

Katarzyna Gębarowska*

orcid.org/0009-0006-9273-4141

Zabytkowe altany fotograficzne – utracone dziedzictwo?

Historical Photographic Studios: A Lost Heritage?

Słowa kluczowe: altana fotograficzna, zakład fotograficzny, szklarnia fotograficzna, krajobraz kulturowy, fotografia analogowa, ochrona i konserwacja zabytków

Keywords: photographic atelier, photographic skylight studios, photographic greenhouse/glasshouse, cultural landscape, analog photography, preservation and conservation of monuments

Wprowadzenie

Historia fotografii to ciągle przekraczanie granic zarówno tych technicznych, estetycznych, jak i społecznych. To także „inkorporowanie, ale i inspirowanie innych mediów, a co za tym idzie, nieustanny proces negocjowania swojej tożsamości” [Domański 2016, s. 26]. W konsekwencji żyjemy w czasach fotografii cyfrowej, fotografii postinternetowej [Domański 2016, s. 48], postfotografii [*Postfotografia teraz*] i w końcu sztucznej inteligencji. Pojawienie się możliwości generowania obrazu bez użycia aparatu może wywołać pytania o sens dalszego trwania fotografii tradycyjnej. Podobne pytania zadawali sobie zresztą malarze, wieszcząc śmierć malarstwa, w reakcji na pierwsze zdjęcia¹. Okazuje się jednak, że postmedialna kondycja fotografii nie oznacza rezygnacji artystów z poszukiwań formalnych i eksperymentowania z technikami analogowymi. Wydaje się, że jest wręcz przeciwnie – tradycyjna fotografia przeżywa renesans właśnie dzięki postępowi cyfryzacji [Mazur 2018, s. 21; Warner Marien 2012, s. 32]. Jak podkreślają badacze: „Fotografia stała się wszechobecna, jest jej tak wiele, że zdaje się pochłaniać rzeczywistość” [Bugaj 2016, s. 18]. Powrót do fotografii tradycyjnej jest więc reakcją obronną na zjawisko utraty przez fotografię swojego elitarnego charakteru. Co ciekawe, to odrodzenie dotyczy powrotu artystów do czasochłonnych XIX-wiecznych technik fotograficz-

Introduction

The history of photography is a constant crossing of boundaries, whether technical, aesthetic, or social. It is also a process of “incorporating, but also inspiring other media, and therefore, a continuous process of negotiating its identity” [Domański 2016, p. 26]. Consequently, we live in the time of digital photography, post-internet photography [Domański 2016, p. 48], post-photography [*Postfotografia teraz*], and, finally, artificial intelligence. The ability to generate images without using a camera may raise questions about the continued relevance of traditional photography. Painters were asked similar questions following the advent of photography, predicting the death of painting as a genre in response to the first photographs.¹ However, it appears that the post-media condition of photography does not mean that artists have abandoned formal exploration and experimentation with analog techniques. It seems to be quite the opposite—traditional photography is experiencing a renaissance precisely because of advances in digitalization [Mazur 2018, p. 21; Warner Marien 2012, p. 32]. As researchers emphasize: “Photography has become ubiquitous, there is so much of it that it seems to consume reality” [Bugaj 2016, p. 18]. The return to traditional photography is therefore a defensive reaction to the phenomenon of photogra-

* dr, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Konserwatorstwa i Muzealnictwa

* Ph.D., Nicolaus Copernicus University, Faculty of Conservation and Museology

Cytowanie / Citation: Gębarowska K. Historical Photographic Studios: A Lost Heritage? *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:150–167

Otrzymano / Received: 2.05.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 8.07.2024

doi: 10.48234/WK79LOST

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews

nych, takich jak cyjanotypia czy mokry kolodion [*Vintage Photo Festival*], ale też do poszukiwania na swoją pracownię miejsc na wzór XIX-wiecznej altany fotograficznej, która stanowiła oszklone centrum dawnego atelier. To ostatnie zjawisko dotyczy także fotografów komercyjnych, którzy tworzą w technikach cyfrowych.

Artykuł zrodził się z refleksji nad obserwowanym kierunkiem współczesnych zmian w krajobrazie kulturowym. Refleksja ta wskazuje na zjawisko migracji fotografów komercyjnych z krajobrazu zurbanizowanego (miejskiego) w kierunku bardziej otwartego (wiejskiego). Punktem wyjścia takiej tezy jest znikanie z przestrzeni publicznej instytucji zakładu fotograficznego, który od lat kojarzy się z „fotografią pozbawioną wartości estetycznych, szampową, bardzo często pretensjonalną, w złym guście i często nie najlepszej jakości” [Lechowicz 2012, s. 37]. O tym, że zakłady fotograficzne odchodzą powoli w przeszłość, świadczy choćby to, że Muzeum Warszawy zakupiło w 2022 r. do swojej kolekcji konceptualny projekt Antoniny Gugąły „Fotograf Warszawski”² [„Fotograf Warszawski”]. Autorka ta, obserwując proces zamykania się zakładów fotograficznych, wykonała dokumentację wszystkich funkcjonujących w tym czasie w stolicy zakładów w celu zachowania pamięci o miejscach powszechnie kojarzonych z fotografią³. Tymczasem obserwujemy rosnącą popularność studiów fotograficznych organizowanych w szklarniach ogrodowych lub oranżeriach w terenach pozamiejskich [TopSzkłarnie.pl; *Niesamowite zdjęcia w naturalnym świetle*]. Obiekty te, które łącząc w sobie „atmosferę natury z kulturą”, stanowią alternatywę dla tradycyjnego studia fotograficznego [*Sesja zdjęciowa w szklarni*], wskazują na rozpowszechnianie się i umacnianie koncepcji zrównoważonego rozwoju oraz wzrostu świadomości znaczenia krajobrazu wiejskiego wśród młodego pokolenia fotografów. Ich główną zaletą jest „obfitość naturalnego światła, które jest idealne do uzyskania miękkich barw i ostrych zdjęć, szczególnie pożądanych w portretach i fotografii produktowej” [*Studio fotograficzne w szklarni*]. Ponadto producenci szklarni fotograficznych wprowadzają wątek natury, zachwalając bujną roślinność i kwiaty, które „tworzą piękne, żywe tła, dodając życia i kolorów do zdjęć, co sprawdza się doskonale w sesjach ślubnych, portretowych czy fotografii modowej” [*Studio fotograficzne w szklarni*]. Oba te elementy (miękkie rozproszone światło i obecność roślinności), charakterystyczne dla XIX-wiecznych altan fotograficznych, dowodzą, że historia fotografii studyjnej powoli wraca do punktu wyjścia.

Warto więc przyjrzeć się zabytkowym altanom fotograficznym w Polsce, które w ciągu stu lat prawie całkowicie zniknęły z naszego krajobrazu kulturowego, a z których czerpią współczesne konstrukcje szklane o tej samej funkcji. Celem artykułu jest ukazanie, jak wraz z rozwojem technologicznym, gospodarczym i społecznym ulegały one zmianom, czasem powolnym i ewolucyjnym przekształceniom, a czasem gwałtownym transformacjom. Zagadnienie przedstawione zostało na bazie danych historycznych, literatury, badań źródeł archiwalnych oraz wywiadów z fotografami i zaprezentowane

phy losing its elite character. Interestingly, this revival involves artists returning to time-consuming nineteenth-century photographic techniques, such as cyanotype or wet collodion [*Vintage Photo Festival*], as well as seeking studio spaces reminiscent of nineteenth-century photographic pavilions, which included the glass-enclosed centers of old ateliers. This last phenomenon also concerns commercial photographers who work in digital techniques.

The article stems from reflections on the observed direction of contemporary changes in the cultural landscape and their effects on photography. This reflection points to the phenomenon of commercial photographers migrating from an urbanized (urban) environment towards a more open (rural) one. The starting point for such a thesis is the disappearance of the public institution of the photographic studio, which for years has been associated with “photography devoid of aesthetic value, clichéd, often pretentious, in poor taste, and often of poor quality” [Lechowicz 2012, p. 37]. The fact that photographic studios are slowly becoming a thing of the past is evidenced, among other things, by the fact that the Museum of Warsaw purchased Antonina Gugąły’s conceptual project “Fotograf Warszawski”² for its collection in 2022 [“Fotograf Warszawski”]. The author, observing the process of the closure of photographic studios, documented all the studios operating in the capital at that time to preserve the memory of places commonly associated with photography.³ Meanwhile, we are observing the growing popularity of photography studios organized in garden greenhouses or conservatories in rural areas [TopSzkłarnie.pl; *Niesamowite zdjęcia w naturalnym świetle*]. These structures, which combine “the atmosphere of nature with culture,” serve as an alternative to the traditional photography studio [*Sesja zdjęciowa w szklarni*], indicating the spread and strengthening of sustainable development and the growing awareness of the importance of the rural landscape among the younger generation of photographers. Their main advantage is “an abundance of natural light, which is ideal for achieving soft colors and sharp photos, especially desired in portraits and product photography” [*Studio fotograficzne w szklarni*]. Additionally, producers of photographic greenhouses introduce the theme of nature, praising the lush vegetation and flowers that “create beautiful, vibrant backgrounds, adding life and color to the photos, which works perfectly in wedding, portrait, or fashion photography sessions” [*Studio fotograficzne w szklarni*]. Both of these elements (soft diffused light and the presence of vegetation), characteristic of nineteenth-century photography studios with full glass roofs, prove that the history of studio photography is slowly returning to its starting point.

It is, therefore, worth taking a look at historic photography studios with full glass roofs in Poland, which over the course of a hundred years have almost com-



Ryc. 1. Winieta zakładu Walerego Rzewuskiego w Krakowie, ok. 1879–1881, 16,4 × 10,8 cm; fot. ze zbiorów Muzeum Fotografii w Krakowie, MHF 1854/II/14.

Fig. 1. Photo vignette of Walery Rzewuski's studio in Cracow, ca. 1879–1881, 16.4 × 10.8 cm; photo from the collection of the Museum of Photography in Cracow, MHF 1854/II/14.

na przykładzie trzech *case study* odpowiadających trzem odmiennym losom atelier. Chodzi o atelier bydgoskie, które nie przetrwało do naszych czasów, ale ma bogatą dokumentację; atelier Jadernych z Mielca, przekształcone w Muzeum Historii Fotografii „Jadernówkę”, które zachowało czytelne ślady przeszłości i wyraziste formy historycznych struktur; atelier znajdujące się w Szczecinie, współcześnie zrewitalizowane i wpisane do rejestru zabytków dzięki staraniom fotografa Andrzeja Grabowieckiego, który urządził tam swoją pracownię.

Od altany fotograficznej do szklarni fotograficznej

Współczesny powrót fotografów do szklarni jako pracowni nie jest pomysłem nowym. Odkąd oficjalnie zarejestrowano wynalazek fotografii⁴, do wykonania zdjęcia potrzebna była duża ilość światła z uwagi na proces naświetlenia, który trwał od kilku minut do pół godziny. Wkrótce po wynalezieniu nowego medium usługi dagerotypowe były bardzo drogie, więc zawód dagerotypisty nie zapewniał wystarczającego dochodu. Fotografowie musieli bezustannie wędrować w poszukiwaniu poten-

pletny disappeared from our cultural landscape, and from which contemporary glass constructions of the same function draw upon. The purpose of the article is to show how, along with technological, economic, and social development, these constructions underwent a variety of changes, from slow and evolutionary transformations to rapid transformations. The issue is presented based on historical data, literature, archival source research, and interviews with photographers, and is illustrated by three case studies corresponding to three different fates of studios. These are the Bydgoszcz studio, which has not survived to the present day but has rich documentation; the Jaderny studio from Mielec, transformed into the Jadernówka Museum of the History of Photography, which has preserved clear traces of the past and distinct forms of historical structures; and a studio in Szczecin, recently revitalized and entered into the register of monuments thanks to the efforts of photographer Andrzej Grabowiecki, who set up his studio there.

From the photographic studio with full glass roof to the photographic greenhouse

The contemporary return of photographers to greenhouses as studios is not a new idea. Since the invention of photography was officially registered,⁴ a large amount of light was needed to record an image due to the exposure process, which lasted from a few minutes to half an hour. Soon after the invention of this new medium, daguerreotype services became very expensive, so the profession of a daguerreotypist did not provide sufficient income. Photographers had to constantly wander in search of potential clients, setting up studios in hotels, gardens, and greenhouses of townspeople, mainly in the summer season. They operated for a few to several days, after which they moved their mobile studio to another location.

It was only with the invention of the wet collodion technique that daguerreotype was replaced in 1851, as it was easier to produce, that caused professional photography, especially portrait photography, to enjoy great success, significantly contributing to the full establishment and strengthening of the new institution in the cultural landscape of the time, which was the photographic studio [Lechowicz 2012, p. 37; Płazewski 2003, pp. 68–69]. In the second half of the nineteenth century, such studios, known as ateliers, were established as separate buildings or were located on the top floors of wealthy tenement houses. They consisted of a series of rooms, such as a darkroom, duplicating room, retouching and photo processing room, binding room, reception room, waiting room, and dressing room for clients (separate for women and men). The heart of each studio was the atelier with a full glass roof. Following the existing artistic culture in the form of painting, engraving, or sculpture studios, one wall on the north side and the roof surface of the atelier were glassed-in. This provided optimal lighting of the interior at different

cyjnych klientów, urządzając pracownie w hotelach oraz ogrodach i szklarniach mieszcząc, głównie w sezonie letnim. Działali od kilku do kilkunastu dni, po czym przenosili swoje mobilne atelier do kolejnej miejscowości.

Dopiero wynalezienie w 1851 r. techniki mokrego kolodionu, która jako łatwiejsza w wykonaniu wyparła dagerotypię, spowodowało, że zawodowa fotografia, szczególnie portretowa, zaczęła się cieszyć ogromnym powodzeniem, co decydująco przyczyniło się do pełnego ukształtowania się i umocnienia w ówczesnym krajobrazie kulturowym nowej instytucji, jaką był zakład fotograficzny [Lechowicz 2012, s. 37; Płazewski 2003, s. 68–69]. W 2. połowie XIX w. zakłady takie, zwane atelier, powstawały jako osobne budynki albo były umiejscowione na ostatnich piętrach bogatych kamienic. Składały się z szeregu pomieszczeń, jak ciemnia, powielarnia, pokój do retuszowania i obróbki zdjęć, introligatornia, pokój przyjęć, poczekalnia i przebieralnia dla klientów (osobna dla kobiet i mężczyzn). Sercem każdego z zakładów była altana fotograficzna. W ślad za dotychczasową kulturą artystyczną w postaci pracowni malarskiej, rytowniczej czy rzeźbiarskiej jedna ściana od strony północnej i połączona dachowa altana były przeszklone. Zapewniało to optymalne oświetlenie wnętrza w różnych godzinach dnia, kontrolowane za pomocą zaawansowanego systemu kotar, zasłon i ekranów.

Z opisu zakładu fotograficznego⁵ Walerego Rzewuskiego w Krakowie, opublikowanego w 1867 r. w piśmie „Czas”, wynika, że skojarzenie altany fotograficznej ze szklarnią było wtedy już powszechne: „Jest to wielka sala podobna do cieplarni, z dachem wspartym na słupach żelaznych i jedną ścianą szklaną, którą można zasuwami zasłonić w miarę potrzeby światła. Z tej sali jest wyjście na ogród, mogący służyć również w lecie do zdejmowania fotografii” [„Czas” 1867, s. 2] (ryc. 1). Kolejny opis tego samego zakładu pogłębia jeszcze wygląd znajdującej się w zakładzie natury: „Przy tylnej ścianie w samym środku znajduje się wysoka skała z głazów martwicowych, w kształcie groty ułożona [...]. Grota dopiero co opisana stanowi jakoby przedział pomiędzy dwiema połowami pracowni. Prawa przedstawia salon stosownie udekorowany, druga niby to ogród, ułożony z żyjących krzewów i balustradą zdobny” [Anczyc 1868, s. 270–271].

Opis ten doskonale obrazuje, że wątek bliskości natury, który jest teraz reklamowany przez producentów szklarni fotograficznych i samych fotografów pracujących w szklarniach [*Sesja zdjęciowa w szklarni*], był już doskonale znany w XIX-wiecznym zakładzie. Ponadto połączenie przestrzeni twórcy z naturą było częścią tradycji artystycznej. W autobiograficznym utworze Edmonda de Concourta, francuskiego pisarza 2. połowy XIX w., zatytułowanym *La maison d'un artiste* (1880) podkreślana jest waga kontrolowanego ręką człowieka ogrodu, który miał zadanie terapeutyczne i winien stanowić „lek przeciwko rozpacz i samotności” [Płaszczewska 2021, s. 168].

Motyw natury obecny był w zakładach fotograficznych również poprzez malowane tła, które przedsta-

times of the day, controlled by an advanced system of curtains, drapes, and screens.

From the description of Walery Rzewuski's photographic studio⁵ in Cracow, published in 1867 in the magazine “Czas”, it appears that the association of the photographic studio with full glass roof with a greenhouse was already common at that time: “It is a large room similar to a greenhouse, with a roof supported by iron columns and one glass wall, which can be covered with shutters as needed. From this room, there is an exit to the garden, which can also be used in the summer for taking photographs” [“Czas” 1867, p. 2] (Fig. 1). Another description of the same studio further details the nature of the space in the studio: “At the back wall, in the very center, there is a high rock made of travertine boulders, arranged in the shape of a grotto [...]. The grotto just described forms a kind of partition between the two halves of the studio. The right side presents a suitably decorated salon, the other, as if a garden, arranged from living shrubs and adorned with a balustrade” [Anczyc 1868, pp. 270–271].

This description perfectly illustrates that the theme of closeness to nature, which is now advertised by producers of photographic greenhouses and by photographers working in greenhouses [*Sesja zdjęciowa w szklarni*], was already well known in the nineteenth-century studio. Moreover, the connection between the creator's space and nature was part of artistic tradition. In the autobiographical work of Edmond de Concourt, a French writer during the second half of the nineteenth century, entitled *La maison d'un artiste* (1880), the importance of a garden controlled by human hands is emphasized, which was supposed to have a therapeutic role and should serve as a “cure for despair and loneliness” [Płaszczewska 2021, p. 168].

The motif of nature was also present in photographic studios through painted backdrops, which depicted not only interior fragments imitating a salon but also various types of landscapes, such as “a romantic landscape with expressive clouds in the sky, views of stylish gardens, vast landscapes, and fragments of nature” [Lechowicz 2012, p. 38]. The decorativeness of painted backdrops had its continuity in other elements of the studio's scenography, such as columns and half-columns surrounding the portrayed figure. Inspiration was provided by the vegetal backdrops of genre scenes coded in the studios of artists, Watteau's canvases, Italian villas, marble statues, or bronze Japanese cranes [Płaszczewska 2021, p. 168]. The latter are visible, for example, in a preserved photograph depicting the portrait of Konrad Brandel in his studio at Nowy Świat 57, taken around 1870.⁶ In other words, the photographic studio was a place where *horror vacui* was subdued by the accumulation of objects, whose aesthetic value was the resultant of form and the number of artifacts, enhancing the effect of creative entropy. Today, it is mainly known to us from the few surviving

wiały nie tylko fragmenty wnętrza imitujące salon, lecz także różnego typu pejzaże, np. „pejzaż romantyczny z ekspresyjnymi chmurami na niebie, widoki stylowych ogrodów, rozległe krajobrazy i fragmenty natury” [Lechowicz 2012, s. 38]. Dekoracyjność malowanych tła miała swoją ciągłość w innych elementach scenografii zakładu fotograficznego, takich jak kolumny i półkolumny otaczające portretowaną postać. Inspiracji dostarczały zakodowane w pracowniach artystów roślinne tła scen rodzajowych z płócien Watteau, włoskie wille, marmurowe posągi czy brązowe japońskie żurawie [Płaszczewska 2021, s. 168]. Te ostatnie widoczne są np. na zachowanej fotografii przedstawiającej portret Konrada Brandla w jego atelier przy Nowym Świecie 57, wykonany ok. 1870⁶. Innymi słowy, altana fotograficzna była miejscem, gdzie *horror vacui* był przytłumiany nagromadzeniem przedmiotów, których wartość estetyczna stanowiła wypadkową formy i liczby artefaktów, potęgując efekt twórczej entropii. Dziś znana nam jest głównie z nielicznych zachowanych fotografii czy historycznych rekonstrukcji. Przyjrzyjmy się zatem, jak potoczyły się losy altan fotograficznych w Polsce.

Bydgoszcz

W 2023 r. odbył się pod nadzorem konserwatorskim remont elewacji fasady kamienicy przy ul. Śniadeckich 29 w Bydgoszczy [*Dobra passa kamienic*]. Jeszcze sto lat temu pod tym adresem mieścił się jeden z bardziej okazałych zakładów fotograficznych w mieście. Atelier przy Elisabethstrasse, bo tak wówczas nazywała się ulica, znajdowało się w specjalnie na ten cel zaprojektowanym budynku z altaną fotograficzną (ryc. 2) [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Było ono częścią wybudowanej w 1902 wczesnomodernistycznej kamienicy i znajdowało się na tyłach parceli. Ulica została wytyczona w połowie XIX w., aby sprostać rosnącym potrzebom miasta w związku z jego intensywnym rozwojem w kierunku północno-zachodnim, który stanowił rezultat oddania do użytku w 1851 bydgoskiego dworca kolejowego [*Atlas historycznych miast polskich* 1997, s. 9].

Inwestorem kamienicy przy Elisabethstrasse 13/14 był fotograf Carl Mauve [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Wraz z postępem technologicznym i rosnącą modą na fotografie portretowe *carte de visite* fotografia stawała się intratnym zawodem, a wielu zdolnych zawodowych fotografów, jak Karol Beyer, Maksymilian Fajans czy Walery Rzewuski, w ciągu kilku lat dorabiali się własnych kamienic [Jackiewicz 2015; Płazewski 2003, s. 69–70; Mossakowska 1998, s. 19; Koziński 1978, s. 55–57]. W Bydgoszczy czas prosperity fotografów i budowy ich kamienic przypada na przełom wieków⁷. Lokalizację swojego zakładu Mauve wybrał z pewnością nieprzypadkowo. Naprzeciwko kamienicy znajdował się dom modlitewny dla Zjednoczenia Apostolskiego wzniesiony w 1864 r., służący niemieckojęzycznej gminie wyznaniowej Kościoła Nowoapostolskiego [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993, s. 56; Kuberska 1998, s. 62].

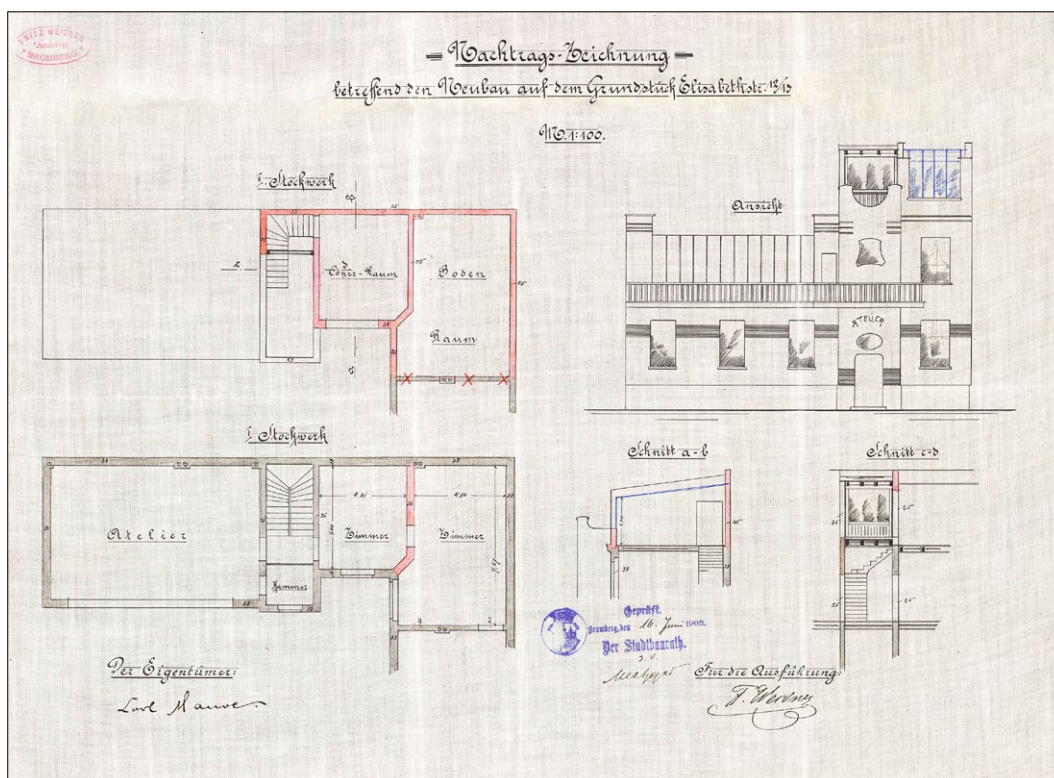
photographs or historical reconstructions. Let us now take a look at the fate of photographic studios with full glass roofs in Poland.

Bydgoszcz

In 2023, the facade of the tenement house at Śniadeckich 29 in Bydgoszcz underwent a renovation under the supervision of conservators [*Dobra passa kamienic*]. A hundred years ago, one of the more impressive photographic studios in the city was located at this address. The studio at Elisabethstrasse, as the street was then called, was housed in a purpose-designed building with a photographic studio with full glass roof (Fig. 2) [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. It was part of an early Modernist tenement house built in 1902 and was located at the back of the parcel. The street was laid out in the mid-nineteenth century to meet the growing needs of the city in connection with its intensive development towards the northwest, as a result of the newly opened Bydgoszcz railway station in 1851 [*Atlas historycznych miast polskich* 1997, p. 9].

The investor of the tenement house at Elisabethstrasse 13/14 was the photographer Carl Mauve [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. With technological progress and the growing fashion for *carte de visite* portrait photography, photography became a lucrative profession, and many skilled professional photographers, such as Karol Beyer, Maksymilian Fajans, or Walery Rzewuski, acquired their own tenement houses within a few years [Jackiewicz 2015; Płazewski 2003, pp. 69–70; Mossakowska 1998, p. 19; Koziński 1978, pp. 55–57]. In Bydgoszcz, the time of prosperity for photographers and the construction of their tenement houses occurred at the turn of the twentieth century.⁷ The location of his studio was certainly not chosen by Mauve by chance. Opposite the tenement house there was a prayer house for the Apostolic Union, erected in 1864, serving the German-speaking congregation of the New Apostolic Church [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993, p. 56; Kuberska 1998, p. 62]. The location of a photographic studio near a church was a common practice among photographers and certainly helped in gaining new clients.

Both the studio and the tenement house were designed for Carl Mauve by Fritz Weidner, who came to Bydgoszcz from Berlin in 1896 as the manager of a company overseeing the construction of the city’s sewage system [Jastrzębska-Puzowska 2014]. Iwona Jastrzębska-Puzowska, the author of a monograph on the architect, stated that Weidner “was the only one from the Bydgoszcz architectural community who put a lot of effort into studying and popularizing knowledge about the latest trends in art.” This is reflected in the design of both the front tenement house (with an additional studio on the second floor)



Ryc. 2. Elisabethstrasse 12/13, projekt fasady głównego atelier fotograficznego w oficynie [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy].
 Fig. 2. Elisabethstrasse 12/13, facade design of the main photography studio in the annex [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy].

Usytuowanie zakładu fotograficznego w pobliżu kościoła było powszechną praktyką wśród fotografów i z pewnością pomagało w zdobyciu nowych klientów.

Zarówno zakład, jak i kamienicę zaprojektował dla Carla Mauve'a Fritz Weidner, który w 1896 r. przyjechał do Bydgoszczy z Berlina jako kierownik firmy nadzorującej prace przy budowie miejskiej kanalizacji [Jastrzębska-Puzowska 2014]. Iwona Jastrzębska-Puzowska, autorka monografii dotyczącej architekta, stwierdziła, że Weidner „jako jedyny z bydgoskiego środowiska architektonicznego wkładał sporo sił w studiowanie i upowszechnianie wiedzy o najnowszych kierunkach w sztuce”. Odzwierciedla to projekt zarówno kamienicy frontowej (z dodatkowym atelier na II piętrze) [Jastrzębska-Puzowska 2014, s. 45], jak i usytuowany w oficynie (Elisabethstrasse 12/13) budynek głównego atelier, które zostały zaprojektowane według bardzo cenionej przez architekta zasady, polegającej na uniezależnieniu podziałów elewacji od dyspozycji wnętrza. W rezultacie powstały asymetrycznie ukształtowane elewacje z niekoniernie osiowym układem okien. Kompozycję dopełniały indywidualnie zaprojektowane secesyjne ornamenty o formach organicznych i geometrycznych, inspirowane twórczością Josefa Marii Olbricha⁸.

Zgodnie z konwencją serce zakładu stanowiła altana fotograficzna zbudowana według ówczesnych wymogów [Harasym 2010, s. 22]. Skierowaną na północ szklaną konstrukcją zaprojektowaną przez Weidnera postawiła firma pochodząca ze Stuttgartu, która spe-

[Jastrzębska-Puzowska 2014, p. 45] and the main studio building located in the courtyard (Elisabethstrasse 12/13), which were designed according to the architect's highly valued principle of making the division of facades independent of the interior layout. As a result, asymmetrically shaped facades were created, with a non-necessarily axial arrangement of windows. The composition was complemented by individually designed Art Nouveau ornaments with organic and geometric forms, inspired by the work of Josef Maria Olbrich.⁸

According to convention, the heart of the establishment was the photographic studio with full glass roof built following the requirements of the time [Harasym 2010, p. 22]. The north-facing glass structure, designed by Weidner, was erected by a company from Stuttgart that specialized specifically in building photographic studios with full glass roofs [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Unfortunately, no photographs of the interior of this studio have survived, so we can only assume that the studio was lined on the inside with special sliding curtains that regulated the light supply [Harasym 2010, p. 22]. One of the cabinet photographs taken in this studio reveals a fragment of the interior decor—a backdrop depicting a landscape in the *stimmung* style (Fig. 3). Investor Carl Mauve managed the establishment until 1905 [Hojka 2011, p. 116]. He was not only a photographer but also ran



Ryc. 3. Portret starszego małżeństwa, 1918, fot. W. Spiżewska, 11 × 16,5 cm; zbiory autorki.

Fig. 3. Portrait of an elderly couple, 1918, photo by W. Spiżewska, 11 × 16.5 cm; author's collection.

cializowała się właśnie w budowaniu altan fotograficznych [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Niestety, nie zachowała się żadna fotografia przedstawiająca wnętrze tej pracowni, możemy się tylko domyślać, że altana od wewnątrz była opięta specjalnymi przesuwными zasłonami, za pomocą których regulowano dopływ światła [Harasym 2010, s. 22]. Jedna z fotografii gabinetowych wykonanych w tym zakładzie zdradza fragment wystroju wnętrza – tło przedstawiające pejzaż w typie *stimmung* (ryc. 3).

Inwestor Carl Mauve zarządzał zakładem do 1905 r. [Hojka 2011, s. 116]. Był nie tylko fotografem, prowadził też wydawnictwo specjalizujące się w wydawaniu widokówek o charakterze krajoobrazowym⁹. Następnie przez kilkanaście lat atelier wraz z wyposażeniem przechodziło z rąk do rąk kolejnych fotografów [Hojka 2011; Gębarowska 2017].

Na początku lat 20. XX w., wraz z nadejściem zmian politycznych, niemieckie urzędy i instytucje zaczęły opuszczać Bydgoszcz, a wraz z klientami wyjeżdżali z miasta fotografowie. W ich miejsce napływali nowi, zajmując stare zakłady. Ostatnią parą fotografów działających przy ul. Śniadeckich 29 byli Witalis Wojucki [„Dziennik Bydgoski” 1919, s. 4] i jego córka Maria. Zakład prowadzili aż do końca istnienia atelier w 1936 r. Wówczas to na wniosek nowego właściciela kamienicy zakład fotograficzny został przebudowany na mieszkania, a nad jednopiętrową oficyną dobudowano piętro [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy]. Taka decyzja była spowodowana zapewne zmianami, jakie dokonały się w zawodzie fotografa w dwudziestolecu międzywojennym. Po pierwsze, wraz z wprowadze-

a publishing house specializing in the production of landscape postcards.⁹ Subsequently, over the next several years, the studio, along with its equipment, passed through the hands of various photographers [Hojka 2011; Gębarowska 2017].

In the early 1920s, with the arrival of political changes, German offices and institutions began to leave Bydgoszcz, and photographers left the city along with their clients. New photographers took their place, occupying the old studios. The last pair of photographers working at Śniadeckich 29 Street were Witalis Wojucki [“Dziennik Bydgoski” 1919, p. 4] and his daughter Maria. They managed the studio until it ceased operations in 1936. At that time, at the request of the new owner of the tenement house, the photographic studio was converted into apartments, and a floor was added above the one-story outbuilding [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy]. This decision was likely influenced by the changes that took place in the photography profession during the interwar period. Firstly, with the introduction of faster shutters and the widespread use of incandescent lighting, the photographic studio with a full glass roof was no longer necessary to provide adequate lighting during photo sessions.¹⁰ This, in turn, allowed photographic studios to be established in various locations without the need for such costly investments as before. Secondly, the emergence of a completely new type of camera designed for 35 mm roll film led to the Leica camera quickly displacing the previously used bellows cameras. As a result of technological progress, amateur photography rapidly

niem szybszych migawek i powszechnym stosowaniem oświetlenia żarowego altana fotograficzna przestała być konieczna do zapewnienia odpowiedniego oświetlenia podczas sesji fotograficznych¹⁰. To z kolei umożliwiło powstawanie zakładów fotograficznych w różnych miejscach bez konieczności ponoszenia tak kosztownych inwestycji jak dawniej. Po drugie, pojawienie się zupełnie nowej konstrukcji aparatu fotograficznego na małoobrazkową błonę zwojową spowodowało, że w krótkim czasie aparat fotograficzny Leica zaczął wypierać dotychczas stosowane aparaty miechowe. W wyniku postępu technicznego dynamicznie rozwijała się fotografia amatorska, co sprawiło, że profesjonalne zakłady fotograficzne dostosowały zakres świadczonych usług, w coraz mniejszym stopniu zajmując się fotografią studyjną, za to bardziej koncentrując się na obróbce materiałów fotograficznych naświetlonych przez prywatnych posiadaczy aparatów [Hojka 2011, s. 109].

Dzisiaj nie ma już żadnego śladu po altanie fotograficznej przy Śniadeckich 29. Jedynym dowodem na jej istnienie w krajobrazie kulturowym miasta są zachowane wśród prywatnych kolekcjonerów kartonikowe zdjęcia z inicjałami fotografów działających pod tym adresem.

Mielec

Do dziś przetrwał dom rodziny Jadernych, z siedzibą zakładu fotograficznego i zabytkową altaną fotograficzną w Mielcu, który po zakończeniu działalności w 1978 r. w związku z budową wiaduktu przeznaczony był do rozbioru [Halisz 2006, s. 84]. Jednakże dzięki staraniom Muzeum Regionalnego i Towarzystwa Miłośników Ziemi Mieleckiej obiekt udało się ocalić, a decyzją władz miasta został on przekazany Muzeum Regionalnemu z przeznaczeniem na cele wystawienne. W 1983 decyzją Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków obiekt wpisano do rejestru zabytków [Halisz 2006, s. 84]. Po kilku latach prac renowacyjnych dawny zakład fotograficzny Jadernych został udostępniony dla zwiedzających w maju 1987.

Obecny stan badań potwierdza, że omawiany zakład był pierwszym stacjonarnym zakładem fotograficznym z profesjonalną oszkloną altaną fotograficzną w Mielcu [Halisz 2006, s. 6]. Uruchomił go August Jaderny (1869–1921), który był lwowianinem i właśnie we Lwowie nauczył się zawodu, terminując w zakładzie Dawida Mazura i Karola Roszkiewicza. Następnie odbył dwuletnie szkolenie w Jarosławiu w renomowanym Zakładzie Fotograficzno-Artystycznym Bernarda Hennera, jednego z pierwszych uczniów sławnego francuskiego fotografa i wynalazcy Louisa Lumière'a [Stojak 2006]. Po zakończonych praktykach Jaderny rozpoczął pracę fotografa wędrownego, podróżując po Galicji [Halisz 2006, s. 7]. To właśnie w ten sposób trafił w 1898 r. do Mielca, gdzie rok później postanowił osiedlić się na stałe [*Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*]. Po kilku latach działalności w wynajmowanych pomieszczeniach Jaderny zdecydował się na budowę własnego domu wraz z zakładem fotograficznym, usytuowanego w strategicznym

developed, leading professional photography studios to adjust the range of services they offered, focusing less on studio photography and more on processing photographic materials taken by private camera owners [Hojka 2011, p. 109].

Today, there is no trace of the photographic studio at 29 Śniadeckich Street. The only evidence of its existence in the city's cultural landscape are cabinet card photos with the initials of the photographers who worked at this address, preserved by private collectors.

Mielec

The house of the Jaderny family, with the seat of the historic photographic studio with full glass roof in Mielec, has survived to this day. The house was intended for demolition in 1978 due to the construction of a viaduct [Halisz 2006, p. 84]. However, thanks to the efforts of the Regional Museum and the Society of Mielec Enthusiasts, the building was saved, and by decision of the city authorities, it was handed over to the Regional Museum for exhibition purposes. In 1983, the building was listed as a historic monument by the Provincial Conservator of Monuments [Halisz 2006, p. 84]. After several years of renovation work, the former Jaderny photography studio was opened to visitors in May 1987.

Current research confirms that the discussed establishment was the first stationary photography studio with a professional glassed-in photographic studio in Mielec [Halisz 2006, p. 6]. It was founded by August Jaderny (1869–1921), a native of Lviv, who learned the trade in Lviv, apprenticing in the studio of Dawid Mazur and Karol Roszkiewicz. He then underwent two years of training in Jarosław at the renowned Photographic Artistic Studio of Bernard Henner, one of the first students of the famous French photographer and inventor Louis Lumière [Stojak 2006]. After completing his apprenticeship, Jaderny started working as an itinerant photographer, traveling around Galicia [Halisz 2006, p. 7]. It was in this way that he arrived in Mielec in 1898, where he decided to settle permanently a year later [*Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*]. After several years of operating in rented premises, Jaderny decided to build his own house along with a photography studio, located in a strategic place on the main road leading to the railway station. On the ridge of the roof, he placed an inscription reading "FOTOGRAF" that was visible from afar (Fig. 4).

The single-story house with a usable attic, designed by architect Stanisław Bronisławski, was built between 1904 and 1906 [Halisz 2006, p. 8]. The heart of the studio was located in the photographic atelier with full glass roof, adjacent to the residential part of the house. It was constructed according to a classic design—the wall and roof on the northern side were made of glass, while the remaining walls were structural elements of the house. The western wall served as the primary backdrop for the photographs taken there. The pho-



Ryc. 4. Dom Augusta Jadernego z siedzibą zakładu fotograficznego, 1906, fot. A. Jaderny, negatyw szklany, format 12 × 16 cm; zbiory Muzeum Historii Fotografii Jadernówka.

Fig. 4. The house of August Jaderny with the photography studio headquarters, 1906, photo by August Jaderny, glass negative, 12 × 16 cm; collection of the Jadernówka Museum of the History of Photography.

miejsu przy głównej drodze prowadzącej do dworca kolejowego. Na kalenicy dachu umieścił widoczną z od-dali inskrypcję FOTOGRAF (ryc. 4).

Parterowy dom wraz ze strychem użytkowym zaprojektowany przez architekta Stanisława Broni-sławskiego powstał w latach 1904–1906 [Halisz 2006, s. 8]. Serce zakładu mieściło się w altanie fotograficz-nej, która przylegała do części mieszkalnej. Wznie-siona została według klasycznego wzoru – ściana i dach od strony północnej były wykonane ze szkła, a pozostałe ściany stanowiły elementy konstrukcyj-ne domu. Ściana zachodnia pełniła funkcję podsta-wowego tła dla wykonywanych fotografii. Fotograf zlecił namalowanie na niej pejzażu górskiego z jezio-rem i drzewami, który stanowił dominujący element podczas sesji zdjęciowych, szczególnie w przypadku zdjęć grupowych [Profesorowie i maturzyści z roku 1917]. Dodatkowo artysta posiadał różnorodne tła malowane na płótnie, które dostosowywał do prefe-rencji klientów. Zdjęcia dopełniały elementy sztafażu, najczęściej krzesła, ławka lub komplet wiklinowych mebli, podkreślając teatralność całej sceny [Państwo Wyczalkowie]. Po wykonaniu zdjęcia przy użyciu od-powiedniego aparatu altanowego negatyw trafiał do podręcznej ciemni, umieszczonej w rogu altany obok drzwi prowadzących do kuchni [Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu].

tographer commissioned the painting of a mountain landscape with a lake and trees on this wall, which be-came the dominant element during photo sessions, es-pecially for group photos [Profesorowie i maturzyści z roku 1917]. Additionally, the artist owned various painted backdrops on canvas, which he adjusted according to the clients' preferences. The photos were comple-mented by props, most often chairs, a bench, or a set of wicker furniture, emphasizing the theatricality of the entire scene [Państwo Wyczalkowie]. After taking the photo using a suitable studio camera, the negative was sent to a handy darkroom located in the corner of the studio next to the door leading to the kitchen [Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu].

August Jaderny, known for his portraits, was also a documentarian who captured everyday and festive life in the town and its residents on film. After his death in 1921, the studio was managed for several years by his widow Bronisława, along with their son Wiktor (1902–1984), who had already been apprenticing with his father at the age of 14. Eventually, Wiktor took over the family business in 1928 and continued it with the same dedication as his father, documenting Mielec in photographs until 1978 [Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu].

In 2010–2011, the building underwent renovations, during which, among other things, the waiting room,



Ryc. 5. Wnętrze zabytkowej altany fotograficznej w „Jadernówce”, 2016; fot. K. Gębarowska.

Fig. 5. Interior of the historic photographic studio in “Jadernówka”, 2016; photo by K. Gębarowska.

August Jaderny, znany ze swoich portretów, był także dokumentalistą, który utrwał na kliszy codzienne i odświeżone życie miasta oraz jego mieszkańców. Po jego śmierci w 1921 r. zakład przez kilka lat prowadziła wdowa Bronisława wraz z synem Wiktorem (1902–1984), który już w wieku 14 lat terminował u ojca. Ostatecznie rodzinną firmę przejął w 1928 i kontynuował działalność z równym zaangażowaniem co ojciec, utrwalając Mielec na zdjęciach aż do roku 1978 [*Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*].

W latach 2010–2011 przeprowadzono remont obiektu, podczas którego odtworzono m.in. poczekalnię, altanę (ryc. 5) oraz napis FOTOGRAF na kalenicy (ryc. 6). W styczniu 2019 zmieniono nazwę na Muzeum Historii Fotografii „Jadernówka” [*Jadernówka 2020*]. Zgromadzono w nim ok. 5 tys. eksponatów – fotografii, negatywów, starych aparatów fotograficznych i literatury fachowej. Zbiór obejmuje zarówno spuściznę po Zakładzie Fotograficznym Augusta i Wiktora Jadernych, jak i fotografie oraz sprzęt fotograficzny niezwiązane pochodzeniem z rodziną, tworząc znaczącą kolekcję z dziedziny historii fotografii w skali kraju. Wartość kolekcji podnosi fakt, że jest przechowywana i eksponowana w dawnej siedzibie Zakładu Fotograficznego Jadernych, z oryginalną oszkloną altaną fotograficzną.

the photography studio with full glass roof (Fig. 5), and the “FOTOGRAF” sign on the ridge (Fig. 6) were restored. In January 2019, the name was changed to the Jadernówka Museum of the History of Photography [*Jadernówka 2020*]. The museum has gathered around 5,000 objects—photographs, negatives, old cameras, and professional literature. The collection includes both the legacy of the Jaderny Photographic Studio by August and Wiktor Jaderny, as well as photographs and photographic equipment unrelated to the family, creating a significant collection in the field of photography history on a national scale. The value of the collection is further enhanced by the fact that it is stored and displayed in the former Jaderny Photographic Studio, complete with the original glassed-in photographic studio.

Szczecin

Current research indicates that one of the last¹¹ existing historic glassed-in photographic studios in Poland still in use in situ is located on the top floor of a tenement house at 24 Edmund Bałuka Street (formerly Bismarckstrasse) in Szczecin, with a history dating back to 1893 [Kraśnicki 2023, p. 118]. This street in



Ryc. 6. Muzeum Historii Fotografii Jadernówka po remoncie, 2011; fot. J. Halisz.

Fig. 6. Jadernówka Museum of the History of Photography after renovation, 2011; photo by J. Halisz.

Szczecin

Obecny stan badań wskazuje, że jedna z ostatnich¹¹ istniejących w Polsce zabytkowych altan fotograficznych użytkowana *in situ* mieści się na szczytowym piętrze szczecińskiej kamienicy przy ul. Edmunda Bałuki 24 (dawniej Bismarckstrasse), a jej historia sięga roku 1893 [Krańnicki 2023, s. 118]. Tę położoną w śródmieściu ulicę zabudowano w większości w latach 90. XIX w. [Łuczak 2015]. Właściciele działki nr 24 Emil Hausadel i mistrz ciesielski Ferdinand Thoms 4 kwietnia 1892 złożyli w urzędzie nadzoru budowlanego wnioski o pozwolenie na budowę kamienicy usługowo-mieszkalnej według projektu architekta Rudolfa Riecka [Archiwum Państwowe w Szczecinie]. Dwa miesiące później właścicielem działki został mistrz murarski Richard Schubert. Kontynuował on rozpoczętą przez poprzednich właścicieli budowę kamienicy, wnosząc o wprowadzenie zmian do projektu i dodanie na kondygnacji strychowej atelier fotograficznego. Według rysunków i opisu technicznego atelier wykonano zgodnie z konwencją w konstrukcji stalowej wypełnionej szklanymi ściankami. Odbiór końcowy budynku nastąpił 1 września 1893.

Kamienicę wzniesiono w typowych dla końca XIX w. formach eklektycznych nawiązujących do baroku [https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737]. Zgodnie z charakterem kamienicy budowanej w stylu Wohn- und Geschäftshaus na parterze ulokowano sklepy i restaurację, a wyższe kondygnacje przeznaczono na mieszkania o podwyższonym standardzie. Część środkową kondy-

the city center was mostly developed in the 1890s [Łuczak 2015]. The owners of plot No. 24, Emil Hausadel and master carpenter Ferdinand Thoms, applied for a permit to build a mixed-use residential and commercial tenement house according to the design of architect Rudolf Rieck submitted to the building supervision office on April 4, 1892 [Archiwum Państwowe w Szczecinie]. Two months later, the plot was acquired by master mason Richard Schubert. He continued the construction of the tenement house initiated by the previous owners, applying for modifications to the design and adding a photographic studio on the attic floor. According to the drawings and technical description, the studio was constructed according to convention, with a steel frame filled with glass panels. The final acceptance of the building plans took place on September 1, 1893.

The tenement house was built in the typical eclectic forms of the late nineteenth century, with references to Baroque [https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737]. In keeping with the character of a tenement built in the Wohn- und Geschäftshaus style, shops and a restaurant were located on the ground floor, while the upper floors were reserved for higher-standard apartments. The central part of the attic floor, facing Bałuka Street, was designed as a glass wall with a slightly protruding viewing terrace. This had practical applications: in winter, it allowed the photographer to clear snow from the photographic studio located there (Fig. 7).



Ryc. 7. Altana fotograficzna przy ul. Bałuki 24 z wysuniętym tarasem widokowym, 2020; fot. M. Szymanik.

Fig. 7. Photographic studio with full glass roof at 24 Bałuki Street with extended observation deck, 2020; photo by M. Szymanik.

gnacji strychowej od ul. Bałuki opracowano w formie przeszklonej ściany z lekko wysuniętym ku ulicy tarasem widokowym. Miało to zastosowanie praktyczne: w czasie zimy pozwalało fotografowi na odśnieżanie znajdującej się tam altany fotograficznej (ryc. 7).

Na planie przekroju ostatniego piętra z atelier fotograficznym uwagę przykuwa nietypowe jak na tamten czas (początek lat 90. XIX w.) umiejscowienie ciemni fotograficznej bezpośrednio przy wejściu do altany i podzielenie na dwie części¹². Wskazuje to, że architekt zaprojektował ciemnie pod dwa osobne procesy fotograficzne: *Silberkammer* – pod negatyw kolodionowy oraz *Dunkelkammer* – pod negatyw szklany, tzw. suchą płytę żelatynową, która stopniowo w latach 80. XIX w. wypierała kolodion¹³. Technika mokrego kolodionu wymagała pracy w ciemni zarówno przy przygotowywaniu materiałów srebrnych, jak i wywoływaniu negatywów¹⁴.

Mimo swojej uciążliwości proces kolodionowy, przypisywany angielskiemu wynalazcy Frederickowi Scottowi Archerowi, zrewolucjonizował dziedzinę fotografii, pozostając dominującą techniką otrzymywania negatywów fotograficznych przez kolejne trzy dekady¹⁵. Metoda ta charakteryzowała się bogactwem szczegółów przy stosunkowo krótkim czasie ekspozycji oraz niższych kosztach w porównaniu z dagerotypią. Pozwalała także na wykonywanie odbitek, co było niemożliwe w przypadku metody Daguerre'a. Z negatywu kolodionowego wykonywano odbitki na papierze solnym lub albuminowym. Obraz z negatywu był kopiowany stykowo w świetle dziennym w pracowni pozytywowej za pomocą kopioramy, co trwa-

In the cross-sectional plan of the top floor with the photographic studio, attention is drawn to the unusual (for the early 1890s) placement of the darkroom directly adjacent to the entrance of the glassed-in photographic studio, and its division into two sections.¹² This suggests that the architect designed the darkroom for two separate photographic processes: the *Silberkammer* for collodion negatives and the *Dunkelkammer* for glass negatives, specifically the so-called dry gelatin plates, which gradually replaced collodion in the 1880s.¹³ The wet collodion technique required work in the darkroom both to prepare the silver materials and to develop the negatives.¹⁴

Despite its complexity, the collodion process, attributed to the English inventor Frederick Scott Archer, revolutionized photography, remaining the dominant technique for producing negatives for the next three decades.¹⁵ This method was characterized by a wealth of detail with relatively short exposure times and lower costs compared to daguerreotyping. It also allowed for print production, which was impossible with the Daguerre method. Prints from collodion negatives were made on salted or albumen paper. The image from the negative was contact-copied in daylight in the positive studio using a copying frame, a process that took from a few to several minutes [Płażewski 2003, p. 68].

The photographic papers of that time were thin and delicate and required backing on thick cardboard, which featured elaborate lithographic decorations, of-



Ryc. 8. Portret Elly Ernst, fot. Paul Bock, Szczecin, 26 marca 1895; zbiory autorki.

Fig. 8. Portrait of Elly Ernst, photo by Paul Bock, Szczecin, March 26, 1895; author's collection.

ło od kilku do kilkunastu minut [Płażewski 2003, s. 68]. Ówczesne papiery fotograficzne były cienkie i delikatne i wymagały podklejenia na grubej tekturze, która zawierała staranne dekoracje litograficzne, tworząc na awersie różnego rodzaju złote lub brązowe obramowania, na dole których znajdowały się zwyczajowo nazwa zakładu i jego adres [Lechowicz 2012, s. 38]. Jedną z takich odbitek, pochodząca z pracowni przy Bismarckstrasse 24, zachowała się do naszych czasów (ryc. 8). Kartonikowa fotografia w formacie *carte de visite* prezentuje portret kobiety wykonany w modnym wówczas ujęciu w planie amerykańskim. Kobieta pozuje lewym półprofilem w futrzanym płaszczu i czapce oraz rękawiczkach, co wskazuje na zimową porę wykonania fotografii. Potwierdza to odręczna adnotacja na rewersie zdjęcia z datą 26 marca 1895. Zimowy ubiór kontrastuje z malowanym tłem imitującym ogród z egzotyczną rośliną wystającą zza filaru zwieńczonego kulą, akcentującego ogrodzenie.

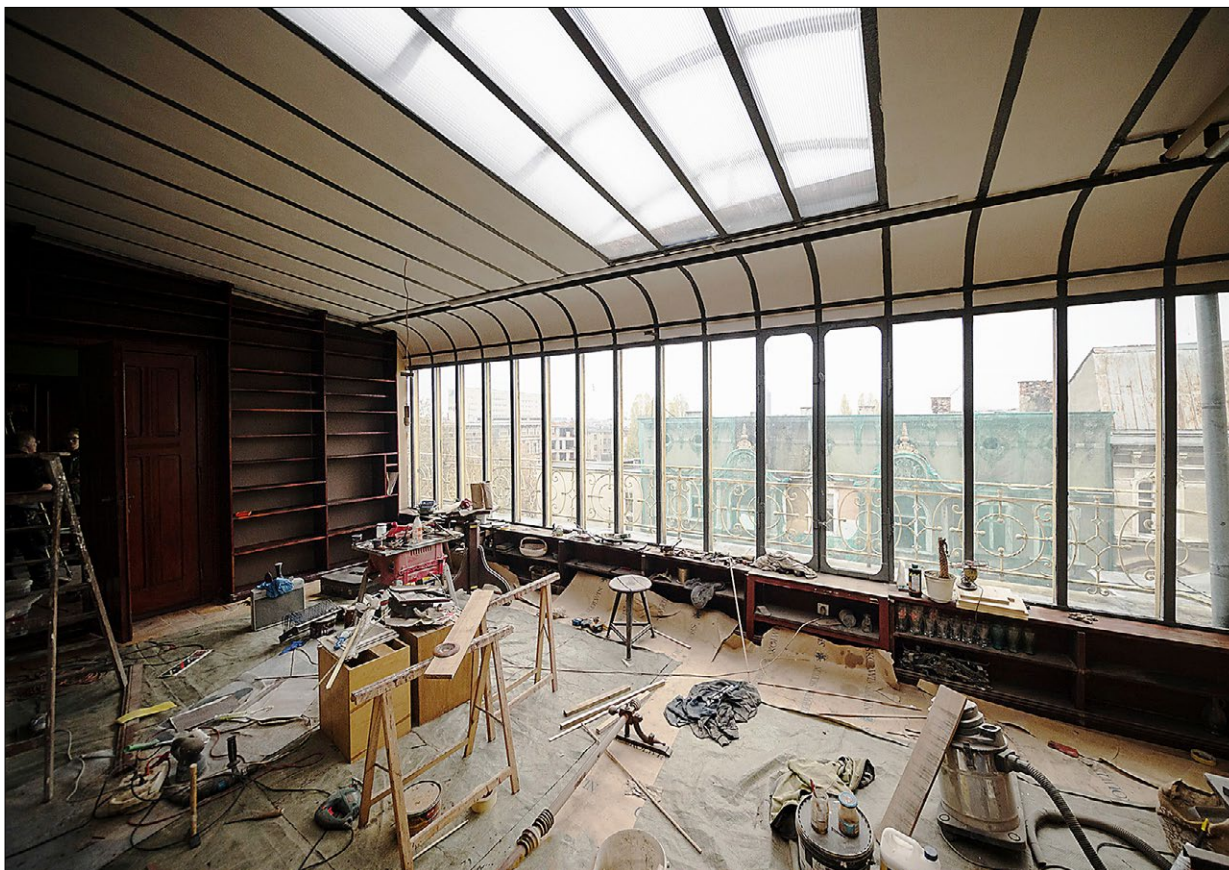
Inicjały na awersie kartonika wskazują, że zdjęcie zostało wykonane przez fotografa Paula Bocka, pierwszego użytkownika nowego atelier [https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html]. Jak wskazują źródła, fotograf przed przeprowadzką na

ten with gold or brown borders, and usually had the studio's name and address at the bottom [Lechowicz 2012, p. 38]. One such print, originating from the studio at Bismarckstrasse 24, has survived to this day (Fig. 8). The cardboard photograph in the *carte de visite* format presents a portrait of a woman taken in a then-fashionable American-style shot. The woman is posing in a left semi-profile, wearing a fur coat, hat, and gloves, indicating the photograph was taken in the winter season. This is confirmed by a handwritten note on the reverse side of the photograph, dated March 26, 1895. The winter attire contrasts with the painted background, imitating a garden with an exotic plant protruding from behind a pillar topped with a sphere, highlighting the fence.

The initials on the front of the cardboard indicate that the photograph was taken by photographer Paul Bock, the first occupant of the new studio [https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html]. According to sources, before relocating to Bismarckstrasse, the photographer operated for several years in a studio located in the Drei Kronen (Three Crowns) Hotel at Breiterstrasse 29/30 in Szczecin [https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html]. Bock did not stay long at Bismarckstrasse either, as from 1900 he was active at Bellevuestrasse 55.¹⁵ The last occupant of the studio at Bismarckstrasse was photographer G. Hark, who ran it until 1899.

Due to the lack of specialized literature on pre-war Szczecin photography studios, the later fate of the studio at Bismarckstrasse remains unknown, both at the beginning of the twentieth century and during the periods of the First World War and the interwar years. Based on preserved building records, it can be stated that until 1945, changes to the external and internal appearance of the building were minimal [https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737]. The tenement house and the photography studio survived the bombings of World War II, although the glass structure of the roof was damaged and later replaced with wired glass after the war [Wywiad autorki z Andrzejem "Grabą" Grabowieckim].

The historic studio is currently in operation thanks to the dedication of Szczecin photographer Andrzej "Graba" Grabowiecki, who has been renting the premises for an art studio from the city since 1999. He runs a cultural center under the name "Altana 1893' Szczecin Reconstruction Studio for Photographic Processes" [Kraśnicki 2023, p. 118]. This location functions not only as a photography studio but also houses an extremely rich collection of specialized literature in the field of photography, as well as a significant collection of historical artifacts related to photography. Grabowiecki committed to "restoring the appearance" of this place and carried out a major renovation of the studio, covering the costs from his own funds [Wywiad autorki z Andrzejem "Grabą" Grabowieckim] (Fig. 9). At the artist's request, in August 2011, the tenement house at the



Ryc. 9. Remont altany fotograficznej przy ul. Bałuki 24 w Szczecinie, 2019; fot. M. Szalkiewicz.

Fig. 9. Renovation of the photographic glassed-in photographic studio at 24 Bałuki Street in Szczecin, 2019; photo by M. Szalkiewicz.

Bismarckstrasse przez kilka lat działał w atelier znajdującym się w hotelu Drei Kronen (Trzy Korony) przy Breiterstrasse 29/30 w Szczecinie [<https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html>]. Również przy Bismarckstrasse Bock nie został na długo, gdyż od 1900 r. działał przy Bellevuestrasse 55¹⁶. Ostatnim użytkownikiem atelier przy Bismarckstrasse był fotograf G. Hark, który prowadził je do roku 1899.

Z uwagi na brak literatury fachowej na temat przedwojennych szczecińskich zakładów fotograficznych nieznane są dalsze losy atelier przy Bismarckstrasse ani na początku XX w., ani w okresie pierwszej wojny światowej i dwudziestolecia międzywojennego. Na podstawie zachowanych akt budowlanych można stwierdzić, że do 1945 r. zmiany w wyglądzie zewnętrznym i wewnętrznym były niewielkie [<https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737>]. Kamienica i zakład fotograficzny przetrwały bombardowania drugiej wojny światowej, choć ucierpiała szklana konstrukcja dachu, który po wojnie przeszklono szkłem zbrojeniowym [Wywiad autorki z Andrzejem „Grabą” Grabowieckim].

Zabytkowa pracownia funkcjonuje obecnie dzięki zaangażowaniu szczecińskiego fotografa Andrzeja „Grabę” Grabowieckiego, który od 1999 wynajmuje od miasta pomieszczenia na pracownię artystyczną. Prowadzi w nich dom kultury pod nazwą Szczecińska Pracownia Rekonstrukcji Procesów „Altana 1893” [Kraśnicki 2023, s. 118]. Funkcjonuje tu nie tylko studio fotograficzne,

current Bałuki Street 24 was entered into the register of monuments of the West Pomeranian Voivodeship [*Wykaz obiektów* 2011].

The artist, in search of an idea for a photography studio, delved into the history of this historic workshop and decided to create unique photographs using the wet collodion technique. He was most fascinated by ambrotype, a process in which a glass collodion negative is placed against a black background or coated with black lacquer on the underside, making the image visible in positive form. Such photographs were once framed behind glass, giving them a similar appearance to daguerreotypes. In “Grabę’s” studio, ambrotypes are displayed on a shelf without frames. One of them is a self-portrait of the artist (Fig. 10).

Conclusions

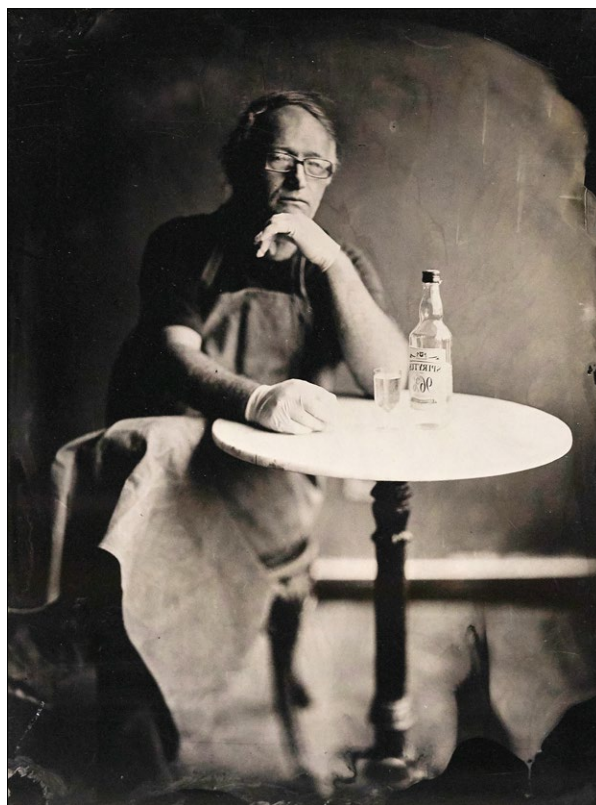
The cultural landscape has been shaped over centuries by processes of various origins, characteristics, extents, and dynamics, resulting in diverse and specific forms and elements [Raszeja et al. 2022, p. 69]. For years, photography studios have been an integral part of the urban landscape, contributing to the identity of cities. These were “extraordinary places” in a formal, content, and functional sense, with significant historical value that should be preserved, showcased, and promoted.¹⁷ The hearts of these stu-

lecz także niezwykle bogaty księgozbiór literatury fachowej z dziedziny fotografii i niemała kolekcja zabytkowych eksponatów powiązanych z fotografią. Grabowiecki zobowiązał się do „przywrócenia wyglądu” temu miejscu i przeprowadził generalny remont atelier, pokrywając koszty z własnych środków [Wywiad autorki z Andrzejem „Grabą” Grabowieckim] (ryc. 9). Na wniosek artysty w sierpniu 2011 kamienica przy obecnej ul. Bałuki 24 została wpisana do rejestru zabytków województwa zachodniopomorskiego [Wykaz obiektów 2011].

Artysta, szukając pomysłu na studio fotograficzne, sięgnął do historii tej zabytkowej pracowni i postanowił tworzyć nietuzinkowe zdjęcia w technice mokrego kolodionu. Najbardziej zafascynowała go ambrotypia, która polega na tym, że szklany negatyw kolodionowy umieszcza się na czarnym tle bądź pokrywa od spodu czarnym lakierem, dzięki czemu obraz jest widoczny w formie pozytywowej. Fotografie taką umieszczano kiedyś w oprawie za szkłem, przez co wyglądem była zbliżona do dagerotypu. W pracowni u „Grabów” ambrotypy stoją wyeksponowane na półce bez ramy. Jeden z nich to autoportret artysty (ryc. 10).

Podsumowanie

Krajobraz kulturowy był kształtowany w ciągu wieków przez procesy o różnej genezie, charakterze, zasięgu i dynamice, w wyniku których powstały różnorodne specyficzne formy i elementy krajobrazu [Raszeja et al. 2022, s. 69]. Atelier fotograficzne przez lata stanowiły nieodłączną część krajobrazu miast, tworząc ich tożsamość. Były to „miejsca niezwykle” w sensie formalnym, treściowym i funkcjonalnym, o dużej wartości historycznej, które powinny być zachowane, eksponowane i promowane¹⁷. Ich serca, czyli oszklone altany fotograficzne, zaczęto postrzegać jako cenne i warte ochrony dopiero pod koniec XX stulecia. Niektóre z nich, szczególnie te z długoletnią tradycją, przekształcono w muzea, co przedstawiłam na przykładzie zakładu Jadernych w Mielcu. Dla wielu altan było już jednak za późno, gdyż z uwagi na postępującą technologię traciły swoją funkcję, przeznaczenie bądź właściciela, co skutkowało brakiem opieki i remontów, a nawet przebudową, jak w Bydgoszczy. Utrata takich obiektów trwa do dziś. Głośny jest przypadek altany fotograficznej w Olsztynie, w secesyjnej kamienicy z 1899 r. przy ul. Curie-Skłodowskiej, w której na początku XX w. działał olsztyński fotograf Sally Pfeifel [Atelier 1905]. Mimo że altana przetrwała wojnę i aż do końca XX w. mieściły się w niej pracownie fotograficzne i architektoniczne, została niedawno wraz z kamienicą zakupiona przez dewelopera [Atelier 1905]. Remont kamienicy odbył się pod ścisłym nadzorem konserwatorskim, co pozwoliło zachować oryginalną konstrukcję ścian zewnętrznych budynku, stolarkę i detale architektoniczne, ale już nie funkcję, choć odnowiony kompleks nazwano „Atelier 1905”. W byłym zakładzie fotograficznym powstało okazałe mieszkanie deweloperskie z ogrodem zimowym ulokowanym w dawnej altanie. Stosowane od



Ryc. 10. Autoportret Andrzeja „Grabów” Grabowieckiego, ambrotyp, 18 × 24 cm, 2016, reprodukcja 2024; fot. P. Chenc.

Fig. 10. Self-portrait of Andrzej „Graba” Grabowiecki, ambrotyp, 18 × 24 cm, 2016, reproduction 2024; photo by P. Chenc.

dios, glassed-in photographic ateliers, began to be recognized as valuable and worth protecting only at the end of the twentieth century. Some of them, especially those with a long tradition, were transformed into museums, as I have illustrated with the example of the Jaderny studio in Mielec. However, for many studios with a full glass roof, it was already too late, as they lost their function, purpose, or owner due to advancing technology, leading to a lack of care and maintenance, or even reconstruction, as in Bydgoszcz. The loss of such structures continues to this day. A notable case is the glassed-in photographic studio in Olsztyn, in an Art Nouveau tenement from 1899 on Curie-Skłodowska Street, where the Olsztyn photographer Sally Pfeifel worked at the beginning of the twentieth century [Atelier 1905]. Although the studio survived the war and housed photography and architectural studios until the end of the twentieth century, it was recently purchased along with the tenement by a developer [Atelier 1905]. The renovation of the tenement was carried out under strict conservation supervision, which allowed the preservation of the original construction of the building’s external walls, woodwork, and architectural details, but not its function, although the renovated complex was named “Atelier 1905.” The former photography studio was converted into a luxurious developer’s apartment with a winter gar-

wielu lat podobne praktyki doprowadziły do uszczerplenia zasobu naszego dziedzictwa w postaci zabytkowych altan fotograficznych w Polsce.

Odrodzenie i reinterpretacja tego zabytkowego elementu krajobrazu kulturowego w postaci szklarni fotograficznych budowanych poza miastem stwarzają unikatowe możliwości przyjrzenia się, w jaki sposób formy materialne łączą się w krajobrazie kulturowym z wartościami niematerialnymi, a wspólnie tworzą *genius loci*. „Głęboko w naszych sercach jest tęsknota i zdolność do romantyzowania rzeczywistości. Szklarnia, niepozorna konstrukcja z metalu i szkła sprawia, że światło, które przenika do wewnątrz, jest magiczne. W środku szklarni panuje tajemnicza aura, która sprzyja naturalnym zdjęciom” – mówi fotograf Marek Czeżyk [Czeżyk 2024]. Dowodzi to, że po latach obcowania z pozbawioną wartości estetycznych fotografią z osiedlowych zakładów fotograficznych przyszedł czas na powrót do tradycji. Zjawisko to powinno także stanowić przyczynek do refleksji nad możliwościami jak najlepszej ochrony jeszcze zachowanych w Polsce altan fotograficznych i ich inwentaryzacji. Jak pokazano na przykładzie Szczecina, dzięki współpracy artystów i konserwatorów możliwa jest nie tylko ochrona obiektu przed niszczeniem, lecz także przywrócenie jego funkcji. Tematyka ochrony konserwatorskiej w kontekście zabytkowych altan fotograficznych nie ma jeszcze zbyt bogatej literatury tematu. Artykuł ten miał za zadanie częściowe wypełnienie niedoboru opracowań ukazujących stan zachowania zabytkowych altan fotograficznych w Polsce.

den located in the former glassed-in atelier. Similar practices, applied over many years, have led to the depletion of our heritage in the form of historic photography studios with full glass roof in Poland.

Revival and reinterpretation of this historic element of the cultural landscape in the form of photographic greenhouses built outside the city create unique opportunities to observe how material forms combine with intangible values, together creating a sense of *genius loci*. “Deep in our hearts lies a longing and an ability to romanticize reality. A greenhouse, a modest structure of metal and glass, makes the light that penetrates inside magical. Inside the greenhouse, there is a mysterious aura that favors natural photographs,” says photographer Marek Czeżyk [Czeżyk]. This demonstrates that after years of dealing with aesthetically lacking photography from photographic studios, the time has come for a return to tradition. This phenomenon should also prompt reflection on the best ways to protect the remaining glassed-in photographic studios in Poland and their inventory. As shown in the example of Szczecin, cooperation between artists and conservators can make it possible not only to protect a structure from deterioration, but also to restore its original use. The subject of conservation protection in the context of historic glassed-in photographic studios does not yet have a rich body of literature. This article aims to partially fill the gap in studies showing the condition of such studios in Poland.

¹ Słynne słowa: „Dziś malarstwo umarło”, wypowiedziane przez francuskiego malarza Paula Delaroche’a, były podobno reakcją na zobaczone przez niego w 1839 dagerotypy; zob. [Soulages 2007, s. 339–340].

² W opisie projektu „Fotograf Warszawski” poznajemy cechy charakterystyczne takich zakładów: „Wypłowiałe kolorowe szyldy i daszki, pomarszczone markizy, firany (które zdają się pamiętać PRL), nikiące w słońcu, wyeksponowane na banerze modelki (z przełomu wieków), zagracone wystawy, wąskie schodki, zakłady przycupnięte w suterenach kamienic i niewielkich dobudówkach”; zob. [<https://stypendiawarszawy.dwutygodnik.com/artykul/9-antonina-gugala.html>].

³ Główną przyczynę zaniku zakładów stanowi postępująca technologia, która sprawia, że tradycyjne zakłady fotograficzne bardziej przypominają dziś punkt ksero aniżeli atelier fotograficzne; zob. [„Fotograf Warszawski” – co z przyszłością; Dłużewska 2016].

⁴ Wynalazek fotografii poprzedziły liczne obserwacje, eksperymenty i badania, które rozpoczęły się wiele wieków przed jej oficjalnym uznaniem. Ostatecznie za „ojca” fotografii uznawany jest Louis Daguerre, francuski malarz i scenograf, a dagerotypia – jego wynalazek pozwalający na bezpośrednie utrwalenie obrazu rzeczywistego – została ogłoszona przez Francuską Akademię Nauk i darowana światu 19 sierpnia 1839.

⁵ W tym miejscu warto zaznaczyć, że Walery Rzewuski swoje dwa domy-pracownie przeznaczył testamentem gminie miasta Krakowa na urządzenie i utrzymanie szkoły fotograficznej, muzeum przemysłowego lub szkoły praktycz-

nej dla dziewcząt. Idea stworzenia szkoły nigdy jednak nie została wcielona w życie; zob. [Płażewski 2003, s. 80; Kosiński 1978, s. 100–101].

⁶ Zob. *Konrad Brandel podczas fotografowania Marcina Olszynieckiego w atelier przy Nowym Świecie 57*, ok. 1870 [Jackiewicz 2015, s. 42–44].

⁷ W tym okresie powstała też np. kamienica fotografa Oskara Ewalda projektu Józefa Święcickiego z rozbudowanym atelier fotograficznym [Gębarowska 2017, s. 491–509].

⁸ Zob. *Styl, stylowy, bezstylowy – od stylu klasycznego do secesji*, odczyt architekta Fritza Weidnera wygłoszony 25 listopada 1901 w Technische Verein [Jastrzębska-Puzowska 2014, s. 91–104].

⁹ W spisie osób samozatrudnionych z 1895 w Brombergu Carl Mauve ma zarejestrowane aż dwie firmy: Mauve, C. Ansichts- und Künstlerpostkarten oraz Mauve, C. Photogr. Ateliers; zob. [Statistik d. dt. Reichs 1897].

¹⁰ Wprowadzenie oświetlenia elektrycznego znacznie usprawniło pracę fotografa. System ten zaczęli instalować fotografowie europejscy po światowej wystawie w Paryżu w 1879 [Harasym 2010, s. 32].

¹¹ Inną zachowaną i wciąż funkcjonującą altaną fotograficzną jest kłodzkie atelier fotograficzne w budynku przy ul. Kościuszki 9. Historia zakładu została zaprezentowana w Muzeum Ziemi Kłodzkiej w 2012; zob. [Historia jednego atelier fotograficznego]. Zakład jest wciąż czynny i obecnie prowadzony przez Marlenę Solską; zob. [https://www.facebook.com/fotografmsolska/?locale=pl_PL].

¹² W 1905 przebudowano zakład i zlikwidowano podział na *Dunkelkammer* i *Silberkammer*. Zmiana zamknęła też bez-

pośredni dostęp z atelier do ciemni, co świadczy o tym, że technika mokrej płyty nie była już wtedy w użyciu; zob. [Archiwum Państwowe w Szczecinie].

- ¹³ Technika mokrego kolodionu została wyparta na początku lat 80. przez szklane klisze bromo-żelatynowe, które w przeciwieństwie do kolodionowych były suche, mogły być uczulone na długo przed naświetlaniem i nie musiały być natychmiast wywołane, przez co stały się dostępne w handlu, przyczyniając się do jeszcze szerszego spopularyzowania obrazu fotograficznego [Lechowicz 2012, s. 34].
- ¹⁴ Nazwa „mokry kolodion” pochodzi od skomplikowanego procesu przygotowywania szklanej płyty przed naświetlaniem [Lechowicz 2012, s. 34].
- ¹⁵ Jako jej wynalazców wymienia się także Gustave’a Le Graya i Roberta J. Bingham, jednak to Archer, z zawodu meda-

lier i rzeźbiarz, ostatecznie opracował, a przede wszystkim spopularyzował proces, publikując 18 lutego 1851 w londyńskim piśmie specjalistycznym „The Chemist” artykuł *On the Use of Collodion in Photography*. Ponadto przedstawił swoją technikę publiczności w ostatnich dniach Wielkiej Wystawy Londyńskiej, odbywającej się w Crystal Palace od 1 maja do 15 października 1851; zob. [Harasym 2012, s. 43–54; Lechowicz 2012, s. 34].

- ¹⁶ Na winiecie zakładu przy Bellevuestrasse 55 widnieje napis „Atelier fuer Photographie und Malerei”, co świadczy o artystycznym wykształceniu fotografa; zob. [https://global.museum-digital.org/objects?persinst_id=191961].
- ¹⁷ Definicję miejsca niezwykłego rozumiem za: [Raszeja et al. 2022, s. 70].

Bibliografia / References

Teksty źródłowe / Source texts

- Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Akta Budowlane Miasta Bydgoszczy, sygn. 6632–6634.
- Archiwum Państwowe w Szczecinie, Akta Miasta Szczecina, Nadzór Budowlany, sygn. 7265, 7267.
- Statistik d. dt. Reichs, t. 109: Berufs- u. Gewerbezahl v. 14 VI 1895. Berufsstatistik d. kleineren Verwaltungsbereiche, Berlin 1897.

Opracowania / Secondary sources

- Atlas historycznych miast polskich, t. 2: Kujawy, red. Antoni Czacharowski, oprac. Emanuel Okoń, Janusz Tandecki, oprac. kartograficzne Zenon Koziół, Toruń 1997.
- Bugaj Dagmara, *Wstęp*, [w:] *Visual reality. Fotografia post-internetowa. Media, nośniki, znaczenia*, red. Krystian Berlak, Dagmara Bugaj, Marek Domański, Anita Osuch, Łódź 2016.
- Domański Marek, *Post-fotografia?*, [w:] *Visual reality. Fotografia postinternetowa. Media, nośniki, znaczenia*, red. Krystian Berlak, Dagmara Bugaj, Marek Domański, Anita Osuch, Łódź 2016.
- Gębarowska Katarzyna, *Przyczynki do dziejów Władysławy Spiżewskiej, wyemancypowanej pionierki bydgoskiej fotografii zawodowej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 4(34).
- Halisz Janusz, *Fotografia w zbiorach Muzeum Regionalnego w Mielcu*, Mielec 2006.
- Harasym Zenon, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2012.
- Harasym Zenon, *Ze starego albumu. O dawnych fotografiach carte de visite i cabinet portrait*, Olszanica 2010.
- Hojka Zdzisław, *Fotografia w Bydgoszczy 1860–1939*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, nr 2.
- Jackiewicz Danuta, *Fotografowie Warszawy. Konrad Brandel (1838–1920)*, Warszawa 2015.
- Jadernówka, *Muzeum Historii Fotografii w Mielcu*, Mielec 2020.
- Jastrzębska-Puzowska Iwona, *Fritz Weidner – bydgoski architekt z przełomu XIX i XX wieku*, Bydgoszcz 2014.
- Koziński Jerzy, *Fotografia krakowska w latach 1840–1914. Zarys historii*, Kraków 1978.

- Kraśnicki Andrzej Jr, *Szczecin. Miasto z duszą*, Szczecin 2023.
- Kuberska Inga, *Architektura sakralna Bydgoszczy w okresie historyzmu*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu” 1998, z. 3.
- Lechowicz Lech, *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–1939, Łódź 2012.
- Łuczak Marek, *Szczecin. Śródmieście, Nowe Miasto*, Szczecin 2015.
- Mazur Adam, *Po końcu fotografii*, Sopot 2018.
- Mossakowska Wanda, *Plany domu (wraz z zakładem fotograficznym) Walerego Rzewuskiego w Krakowie na ul. Westerplatte 11*, „Dagerotyp” 1998, nr 7.
- Płaszczewska Olga, *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX i XX wieku*, Kraków 2021.
- Plaźewski Ignacy, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa 2003.
- Raszeja Elżbieta, Szczepańska Magdalena, Gałęcka-Drozda Anna, de Mezer Ewa, Wilkaniec Agnieszka, *Ochrona i kształtowanie krajobrazu kulturowego w zintegrowanym planowaniu rozwoju*, Poznań 2022.
- Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Kraków 2007.
- Stojak Grażyna, *Śladami rodziny Hennerów. Z dziejów przemyskiej fotografii*, Przemysł 2006.
- Warner Marien Mary, *100 idei, które zmieniły fotografię*, tłum. Bartosz Fabiszewski, Raszyn 2012.

Publikacje prasowe / Press publications

- Anczyc Ludwik, Zakład fotograficzny Walerego Rzewuskiego w Krakowie, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 23, 6 VI.
- „Czas” 1867, nr 235, 1 X.
- Dłużewska Emilia, *Sportretowała stare zakłady fotograficzne. W każdym zrobiła sobie zdjęcia do dyplomu*, „Gazeta Wyborcza” 2016, 2 XII.
- „Dziennik Bydgoski” 1919, nr 153.

Dokumentacja / Documentation

- „Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie. Śródmieście”, cz. 1, t. 8, red. Emanuel Okoń, mps

w zbiorach Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993.

Źródła elektroniczne / Electronic sources

- Atelier 1905*, <https://atelier1905.pl/historia/> (dostęp: 16 IV 2024).
- Czeżyk Marek, *Sesja w szklarni*, <https://czezyk.pl/sesja-w-szklarni/> (dostęp: 16 IV 2024).
- Dobra passa kamienic z ul. Śniadeckich*, <https://www.bydgoszcz.pl/aktualnosci/tresc/dobra-passa-kamienic-z-ul-sniadeckich/> (dostęp: 4 IV 2024).
- „Fotograf Warszawski”, <https://muzeumwarszawy.pl/fotograf-warszawski/> (dostęp: 4 IV 2024).
- „Fotograf Warszawski” – co z przeszłością tradycyjnych zakładów fotograficznych?, <https://www.polskieradio.pl/10/5367/artukul/1703802,zaklady-fotograficzne-historie-ukryte-za-witrynami> (dostęp: 4 IV 2024).
- Grabowiecki „Graba” Andrzej, *Jest coś takiego, że aparat „otwiera” drzwi*, <https://mieszkamwszczecinie.pl/graba/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Historia jednego atelier fotograficznego*, <https://www.muzeum.klodzko.pl/new/historia-jednego-atelier-fotograficznego/2012-10-10> (dostęp: 15 IV 2024).
- https://global.museum-digital.org/objects?persinst_id=191961 (dostęp: 12 IV 2024).
- <https://stypendia.warszawy.dwutygodnik.com/artukul/9-antonina-gugala.html> (dostęp: 4 IV 2024).
- https://www.facebook.com/fotografmsolska/?locale=pl_PL (dostęp: 15 IV 2024).
- <https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html> (dostęp: 12 IV 2024).
- <https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737> (dostęp: 12 IV 2024).
- Niesamowite zdjęcia w naturalnym świetle – studio fotograficzne w oranżerii*, <https://www.dekoportal.pl/artykuly/dekoracje/dekoracje-porady/niesamowite-zdjecia-w-naturalnym-swietle-studio-fotograficzne-w-oranzerii/>

- w-naturalnym-swietle-studio-fotograficzne-w-oranzerii#google_vignette (dostęp: 4 IV 2024).
- Postfotografia teraz 02–12.06.2022*, <https://nn6t.pl/2022/06/02/postfotografia-teraz-02-12-06-2022-lodz/> (dostęp: 6 IV 2024).
- Sesja zdjęciowa w szklarni*, podcast *Więcej niż fotografia*, Akademia Magicznej Fotografii – Basiolandia, <https://akademiamagicznejfotografii.com/odcinek-038-sesja-zdjeciowa-w-szklarni/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Studio fotograficzne w szklarni ogrodowej lub oranżerii*, <https://szklarnie-zrunowa.pl/studio-fotograficzne-w-szklarni-ogrodowej-lub-oranzerii/> (dostęp: 4 IV 2024).
- TopSzklarnie.pl, <https://topszklarnie.pl/nowy-trend-szklarnie-ogrodowe-zamieniaja-sie-w-studia-zdjeciowe/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Vintage Photo Festival*, <https://kwartalnikfotografia.pl/vintage-photo-festival-sila-kobiet-jeszcze-do-niedzieli/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Wykaz obiektów wpisanych do rejestru zabytków województwa zachodniopomorskiego*, <https://bip.um.szczecin.pl/UMSzczecinFiles/file/Rejestr02082011.pdf> (dostęp: 4 IV 2024).
- Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*, https://midas-browser.pl/mielec/page/zaklad_fotograficzny_jadernych_w_mielcu.htm (dostęp: 12 IV 2024).

Inne / Others

- Państwo Wyczałkowie, fot. August Jaderny, ok. 1910, nr inwentarza 342 MRM-F/I, własność: Muzeum Regionalne w Mielcu.
- Profesorowie i maturzyści z roku 1917, fot. August Jaderny, nr inwentarza 26 MRM-F/I, własność: Muzeum Regionalne w Mielcu.
- Wywiad autorki z Andrzejem „Grabą” Grabowieckim, niepublikowany (12 IV 2024).

Streszczenie

Nowe trendy w urbanistyce owocują przeniesieniem się fotografów komercyjnych z miast na obszary wiejskie, wskazując na zmniejszenie znaczenia tradycyjnych zakładów fotograficznych w krajobrazie kulturowym miasta. Przemiany te są elementem szerszych trendów społecznych i technologicznych: w erze cyfryzacji tradycyjna fotografia przeżywa renesans, co świadczy o pragnieniu powrotu do estetyki i tradycji. Autorka bada ten proces, zwracając uwagę na rosnącą popularność szklarni fotograficznych jako alternatyw dla tradycyjnych studiów, które czerpią z tradycji XIX-wiecznych altan fotograficznych. Stanowi to przyczynek do przyjrzenia się losom zabytkowych altan fotograficznych w Polsce, które w ciągu stu lat prawie całkowicie zniknęły z naszego krajobrazu. Autorka ilustruje to zjawisko, analizując losy trzech historycznych altan: w Bydgoszczy, Mielcu i Szczecinie, podkreślając konieczność ochrony i dokumentacji takich altan w Polsce.

Abstract

New trends in urban planning are leading commercial photographers to relocate from cities to rural areas, indicating a decline in the significance of traditional photography studios in the urban cultural landscape. These changes are part of broader social and technological trends: in the digital age, traditional photography is experiencing a renaissance, reflecting a desire to return to aesthetics and tradition. The author explores this process, highlighting the growing popularity of photographic greenhouses as alternatives to traditional studios, which draw on the tradition of nineteenth-century photographic glassed-in ateliers. This serves as a prompt to examine the fate of historic photographic studios in Poland, which have almost entirely disappeared from our landscape over the past hundred years. The author illustrates this phenomenon by analyzing the fate of three historic photography studios with full glass roof in Bydgoszcz, Mielec, and Szczecin, emphasizing the need for the protection and documentation of such studios in Poland.