Piotr Głogowski

NIE BYŁO TAKIEGO MIASTA. OBRAZ WARSZAWY NA DAWNYCH KARTACH POCZTOWYCH

Mimo niesłabnącego wciąż zainteresowania dawnymi ilustrowanymi kartami pocztowymi, wyrażającego się w licznych publikacjach, wystawach czy stałej obecności w ofercie domów aukcyjnych, nasze potoczne wyobrażenie sytuuje je nadal raczej w obszarze tęsknoty za przeszłością aniżeli krytycznej refleksji metodologicznej, umożliwiającej właściwe odczytanie przekazu ikonograficznego. Wysiłki badaczy, w piśmiennictwie polskim zresztą nader ubogie, koncentrują się przede wszystkim wokół popularyzacji samego kolekcjonerstwa, jego genezy, rozwoju oraz sygnalizowania możliwych obszarów naukowej eksploracji. Przekonaniu, że pocztówki „dostarczają ważnych i ciekawych informacji, których nie zawierają źródła archiwalne [...], że [...] mogą znacznie rozszerzyć dotychczasową wiedzę o zmianach w wizerunkach miast", towarzyszy w tym dyskursie silna świadomość fałszowania przez nie obrazu przeszłości[1]. Powszechna dostępność dawnych kart pocztowych, ich bogactwo tematyczne i wizualna atrakcyjność sprawiają, że chętnie są wykorzystywane jako ilustracje nie tylko w popularnych, ale także naukowych publikacjach poświęconych historii, przede wszystkim pierwszej połowy XX wieku. Stulecie wybuchu pierwszej wojny światowej, odzyskania niepodległości przez Polskę czy wojny polsko-bolszewickiej to wydarzenia, które determinują politykę wydawców w tym samym stopniu, co potrzeba wizualnego upamiętnienia przeszłości.

1 R. Jaworski, W. Molik, *Przedmowa*, w: *Miasto na pocztówce. Poznań na tle porównawczym*, Poznań 1999, s. 7–10.

W kontekście warszawskim wartość ilustrowanych pocztówek, rozumiana zarówno dosłownie, jak i sentymentalnie, jest zwyczajowo podnoszona z uwagi na tragiczne losy miasta w XX wieku. Ikonografia obejmująca swą tematyką nieistniejące budynki, dokumentująca całkowitą zmianę zabudowy poszczególnych ulic czy nawet kwartałów, w powszechnym odczuciu determinuje antykwaryczną cenę przedwojennych kart pocztowych z Warszawy w większym stopniu niż wielkość nakładu, unikalność tematu czy przynależność do konkretnej serii wydawniczej. „Należy pamiętać, że dla miasta, którego zabudowa podczas ostatniej wojny uległa zniszczeniu w 85 proc. [...] wszelkie przekazy ikonograficzne są bardzo cenne" – przekonywała w jednej z prac Krystyna Lejko[2]. Istota zabiegów odrealniających pocztówkowy wizerunek miasta każe nam jednak postawić pytanie nie tyle o wartość dokumentalną tego rodzaju materiału, ile jego siłę w tworzeniu fałszywych wyobrażeń kulturowych. Już od samego momentu narodzin karta pocztowa stała się medium upowszechniającym mit wielkiego, nowoczesnego miasta i szczęśliwego życia jego mieszkańców. Możliwość masowego upowszechniania wszelkich widoków fotograficznych została szybko zweryfikowana przez prawa rynku. O tematyce i stylistyce reprodukowanych motywów decydował gust odbiorców, którzy domagali się raczej obrazów przestrzeni, w jakiej pragnęliby żyć, niż odbicia rzeczywistości. Jak trafnie ujął to Paweł Banaś: „Pocztówka [...] kłamie, [...] – jej twórcom chodzi nie tylko o wierne odwzorowanie otaczającego świata, o budynki, pomniki czy mosty, lecz w równej mierze o wizję miasta, miasta idealnego, które było i pozostało obrazem kosmicznego ładu. Miasta, które – jak stara się nas przekonać – może być wszędzie, ale tak naprawdę egzystuje wyłącznie w sferze naszych marzeń"[3]. Stanowiąc element kultury masowej, pocztówkowa ilustracja zaspokajała przede wszystkim potrzebę nieograniczonej konsumpcji[4], była obrazem odpowiednio wcześniej spreparowanym i niemal natychmiast dostępnym za niewielką kwotę.

Popularne albumy, wydane w ostatnich latach i prezentujące dawne warszawskie pocztówki, w analogiczny sposób odwołują się do mitu przestrzeni nieodwołalnie utraconej i przez to emocjonalnie nobilitowanej. Już same tytuły tych publikacji – *Było takie miasto* czy *Utracone miasto*[5] odwołują się wprost do nostalgii za przeszłością. Świadomość pewnej fragmentaryczności prezentowanego materiału porządkuje tu w gruncie rzeczy sentymentalną formę „spaceru w przeszłość", na jaki zapraszają nas autorzy. „Nie mam złudzeń – pisze we wstępie do swej publikacji Rafał Bielski – album w swej treści nie będzie pełnym obrazem przedwojennej Warszawy. Prezentowane

2 K. Lejko, *Warszawa przed I wojną światową – wygląd i życie miasta na kartkach pocztowych*, w: *Miasto na pocztówce. Poznań na tle porównawczym*, Poznań 1999, s. 87.

3 P. Banaś, *Orbis pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wrocław 2005, s. 55.

4 G. Machel, *Idealny obraz miasta na karcie pocztowej*, w: *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, Wrocław 1992, s. 204.

5 R. Bielski, *Było takie miasto. Warszawa na starych pocztówkach*, Warszawa 2008, (II wydanie: Warszawa 2013); R. Bielski, J. Jastrzębski, *Utracone miasto. Warszawa wczoraj i dziś*, Warszawa 2016.

widoki ukazują niewielki wycinek miasta, które przed wojną nazywano Paryżem Wschodu"[6]. Wydawnictwa popularne, choć nie tylko takie, zasadniczo wyrywają pocztówkową ilustrację nie tylko z kontekstu historii danego miejsca, ale także ignorują niemal zupełnie ówczesną kulturę edytorską, historię fotografii czy rozwój technik drukarskich. Zastąpienie kamienia litograficznego żelatynową formą światłodrukową nie tylko zwiększyło możliwości nakładcze, ale umożliwiło staranniejsze odwzorowywanie na papierze obrazów fotograficznych. Wynalezienie wklęsłodruku nadało produkcji pocztówek charakter przemysłowy, a w gruncie rzeczy zrewolucjonizowało całe ówczesne myślenie o powielaniu ilustracji i miało wpływ na stopniową marginalizację roli i znaczenia ilustrowanej karty korespondencyjnej. Współczesne albumy prezentujące dawne karty pocztowe, zazwyczaj z lakonicznym opisem i mocno ograniczonym komentarzem, w gruncie rzeczy powielają jedynie ikonograficzną rolę dawnych ilustracji. Jak słusznie zauważył Rudolf Jaworski: „W większości publikacji ukazywany jest po prostu stary materiał pocztówkowy w złudnej nadziei, że mówi on sam za siebie. Za taką metodą (...) kryje się naiwna radość i fascynacja prezentowanymi znaleziskami, pozanaukowe przekonania o oczywistej zdolności źródeł obrazowych do dawania samym sobie świadectwa"[7].

Obraz Warszawy wyłaniający się z kart pocztowych to wizerunek zafałszowany nie tylko poprzez subiektywność natury samej fotografii, poprzez świadomie cyzelowane kompozycje zdjęć, które w początkowym okresie wydają się często jeszcze dość przypadkowe. Kluczową rolę odgrywał tu szeroko pojęty interes nakładcy, dla którego druk kart jest przede wszystkim przedsięwzięciem handlowym obliczonym na uzyskanie zysku, rozumianego nie tylko w sensie finansowym jako szybki zwrot poniesionych kosztów. Niemal od samych początków istnienia ilustrowanej karty pocztowej, a dla Cesarstwa Rosyjskiego i Warszawy był to rok 1895[8], nakładcy – przede wszystkim ówcześni właściciele sklepów z wyrobami artystycznymi, składów papierniczych czy księgarni – widzieli w niej doskonały środek reklamowy i magnes przyciągający klientelę. Konieczność schlebiania gustom masowego odbiorcy miała decydujący wpływ na idealizację prezentowanych widoków i odrealnianie wizerunku miasta.

W kolekcji Muzeum Warszawy znajduje się już blisko 10 tysięcy pocztówek i zbiór ten jest ciągle powiększany. Zasób, wciąż jeszcze niekompletny, jest już na tyle pokaźny, że na jego przykładzie doskonale można zilustrować fenomen falsyfikacji obrazu miasta. Ze względu na stopniową marginalizację statusu karty pocztowej w kulturze masowej po II wojnie światowej oraz

6 R. Bielski, *Było takie miasto...*, s. 5.

7 R. Jaworski, *Stare pocztówki jako przedmiot badań kulturoznawczych*, w: *Miasto na pocztówce. Poznań na tle porównawczym*, Poznań 1999, s. 17.

8 Jesienią 1894 r. władze carskie przyjęły specjalną uchwałę zezwalającą na produkcję blankietów kart korespondencyjnych przez osoby prywatne. Pierwsze pocztówki warszawskie ukazały się nakładem Edwarda Chodowieckiego, o czym informował „Kurier Warszawski" (nr 254 z 2 (14) września 1895) w dziale *Wiadomości bieżących*.

na monopolizację i pełną kontrolę rynku wydawniczego w realiach socjalistycznego państwa, w swoich rozważaniach skupiłem się na przykładach z okresu do roku 1939. Bo, choć nakreślone tu prawidłowości odnoszą się także do produkcji współczesnej, nie bez znaczenia dla niniejszego wywodu pozostaje cezura wojny jako granicznego doświadczenia zagłady miasta. Analogicznie wywód i egzemplifikacje zawęziłem do typu pocztówek topograficznych, świadomie pomijając bogatą ikonografię kart okolicznościowych czy świątecznych.

Poruszając się wśród najstarszego materiału, musimy mieć również świadomość, że nie istnieje nie tylko pełny wykaz wszystkich druków, które moglibyśmy objąć wspólnym mianem warszawskiej pocztówki. Nie istnieje też wykaz wszystkich przedsiębiorstw, które je wydawały, ani nawet firmowe katalogi, które obejmowałyby choćby poszczególne serie. Takie zestawienia możemy odtwarzać i porządkować wtórnie, na podstawie analizy posiadanego materiału oraz skąpych informacji reklamowych, zamieszczanych przez wydawców w ówczesnej prasie.

Czynniki odrealniające wizerunek Warszawy na dawnych kartach pocztowych możemy zasadniczo podzielić na dwie grupy: pierwszą, obejmującą przypadki świadomego doboru materiału wraz z użyciem metod estetyzacji reprodukowanych ilustracji oraz drugą, w zakres której wchodzić będą wszelkie pomyłki edytorskie.

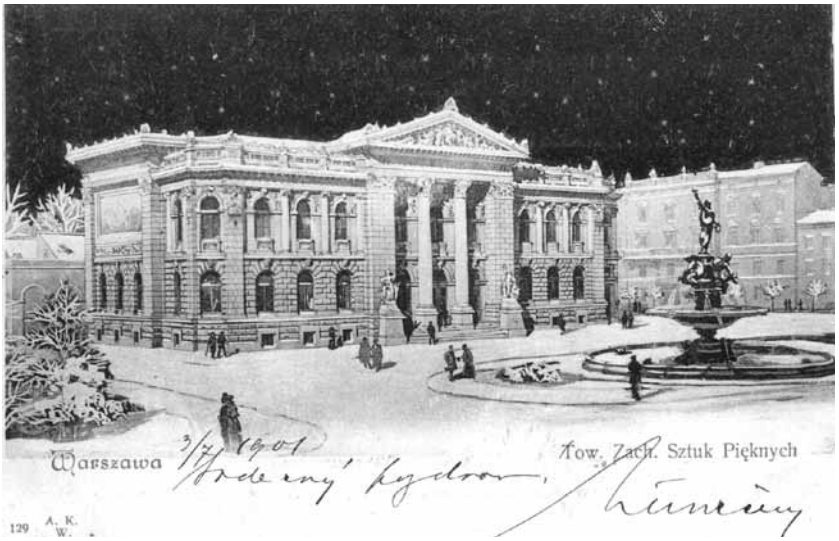
W realiach zaboru rosyjskiego wszystkie rysunki, ryciny i litografie rozpowszechniane za pomocą druku podlegały rygorowi kontroli na mocy *Ustawy o cenzurze i prasie* z roku 1890. Wydawcy pocztówek, np. warszawski skład papierniczy Stanisława Winiarskiego, zamieszczali stosowne adnotacje na wszystkich publikowanych kartach. Początkowo była to forma kontroli prewencyjnej, mająca na celu niedopuszczenie, by w sprzedaży pojawiły się ilustracje o charakterze politycznym, nawiązujące do wydarzeń z historii Polski, podważające nauki Cerkwi Prawosławnej, obrażające dom cesarski, a także naruszające dobre obyczaje i nieprzyzwoite. W związku z niejednoznacznością zapisów ustawy, sytuacją polityczną oraz dynamicznym wzrostem produkcji kart pocztowych, około roku 1905 kontrola publikowanego i kolportowanego materiału przybrała przede wszystkim charakter cenzury represyjnej[9]. Konfiskowano głównie sprowadzane z Krakowa pocztówki z reprodukcjami dzieł malarskich Wojciecha Kossaka, Artura Grottgera czy Jana Matejki. Widoki miasta – skwery, place, ulice, obiekty historyczne i nowo powstające budynki – były dopuszczane do publikacji bez względu na ich możliwe konotacje. Kluczem przy doborze tematów była przede wszystkim czysto formalna rozpoznawalność danego miejsca oraz reprezentacyjny charakter, stąd też na ilustrowane karty pocztowe zasadniczo nie trafiały wizerunki miejsc zaniedbanych, niczym się nie wyróżniających czy peryferyjnych. Do produkcji pocztówek wykorzystywano zdjęcia wykonane wcześ-

9 Szerzej na ten temat zob.: J. Jackowski, *Cenzura pocztówek pod zaborem rosyjskim w latach 1894–1915*, w: *Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, Wrocław–Warszawa 2004, s. 83–95.

1. Trzy pocztówki przedstawiające kościół Wszystkich Świętych przy placu Grzybowskim, ze zbiorów Muzeum Warszawy, kolejno: AI 9176, AI 9174, AI 9175 / Three postcards depicting the Church of All Saints at Grzybowski Square, Museum of Warsaw collection, in turn: AI 9176, AI 9174, AI 9175

niej przez zawodowych fotografów. Nazwiska niektórych z nich znamy dziś dzięki zachowanym oryginałom, albowiem ówczesne regulacje nie chroniły praw autorskich. Raz pozyskany materiał fotograficzny, przede wszystkim ze względów ekonomicznych, wydawcy wykorzystywali tak długo, jak jego anachroniczność nie stawała się zbyt czytelna. Tempo zmian zachodzących w przestrzeni miejskiej Warszawy było jednak na tyle duże, że pewne treści bardzo szybko ulegały dezaktualizacji. Wydawcy kart posiłkowali się wówczas retuszem, który wprowadzano, aby wyabstrahować i zuniwersalizować temat przedstawiany na widokówce. Rzućmy okiem na trzy pocztówki, reprodukujące metodą światłodruku tę samą fotografię z kościołem Wszystkich Świętych przy placu Grzybowskim (il. 1).

Pierwsza z nich, wydana nakładem Stanisława Winiarskiego w roku 1902, przedstawia ukończoną świątynię, przed którą na wprost wejścia widzimy wyraźnie ustawione stosy cegieł. Prawdopodobnie zdjęcie wykonano w czasie, gdy trwały jeszcze prace przy budowie plebanii, którą ukończono w roku 1903. Na kolejnej pocztówce, wydanej przez pierwszy warszawski zakład fotochemigraficzny Bolesława Wierzbickiego około roku 1907, cegły zostały starannie wyretuszowane, a cały obraz został dodatkowo pokolorowany. Dobór kolorów nie odzwierciedla naturalnych barw, ale rządzi się pewną ogólną logiką – trawnik jest zielony, szyldy sklepów żółte. Dach kościoła otrzymał barwę pomarańczową, poprzez skojarzenie z kolorem dachówek, choć wiadomo, że pokryty był blachą. Na pocztówce wydanej około 1909 roku nakładem Antoniego Chlebowskiego, dach świątyni otrzymał już kolor właściwy, za to kamienica przy placu Grzybowskim 1 „zyskała" dachówkę, prawdopodobnie przez analogię do sąsiedniej, dawnej oficyny pałacu Gutakowskiego, której mansardowy dach nieuważny retuszer pokolorował tylko do połowy. Ta ostatnia pocztówka poddana została także



2. Pocztówka z projektem gmachu Zachęty, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 9170 / Postcard with the Zachęta building design, Museum of Warsaw collection, AI 9170

zabiegom estetycznym: usunięto z oryginalnego obrazu słup telefonii Bella (wyeliminowany z pejzażu miasta po wprowadzeniu podziemnego systemu szwedzkiej firmy Cedergren) oraz handlarza z wózkiem na ulicy. Zestawienie tych trzech pocztówek ujawnia nam jeszcze jedną prawidłowość. Wydawać by się mogło, że najstarsza z nich jest pozbawiona jakichkolwiek ingerencji w reprodukowany obraz. Jeśli jednak porównamy cień, rzucany na pierwszym planie przez kamienicę Wolanowskiego na dwóch kolejnych wydaniach, uzmysłowimy sobie, że i ten widok nie jest tak całkowicie „niewinny". W monochromatycznym wydaniu gra świateł i cieni decydowała o estetyce całej kompozycji, co w przypadku druków podbarwionych nie rzucało się już tak bardzo w oczy.

Powyższy przykład stawia przed nami dodatkowy problem, związany z prawidłowym datowaniem pocztówek. Brak katalogów i ulotny charakter tego rodzaju druków nie jest tu nawet najistotniejszym czynnikiem. W odniesieniu do ilustrowanych kart pocztowych możemy bowiem wyodrębnić trzy momenty porządkujące chronologię: datę powstania fotografii (ilustracji), datę edycji oraz ewentualnie datę wysłania, potwierdzoną pocztowym kasownikiem. Rozbieżność czasowa między tymi momentami mogła sięgać kilkunastu, a w skrajnych przypadkach nawet kilkudziesięciu lat. Dla wydawców pocztówek, zwłaszcza firm, które zaczęły się specjalizować w tego rodzaju działalności, istotny był nie tylko aspekt ekonomiczny, ale też względy praktyczne – głównie tempo samej produkcji kolejnych serii z wykorzystaniem gotowego już materiału poddawanego niekiedy aktualizacji za pomocą mniej lub bardziej starannego retuszu.

3. Pocztówka z targowiskiem na Rynku Starego Miasta, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 9679 / Postcard with a market in the Old Town Square, Museum of Warsaw collection, AI 9679

Kwestią zasadniczą w zaopatrywaniu rynku, niezwykle chłonnego na początku XX wieku, wydawała się szybkość produkcji. Podobnie jak estetyka, innowacyjność czy moda mogły decydować o sukcesie wydawniczym i wyróżnieniu się wśród coraz liczniejszej konkurencji. Doskonałym przykładem tempa wizualnego informowania o zmianach w przestrzeni Warszawy są karty wydawane w latach 1900–1902 nakładem Aleksandra Konheima. Do produkcji pocztówek wykorzystano w tym przypadku między innymi plany architektoniczne wznoszonych dopiero budynków, a nie ich fotografie. Na pocztówce opatrzonej numerem serii 129 (il. 2) widzimy projekt gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych autorstwa Stefana Szyllera, z niezrealizowaną fontanną planowaną na skwerze przed wejściem. To niejedyna różnica względem zrealizowanego założenia. Przy wejściu do budynku, po obu stronach schodów, widzimy również zaprojektowane przez architekta cokoły z figurami, których nigdy w rzeczywistości nie ustawiono. Puste postumenty stały aż do początku lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to umieszczono na nich ozdobne żeliwne latarnie. Pocztówkowa ilustracja dodatkowo została przekształcona w widok nocny i zimowy, co zapewne miało w jakimś stopniu sugerować zastałość wybudowanego dopiero co gmachu na ówczesnej mapie miasta. Warszawska gorączka budowlana u progu nowego stulecia doskonale wpisywała się w mit miasta nowoczesnego, którym karmiła się pocztówkowa ilustracja. Niemal regułą stało się to, że na awers kart natychmiast trafiały wszystkie ważniejsze gmachy użyteczności publicznej wznoszone w Warszawie (np. politechnika, filharmonia, poczta główna). W sytuacji, kiedy wydawcy nie posiadali wizualizacji budowanych obiektów, wykorzystywali fotografie z placów budowy,

4. Pocztówka z widokiem Nowego Światu od wylotu ulicy Chmielnej (po lewej) i Foksal (po prawej) w kierunku północnym, zbiory Muzeum Warszawy, AI 3437 / Postcard with a view of Nowy Świat from the exit of Chmielna Street (on the left) and Foksal (on the right) towards the north, Museum of Warsaw collection, AI 3437

z których starannie wyretuszowano rusztowania, i które uzupełniano o nieistniejące partie budowli[10].

W apogeum pocztówkowego szaleństwa, które przypadło na lata 1900–1904, wydawcy prześcigali się w proponowaniu klientom coraz to bardziej wymyślnych i oryginalnych kart. W obiegu pojawiały się więc karty ze złoceniami, tłoczeniami, z aplikacjami tkanymi z jedwabiu czy ruchomymi elementami. Pewną modę, czy też odprysk, głównego nurtu widoków miejskich, stanowiły pocztówki z nokturnami. Możliwości techniczne nie pozwalały jeszcze na zadowalające wyniki tworzenia nocnych fotografii, które na dodatek można by czytelnie reprodukować na pocztówkach. Taki efekt wydawcy kart pocztowych uzyskiwali poprzez przyciemnienie zdjęć dziennych i dodanie kilku retuszowanych, jasnych punktów w postaci księżyca lub latarni. Niemieckie wydawnictwo Wolfa Hagelberga z Berlina opatentowało własny pomysł na tego typu karty pocztowe, polegający na wycięciu i podklejeniu żółtym papierem „świecących miejsc". Oglądanie takiego widoku pod światło miało wywoływać efekt autentycznego nokturnu, rozświetlonego sztucznymi lampami i rogalikiem księżyca. Na karcie tego typu wykorzystującej fotografię Jana Raczyńskiego[11] z panoramą targowiska na Rynku Starego Miasta

10 Doskonałym przykładem jest tu kościół Najświętszego Zbawiciela, wznoszony w latach 1901–1911 i pocztówka wydana około roku 1908 nakładem Hersza Piórnika; więcej zob.: R. Marcinkowski, *Ilustrowany atlas dawnej Warszawy*, Warszawa 2004, s. 200.

11 Takie autorstwo tego zdjęcia podaje na kartach pocztowych z ok. 1910 r. wydawnictwo Sommer i Poznański.

5. Pocztówka z perspektywą Krakowskiego Przedmieścia z hotelami Europejskim i Bristolem, zbiory Muzeum Warszawy, AI 2340 / Postcard with a perspective of Krakowskie Przedmieście with European and Bristol hotels, Museum of Warsaw collection, AI 2340

(il. 3) wykonaną około roku 1900, zobaczymy nie tylko niesłychaną przesadę w rozświetleniu niemal wszystkich uchwyconych na ilustracji okien i drzwi, czy też w liczbie kulistych lamp zawieszonych na straganach, ale też zabawne, niezamierzone pomyłki. W rogu nad kamienicą Falkiewiczowską (Rynek Starego Miasta 28) widzimy „okienko" wycięte chyba z rozpędu na niebie; podobnie świeci dach kamienicy Kleinpoldowskiej (Rynek Starego Miasta 34). Cienie rzucane przez uwiecznione na zdjęciu postaci kierują się w stronę wiszącego na północnym niebie księżyca.

Pojawienie się w roku 1908 pierwszych tramwajów elektrycznych na ulicach Warszawy było doniosłym wydarzeniem w procesie rozwoju miasta. Wozy tramwajowe chętnie fotografowano przy ruchliwych skrzyżowaniach, chcąc jeszcze bardziej podkreślić dynamikę nowoczesnej metropolii. Niemal z miejsca trafiły one także na ilustrowane karty pocztowe. Wydawcy, którzy nie dysponowali aktualnym materiałem zdjęciowym, posiłkowali się retuszem. Na pocztówkach dorysowywano zazwyczaj nieforemny zarys całego tramwaju. Nie troszczono się w tym przypadku o wiarygodność kompozycji, proporcje czy szczegóły techniczne. Na karcie wydanej około 1908 roku przez firmę Braci Rzepkowicz widzimy na drugim planie nieudolnie wrysowany tramwaj elektryczny, choć na ulicy Nowy Świat, sfotografowanej około roku 1901, nie było jeszcze ani słupów trakcyjnych, ani samych przewodów (il. 4). Fascynacja nowym środkiem komunikacji miejskiej była tak wielka, że aby dodatkowo zaakcentować jego istnienie, dorysowywano sztucznie wyolbrzymioną sieć trakcyjną, której przewody w wyniku niedoskonałości ów-

6. Pocztówka ukazująca fragment Krakowskiego Przedmieścia w rejonie wylotu ulicy Królewskiej, zbiory Muzeum Warszawy, AI 9347 / A postcard showing a fragment of Krakowskie Przedmieście near the outlet of Królewska Street, Museum of Warsaw collection, AI 9347

czesnych metod drukarskich rozmywały się zapewne na tle nieba. Taki przypadek widzimy na karcie opublikowanej około roku 1913 przez Towarzystwo Wydawnicze „Świt", która została wydrukowana w zakładzie Wierzbickiego (il. 5). Nawet dekadę później, kiedy w obiegu na skalę masową obecne były już karty reprodukowane metodą fotograficzną, dorysowane tramwaje elektryczne nadal „przemierzały" warszawskie ulice. Możemy zobaczyć to chociażby na karcie wydanej około roku 1928 przez wydawnictwo Konstantego Wojutyńskiego (il. 6).

Dynamiczny rozwój technik drukarskich, wykorzystujących raster w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej sprawił, że w ofercie wydawców pojawił się nowy typ kart pocztowych z całkowicie barwną ilustracją. Oczywiście nie była to jeszcze reprodukcja kolorowej fotografii, ale starannie przygotowany przez retuszera obrazek, który był mechanicznie barwiony. W przeciwieństwie do kart z ręcznie nanoszoną, ograniczoną paletą kolorów, nowa technika umożliwiała zastosowanie gradientowych przejść w tonacji barw, co wykorzystywano przede wszystkim do preparowania świetlistej łuny na niebie. Była to metoda bardziej ekonomiczna niż autotypia, którą stosowano przede wszystkim do reprodukowania na pocztówkach malarstwa. Jeśli jednak przyjrzymy się uważnie poszczególnym ilustracjom, bez trudu dostrzeżemy niedoskonałości także tej techniki. Wymagała ona na przykład dodatkowego wzmocnienia konturów, gubiła półcienie i w dalszym ciągu oddawała kolory wtórnie nadane przez drukarza, a nie rzeczywiste. Niech za przykład posłuży nam pocztówka wydana około roku

7. Pocztówka przedstawiająca panoramę placu Wareckiego, zbiory Muzeum Warszawy, AI 7513 / Postcard presenting the panorama of Warecki Square, Museum of Warsaw collection, AI 7513

1915 nakładem Józefa Gutgelda, przedstawiająca plac Warecki (il. 7). Ilustrację tę przygotowano na podstawie fotografii wykonanej jeszcze przed rokiem 1912. Wyjściowy materiał starannie wyretuszowano – widzimy tu wyraźnie zaznaczone kontury budynków, niekonsekwencje w kolorystyce domu Mintera, a także fantazyjną kamienicę z wielkimi witrynami okiennymi na pierwszym i drugim piętrze na rogu ulicy Świętokrzyskiej i Mazowieckiej. Naszą uwagę przyciągają tu jednak przede wszystkim drzewa i cały skwer, których przemyślana, starannie dopracowana kolorystyka buduje niezwykłą atmosferę całego placu. Wielkomiejska, dość jednak chaotyczna, zabudowa w tle stanowi w gruncie rzeczy nieistotny dodatek do oazy zieleni ukazanej na pierwszym planie.

Dowolność w komponowaniu kolorystyki ówczesnych ilustracji barwnych możemy najlepiej ocenić, zestawiając dwie karty przedstawiające ten sam obiekt. Porównajmy na przykład pocztówki z przedstawieniem soboru św. Aleksandra Newskiego z wydawnictwa A.J. Ostrowskiego (il. 8) i K. Wojutyńskiego (il. 9). Na karcie łódzkiego wydawcy świątynia i dzwonnica pomalowane zostały tak, by oddać iście bizantyjski przepych obiektu; druga pocztówka operuje bardziej stonowanymi barwami, akcentując jedynie „złocenia" elementów architektonicznych. Analogicznie różnią się budynki w tle, hotel Europejski widoczny po lewej stronie na obu pocztówkach mieni się zupełnie innymi kolorami. Karty pocztowe, zwłaszcza te drukowane za granicą, ujawniają szereg tego rodzaju odkształceń. Niekiedy, jak w przypadku tramwaju pomalowanego w berlińskiej stylistyce na kolor zielony (karta przedstawiająca Krakowskie Przedmieście, wydrukowana w sztok-

8. Pocztówka przedstawiająca sobór św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim, zbiory Muzeum Warszawy, AI 1728 / Postcard depicting the cathedral of St. Alexander Nevsky on Saski Square, Museum of Warsaw collection, AI 1728

holmskiej firmie Granbergs Konstindustri Aktiebolags na zlecenie księgarni A. S. Suworin i Spółka), są one bardzo czytelne i łatwe do wychwycenia.

Umowność zastosowanej kolorystyki, zdawkowość i nierzeczywistość barw, przerysowane sztucznie obłoki, szablonowość i sentymentalizm ozdób używanych w pocztówkowych ilustracjach, były często krytykowane na łamach ówczesnej prasy i stawiane jako przykład złego gustu, co niespecjalnie przeszkadzało nabywcom. Same nakłady poszczególnych serii nie były zapewne tak duże, aby wydrukowany towar zalegał w magazynie. Firmy wydawnicze stosowały zresztą różne strategie rynkowe – drukowano co roku ten sam zestaw kart, najwyżej z drobnymi modyfikacjami (Hersz Piórnik), bądź też kreowano modę na nowinki, wykorzystując ten sam zestaw fotografii do druków w modnych aktualnie formach czy paletach kolorystycznych. Wydana w roku 1913 seria kart warszawskich innej szwedzkiej firmy – Ernsta G. Svanströma – charakteryzowała się kontrastowym zestawieniem błękitu nieba z białymi obłokami oraz czerwonymi dachami budynków. Na karcie przedstawiajacej panoramę Nowego Zjazdu (il. 10) barwne plamy dominują tak bardzo, że zupełnie nie dostrzegamy nieobecności Wisły i mostu Kierbedzia w tle. Blaszane dachy kamienicy Camponiego (Krakowskie Przedmieście 70), Zamku Królewskiego (z wyjątkiem tzw. Oficyny Saskiej), a nawet Pałacu Pod Blachą pomalowane zostały na czerwono dla ożywienia całej kompozycji, a nie zgodnie ze stanem rzeczywistym.

Pewnym wariantem tego rodzaju odrealniającego sposobu ilustrowania czarno-białych światłodruków były także dwie serie kart, drukowanych

9. Pocztówka przedstawiająca sobór św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim, zbiory Muzeum Warszawy, AI 4859 / Postcard depicting the cathedral of St. Alexander Nevsky on Saski Square, Museum of Warsaw collection, AI 4859

10. Pocztówka przedstawiająca Nowy Zjazd, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 6861 / Postcard depicting Nowy Zjazd, Museum of Warsaw collection, AI 6861

11. Pocztówka przedstawiająca Ratusz, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 550 / Postcard depicting the Town Hall, Museum of Warsaw collection, AI 550

nakładem Ostrowskiego i Wojutyńskiego, które utrzymano w tonacji pomarańczowej, gdzie zarówno niebo w tle, budynki, jak i ulice kolorowano tym samym odcieniem, a tylko nieliczne elementy wyróżniano innym. Obaj wydawcy zdawali sobie sprawę z pewnej umowności tego rodzaju obrazów, narysowane obłoki nawet nie próbowały udawać prawdziwych[12]. W ramach przyjętej konwencji starali się oni dostarczyć przede wszystkim produkt o pewnych walorach estetycznych (il. 11).

Problemy z odrealnioną kolorystyką reprodukowanych ilustracji do roku 1939 próbowano rozwiązywać w różny sposób. Część wydawców świadomie rezygnowała z produkcji kart wielobarwnych, wprowadzając pocztówki nieznacznie tylko podbarwione jednym kolorem. Monochromatyczny druk zyskiwał przede wszystkim po dodaniu niebieskiego lub pomarańczowego tła i takie warianty kolorystyczne najczęściej pojawiały się w sprzedaży.

Wybuch I wojny światowej i okupacja niemiecka Warszawy w latach 1915–1918 to moment, w którym miasto rozpoczyna proces redefinicji swojej tożsamości. Jednak w sferze ikonograficznej pocztówki tego okresu zasadniczo powielają zarówno istniejący już materiał fotograficzny, wytworzony w okresie zaboru rosyjskiego, jak i dotychczasowe sposoby jego obróbki.

W trosce o utrzymanie wysokiego morale żołnierzy przebywających na froncie, propaganda niemiecka chętnie wykorzystywała na kartach poczto-

12 Karin Walter przeanalizowała zachowane materiały fotograficzne wydawnictwa Metz z Tybingi, które posiadało cały zestaw gotowych formacji chmur (a także sztafaży), którym posługiwało się przy produkcji kart pocztowych. Zob.: K. Walter, *Widokówka i fotografia*, w: *Miasto na pocztówce. Poznań na tle porównawczym*, Poznań 1999, s. 27.

12. Karta pocztowa ukazująca oddział niemieckiej kawalerii pod pomnikiem Adama Mickiewicza wydana około roku 1916, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 4147 / Postcard showing a branch of the German cavalry at the monument to Adam Mickiewicz, issued around 1916, Museum of Warsaw collection, AI 4147

wych motyw zajęcia Warszawy. Realia przedstawień nie były tu szczególnie istotne – tworzone naprędce grafiki, obrazy i kolaże wykorzystywano, by głosić sukcesy militarne[13]. Do najciekawszych kart wydanych w tym okresie zaliczyć należy serię opublikowaną przez Vertriebsgesellschaft deutscher Buchhändler z Berlina. Do wytworzenia serii propagandowych pocztówek wydawca wykorzystał fotografie Warszawy wykonane około roku 1902 i drukowane wówczas na pocztówkach dla firmy Braci Rzepkowicz. Metodą kolażu nałożono na ten materiał wycięte fragmenty zdjęć autorstwa Alfreda Kühlewindta, wykonane w sierpniu 1915, po wkroczeniu oddziałów niemieckich do stolicy Królestwa Polskiego. Przyjrzyjmy się temu na przykładzie karty pocztowej przedstawiającej Krakowskie Przedmieście w okolicy skweru z pomnikiem Adama Mickiewicza (il. 12).

Do wytworzenia powyższej karty producent posłużył się fotografią wykonaną przed rokiem 1902 (il. 13), w którą wkomponowano oddział kawalerii niemieckiej ze zdjęcia Alfreda Kühlewindta (il. 14). W analogiczny sposób spreparowano całą serię kilkunastu propagandowych kart. Niekiedy kolaż był wykonany niestarannie, bez zachowania należytych proporcji i w oderwaniu od historycznego kontekstu obiektów w tle, do kilku pocztówek wykorzystano identyczne postaci generała Reinharda von Schaffer-Boyadela i feldmarszałka księcia Leopolda Bawarskiego z fotografii wykonanej na pla-

13 Więcej na ten temat zob.: P. Głogowski, *Warszawa na kartach pocztowych w okresie okupacji niemieckiej 1915–1918*, w: *Odzyskana stołeczność. Warszawa 1915–1918*, red. B. Hensel-Moszczyńska, A. Topolska, Warszawa 2018, s. 171–181.

13. Pocztówka z pomnikiem Adama Mickiewicza wydana w roku 1902, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 5737 / Postcard with the monument of Adam Mickiewicz issued in 1902, Museum of Warsaw collection, AI 5737

cu Saskim podczas uroczystej defilady po zdobyciu miasta. Seria ta, reprodukowana metodą światłodruku, doczekała się także wersji podbarwionej na niebiesko. Użycie koloru miało prawdopodobnie zatuszować ingerencję wydawcy w oryginalny materiał[14].

Wydawane w okresie dwudziestolecia międzywojennego karty pocztowe powoli odchodziły od wcześniejszej stylistyki. Rozpowszechnienie mechanicznej metody kopiowania fotografii na skalę przemysłową i wynalazek rotograwiury zmieniły nieco oblicze i charakter pocztówek. Modne stały się karty z reprodukcjami autorskich zdjęć, ukazujące poprzez subiektywny pryzmat „rzeczywiste" oblicze miasta. Jan Bułhak, Jan Wołyński czy Henryk Poddębski to nazwiska czołowych polskich fotografików, którzy w pewnym sensie decydowali o poziomie artystycznym warszawskich kart pocztowych tego okresu. Nie oznacza to, że zrezygnowano całkowicie z zabiegów estetyzujących publikowane ilustracje. Retusz, i to nawet w dość drastycznej formie, odnajdujemy zarówno na pocztówkach fotograficznych, jak i drukowanych. Doskonałego materiału do analizy tego zjawiska dostarczają nam wyroby wydawnictwa Konstantego Wojutyńskiego, działającego od około 1902 roku niemal do samego wybuchu II wojny światowej.

O firmie i jej właścicielu niewiele wiadomo. Przypuszczalnie zmarł około 1934 roku, a wydawnictwo w związku z tym przechodziło trudny okres. Nie-

14 W publikacji autorstwa L. Królikowskiego i K. Oktabińskiego, *Warszawa 1914–1920*, Warszawa 2008, ilustracje nr 97 i 102 to karty pocztowe z tej serii. Podpisane zostały odpowiednio jako: „Patrol niemiecki na ulicy Miodowej, sierpień 1915" oraz „Niemiecki posterunek przed Halą Mirowską", co sugeruje, że autorzy książki nie dopatrzyli się mistyfikacji.

14. Pocztówka ukazująca oddział niemieckiej kawalerii na Krakowskim Przedmieściu na wysokości kamienicy Józefa Skalskiego (nr 45, po prawej), fot. Alfred Kühlewindt, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 4214 / A postcard showing a branch of the German cavalry in Krakowskie Przedmieście at the height of Józef Skalski's tenement house (No. 45, on the right), photo: Alfred Kühlewindt, Museum of Warsaw collection, AI 4214

mniej jednak na rynku pojawiły się później cztery serie sygnowane frazą: „Zdjęcia z teki K. Wojutyńskiego – Warszawa", która nie mówi wprost, czy firma istniała nadal. Prawdopodobnie spadkobiercy majątku, być może wdowa, postanowili w jakiejś formie kontynuować działalność edytorską. Zwrot ten może ponadto sugerować, że Wojutyński był autorem zdjęć, ale jest to raczej spuścizna po wielu różnych autorach, powstała w wyniku wieloletniej działalności wydawnictwa. Ostatnia seria, wydana około roku 1938, z charakterystycznym, przyciętym faliście brzegiem, licząca 147 numerowanych kart, w ogóle nie trafiła do obiegu w momencie wydania, co dodatkowo pozwala na pewne spekulacje, dotyczące losów przedsiębiorstwa po śmierci jego właściciela. Karta nr 119 tej ostatniej serii przedstawia nam odrealniony widok Krakowskiego Przedmieścia (il. 15). Starannie wyretuszowano zarówno jezdnię ulicy – nie widzimy tu np. torowiska tramwajowego, ale też w drugi plan trochę nieudolnie wkomponowano gmach Pałacu Staszica i skweru z pomnikiem Mikołaja Kopernika, który niemal zupełnie niknie. Choć ujęcie wykonano w kierunku południowym, budynek nie rzuca cienia na wyretuszowaną ulicę.

Nie wiemy, jaką fotografię wykorzystano do tej pocztówki, ale zapewne była wytworzona jeszcze przed rokiem 1914, kiedy pałac nosił bizantyjski wystrój, nadany mu przez rosyjskiego architekta Władimira Pokrowskiego. Nie wiadomo, co zostało wyczyszczone z pierwszego planu – zapewne postaci przechodniów, których stroje mogły od razu zdradzać minione dekady. Furmanka z sianem widoczna pod budynkiem III Gimnazjum Męskiego nie

15. Pocztówka przedstawiająca fragment Krakowskiego Przedmieścia z kościołem św. Krzyża. Ujęcie spod bramy Uniwersytetu Warszawskiego w kierunku południowym, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 912 / Postcard showing a fragment of Krakowskie Przedmieście with the church of St. Cross. Photo from the University of Warsaw gate towards the south, Museum of Warsaw collection, AI 912

została usunięta z kompozycji, co może świadczyć, że zabiegi mistyfikacyjne miały na celu przede wszystkim aktualizację widoku, a nie jego estetyczną idealizację.

Przedstawione tu przykłady opisujące przypadki celowych manipulacji w odrealnianiu obrazu Warszawy na kartach pocztowych nie wyczerpują wszystkich możliwości zabiegów ani też nie wyznaczają zakresu ich zastosowania w praktyce. Zasadniczo każda ilustracja reprodukowana na pocztówkach to przypadek, który należałoby analizować osobno, w konfrontacji z dostępnym materiałem ikonograficznym.

Druga grupa kart pocztowych, nie mniej ciekawa niż poprzednia, a równie skutecznie fałszująca obraz miasta, obejmuje wydania, które noszą znamiona nieświadomych pomyłek edytorskich. Błędy te możemy podzielić na trzy kategorie: formalne (np. niewłaściwy podpis), strukturalne (np. inwersja kierunkowa reprodukowanej ilustracji) oraz źródłowe (wykorzystanie niezweryfikowanych materiałów ikonograficznych). Przyczyn powstawania tego rodzaju błędów należy upatrywać w zawiłościach procesu wydawniczego (np. konieczności drukowania kart za granicą), w wydarzeniach politycznych zakłócających go (np. działaniach wojennych), braku nadzoru wydawniczego czy wreszcie wymogach rynku i potrzebie szybkiego zaspokojenia popytu.

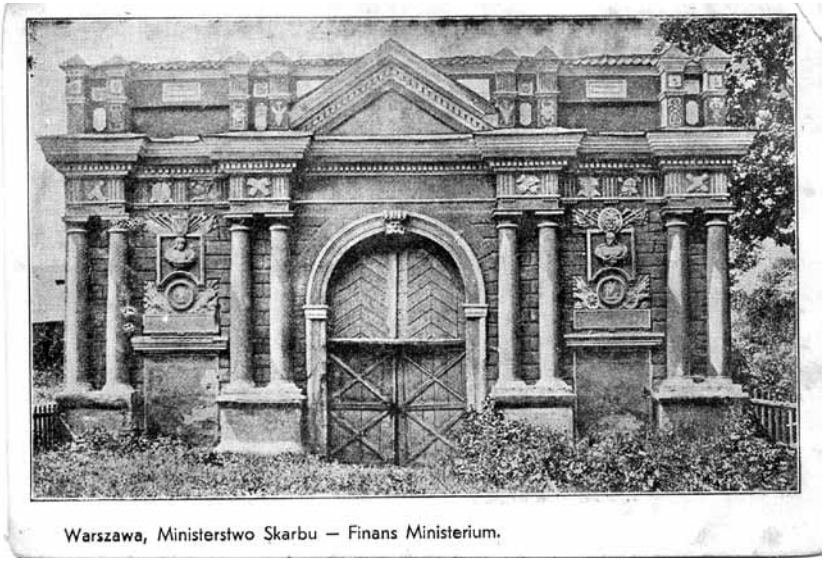
Błędnodruki, podobnie jak to jest w przypadku filatelistyki, nie są często spotykaną przypadłością kart pocztowych i w związku z tym cieszą się też powodzeniem wśród kolekcjonerów. W odniesieniu do Warszawy najwięcej

16. Pocztówka z panoramą Nowego Zjazdu, zbiory Muzeum Warszawy, AI 5173 / A postcard with a panorama of the Nowy Zjazd street, Museum of Warsaw collection, AI 5173

pocztówek z pomylonymi podpisami powstało w okresie okupacji niemieckiej w latach 1915–1918. Drukowały je wówczas przede wszystkim firmy z terenu Rzeszy, ich nieznajomość lokalnego nazewnictwa i realiów topograficznych w żaden sposób nie mogła ograniczać produkcji przeznaczonej dla żołnierzy na froncie. Byli oni zwolnieni z opłat za wysyłkę, a otwarta forma korespondencji sprzyjała cenzurze wojskowej, dlatego popyt na pocztówki w okresie I wojny światowej znacznie przekraczał możliwości edytorskie. Niemieccy producenci kart niespecjalnie dbali o wiarygodność i aktualność przedstawianych widoków, istotne było raczej przesłanie patriotyczne, które niekiedy objawiało się pod postacią ukazywania podbitych terenów Rosji, w tym Królestwa Polskiego, jako ubogich i zacofanych gospodarczo.

Pocztówki z błędnymi nadrukami stosunkowo łatwo rozpoznać, o ile ma się podstawową wiedzę o dawnej ikonografii Warszawy. Takich kart pocztowych wydanych przez różne firmy wydawnicze z Niemiec jest kilka. W zbiorach Muzeum Warszawy znajduje się karta przedstawiająca widok Nowego Zjazdu, *notabene* wykonany około roku 1902, z widocznymi tramwajami konnymi, podpisana jako „Die Neue Welt in Warschau", a zatem jako Nowy Świat (il. 16).

Wykorzystanie tego rodzaju ilustracji w publikacjach o charakterze historycznym wymaga niezwykłej ostrożności i dokładnego weryfikowania materiału źródłowego. W albumie *1918. Odzyskiwanie Niepodległej*, Warszawa 2008, wydanym przez Ośrodek KARTA, na stronie 49 zamieszczono reprodukcję niemieckiej karty pocztowej z błędnym nadrukiem „Krakowskie Przedmieście", którą autorzy publikacji podpisali jako „róg Nowego Światu i Krakowskiego Przedmieścia", choć w rzeczywistości przedstawia ona skrzyżowanie Alej Jerozolimskich i Nowego Światu.



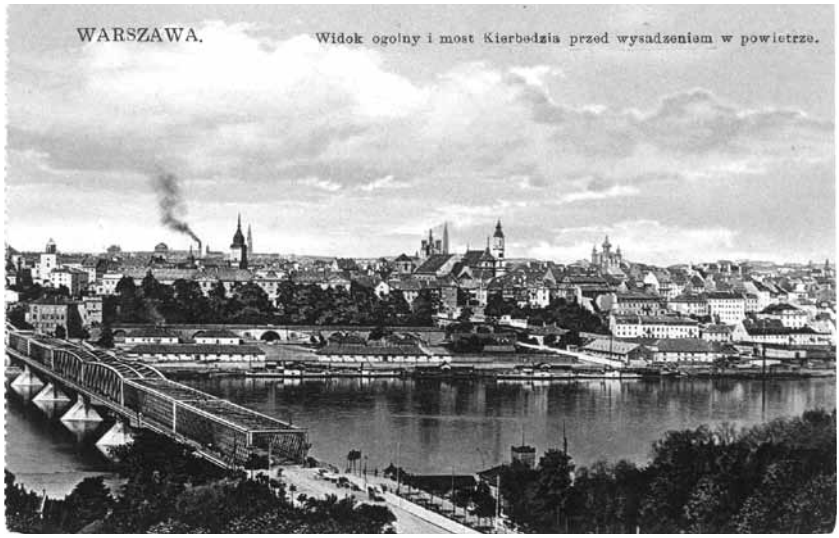
17. Pocztówka przedstawiająca Bramę Radziwiłłowską w Białej Podlaskiej, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 167 / Postcard depicting the Radziwiłł Gate in Biała Podlaska, Museum of Warsaw collection, AI 167

Niekiedy pomyłki wykraczają poza obszar danego miasta i wówczas mogą sprawić badaczom i kolekcjonerom pewną trudność. Znane mi są dwie karty tego rodzaju. Pierwsza przedstawia fragment parku Dietla w Sosnowcu, opisany przez wydawcę (firma A.J. Ostrowski) jako „park Belwederski w Warszawie" oraz druga (wydana nakładem Ś.V.) z Bramą Radziwiłłowską w Białej Podlaskiej z podpisem „Ministerstwo Skarbu" (il. 17).

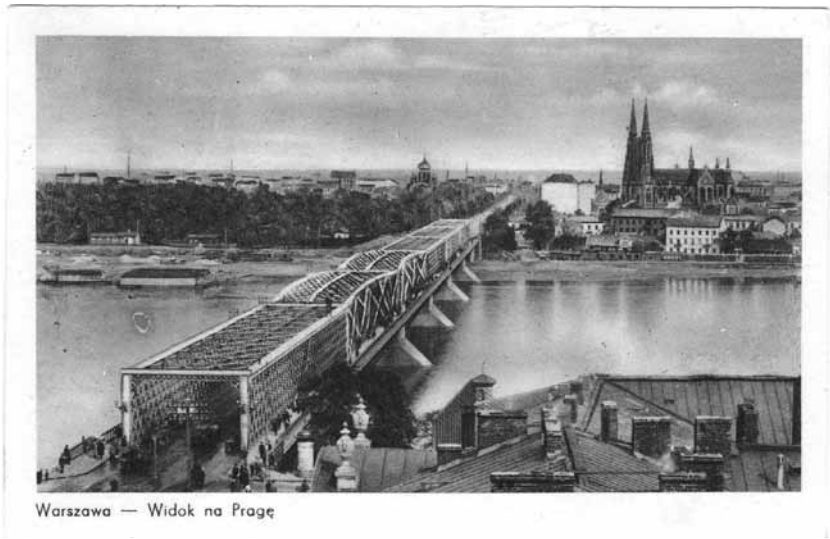
Błędy w podpisach odnajdziemy także wśród kart polskich, wydanych już po odzyskaniu niepodległości. Nie są one już tak częste i tak rażące, albowiem nadzór nad procesem wydawniczym w normalnych warunkach był z pewnością bardziej skrupulatny i żadna poważna firma nie dopuściłaby do wypuszczenia na rynek kompromitującego produktu. Ale wyjątki się zdarzają. Jednym z nich jest karta wydana około roku 1919 nakładem Franciszka Karpowicza, przedstawiająca panoramę miasta z wieży kościoła św. Floriana na Pradze (il. 18).

Do wytworzenia tej karty wydawca posłużył się fotografią autorstwa Aleksandra Karolego, wykonaną około roku 1898. Panorama miasta zasadniczo nie zmieniła się, a przynajmniej zmiany nie były dostrzegalne na takim poziomie ogólności. Jedyny retusz przeprowadzony na ilustracji dotyczył mostu Kierbedzia, którego dwa środkowe przęsła wysadzili Rosjanie podczas odwrotu w sierpniu 1915 roku. Wydawca pomylił jednak podpisy i na pocztówce widzimy dezinformujący nadruk: „Widok ogólny i most Kierbedzia przed wysadzeniem w powietrze".

Błędy edytorskie nie dotyczyły tylko i wyłącznie podpisów, którymi wydawcy zwyczajowo opatrywali karty pocztowe. Do pomyłek dochodziło



18. Pocztówka z panoramą miasta wykonaną z wieży kościoła św. Floriana, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 22 / Postcard with a panorama of the city made from the tower of the church of St. Florian, Museum of Warsaw collection, AI 22



19. Pocztówka przedstawiająca most Kierbedzia i widok Pragi, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 2450 / Postcard showing Kierbedź Bridge and view of Prague, Museum of Warsaw collection, AI 2450

20. Pocztówka przedstawiająca dachy kamienic przy ulicy Krzywe Koło, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 5048 / Postcard showing the roofs of tenement houses at Krzywe Koło street, Museum of Warsaw collection, AI 5048

często w obrębie samej reprodukowanej ilustracji, co w znaczący sposób naruszało strukturę ikonograficznego przekazu. Wyjątkową na swój sposób pocztówką, wydaną około roku 1935 (wspominana wcześniej seria „Z teki K. Wojutyńskiego") jest karta przedstawiająca most Kierbedzia z błędnie wyretuszowanymi przęsłami, po zniszczeniach I wojny światowej i ich odbudowie w roku 1916. W rzeczywistości wysadzone zostały dwa środkowe przęsła, natomiast na pocztówce poprawione zostało przęsło drugie i trzecie (il. 19).

Najczęstszym błędem powodującym falsyfikację struktury obrazu miasta było reprodukowanie na pocztówkach fotografii w lustrzanym odbiciu. Inwersja kierunkowa drukowanych ilustracji wynikała głównie z nieumiejętnego operowania materiałem negatywowym. Pomyłki takie nie zawsze są oczywiste dla mało uważnego odbiorcy, zwłaszcza gdy dotyczą przestrzeni słabo obecnej w świadomości potocznej. Taki przypadek reprezentuje karta wydana około roku 1912 nakładem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, opisana jako: „Dachy Staromiejskie. Rynek Starego Miasta" (il. 20).

Analiza układu budynków wykazała, że podczas reprodukcji oryginalna fotografia została odwrócona i w efekcie na pocztówce oglądamy jej lustrzane odbicie. Zdjęcie wykonano z dachu kamienicy Baryczków – pierwszej siedziby Towarzystwa (Rynek Starego Miasta 32), w kierunku północnym. Na drugim planie widzimy tu dachy kamienic przy ulicy Krzywe Koło 10, 12 i 14. Nie wiemy, czy wydawca dostrzegł pomyłkę i czy uznał ją za na tyle nieistotną, że dopuścił kartę do obiegu. Z punktu widzenia odbiorców poprawność kadru

21. Litografia „Stare Miasto – kominy" autorstwa Leona Wyczółkowskiego z roku 1916, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 1488 / Lithograph „Old Town - Chimneys" by Leon Wyczółkowski, 1916, Museum of Warsaw collection, AI 1488

czy rozpoznawalność kamienic nie miała większego znaczenia, o wiele bardziej istotna była sama struktura kompozycji, przedstawiająca bogatą mozaikę staromiejskich dachów, przywołujących na myśl atmosferę przeszłości, a poprzez odwrócenie stron owianą dodatkowo pewną aurą tajemniczości. Tego, że doszło tu do odwrócenia stron, jednoznacznie dowodzi powstała w zbliżonym okresie litografia kredką autorstwa Leona Wyczółkowskiego (il. 21), przedstawiająca ten sam zakątek w niemal identycznym ujęciu.

O ile obraz przedstawiający panoramę dachów trudny jest do weryfikacji nawet dzisiaj, o tyle dwa kolejne przykłady dotyczą dobrze znanych przestrzeni warszawskich o ugruntowanym statusie ikonograficznym. Na wydanej około roku 1928 przez firmę Wojutyńskiego fotograficznej pocztówce widzimy odwróconą kompozycję kamienic przy Rynku Starego Miasta (il. 22). Fotografię wykonano między rokiem 1913 a 1915, o czym świadczy uporządkowany teren Rynku oraz dwujęzyczny szyld sklepowy widoczny na kamienicy Długoszowskiej (nr 9). To, co od razu budzi zastrzeżenia w układzie tego ujęcia, to wieża kościoła Matki Bożej Łaskawej (jezuitów) po lewej i wylot ulicy Jezuickiej po prawej.

Co ciekawe, kilkanaście lat wcześniej, nakładem tego samego wydawcy, ukazała się ręcznie kolorowana karta reprodukująca tę samą fotografię w poprawny sposób (il. 23). Firma, nastawiona na masową produkcję, szeroki asortyment i maksymalny zysk przy ograniczonych nakładach, zapewne

22. Pocztówka przedstawiająca Rynek Starego Miasta, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 4364 / Postcard depicting the Old Town Square, Museum of Warsaw collection, AI 4364

wpisywała tego rodzaju pomyłki w ogólne koszta prowadzonej działalności. Takie pocztówki to dla nas bardzo cenne źródło do badania nie tyle ikonografii dawnej Warszawy, co ówczesnego poziomu kultury edytorskiej i mechanizmów rządzących rynkiem wydawniczym.

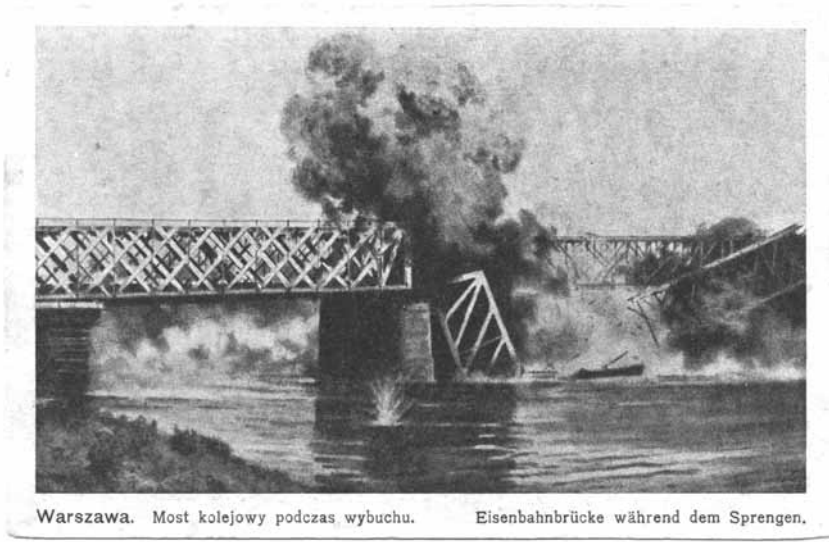
Kolejna karta pocztowa, wydana około roku 1938 we wspomnianym wyżej cyklu „Z teki K. Wojutyńskiego", ujawnia jeszcze bardziej kompromitujący wydawcę przypadek niezamierzonej inwersji kierunkowej reprodukowanego obrazu. Poddana starannemu retuszowi fotografia placu Zamkowego (il. 24) obejmuje dwa bodaj najbardziej symboliczne obiekty przestrzeni Warszawy – Kolumnę Zygmunta III Wazy oraz Zamek Królewski, których topograficznego układu odniesienia nie sposób, jak by się wydawało, pomylić.

Ostatnia grupa pomyłek edytorskich dotyczy kart pocztowych, które reprodukują materiał ikonograficzny bez jego należytej weryfikacji źrodłowej. Takich przypadków nie ma zbyt wiele i wiążą się one przede wszystkim ze specyfiką produkcji wydawniczej w trudnych realiach I wojny światowej, determinowaną przez aspekt propagandowy i konieczność szybkiego reagowania na rozwój sytuacji na frontach, przy jednoczesnym braku odpowiedniego materiału fotograficznego i słabej znajomości topografii podbijanych miejsc. Przykładem takiej karty jest omawiana przeze mnie w innym artykule[15] pocztówka wydana przez berlińską firmę Martina Schlesingera, gdzie na ilustracji wieszczącej zdobycie Warszawy 5 sierpnia 1915 roku znalazł się kościół Zesłania Ducha Świętego oraz plac Wolności w Łodzi.

15 P. Głogowski, *Warszawa na kartach pocztowych...*, s. 175.

23. Pocztówka przedstawiająca Rynek Starego Miasta, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 9186 / Postcard depicting the Old Town Square, Museum of Warsaw collection, AI 9186

24. Pocztówka przedstawiająca Kolumnę Zygmunta III Wazy i Zamek Królewski, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 3744 / Postcard depicting the Sigismund III Vasa Column and the Royal Castle, Museum of Warsaw collection, AI 3744



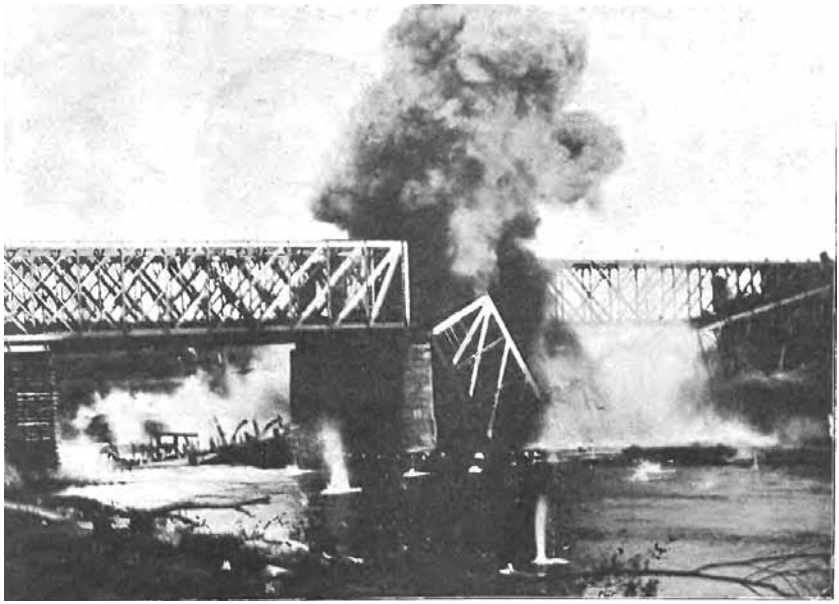
25. Pocztówka przedstawiająca rzekomy moment wysadzenia mostu kolejowego przy Cytadeli, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 2153 / Postcard showing the alleged moment of blowing up the railway bridge at the Citadel, Museum of Warsaw collection, AI 2153

Ciekawszy przypadek stanowi karta przedstawiająca rzekomy moment wysadzenia mostu kolejowego przy Cytadeli, chętnie wykorzystywana we współczesnych opracowaniach historycznych[16]. Niezwykła popularność tego motywu zasadza się, jak możemy przypuszczać, na dynamicznym sposobie ukazania wojny chwytanej na gorąco na pierwszej linii walk. Reprodukcja tej fotografii doskonale wpisywała się także w wymiar propagandowy – miała ukazywać „niszczycielski" sposób prowadzenia wojny przez armię nieprzyjaciela. Jednocześnie zaspokajała pewien głód sensacji u masowego odbiorcy (il. 25).

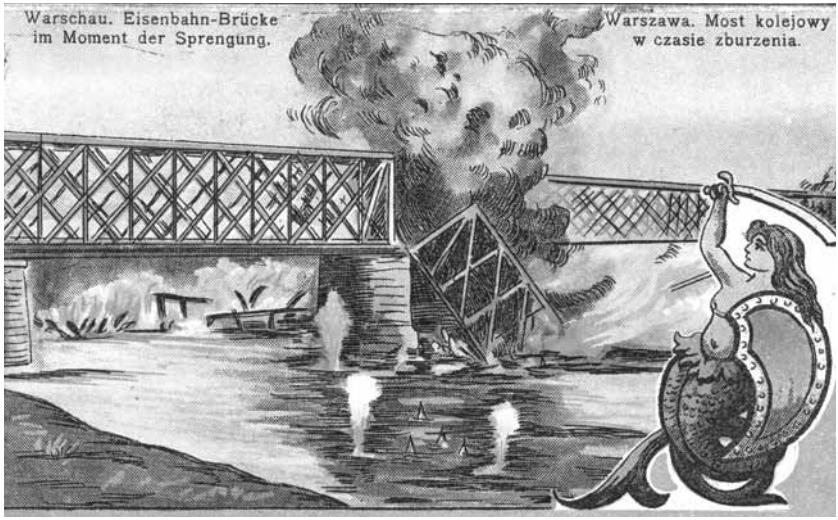
Pierwsze kartki pocztowe z tym motywem pojawiły się już pod koniec sierpnia 1915 roku i w różnych formach i postaciach były produkowane niemal do samego końca wojny. Źródłem ikonograficznym do reprodukcji była „specjalna fotografia", opublikowana w drugim po wejściu Niemców do Warszawy numerze „Tygodnika Ilustrowanego" z 21 sierpnia 1915 (il. 26). Stała się ona bazą do tworzenia kolejnych wersji graficznych, ilustrujących moment wysadzenia mostu (il. 27).

Moje wątpliwości wzbudził nie tylko fakt rozważanej czysto teoretycznie możliwości wykonania takiego zdjęcia przez postronnego fotografa, ale przede wszystkim konstrukcja samego mostu. Kratownica przęseł przeprawy kolejowej przy Cytadeli nie posiadała żelaznych belek poprzecznych, które

16 M. Berczenko, *I wojna światowa i sprawa polska na dawnych kartach pocztowych*, Rzeszów 2009, s. 85; L. Królikowski, K. Oktabiński, *Warszawa 1914–1920*..., il. 108, z adnotacją: „Wysadzanie mostu Kierbedzia, 5 sierpnia 1905 o świcie" [sic!]



26. Fotografia opublikowana w numerze 34 „Tygodnika Ilustrowanego" 21 sierpnia 1915, s. 511 / The photograph was published in Tygodnik Ilustrowany, 34, on 21 of August, 1915, p. 511



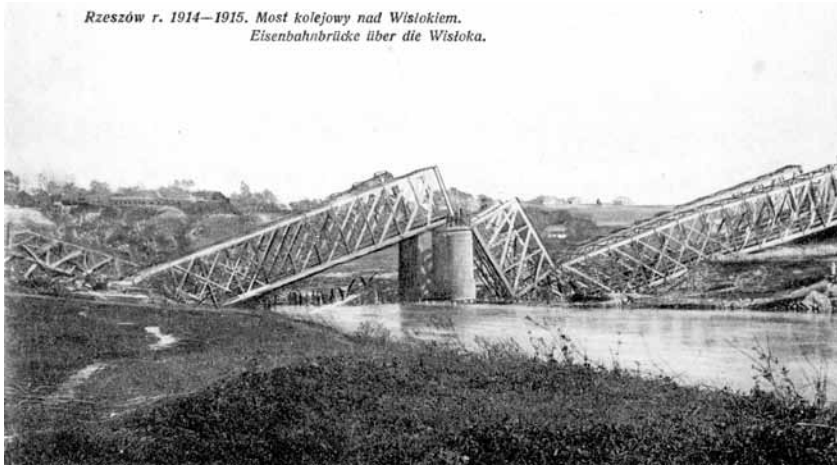
27. Pocztówka przedstawiająca rzekomy moment wysadzenia mostu kolejowego przy Cytadeli w wersji rysunkowej, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 2698 / Postcard showing the alleged moment of blowing up the railway bridge at the Citadel in the drawing version, Museum of Warsaw collection, AI 2698

28. Most kolejowy przy Cytadeli, ze zbiorów Muzeum Warszawy, AI 380 / The railway bridge at the Citadel, Museum of Warsaw collection, AI 380

widzimy na pocztówkach wojennych. Ponadto most warszawski był posadowiony na dwóch rzędach filarów, oddalonych od siebie o 32 metry. Z uwagi na charakter samej Wisły, jej nurt i okresowe przybory wody, filary mostu warszawskiego od strony południowej posiadały kamienne izbice, chroniące przeprawę przed naporem lodu. Widzimy to doskonale na pocztówce wydanej nakładem Hersza Piórnika, reprodukującej fotografię wykonaną przed 1908 rokiem (il. 28). Te elementy wykluczały możliwość wykonania zdjęcia w Warszawie. Kolejnym zadaniem było więc ustalenie rzeczywistego miejsca.

Analiza dostępnych materiałów ikonograficznych wykazała, że do wytworzenia tej „sensacyjnej" pocztówki posłużono się fotografią wykonaną w maju 1915, przedstawiającą moment wysadzania mostu kolejowego na Wisłoku w Rzeszowie. Most ten zniszczony został najpierw jesienią 1914 przez wycofującą się armię austro-węgierską, następnie odbudowany przez specjalny oddział wojsk inżynieryjnych armii carskiej i ponownie wysadzony podczas ewakuacji Rosjan z Galicji. Fotografia ukazująca wybuch i wszystkie jej dostępne mutacje graficzne, ukazują pierwszy etap wysadzania tego mostu, który po całkowitym zniszczeniu prezentował się tak, jak to możemy zobaczyć na pocztówce wydanej około 1916 roku nakładem tarnowskiego wydawcy Wilhelma Spiro (il. 29). Obie fotografie wykonano mniej więcej z tego samego miejsca.

Między 19 maja a 5 sierpnia 1915 roku zdjęcie ukazujące wysadzenie mostu kolejowego na Wisłoku trafiło do Warszawy, do siedziby redakcji „Tygodnika Ilustrowanego" i tu zapewne zostało odnalezione i skierowane do druku, już po wkroczeniu Niemców. Wolno nam przypuszczać, że zdjęcie mogło być opatrzone rosyjskim podpisem: „most kolejowy na Wisłoku", co omyłkowo mogło zostać



29. Zniszczony most kolejowy na Wisłoku w Rzeszowie (źródło: Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa) / Destroyed railway bridge on the Wisłok River in Rzeszów

odczytane jako: „most kolejowy na Wiśle". Użyty przez redakcję czasopisma zwrot „fotografia specjalna" może jednak sugerować, że falsyfikacji obrazu dokonano z namysłem i celowo, być może także z udziałem retuszera, korygującego newralgiczne elementy, aby uwiarygodnić spreparowany obraz.

Dla wydawców pocztówek, którzy chętnie powielali tę ilustrację, wiarygodność czy autentyczność materiału źródłowego była w gruncie rzeczy nieistotna. Reprodukowany obraz doskonale wpisywał się w zapotrzebowanie na „autentyczne" widoki wojny, realizował propagandowy wymiar przedstawiania niszczycielskich, czy wręcz barbarzyńskich, działań nieprzyjaciela, a w świadomości potocznej waloryzował znaczenie lokalnych wydarzeń w historii Wielkiej Wojny.

Omówione w niniejszym szkicu przykłady nie wykluczają ilustrowanej karty pocztowej z dyskursu historycznego. Choć jej przydatność jako źródła ikonograficznego jest mocno wątpliwa, to funkcje kulturowe, społeczne czy cywilizacyjne wydają się szalenie interesujące i wciąż jeszcze chyba słabo zbadane. Pocztówkowa ilustracja nie tylko zwielokrotniła i zuniwersalizowała obraz miejskiej przestrzeni, ale przede wszystkim zmieniła nasz sposób jej odbioru i wpłynęła na nasze funkcjonowanie w jej ramach. Projektowane jako wydawnictwa seryjne, karty pocztowe określały kierunki i charakter kolekcjonerstwa, sytuując komplementarność ponad znaczeniem. Ikonosfera kart pocztowych ukazuje realia Warszawy tak jak każdego innego miasta, ale jednocześnie silnie je mistyfikuje. Utrwalony obraz fragmentów miejskiej przestrzeni nasuwa pytania nie tylko odnoszące się do jej zhierarchizowania, ale przede wszystkim dotyczące charakteru, roli i znaczenia narzuconej perspektywy. Chcąc wykorzystać jakąkolwiek ilustrację z pocztówki jako źródło historyczne, winniśmy zatem nie tylko ustalić odstęp czasu

między wykonaniem fotografii i jej reprodukcją, nie tylko przeanalizować wszelkie ingerencje wydawnicze, pomyłki czy wiarygodność materiału, ale także uwzględnić możliwe funkcje kulturowe, ideologiczne czy estetyczne, w jakie ją wyposażono. Badanie relacji między obrazem zmanipulowanym a rzeczywistym to właściwie punkt wyjścia dla rozważań o naturze tego rodzaju medium, jakim jest widokówka. Pozbawione krytycznego komentarza karty pocztowe pozostaną kwintesencją nostalgicznego wyobrażenia o „starych, dobrych czasach", poddając obraz przeszłości nieustającej falsyfikacji.

Nie było takiego miasta. Obraz Warszawy na dawnych kartach pocztowych – streszczenie

Obfitość i dostępność dawnych kart pocztowych z widokami miasta stanowi o niezwykłej popularności tego rodzaju źródła, nie tylko we współczesnych wydawnictwach albumowych, ale także w pracach historycznych. W odniesieniu do przeszłości Warszawy, szczególnie doświadczonej przez dziejowe kataklizmy, pocztówkowa ikonografia ma dodatkowo status cennego nośnika pamięci, którego rolą jest uzupełnianie wymiaru emocjonalnego. Analiza kilkunastu przykładów warszawskich kart pocztowych pokazuje jednak, że medium to już od najwcześniejszych lat operowało obrazami poddawanymi gruntownej falsyfikacji, dokonywanej w imię estetyzacji, aktualizacji, zysku czy też powstałej na skutek błędów edytorskich. Traktując pocztówkową ikonografię jako źródło historyczne winniśmy każdorazowo szczególnie wnikliwie zbadać cały możliwy zasób manipulacji, obejmujących w równym stopniu datowanie, retusz, pomyłki, co świadomie dodawane wartości ideologiczne. Krytyczna analiza relacji między obrazem spreparowanym a rzeczywistym stanowi punkt wyjścia do rozważań na temat charakteru wizualnego i funkcji kart pocztowych.

Słowa kluczowe: miasto, pocztówka (karta pocztowa), ikonografia, Warszawa