rocznicę powrotu ołtarza Wita Stwosza „na swoje miejsce”*, red. S. Waltoś, Kraków 2009, s. 65–80.

dyskursie traktowana jako neutralne, nieme i bierne narzędzie<sup>16</sup> bądź wręcz stanowiła przedmiot instrumentalnego zawłaszczenia przez rynek pamiątkarski czy wydawniczy o profilu popularyzatorskim<sup>17</sup>. Przegląd stanu badań wskazuje, że nigdy nie uzyskała ona statusu samodzielnego aktora, który ma wpływ i uczestniczy w skomplikowanej sieci zjawisk społecznych. O ile analiza walorów rzeźbiarskich, dekodowanie programu ikonograficznego czy relacjonowanie dziejów Ołtarza Mariackiego były wielokrotnie przedmiotem refleksji, o tyle sposób przedstawiania tego dzieła w obszarze fotografii został niemal całkowicie pominięty<sup>18</sup>. Dotychczasowe, krótkie studia dotyczące tej tematyki zasadały się bowiem na założeniu transparentności obrazu fotograficznego: ignorowano złożoność jego warstwy formalnej. Umasowieniu i urynkowieniu określonego wizerunku nie towarzyszyła pogłębiona refleksja przeprowadzona z perspektywy historii i specyfiki medium fotograficznego.

Celem niniejszego studium jest potraktowanie zdjęć Kolowcy jako przykładowego *case study*, które nie tylko dotyka jednego z kluczowych obiektów kulturowych w zbiorach polskich, ale przede wszystkim włącza do polskiej fotografii postać Stanisława Kolowcy, którego twórczość była dotąd postrzegana w sposób jednowymiarowy i uwzględniana jedynie na marginesie historii sztuki dawnej. Podkreślmy jednak, że zrealizowana przez krakowskiego ar-

---

<sup>16</sup> Reprodukowane wielokrotnie, ale zwykle bez jakiegokolwiek komentarza merytorycznego dotyczącego sposobu wykonania fotografii, zastosowanego oświetlenia, układu kompozycyjnego etc. Zob. np. T. Dobrowolski, *Wit Stwoszc – Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko*, Kraków–Wrocław 1985, il. 67; Ł. Walczy, *Dzieje konserwacji Ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2012, s. 13–15, il. 26. W innym swym dziele Dobrowolski, choć posiłkuje się licznymi zdjęciami Kolowcy (i innych fotografów), nie umieszcza w ogóle nazwisk autorów fotografii w indeksie osobowym, zob. T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978.

<sup>17</sup> Niemal identyczną kompozycję zrealizował po latach – idąc w ślad za Kolowcą – inny fotograf: Dymitr Sprudin. Ponowienie gestu fotografowania Ołtarza wynikało z nowych możliwości technologicznych i wydawniczych: wydania nowego, w pełni kolorowego albumu na kredowym papierze na masową skalę, stanowiącego doskonały produkt eksportowy. O daleko idącym naśladownictwie, czy może wręcz epigonizmie Sprudina może świadczyć fakt, że w całym tomie wielokrotnie pojawiają się identyczne kadry, jak te wykreowane przez krakowskiego fotografa przynajmniej trzy dekady wcześniej. Por. D. Sprudin, [*Nogi apostoła ze sceny Zaśnięcia*] czy [*Strażnik grobu*], oba opublikowane w: Chrzanowski, *Ołtarz...*, s. 63, 108.

<sup>18</sup> Wyjątkiem jest krótkie studium Lucyny Król, która głównie rekonstruuje kontekst pracy Kolowcy, mniej koncentrując się na samych jego pracach, zob. L. Król, *Stanisław Kolowca – fotograf Ołtarza Mariackiego*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005 r.*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 386–395.

tystę seria zdjęć związana z dziełem Wita Stwosza stanowi wyłącznie jeden z wielu przykładów sytuacji, gdy *a priori* stosowana siatka pojęciowa oscylująca wokół pojęcia dokumentacji i konserwacji zabytków zarówno odbiera sprawczość fotografowi jako kreatywnemu podmiotowi, jak i zamyka drogę do właściwego, krytycznego analizowania heterogenicznego pola sztuki.

## WSZECH-(NIE)OBECNY?

Choć niezwykle bogata spuścizna Stanisława Kolowcy znajduje się w licznych instytucjach kultury i ośrodkach naukowych (m.in. Muzeum Fotografii w Krakowie, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, Państwowym Muzeum w Oświęcimiu, Archiwum Państwowym w Krakowie, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Archiwum Akt Nowych), to publikowane na jego temat zdawkowe informacje niejednokrotnie powiełały błędną systematyzację faktów z jego życia. Uznałam zatem, że wątpliwości w tym zakresie najlepiej rozwieją materiały biograficzne opracowane osobiście przez Kolowcę na potrzeby aplikacji i działalności w ramach Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF; il. 2)<sup>19</sup>.

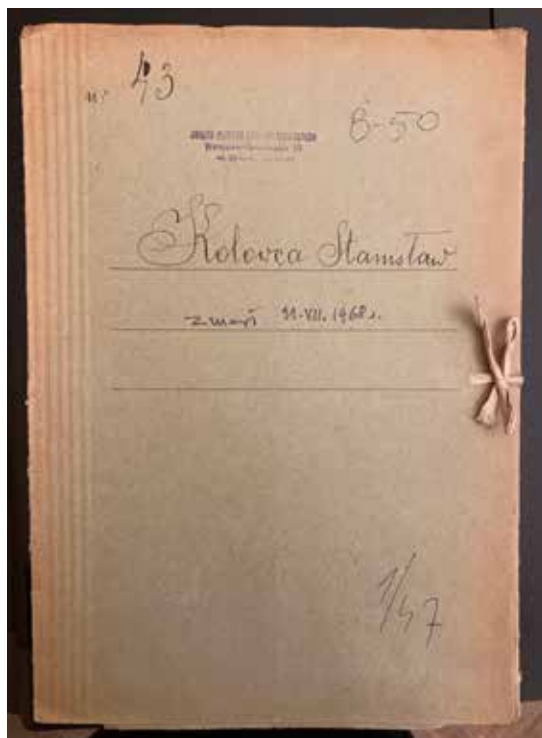
Stanisław Kolowca (ur. 13.03.1904, zm. 19.07.1968, przed wojną: Kolo-wiec<sup>20</sup>; il. 3) całe swoje życie związał z Krakowem. Techniki fotograficznej uczył się pod skrzydłami Antoniego Pawlikowskiego (1862–1925)<sup>21</sup>, który poza zakładowym portretem zajmował się także dokumentacją dzieł sztuki (il. 4) na zlecenie badaczy (np. Piotra Bieńkowskiego czy Stanisława Tomkowicza) i artystów (m.in. Jana Raszki, Henryka Uziembły czy Adolfa Szyszko-

---

<sup>19</sup> Serdeczne podziękowania za pomoc w dostępie do dokumentacji ZPAF zechcą przyjąć Jolanta Rycerska – Prezeska ZPAF oraz Andrzej Grudzień – Dyrektor Studium Fotografii ZPAF.

<sup>20</sup> Odnośnie do zapisu nazwiska fotografa: w latach 30. w periodykach pada wielokrotnie forma „Kolowiec”, stąd też zarzut Dariusza Matelskiego w stosunku do publikacji Stanisława Waltosia, że błędnie stosuje zapis „Kolowiec” (zob. D. Matelski, *Artykuły recenzyjne. Dyskusje naukowe wokół ewakuacji Ołtarza Mariackiego w latach II wojny światowej*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2016, 16, s. 203), ma tylko częściowe uzasadnienie. Dla spójności niniejszego artykułu używam tylko jednej formy zapisu zgodnej z brzmieniem nazwiska, którą stosował sam artysta po wojnie w sposób konsekwentny aż do śmierci.

<sup>21</sup> Zakład prowadził w Krakowie przy ul. Sławkowskiej 27. Fotografował zabytki Krakowa i okolic. Był członkiem Towarzystwa Historii i Zabytków Krakowa oraz Krakowskiego Towarzystwa Fotografów Amatorów. Współpracował z licznymi czasopismami: „Architekt”, „Polski Kraków”, „Światowid”. Prace w zbiorach m.in. Biblioteki Narodowej.



2. Teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie

-Bohusza)<sup>22</sup>. Pawlikowski również dokonywał fotograficznego zapisu Ołtarza Wita Stwosza<sup>23</sup>. Po zdobyciu niezbędnego warsztatu i umiejętności technicznych, Kolowca w latach 1923–1925 pracował w Zakładzie Reprodukcyjnym

<sup>22</sup> W dokumentacji deklaruje: „wykształcenie średnie, szkoła realna”, zob. Ankieta personalna, mps,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie, k. 1.

<sup>23</sup> F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1907, 10, s. 1; G. Grzechnik-Correale, *Krakowskie wariacje w fotografii Antoniego Pawlikowskiego i Franciszka Kleina*, Kraków 2017, s. 17. Cykl zdjęć Pawlikowskiego ukazujący ołtarz Wita Stwosza był prezentowany na słynnej poznańskiej ekspozycji *Światłocień* w roku 1923, ale nie przydzielono ich ani do sekcji artystycznej, ani naukowej, ale do „działu prac codziennych”, zob. E. Hornowska, *Zagubiony początek: fotografia jako przedmiot kolekcjonerski w Muzeum Wielkopolskim*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Plastyczna” 2011, 4, s. 46. Pierwotnie na wystawie planowano zorganizować trzy główne działy: fotografii zawodowej, artystycznej i naukowej, zob. *Światłocień. Pierwsza Wszehpolska Wystawa Fotografii Zawodowej, Artystycznej i Naukowej w Poznaniu. Program – Warunki – Zaproszenie*, [brak inf. o red.], Poznań 1923. Prace Pawlikowskiego



3. Zdjęcie legitymacyjne Stanisława Kolowcy zgłoszone do legitymacji związkowej, teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie

tystycznej jako laborant. Kolejne dwa lata rozwijał zainteresowania filmowe i działał jako asystent operatora w Elka-Film. Wkrótce został kierownikiem atelier fotograficznego (1927–1929). Aż dwie dekady przepracował w Muzeum Przemysłowym<sup>24</sup>, nadzorując działania zakładu fotograficznego (1929–1948). Od roku 1948 w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu zarządzał „pracami naukowo-fotograficznymi”<sup>25</sup>. W kolejnym roku został przyjęty do ZPAF<sup>26</sup>. Współpracował m.in. z innym – również niesłusznie zapomnianym fotografem krakowskim – Stanisławem Muchą (1895–1976)<sup>27</sup>. Ponadto, Kolowca realizował się w zakresie dydaktyki jako wykładowca w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (1946–1951). Ołtarz Wita Stwosza fotografował dwukrotnie: ok. 1932–1933 oraz w latach 1946–1950.

---

cechował silny komponent dokumentalny. Ujęcia przedstawiały całe kwatery lub postaci – kadry były na tyle szerokie, że bez zniekształceń optycznych oddawały wszystkie elementy sceny. Fotograf ten nie stosował tak radykalnych zbliżeń jak Kolowca.

<sup>24</sup> Miejskie Muzeum Przemysłowo-Techniczne.

<sup>25</sup> Ankieta personalna, p. 34: praca zawodowa, mps, teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie, k. 6.

<sup>26</sup> W dokumentacji nie są wymienione nazwiska członków wprowadzających (co może świadczyć o jego ugruntowanej pozycji w środowisku). Został przyjęty (z numerem 43 w rejestrze członków) decyzją Komisji Kwalifikacyjnej, której przewodniczył w roku 1949 Jan Bułhak.

<sup>27</sup> Dysponujemy jednak – w przeciwieństwie do Kolowcy – publikacją w całości mu poświęconą, zob. E. Piotrowska, *Stanisław Mucha: fotograf – dokumentalista i miłośnik Krakowa, czyli zwyczajna opowieść o niezwykłym człowieku*, Kraków 2007.





4. Antoni Pawlikowski, [Fotografia obrazu Wojciecha Gersona, *Zwał skalisty w Dolinie Białej Wody w Tatrach*], odbitka żelatynowo-srebrowa, po 1892, Biblioteka Narodowa, nr inw. F.68561/II

Opisując swój zakres działalności na polu fotografii, Kolowca deklarował, że wykonuje „prace z dziedziny fotografii krajoznawczej i artystycznej”<sup>28</sup>. W świetle zachowanej dokumentacji możemy stwierdzić, że ZPAF zawsze pozytywnie ustosunkowywał się do wszelkich możliwości wsparcia tego fotografa. W latach 60. XX w. Zarząd ZPAF, w piśmie rekomendującym przydział lokalu na pracownię artystyczną dla Kolowcy<sup>29</sup>, podkreślał jego zasługi

---

<sup>28</sup> Deklaracja członkowska do ZPAF, 1949, mps,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie, k. 1.

<sup>29</sup> Ostatecznie Kolowca został właścicielem pracowni przy ul. Loretańskiej 7 w Krakowie. Zob. niezatytułowane pismo Dyrektora Zarządu ZPAF Emilii Rudnickiej do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej – Wydziału Spraw Lokalowych w Krakowie, mps, 19 grudnia 1962,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie.

i eksperymenty w zakresie fotografii barwnej<sup>30</sup>. Krakowski artysta uzyskał również Złoty Krzyż Zasługi, Nagrodę miasta Krakowa<sup>31</sup> oraz prestiżowy status AFIAP<sup>32</sup>. Przedstawione na temat Kolowcy dane mają niestety charakter szczątkowy; lepszy wgląd w jego strategię wizualną przyniesie analiza materiału fotograficznego.

## WZNIOSŁA EKSPRESYJNOŚĆ

W roku 1935 na wystawie w warszawskim salonie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (PTF) Kolowca „pokazał z pietyzmem jak najwierniej oddane dzieło Wita Stwosza: całość ołtarza i trzydzieści kilka jego fragmentów”<sup>33</sup>. Jak relacjonuje ówczesne reakcje komentatorów Ignacy Płazewski: „dzieło St. Kolowcy zbliżyło się do ideału fotografii dokumentalnej w tak wysokim stopniu, że widzi się Wita Stwosza, a nie zdjęcia Kolowcy”<sup>34</sup>. Kunszt Kolowcy był zatem rozpatrywany w kategoriach akuratanności i pokory wobec wyjściowego dzieła sztuki. Wiarygodność, precyzyjność i szczerść w stosunku do fotografowanego przedmiotu w ówczesnej perspektywie wiązać miałyby się z całkowitą rezygnacją z możliwości autorskiej interpretacji tematu. Wydaje się to dobrze korespondować z późniejszymi wspomnieniami Kazimierza Nowackiego, że

<sup>30</sup> Kolowca w zakresie fotografii barwnej działał m.in. w technologii uvachrome, która została opisana przez Arthura Traubego (1878–1948) w roku 1931 (choć pracował nad nią już ponad dekadę wcześniej), zob. A. Traube, *Uvatypie. Verfahren zur Herstellung von Dreifarben-Photographien auf Papier nach dem Absaugeprinzip*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 50–52. W perspektywie tematyki niniejszego numeru jest to o tyle ciekawe, że metoda ta szczególnie dobrze nadawała się do reprodukcji obrazów, zob. A. Traube, [*Portrait of a Lady, 1539, by Lucas Cranach the Younger*], uvatypia, ok. 1925, George Eastman Museum, nr inw. 1986.1278.0005. Dodajmy też, że niemiecki periodyk był znany działającym w Polsce fotografom, publikował tam swoje artykuły i zdjęcia np. Jan Alojzy Neuman, zob. J.A. Neuman, *Die Übertragung von bromöldrucken auf lithographischen Stein, Metall etc.*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 56–57.

<sup>31</sup> Wniosek o nadanie odznaki „Zasłużony Działacz Kultury”, mps,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie.

<sup>32</sup> Chodzi tu o tytuł „Artist FIAP” nadawany wedle określonych kryteriów i osiągnięć przez Międzynarodową Federację Sztuki Fotograficznej (FIAP – Fédération Internationale de l’Art Photographique), założoną w roku 1946 w Belgii.

<sup>33</sup> I. Płazewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 355. Płazewski cytuje tu jedną z międzywojennych recenzji prasowych, niestety – bez wskazania źródła. W toku kwerendy przeprowadzonej w czasopiśmie fotograficznych z lat 30., nie udało się ustalić pochodzenia cytatu (poszukiwania obejmowały następujące tytuły: „Fotograf Polski”, „Ero-Foto”, „Foto. Fotografia i Kinematografia dla Wszystkich”).

<sup>34</sup> Ibidem, s. 401.

Kolowca miał „dar wykonywania obiektywnych, dokumentalnych zdjęć, [...] chciał przedstawić przedmiot takim, jaki był, bez dodatkowego efektu”<sup>35</sup>.

Niemniej, zupełnie odmienne stanowisko w kontekście tych samych zdjęć wyraził Marian Dederko (1880–1965) na łamach „Fotografa Polskiego”. W komentarzu nasyconym niekłamany zachwyty Dederko deklarował: „Widz [...] stoi oszołomiony nowym pięknem wyrazu arcydzieła Stwoszowego. [...] Wdzięczni jesteśmy panu Kolowcowi za pokazanie nam rzeczy tak bardzo znanych a jednocześnie tak bardzo dla nas nowych”<sup>36</sup>. Dederko analizował nie tylko przesłaną przez Kolowcę do redakcji periodyku pracę (il. 5), ale i całą ekspozycję fotografa: „Wystawa była jakby wyłomem ze wszystkich innych imprez tego rodzaju. Artysta wystawił jedynie cały szereg studjów z ołtarza Marjackiego Wita Stwosza. [...] ołtarz, wszystkim tak dobrze znany, nabrał zupełnie nowego zabarwienia, a genialny jego twórca zupełnie innego, swoistego uroku”<sup>37</sup>. Autorstwo wyrażonej opinii pozostaje tu nie bez znaczenia<sup>38</sup>. Podkreślmy, że Dederko należał w międzywojniu do grona fotografów najsilniej zainteresowanych eksperymentalnymi modyfikacjami wyjściowego obrazu fotograficznego i rozsadzaniem dotychczasowych ram tego medium. Szczególna wizualna wrażliwość Dederki – wyczulona na potencjał nawet drobnych interwencji i żonglowanie konwencjami fotograficznymi<sup>39</sup> – pozwoliła mu dostrzec (prawdopodobnie jako jedynemu komentatorowi zdjęć Kolowcy) „wzniosłą ekspresyjność”<sup>40</sup>, czyli dramaturgiczny potencjał (pozornie niekompatybilny z fotografią reprodukcyjną) wykonanych przez krakowskiego artystę zdjęć.

Już w przypadku materiału z lat 30. obserwujemy, że szczególne znaczenie w przypadku twórczości Kolowcy ma sposób konstruowania kadrów i mistrzowskie operowanie formami zbliżenia wypełniającymi całe pole obrazowe. Fotograf koncentruje się wówczas na szczegółach ciała czy pozornie białych detalach. Budowanie tego typu kompozycji zmusza odbiorców do

---

<sup>35</sup> K. Nowacki, *Z żałobnej karty: Stanisław Kolowca*, „Rocznik Krakowski” 1970, 40, s. 133–134.

<sup>36</sup> M. Dederko, *Nasze reprodukcje: Fragment z Ołtarza Marjackiego*, „Fotograf Polski” 1935, 20(1), s. 13.

<sup>37</sup> Ibidem. We wszystkich przytaczanych cytatach i nazwach przywołuję pisownię oryginalną.

<sup>38</sup> Dederko miał ugruntowaną i silną pozycję w środowisku fotograficznym jako członek pięciosobowej Kapituły Seniorów przedwojennego Fotoklubu Polskiego. Należał do członków-założycieli zarówno przedwojennego PTF, jak i późniejszego ZPAF.

<sup>39</sup> Więcej o postaci Dederki i jego technice fotonitu zob. W. Kobylińska, *Awangardowa klisza. Polska fotografia w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2021, s. 189–209.

<sup>40</sup> Dederko, *Nasze reprodukcje*, s. 13.



5. Stanisław Kolowiec [Kolowca], [*Fragment Ołtarza Marjackiego*], odbitka bromowa, repr. w: „Fotograf Polski” 1935, 20(1), nr 1, tbl. nlb

szczególnej koncentracji uwagi, zwiększa napięcie percepcyjne<sup>41</sup>. Bliski plan wciąż uznawany jest za jedno z najważniejszych narzędzi budowania emocji i stąd Jerzy Płazewski nazywa je „chwytym radykalnym i krańcowym”<sup>42</sup>, a nawet: patetycznym. Kolowca stosując zbliżenia i bliskie plany, nie koncentruje się wyłącznie na elementach kluczowych z punktu widzenia programu ikonograficznego ołtarza czy „akcji” toczącej się w poszczególnych jego częściach. Fotograf nie poprzestaje na zaakcentowaniu podobizn głównych postaci historii biblijnych, ale ukazuje nam elementy, które trudno przy odbiorze oryginalnego dzieła dostrzec i docenić. Na materiale negatywowym zachowały się kompozycje ukazujące wynik jego obserwacji rozmontowanego ołtarza. Przedmiotem jego zainteresowania były wówczas m.in. części damskich i męskich strojów różnych postaci (także: drugoplanowych) – np. okrągły, dekor-

<sup>41</sup> J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 47–53.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 47.

wany mieszek<sup>43</sup>, sakwa żołnierska (ze sceny Zmartwychwstania)<sup>44</sup> czy fałdy płaszcza klęczącej kobiety<sup>45</sup>. Szczególnym upodobaniem Kolowcy cieszyły się stopy oraz obuwiu wyrzeźbionych postaci – od szerokich butów sięgających do kostek i „zapiętych” na dwa rzemyki<sup>46</sup> po widoczne spod płaszcza gołe, żyłaste nogi mężczyzn<sup>47</sup>. Ze względu na fakt, że sceny te zapisane są na zachowanym do dziś materiale negatywowym, możemy stwierdzić, iż etap świadomego wyboru określonego motywu i strategia koncentrująca się na detalu, to decyzje podejmowane przez Kolowcę już na etapie wykonywania zdjęcia (a nie: wtórnej manipulacji i kadrowania fragmentów pod powiększalnikiem). Jak zauważa Marek Hendrykowski, ten zabieg kompozycyjny – o „skrajnie selektywnej wyrazistości”<sup>48</sup> i ekspresyjności nie sprowadza się wyłącznie do decyzji na temat zasięgu widzenia kamery i bliskiego podejścia do fotografowanego obiektu. Wiąże się on też ze świadomą aranżacją przestrzeni kadrowej, budowaniem nastrojowego oświetlenia, wymusza zastosowanie odpowiedniego obiektywu<sup>49</sup>. Kolowca umiejętnie rozmieszczał plamy światła, świadomie podchodził do złożonych zjawisk optycznych oraz kwestii przełożenia obserwowanych sytuacji na obrazy o zredukowanej, biało-czarnej paletce kolorystycznej. Fotograf wykorzystywał punktowe, dramatyczne światło oraz operował głębokimi cieniami i kontrastami, co świadczy o chęci budowania określonego efektu estetycznego. W przypadku szerszych kadrów i zdjęć architektury Kolowca zgrabnie i harmonijnie rozczłonkowywał zbyt masywne, jednolite cienie, pracował zarówno w świetle naturalnym (zastanym), ale i – w razie potrzeby – wykorzystywał lampy światła ciągłego (sztucznego), by

---

<sup>43</sup> S. Kolowca, Zdjęcie: kaletka kobieca – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30593/II.

<sup>44</sup> S. Kolowca, Zdjęcie: sakwa żołnierska – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30592/II.

<sup>45</sup> S. Kolowca, Zdjęcie: fałdy płaszcza – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30600/II.

<sup>46</sup> S. Kolowca, Zdjęcie: but Joachima – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 12,6 x 17,5 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30605/II.

<sup>47</sup> S. Kolowca, Zdjęcie: nogi Apostoła Pawła – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30577/II.

<sup>48</sup> M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 224.

<sup>49</sup> Ibidem.

w pełni kontrolować przebieg procesu fotograficznego<sup>50</sup>. Nie rejestrował sytuacji w sposób neutralny, z wykorzystaniem licznych tkanin dyfuzyjnych, które łagodziłyby kontrasty i spłycały głębokie cienie. Celowo pogłębiał zróżnicowanie walorowe, by nadać kompozycjom plastyczności a fakturze drewna – połysk imitujący delikatną, alabastrową skórę. Cechy te dostrzegli tylko nieliczni komentatorzy w latach 50.<sup>51</sup>

Kolowca też śmiało poszukiwał możliwości wyrazistego oddania dynamiki gestów postaci, m.in. dzięki zastosowaniu diagonalnych kompozycji. Dematerializował w ten sposób statykę nieruchomych rzeźb. Retoryka stosowanych przez Kolowcę póż, jakie narzuca swym „modelom” jest niejednoznaczna i niepokojąca, zwłaszcza wyciągnięte ku przestrzeni pozakadrowej dłonie i dziwacznie przekrzywione głowy. Artysta neguje pozornie oczywisty układ odniesienia, zacierając granicę między ożywionym i martwym. Matka Boska zostaje umiejscowiona w porządku, w jakim zwykle raczej figurują manekiny czy lalki, aniżeli rzeźby. Bezruch okazuje się mieć niepokojący potencjał życia, a biblijną ikonografię zastępuje uniwersalna narracja o ludzkim cierpieniu. Kolowca zatem z jednej strony wydobywa istotne aspekty dzieła (doskonały warsztat rzeźbiarski, np. oddający miękką strukturę trzewików z cholewką), z drugiej zaś – praca samego fotografa budzi zainteresowanie

---

<sup>50</sup> Wskazują na to m.in. zachowane w zbiorach Muzeum Fotografii w Krakowie zdjęcia witraży ukazujące scenę z Bogiem Ojcem tronującym w otoczeniu świętych i Matki Boskiej w różnych konfiguracjach. Kolowca eksperymentował z oświetleniem sztucznym, oświetlającym obiekt z góry, jak i usytuowanym za obiektem. Umożliwiało mu to wydobycie różnych aspektów dzieła – ukazywanie elementów ołowianych ramek lub detali kompozycji o różnym stopniu kontrastowości i charakterze ekspozycji. Zob. np. zdjęcia witraży – odbitki pozytywowo-srebrze z kolekcji Muzeum Fotografii w Krakowie o następujących nr inw.: MHF 30376/II, MHF 30377/II, MHF 30378/II. Zmiany oświetlenia były na tyle radykalne, że nawet udawało się Kolowcy osiągnąć efekt zdjęcia abstrakcyjnego, zob. S. Kolowca, Zdjęcie witraża – detal (sygnatura), odbitka żelatynowo-srebrza, 16,5 x 11,5 cm, ok. 1946–66, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30375/II.

<sup>51</sup> Kolowca prezentował swoje prace na IV OWF w roku 1954 w salach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy (pierwotnie zakładano prezentację w gmachu Zachęty). Jeden z anonimowych recenzentów bardzo pozytywnie odniósł się do twórczości Kolowcy, doceniając jej walory plastyczne, zob. (w), *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Artystycznej*, „Słowo Powszechnie” 1954, 111, s. 5. Niemniej, w zdecydowanej większości prasa preferowała bardziej tradycyjne ujęcia ołtarza, zob. inne zdjęcia Stanisława Kolowcy ukazujące dzieła sztuki sakralnej, opublikowane na pierwszych stronach „Tygodnika Powszechnego”, np. *Wit Stwosz: Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, „Tygodnik Powszechny” 1955, 1, s. 1; *Św. Jan Ewangelista, fragment ołtarza Wita Stwosza*, „Tygodnik Powszechny” 1955, 5, s. 1. Ciekawe zdjęcia Kolowcy ukazujące krakowski ołtarz publikowano na łamach prasy już kilka lat wcześniej, zob. „Rzemieślnik” 1952, 5, s. 4 i 5.

i operuje własną poetyką obrazowania, niezależną od referencyjnego obiektu. Fotograf nie tyle bada i relacjonuje narrację budowaną przez strukturę i następstwo rzeźbionych kwater, ale konstruuje własną historię na ich podstawie.

Działania Kolowcy przypominają strategię wizualną takich fotografów jak Clarence Kennedy (1892–1972), który w latach 30. XX w. zrealizował całą serię zdjęć rzeźbiarskiego nagrobka wykonanego przez Antonia Rosselliniego<sup>52</sup>. Zachowane w Princeton University Art Museum portfolio pokazuje, że Kennedy nie tylko dokonał zapisu kluczowych symbolicznych stworzeń, ale też wydobył podobne elementy jak Kolowca – dłonie i stopy postaci, układ szat, fragmenty draperii znajdujące się na drugim planie<sup>53</sup>. Obaj zatem aktywnie i ze szczególnym wyrafinowaniem plastycznym włączali fotografię w rozumienie innego medium. Swoje upodobanie do zbliżeń Kennedy uzasadniał możliwością stworzenia w ten sposób sytuacji dotykania rzeźby, zrozumienia jej „ciała” naznaczonego lub pieszczonemu gestami dłuta<sup>54</sup>. Nie sposób w tym miejscu dokonać gruntownego zestawienia tych dwóch barwnych postaci. Ów trop raczej wskazuje, że podobny kierunek zainteresowań pojawiał się u wielu fotografów eksplorujących świat obiektów kulturowych<sup>55</sup>, a przywoływana na początku niniejszego artykułu refleksja na temat możliwości przepracowania jakości fotograficznych przez pryzmat zwrotu ku rzeczom – pozostaje wciąż aktualna.

## REPRODUKCJE CZY SOBOWTÓRY? – PRÓBA PODSUMOWANIA

Umiejętności techniczne, warsztatowe i estetyczne wysmakowanie<sup>56</sup> zdjęć Kolowcy doceniał po wojnie Lech Grabowski, który z podziwem podkreślał, że

---

<sup>52</sup> Przykładów „wkładu” fotografów do budowania wizualnych kanonów historii sztuki można wymienić więcej. Znamienna jest np. kariera zdjęć Waltera Hege, którego ujęcia – ze względu na ekspresyjne użycie światła – szczególnie uwypuklały majestat posągów czy niemieckich katedr (mimo pozorowanej neutralności sposobu kadrowania). Więcej interesujących punktów odniesienia, zob. np. G. Johnson, *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge–New York 1998.

<sup>53</sup> C. Kennedy, *The Tomb by Antonio Rossellino for the Cardinal of Portugal*, 34 luźne odbitki żelatynowo-srebrówce, 1933, Princeton University Art Museum, nr inw. x1975-78.1-.34.

<sup>54</sup> Za: S. Hamill, *Photography as Carving. The Folios of Clarence Kennedy*, w: *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, red. S. Hamill, M.R. Luke, Los Angeles 2017, s. 81.

<sup>55</sup> Innym interesującym fotografem, który realizował analogiczną strategię, był Japończyk Ken Domon (1909–1990).

<sup>56</sup> Przedmiotem mojej kwerendy w Krakowie w roku 2022 były przede wszystkim zdjęcia Ołtarza Mariackiego, niemniej wszystkie 1326 rekordów bazodanowych związanych

„mdlejące dłonie Marii Panny ze Stwoszowskiego ołtarza stają się nagle zadziwiająco prawdziwe”<sup>57</sup>. Co więcej, określał prace Kolowcy mianem „sobowtórów dzieł sztuki”<sup>58</sup>. Uznawał „bohaterów” jego zdjęć za niemal odrębne, ożywione byty. W opinii Grabowskiego sfotografowana przez Kolowcę zbroja to „potężny tors pokryty stalowym połyskiem łusek, jak grzbiet jurajskiego gada. Plastikowy i dokładny w najdrobniejszym szczególe [...]”<sup>59</sup>. Krytyk ów dostrzegł, że Kolowca nie tyle tworzył zapis zastanej sytuacji, ale odrealniał jej komponenty.

Już po śmierci Stanisława Kolowcy, jego córka – Barbara – deklarowała w jednym ze swych artykułów poświęconych prawnym aspektom fotografii, że „fotografia artystyczna stanowi subiektywne przetworzenie rzeczywistości przez autora w celu uzyskania odpowiednich efektów estetycznych lub intelektualnych”<sup>60</sup>. Wyłożonej tezie i próbie zdefiniowania „artystyczności” w kontekście zdjęć ukazujących dzieła sztuki, towarzyszyło zdjęcie Stanisława Kolowcy. Autorka tekstu wybrała fotografię ukazującą Madonnę z Krużlowej w dużym zbliżeniu: ujęcie portretowe, eliminujące postać małego Jezusa dzięki drobnej zmianie kąta widzenia kamery. Wybrana praca wpisuje się zatem – wraz ze swoją dramaturgią i skąpaniem postaci w ciemnych tonach – w poetykę stosowaną przez Kolowcę w przypadku dzieła Wita Stwosza. Fotograf ów umiejętnie grał z naturą naszych przyzwyczajęń percepcyjnych i celowo ją przełamывał, pokazując obiekty kulturowe z nietypowych czy nieoczywistych dla nas perspektyw. Doskonale panował nad przebiegiem procesu twórczego i kontrolował go. W przypadku konieczności „wysłonięcia” określonych partii (ukrycia ich w głębokich cieniach) – stosował retusz kokcyńą, co wzmacniało kontrasty i ekspresję obrazu, tak jak w przypadku przejmującego studium głowy zmarłego Chrystusa ze sceny Stwoszowskiego Złożenia do Grobu<sup>61</sup>. W opisywanych w artykule przypadkach umiejętnie wydobywał

---

z Kolowcą wykazują, że opatrywał on pozytywwy pieczęcią autorską oraz pieczęcią ZAIKS-u – zatem możemy przypuszczać, że sam doceniał kapitał estetyczny swych prac.

<sup>57</sup> L. Grabowski, *Rozmowy i spotkania. Stanisław Kolowca, „Fotografia”* 1958, 1, s. 28.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> B. Kolowca, *Problemy prawne fotografii reporterskiej, „Zeszyty Prasoznawcze”* 1973, 14(1), s. 37. Niemniej, w dalszej części tekstu autorka próbuje dokonać rozróżnienia między fotografią artystyczną (dla której punktem wyjścia jest dzieło sztuki) a fotografią – jak ją nazywała – „odtwórczą”, gdzie kluczowe jest odwzorowanie i przedstawienie określonego przedmiotu. Sama zatem wpadła w pułapkę nieklarownych definicji oraz refleksji z zakresu krytyki sztuki. Ibidem, s. 38.

<sup>61</sup> Zob. S. Kolowca, [*Reprodukcja płaskorzeźby Wita Stwosza: głowa zmarłego Chrystusa*], negatyw – błona z octanu celulozy, 17,2 x 12,5 cm, 1946–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 31938/II.



teatralne i performatywne możliwości rzeźby. Zwłaszcza z rozmysłem opracowany w ciemni wizerunek Jezusa stanowi doskonałą egzemplifikację sytuacji, gdy Kolowca nie tylko informuje, ale kwestionuje dotąd utarty wygląd rzeźby: proponuje odmienny sposób analizy i redefinicję jej postrzegania.

Tworzone przez Kolowcę fotograficzne sobowtóry dzieł sztuki pozostały w zgodzie z estetycznym potencjałem oryginału, ale stanowiły też odrębne byty, które mogły cieszyć bogatą plastyką obrazu niezależnie od swej warstwy informacyjnej<sup>62</sup>. Warto podkreślić, że indywidualna wystawa Kolowcy w roku 1935 stanowiła autorski wybór fotografii uniezależniony od aspektów dokumentalno-konserwatorskich. Z kolei prezentacja ołtarza po powojennej konserwacji na Wawelu w roku 1949 była uzupełniona tryptykami Kolowcy ułożonymi wedle bardzo prostego schematu: stan przed konserwacją, stan w trakcie i po konserwacji<sup>63</sup>. Artysta ów zatem na bardzo wczesnym etapie nie tylko zreinterpretował samą rzeźbę Stwosza, ale i możliwości jej publicznej prezentacji, a uzyskane przez niego efekty wydobywają fakt, że znaczenie dzieła sztuki nigdy nie jest stałe. Strategia reprezentowana przez tego twórcę zmusza nas z kolei do zredefiniowania ram polskiej historii fotografii i rewalforyzowania jej zapomnianych obszarów, zwłaszcza tych związanych z dokumentem. Przypadek ów prowokuje do demontażu obecnych w naszym dyskursie kategoryzacji, zbyt silnie upraszczających złożone zjawiska wizualne. Badaczki oraz kuratorzy takie jak Roxana Marcoci<sup>64</sup>, Ksenia Nouril czy Jennifer Tobias<sup>65</sup> sugerują, że – być może – warto rozważyć całkowitą rezygnację z wytyczania granicy między produkcją a reprodukcją. Niemniej, w przypadku Kolowcy wydaje się słuszne uwypuklenie jego zręcznego i nieustannego balansowania na pograniczu tychże pojęć.

---

<sup>62</sup> Słuszne jednak są także konstatacje wpisujące działalność Kolowcy również w obszar konserwacji prewencyjnej. „Fotografował on obiekty przed rozpoczęciem prac, przed demontażem i odczyszczeniem elementów, jak i utrwał wygląd zabytku podczas prac oraz ich stan po realizacji prac – odczyszczeniu, zdjęciu przemalowań, zapunktowaniu ubytków, uzupełnieniu polichromii”, zob. Król, *Stanisław Kolowca...*, s. 389.

<sup>63</sup> M. Friedberg, *Korespondencje. Wystawa stwoszowska na Wawelu*, „Przegląd Zachodni” 1951, 7(7–8), s. 681.

<sup>64</sup> Na przykładzie ready mades, zob. R. Marcoci, *Marcel Duchamp's Box in a Valise: The Readymade as Reproduction*, w: *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today*, red. R. Marcoci, New York 2010, s. 112–125.

<sup>65</sup> Tej kwestii dotyczyła wystawa *Production-Reproduction: The Circulation of Photographic Modernism, 1900–1950*, 12.12.2014 – 30.03.2015, MoMA, Nowy Jork, kuratorzy: Ksenia Nouril, Jennifer Tobias, dostępny w internecie: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1500>> [dostęp: 13 marca 2022].

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996
- Bułhak J., *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii” 1946, (1), s. 4–7
- Bułhak J., *O reprodukcji najgorszej*, „Fotograf Polski” 1933, 18(2), s. 21–22
- Bułhak J., *O uczciwym rzemiośle fotograficznym*, w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, [brak inf. o red.], Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 38–44
- Chrzanowski T., *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Warszawa 1985
- Dederko M., *Nasze reprodukcje: Fragment z Ołtarza Mariackiego*, „Fotograf Polski” 1935, 20(1), s. 13
- Dobrowolski J., *Reprodukcyja w nauczaniu*, Kraków 1903
- Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978
- Dobrowolski T., *Wit Stwosz – Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko*, Kraków–Wrocław 1985
- Friedberg M., *Korespondencje. Wystawa stwoszowska na Wawelu*, „Przegląd Zachodni” 1951, 7(7–8), s. 680–691
- Gr. St., *„Odstraszący” przykład. Co stoi na przeszkodzie rozpowszechnieniu fotografii w Polsce?*, „Foto-Amator” (bezpłatny dodatek miesięczny Drogerzysty) 1933, 1(3), s. 43–44
- Grabowski L., *Rozmowy i spotkania. Stanisław Kolowca*, „Fotografia” 1958, 1, s. 27–31
- Grzechnik-Correale G., *Krakowskie wariacje w fotografii Antoniego Pawlikowskiego i Franciszka Kleina*, Kraków 2017
- Hamill S., *Photography as Carving. The Folios of Clarence Kennedy*, w: *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, red. S. Hamill, M.R. Luke, Los Angeles 2017, s. 81–98
- Harasym Z., *Fotografia w zwierciadle poczty*, Kraków 2020
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994
- Hornowska E., *Zagubiony początek: fotografia jako przedmiot kolekcjonerski w Muzeum Wielkopolskim*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Plastyczna” 2011, 4, s. 37–49
- Johnson G., *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge–New York 1998
- Kobylińska W., *Awangardowa klisza. Polska fotografia w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2021
- Kolowca B., *Problemy prawne fotografii reporterskiej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1973, 14(1), s. 37–38
- Kopera F., *Wit Stwosz w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1907, 10, s. 1–125
- Król L., *Stanisław Kolowca – fotograf Ołtarza Mariackiego*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005 r.*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 386–395
- Liu Y., *Second Only to the Original: Rhetoric and Practice in the Photographic Reproduction of Art in Early Twentieth-Century China*, „Art History” 2014, 37(1), s. 69–95

- Malraux A., *Muzeum wyobraźni (fragmety)*, tłum. A. Dziadek, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 185–210
- Malraux A., *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 344–378
- Marcoci R., *Marcel Duchamp's Box in a Valise: The Readymade as Reproduction*, w: *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today*, red. R. Marcoci, New York 2010, s. 112–125
- Matelski D., *Artykuły recenzyjne. Dyskusje naukowe wokół ewakuacji Ołtarza Mariackiego w latach II wojny światowej*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2016, 16, s. 189–208
- Neuman J.A., *Die Übertragung von bromöldrucken auf lithographischen Stein, Metall etc.*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 56–57
- Nowacki K., *Z żałobnej karty: Stanisław Kolowca*, „Rocznik Krakowski” 1970, 40, s. 133–134
- Piotrowska E., *Stanisław Mucha: fotograf – dokumentalista i miłośnik Krakowa, czyli zwyczajna opowieść o niezwykłym człowieku*, Kraków 2007
- Płazewski I., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982
- Płazewski J., *Język filmu*, Warszawa 1982
- [brak inf. o aut.], *Przegląd prasy krajowej*, „Fotograf Polski” 1933, 18(4), s. 73–74
- Ray G., *Culture Industry and the Administration of Terror*, w: *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, red. G. Ray, U. Wuggenig, London 2011, s. 167–181
- Rilke R.M., *Auguste Rodin*, tłum. J. Lamont, H. Trausil, New York 1919
- Shiner L., *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago–London 2003
- Światłocień. *Pierwsza Wszehpolska Wystawa Fotografii Zawodowej, Artystycznej i Naukowej w Poznaniu. Program – Warunki – Zaproszenie*, [brak inf. o red.], Poznań 1923
- Traube A., *Uvatypie. Verfahren zur Herstellung von Dreifarben-Photographien auf Papier nach dem Absaugeprinzip*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 50–52
- (w), *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Artystycznej*, „Słowo Powszechne” 1954, 111, s. 5
- Walczy Ł., *Dzieje konserwacji Ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2012
- Wolska A., *Powrót Ołtarza Mariackiego w archiwaliach*, w: *Biblia z lipowego drewna. Karty z dziejów Ołtarza Mariackiego. Materiały z sesji zorganizowanej w 50. rocznicę powrotu ołtarza Wita Stwosza „na swoje miejsce”*, red. S. Waltoś, Kraków 2009, s. 65–80

Weronika Kobylińska  
National Film School in Lodz

CARVED BY THE LIGHT OF CITIES WITH A CHISEL. KRAKÓW RETABLE  
OF THE DORMITION OF THE BLESSED VIRGIN MARY ALTAR THROUGH  
STANISŁAW KOLOWCA'S LENS

Summary

On two occasions (around 1932–1933 and after the war, between 1946 and 1950), Stanisław Kolowca (1904–1968) undertook the task of creating the photographic documentation of the reredos of the altar of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Kraków (Poland). The stature of Wit Stwosz's work – widely recognized as one of the key late Gothic masterpieces in Europe – could be the only factor legitimizing the status of Kolowca's photographs. Nevertheless, the photographs seem to deserve a thorough analysis for other reasons as well. It should be underlined that in his project Kolowca did not focus only on the most obvious shots illustrating the altarpiece. In addition to long shots and full shots showing the characteristic iconographic motifs and portrait-type close-ups, reflecting the mastery of key figures (such as Virgin Mary or John the Baptist), the photographer also created completely unexpected compositions that go beyond the codified frames of documentary photography. Consequently, his works fundamentally problematize the concept of photographic reproduction of an art piece.

Keywords:

Stanislaw Kolowca, Wit Stwosz, St Mary's Altar, close-ups, detail, expressive lighting, reproduction as a double