

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych
Dyscyplina: Historia

Rafał Mieczkowski

**Armia rosyjska w obiektywie fotografii wojennej i wojskowej w latach
1914-1917. Między propagandą a realizmem**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. dr. hab. Doroty Michaluk

Toruń 2025

Spis treści

Wykaz skrótów	4
Wstęp	5
Rozdział 1	
Rozwój fotografii w latach 1839-1914. Technika, rola i znaczenie zdjęcia	22
1.1 Wprowadzenie	22
1.2 Pierwsze dziesięciolecia fotografii – era dagerotypii i kalotypii	23
1.3 Proces kolodionowy. Epoka zdjęć gabinetowych i wizytówkowych	25
1.4 Przemiany w fotografii w czasie Belle Époque: dominacja suchej płyty, era pocztówek, narodziny fotografii amatorskiej	31
Rozdział 2	
Rozwój fotografii wojennej i wojskowej do wybuchu I wojny światowej	39
2.1 Pierwsze fotografie wojenne i wojskowe w latach 1840-1861	39
2.2 Od wojny secesyjnej do powstania bokserów. Rozwój fotografii wojskowej w latach 1860-1900	43
2.3 Podsumowanie	50
Rozdział 3	
Rosyjska fotografia w latach 1839-1914	52
3.1. Początki i rozwój fotografii na terenie Cesarstwa Rosyjskiego (1839-1914)	52
3.2 Fotografia a rosyjskie prawodawstwo. Stowarzyszenia fotograficzne	54
3.3. Portret zbiorowy rosyjskich fotografów	59
3.4 Fotografia amatorska	64
Rozdział 4	
Rosyjska fotografia wojenna i wojskowa przed Wielką Wojną	69
4.1 Od „wojny tureckiej” do „wojny japońskiej” - wizualna dokumentacja konfliktów zbrojnych Cesarstwa Rosyjskiego w latach 1877-1905	69
4.2. Fotografia garnizonowa i amatorska – próba-charakterystyki	75
Rozdział 5	
Sytuacja prawna i faktyczna fotografów wojennych i fotografów-amatorów w armii rosyjskiej w czasie I wojny światowej	83
5.1 Korespondenci i fotografowie wojenni a rosyjskie prawodawstwo wojskowe. Cenzura wojenna	83
5.2 Fotoreportaż oficjalny. Źródła, twórcy	87
5.3 Fotografia na froncie – teoria a praktyka. Reklama i retusz	93
5.4 Podsumowanie	97
Rozdział 6	
Zwycięzcy wódzowie i zwycięskie kampanie. Władca, naczelni wódzowie i generalicja rosyjska w obiektywie fotoreportażu	99
6.1 Uwagi wstępne	99
6.2 Mikołaj II – władca i celebryta. Rodzina cesarska w obiektywie aparatu	99

6.3 Od panującego do głównodowodzącego. Sylwetka Mikołaja II w obiektywie propagandy podczas wojny	105
6.4 W poszukiwaniu cara zastępczego. Aleksander Kierieński i inni bohaterowie rewolucji pomiędzy rewolucją lutową a przewrotem bolszewickim 1917 roku	127
6.5 Rosyjscy generałowie w obiektywie prasowej fotografii	141
6.6 Zwycięskie kampanie armii rosyjskiej – Przemyśl, Erzerum, Łuck	146
Rozdział 7	
Indywidualni i zbiorowi bohaterowie wojny w fotoreportażu. Martyrologia i pamięć o poległych	157
7.1 Przypadki indywidualne. Najślynniejsi bohaterowie armii rosyjskiej w prasie ilustrowanej	157
7.2 Tableau, tablice, galerie sław – upamiętnienie zbiorowe bohaterów i ofiar wojny	171
7.3 Kobiety-bohaterki. Różne oblicza żeńskiego wkładu w wojnę	180
7.4 Podsumowanie	193
Rozdział 8	
Ofiary, najeźdźcy i męczennicy. Wstrząsające obrazy wojny na fotografii	194
8.1 Uwagi wstępne	194
8.2 „Niemieckie bestialstwo” na fotografiach	194
8.3 Szpiedzy, dezertery i kara śmierci na froncie	203
8.4 Uciekinierzy, bieżący, ofiary cywilne wojny	206
8.5 Śmierć na polu chwały kontra śmierć najeźdźcy – różnice w przedstawieniu poległych. Rany i kalectwo.	212
8.6. Żywe i martwe trofea wojenne. Zdobycz wojskowa, wystawy. Jeńcy wojenni	218
8.7. Podsumowanie	230
Rozdział 9	
Na froncie i na zapleczu – obrazy życia codziennego armii rosyjskiej	231
9.1 Prawda obiektywu i prawda wojny. Kwestia autentyczności	231
9.2 Wojna okopów i wojenna sielanka. Wojenna turystyka	235
9.3. „Drobnostki wojny” - relacje z życia frontowego. Zwierzęta w okopach i poza nimi.	240
9.4 Broń techniczna i zespołowa na fotografii. Lotnictwo	245
9.5 Podsumowanie	251
Zakończenie	252
Bibliografia	259

Wykaz skrótów:

CAW – Centralne Archiwum Wojskowe

CDV – carte-de-visite, fotografia wizytówkowa

NAC – Narodowe Archiwum Cyfrowe

RTF- Rosyjskie Towarzystwo Fotograficzne (*Русское Фотографическое Общество в Москве*)

RGWIA-Rosyjskie Państwowe Archiwum Wojenno-Historyczne w Moskwie (*Российский государственный военно-исторический архив*)

Wstęp

Czerwiec 1914 roku należy do jednych z przełomowych punktów nie tylko w historii Europy, ale i całego świata. Oddane w Sarajewie strzały serbskiego zamachowca wywołały lawinę, która uruchomiła kształtujący się od lat system sojuszy, ale również wyzwoliła istniejące od lat animozje i antagonizmy między mocarstwami. Miesiąc później Stary Kontynent stanął w ogniu. Nikt raczej nie spodziewał się, jak wojna wpłynie na losy Europy i świata, a także że doprowadzi ona do upadku czterech wielkich imperiów, w tym – rosyjskiego.

Cesarstwo Rosyjskie wchodziło do wojny jako kraj znacznie różniący się od swoich zachodnich sojuszników – Wielkiej Brytanii i Francji. Rosja była krajem pełnym napięć i sprzeczności, w którym można było zauważyć zarówno elementy głębokiego zacofania, jak i gwałtownego rozwoju. Rosja bardziej niż jakiekolwiek inne ówczesne mocarstwa zachowała system władzy, w którym monarcha posiadał władzę prawie absolutną; carska rodzina była w sposób – jak się wydawało – nienaruszalny związana z samą państwowością rosyjską. Zwłaszcza wśród niewykształconej ludności była ona otaczana wręcz nabożną czcią. Jednakże rewolucja 1905 roku wymusiła pierwsze poważne reformy w celu samoograniczenia samodzierżawia. Nawet późniejsze wycofywanie się kół dworskich z niechętnie wprowadzonych ustępstw nie mogło powstrzymać do końca sił, które żądały dalszych reform skostniałego systemu. Innym przykładem jest sytuacja na rosyjskiej prowincji – z jednej strony na wsi cały czas dominowała skrajnie archaiczna forma kolektywnego uprawiania ziemi (tzw. mir lub obszczina, ros. мир/община), z drugiej od czasów reform stołypinowskich aktywnie działano na rzecz samodzielnego wytworzenia się warstwy bogatych gospodarzy, na podobieństwo krajów Europy Zachodniej. Na terenie państwa można było znaleźć zarówno wielkie miasta, prężne ośrodki przemysłu (Łódź, Izewsk, Wotkińsk, Tuła), jak i prawie całkiem odciętą od zewnętrznego świata prowincję. Rosyjski aparat państwowy był w wielu aspektach niewydajny i przesiąknięty korupcją, zaś lawirowanie w gąszczu prawa pozwalało ambitnym jednostkom i kompaniom na budowanie prawdziwych fortun. Innymi słowy Rosja w przededniu wojny była krajem pełnym skrajności.

W wielu przypadkach armia stanowi odbicie stanu danego państwa, skupia i uwypukla niczym w soczewce wszystkie przewagi jak i słabości jego organizacji. Nie inaczej było w wypadku sił zbrojnych Cesarstwa Rosyjskiego. Ocena jakości i efektywności armii rosyjskiej w czasie Wielkiej Wojny to złożony temat, którego szczegółowe przybliżenie wykracza daleko poza ramy niniejszej pracy. W tym miejscu pozwolę sobie więc tylko na kilka ogólnych uwag.

Po pierwsze, przy ocenie skuteczności armii rosyjskiej należy brać pod uwagę jej

przeciwnika – Cesarstwo Niemieckie i Austro-Węgry. Zwłaszcza ze strony Niemiec front rosyjski przez większość wojny pozostawał drugorzędny w stosunku do Zachodu, co nie przeszkodziło ich siłom odnieść wielu, nierzadko spektakularnych zwycięstw nad Rosjanami. Przywołać można tu takie starcia jak bitwa pod Tannenbergiem i cała kampania wschodniopruska, walki o Przasnysz, przełamanie pod Gorlicami itp. W odróżnieniu od swoich niemieckich sojuszników, z perspektywy monarchii habsburskiej to Rosja była kluczowym przeciwnikiem, ze względu na ścierające się dążenia do dominacji na Bałkanach i kwestię galicyjską. Dlatego też to właśnie na kierunku rosyjskim koncentrowała się większość austro-węgierskiego wysiłku wojennego – mimo to jednak, aż do 1917 roku armia carska wydawała się górować nad cesarsko-królewskim przeciwnikiem. Różnicę w skuteczności armii niemieckiej a austro-węgierskiej zauważały rosyjskie kręgi wojskowe. W 1916 roku, w czasie przygotowań do wielkoskalowej ofensywy w rosyjskim naczelnym dowództwie zauważyć można było przekonanie o niemożności samodzielnego pokonania Niemców, przy jednoczesnym postrzeganiu sił austro-węgierskich jako przeciwnika, nad którym realnie posiada się przewagę.

Oceniając rosyjski wysiłek wojenny z perspektywy ponad wieku stwierdzić należy, że prezentował on sobą niezwykle w gruncie rzeczy połączenie nowatorskich rozwiązań i szkodliwego, zatwardziałego konserwatyzmu. W wielu dziedzinach armia rosyjska posiadała początkową przewagę nad przeciwnikiem, której jednak nie mogła (albo nie umiała) wykorzystać. Przykładem, niemalże sztandarowym, jest tu lotnictwo wojskowe – Rosjanie dysponowali na samym początku wojny, jako jedyni na świecie, możliwością użycia ciężkiego lotnictwa bombowego, dysponowali też zadowalającą, jak na początek wojny, flotą powietrzną. Na tragicznym poziomie stało jednak zarówno zaplecze techniczne, jak i możliwości produkcyjne rosyjskich zakładów, które nie były w stanie nawet w pełni pokrywać strat lotnictwa. W rezultacie początkowa przewaga rosyjska na tym polu prędko przerodziła się w stagnację, a następnie zacofanie, kiedy to rosyjskie oddziały lotnicze jeszcze pod koniec wojny musiały wykorzystywać sprzęt dawno już wycofany z działań na froncie zachodnim.

Innym często przywoływanym przykładem jest kawaleria. Cesarstwo Rosyjskie posiadało przed wybuchem wojny (przynajmniej teoretycznie) najsilniejszą jazdę wśród armii europejskich, zarówno regularną, jak i formowane na oddzielnych zasadach pułki kozackie i „tubylcze”, rekrutowane m.in. z mieszkańców Kaukazu. Z pewnością mogły one wiele zdziałać w pierwszym, manewrowym etapie wojny, co zresztą uwzględniała właśnie opracowana dla nich, agresywna doktryna działania. W przedwojennych planach kawaleria miała oprócz przesłonięcia własnej mobilizacji aktywnie przeszkadzać w tym samym siłom wroga: po przekroczeniu granicy, atakować wrogą infrastrukturę i punkty mobilizacyjne, wreszcie zdobywając cenne informacje na temat

położenia i liczebności wrogich sił; miała ona stanowić oczy i uszy armii. W praktyce kawaleria rosyjska w wielu wypadkach zachowywała się biernie i marnowała okazje na wykorzystanie swojej przewagi ilościowej i jakościowej. Dostyc prędko ujawniły się różnorakie braki, szczególnie dotkliwe w wypadku podstawowego „wyposażenia” kawalerii – koni. O ile można wskazać na przykłady prawidłowego użycia kawalerii przez stronę rosyjską, generalnie stanowiły one zaledwie ułamek tego, co można byłoby oczekiwać po obdarzonym tak wielką estymą i prestiżem rodzajem broni.

Na rosyjski wysiłek wojenny wpływały również negatywnie problemy natury logistycznej. Mowa tu zarówno o możliwościach produkcyjnych państwa, zdolności rosyjskich fabryk do uzupełniania strat w broni i wyposażeniu, jak również systemu ich dostarczania do potrzebujących ich oddziałów. Często było to wynikiem wieloletnich zaniedbań w rosyjskim przemyśle – takich, jak na przykład uzależnienie wielu gałęzi od dostaw zagranicznych części czy też niska kultura techniczna. Generał Aleksiej Manikowski wspominał, jak wielkie trudności sprawiało w czasie wojny wdrożenie w części zakładów precyzyjnych norm wykonania; dopiero odsyłanie całych partii dostarczonych materiałów zmuszało wykonawców do podniesienia jakości produktów¹. Niekiedy zaniedbania były wynikiem błędnych bądź nadmiernie optymistycznych założeń na temat możliwości zwiększenia produkcji w czasie wojny. Tak było na przykład w wypadku produkcji karabinów i karabinów maszynowych, podstawowych instrumentów do prowadzenia wojny. Innym, równie jaskrawym przykładem był kryzys amunicyjny z lat 1914-1915, który stał się ostatecznie powodem upadku ministra Suchomlimowa². Nawet sprzęt i zaopatrzenie, które znajdowało się w armijnych magazynach nie zawsze docierało do oddziałów na linii frontu. Rozległość Rosji i związane z tym straty transportowe, chaos organizacyjny czy wreszcie niegospodarność samych kwatermistrzów prowadziły do tego, że znaczna część produkcji wojennej była marnowana.

Korpus oficerski prezentował nierówny poziom. Głównym problemem nie był tu niedostatek pracowitych, utalentowanych dowódców, ale panujący w rosyjskiej armii system promowania osób pozbawionych specjalnych zdolności, jednak ocenianych jako „lojalne” wobec swoich przełożonych. Zarówno istnienie wewnętrznych układów koneksji, jak i wzajemne animozje na wyższych szczeblach dowodzenia nie były zjawiskiem nieznanym wśród innych armii. Sztandarowym przykładem była tutaj wzajemna niechęć pomiędzy niemieckimi generałami Alexandrem von Kluckiem i Karlem von Bülowem, która utrudniała im koordynację swoich działań podczas pierwszej bitwy nad Marną w 1914 roku, czy też, w nieco szerszej skali, toczone przez lata

1 A. Manikowski, *Wyposażenie bojowe wojska rosyjskiego w czasie wojny 1914-1918*, Oświęcim 2013, s. 15-20.

2 S. Czerep, *Wielka operacja zimowa pierwszej wojny światowej Działania na kierunku mazursko-augustowskim od 7 do 21 lutego 1915 roku*, Oświęcim 2013, s. 57-59.

spory kompetencyjne pomiędzy dowództwem sił brytyjskich, belgijskich i francuskich³. W armii rosyjskiej jednak tego typu spory przybierały nierzadko wręcz karykaturalne rozmiary. Dochodziło do sytuacji, w których zdolny i pracowity oficer był traktowany podejrzliwie, jako potencjalny rywal i odsuwany na boczny tor. Marzeniem wielu było jedynie osiągnięcie wysługi lat, co pozwalało na niemalże gwarantowany awans w tabeli rang.

Skutkiem ubocznym takiego podejścia do służby było obserwowane już w czasie wojny asekuranctwo, ocierające się o skrajny egoizm. Bez wyraźnego rozkazu z góry (a czasem nawet wbrew niemu) dowódcy nie kwapili się do pomocy sąsiadom, nawet gdy mieli ku temu możliwości i nawet wtedy, gdy ewentualna interwencja mogła przechylić skalę zwycięstwa na stronę Rosjan. Często przywoływanym przykładem tego zjawiska były liczne wypadki z kampanii wschodniopruskiej, na przykład w czasie bitwy pod Gąbinem (20.08.1914), gdzie sukcesy niemieckie w pierwszej fazie bitwy były w dużej mierze rezultatem bierności rosyjskiej kawalerii⁴. Z kolei radziecki historyk Mikołaj Podrożny w swojej analizie ofensywy nad jeziorem Narocz w marcu 1916 roku poddał krytyce próby rozmycia odpowiedzialności za (spodziewane) niepowodzenie poprzez wydawanie bardzo nieprecyzyjnych rozkazów przez generała Aleksieja Ewerta. Jeszcze gorzej oceniał ich interpretację i realizację przez dowódców armijnych⁵.

Wojna drastycznie zmieniła charakter rosyjskiego korpusu oficerskiego i doprowadziła do szeregu pozytywnych, ale również i negatywnych zmian. Doświadczenia pierwszych miesięcy walk pozwoliły sprawdzić w praktyce talenty poszczególnych dowódców polowych i mimo że owa „praktyka” kosztowała życie tysiące żołnierzy, na wielu szczeblach doszło ostatecznie do przetasowań i odsunięcia najbardziej skompromitowanych oficerów. Konflikt dawał również możliwość szybszego niż zwykle awansu osobom, które w trudnych chwilach wykazywały się zarówno talentem, jak i determinacją. Zwrócić należy uwagę, że rosyjski korpus oficerski poniósł, zwłaszcza w pierwszych dwóch latach wojny, ogromne straty. Nierzadkie były sytuacje, gdy w jednym tylko ataku pułk czy batalion tracił zarówno dowódcę, jak i jego zastępców, nie mówiąc już o ofiarach wśród mniej eksponowanych, ale ważnych dla działania armii oficerów niższych. Straty nie były rozłożone równomiernie – największy odsetek zmian na stanowiskach dowódczych zaszedł w piechocie, podczas gdy wiele jednostek kawalerii zachowało aż do 1917 roku niemalże pierwotny skład, chociaż oczywiście nie było to sztywną regułą⁶. W związku z powyższym niezbędne stało się

3 Dopiero w 1918 roku, po wstrząsie spowodowanym niemieckimi ofensywami wiosennymi, udało się skoordynować wysiłek wojenny i wybrać dowódcę sprzymierzonych sił.

4 Ocena działań rosyjskiej kawalerii za: B. Zawadzki, *Kampania jesienna w Prusach Wschodnich. Sierpień-wrzesień 1914 roku*, Oświęcim 2014, s. 63-63, 67-68.

5 N. Podrożny, *Bitwa nad jeziorem Narocz 1916*, tłum. D. Jednorowski, Oświęcim 2014, s. 38-42, 59-61, 94-95. 140-144.

6 O stratach kawalerii: C. B. Волков, *Офицеры армейской кавалерии*, Москва 2004, s. 10-11.

szybkie uzupełnienie wakatów, stąd też z jednej strony fala awansów tzw. „czasu wojennego” (*военного времени*), z drugiej zaś, coraz ważniejsza rola chorążych, awansowanych spośród korpusu podoficerów i szeregowców. Ci ostatni wkrótce stali się ważnym elementem maszyny wojennej, ze względu na swoje praktyczne doświadczenie, stanowili pewnego rodzaju pomost pomiędzy profesjonalnymi oficerami, a dowodzonymi przez nich szeregowcami. Opinie o realnej wartości owych nowych oficerów były bardzo różne. Jak już podkreślano, wielu z nich posiadało praktyczne doświadczenie wyniesione z walk, rozumiało też potrzeby i charakter swoich podwładnych. Jednak dużym problemem był brak przygotowania technicznego owych nowo mianowanych oficerów. Jeszcze inną kwestią były ich złożone relacje z podwładnymi. Niektórzy nowi chorążowie starali się zdobyć autorytet poprzez narzucanie zbędnej, ostrej dyscypliny, pragnąc wymusić na żołnierzach respekt. Inni przeciwnie, starali się jak najczęściej używać swoich umiejętności „miękkich” aby tłumaczyć i przekonywać zamiast wydawania rozkazów, traktować żołnierzy jak kompanów. Oba te podejścia były na dłuższą metę szkodliwe i prowadziły do upadku dyscypliny.

Armia rosyjska nie mogła jednak składać się tylko z wad i niedociągnięć – inaczej nie byłaby w stanie prowadzić przez ponad trzy lata wojny z dwoma światowymi mocarstwami. Przeciwnicy Rosjan zazwyczaj z uznaniem wypowiadali się na temat wytrzymałości rosyjskiego rekruta, który gotów był znosić bez większego szemrania wiele niedogodności wojny pozycyjnej. Dobre oceny zbierała również artyleria polowa. Generał Józef Dowbor-Muśnicki wspominał sytuację, gdy nastąpił zaskakujący atak austro-węgierskich sił na rosyjską kolumnę marszową. O ile piechota dosyć szybko uległa panice, to artylerzyści zachowali zimną krew. Z marszu odprzodkowali działa i rozpoczęli ostrzał, który pomógł opanować sytuację⁷.

Wysoko oceniano też jakość rekruta – zarówno ogólne warunki fizyczne, jak i wytrzymałość na trudy i niedogodności. Aż do wybuchu rewolucji w lutym 1917 roku uważano Rosjan (czy też raczej – żołnierzy armii rosyjskiej) za karnych i gotowych do poświęceń, a także obdarzonych zmysłem praktycznym. Odpowiednio dowodzeni, Rosjanie potrafili stawiać zacięty opór, wykazywać się zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym bohaterstwem. O drastycznych różnicach w postawie, spowodowanych przynajmniej po części systemem dowodzenia, może świadczyć obrona dwóch twierdz – drugorzędnej w zasadzie w Osowcu i silnej twierdzy modlińskiej (Nowogięrgiewsk). Podsumowując, armia rosyjska potrafiła, w zależności od zrozumienia przez dowódcę jej wad i zalet, ponosić poniżające klęski, lub odnosić imponujące sukcesy.

Wielka Wojna była wydarzeniem, które w dużej mierze ukształtowało współczesny kształt Starego Kontynentu, ale mimo wielkiej roli w historii, w naszej części Europy pozostaje stosunkowo

⁷ J. Dowbor-Muśnicki, *Moje wspomnienia*, Poznań 2013, s. 165-166.

zapomniana. Po części jest to oczywiście zapewne spowodowane ciągle jeszcze żywymi horrorami kolejnego światowego konfliktu. Niebagatelny wpływ miał też sposób prowadzenia narracji historycznej za czasów PRL, gdzie wojna światowa była rozpatrywana jedynie w kontekście preludium do „ważnych” tematów, czyli historii rewolucji rosyjskich. W ostatnich latach można zauważyć pewien powrót pamięci o I wojnie światowej, zwłaszcza na szczeblu regionalnym. W wielu miejscach organizowane są odczyty, konferencje naukowe, rekonstrukcje historyczne, odnawia się stare, wojenne pomniki. Jednakże pomimo tych działań mówimy o konflikcie w dużej mierze zapomnianym.

O ile w Europie Wschodniej brak jest wspólnej, narodowej pamięci o Wielkiej Wojnie, nie znaczy to, że nie pozostawiła po sobie śladu w archiwach rodzinnych wielu osób. Wręcz przeciwnie, dysponujemy bogatymi zbiorami materiałów ikonograficznych, które udokumentowały wojnę na froncie wschodnim I wojny światowej. Albumy prywatne, archiwa, prace kompilacyjne, pocztówki, fotografia prasowa – wszystkie razem pozwalają śledzić konflikt niemalże dzień po dniu, na różnych odcinkach ciągnącego się setkami kilometrów frontu, zarówno z perspektywy rosyjskiej, jak i niemiecko-austriackiej, a nawet mniejszych „graczy” światowego konfliktu – polskiej, ukraińskiej, łotewskiej itp.

Owe materiały są zazwyczaj łatwo dostępne, a mimo tego – rzadko wykorzystywane. Można zauważyć tendencję do traktowania źródeł wizualnych nieco po macoszemu. Oczywistym jest, że nawet najlepsza fotografia nie zastąpi w pracy historyka źródeł pisanych, jednakże nie można popadać też w drugą skrajność – i widzieć w niej jedynie ozdobnik do „poważnych” prac, materiał ilustracyjny. Celem, a zarazem inspiracją do podjęcia badań na ten temat była chęć pokazania, jak fotografia może zostać wykorzystana jako pełnoprawne, nawet jeżeli specyficzne źródło historyczne, które uzupełnia w sposób znaczący naszą wiedzę o epoce.

Praca z fotografią wojenną i wojskową, podobnie zresztą jak z każdym innym materiałem źródłowym, wymaga uprzedniego przygotowania. Konieczne jest zrozumienie, że dokumenty ikonograficzne nie powstawały w oderwaniu od realiów epoki i że na ich kształt wpływał szereg czynników. Mowa tu nie tylko o ograniczeniach technicznych, które można z czasem nauczyć się dostrzegać, ale również o środowisku pracy korespondenta wojennego. Na ostateczny kształt fotografii wpływały takie czynniki jak nawyki i zwyczaje fotografów, wymagania redakcji, której oczekiwania autorzy musieli spełnić. Bez uwzględnienia wpływu wymienionych rzeczy na ostateczny kształt kadru, wiedza na temat nawet najbardziej wartościowego obrazu nie będzie pełna. Pojawia się tu pewna pozorna sprzeczność – fotografia (pomijając na razie kwestie retuszu i fotomontażu) ma w założeniu utrzymywać rzeczywistość, uwieczniać daną scenę taką, jaka jest. Ponieważ jednak zachowany zostaje jedynie wycinek danej rzeczywistości, otwiera to pole do

różnego rodzaju interpretacji tego samego obrazu, w tym samym do nieprawidłowego odczytywania przedstawionej sytuacji. Aby lepiej to wyjaśnić, można posłużyć się analogią do spotkania na ulicy biegnącego mężczyzny – bez dodatkowych informacji nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy ucieka on przed czymś, czy też kogoś goni, a może tylko gdzieś się śpieszy? Każda z tych interpretacji jest równie prawdopodobna, ale tylko jedna jest prawidłowa.

Podobnie ma się sprawa ze zdjęciem - grupa żołnierzy może dopiero wyruszać na front, lub z niego wracać. Na fotografii mogli znaleźć się koledzy z jednej klasy, albo zebrana naprędce grupa rekrutów. W zależności od interpretacji ukazany na zdjęciu tłum może „wściekle domagać się swoich praw” lub „entuzjastycznie manifestować poparcie dla władz”, itp. Dołączone opisy mogą, ale nie muszą pomagać w prawidłowej interpretacji obrazu. W skrajnych wypadkach mogą nawet prowadzić do celowego zaciemnienia interpretacji sceny, zwłaszcza gdy było to intencją osoby publikującej zdjęcie. Taki sposób manipulacji za pomocą fotografii jest dzisiaj powszechnie wykorzystywany w mediach, zarówno tradycyjnych jak i społecznościowych. Wydaje się więc rozsądnym założyć, że metody te nie były obce specjalistom od przygotowywania i rozpowszechniania propagandy, żyjących na początku XX wieku.

Zgodnie z nakreśloną powyżej myślą w swoich badaniach przyjąłem jako główną hipotezę badawczą stwierdzenie, że rosyjska fotografia okresu I wojny światowej, podobnie jak miało to miejsce w innych armiach, nie tyle utrzymywała realia wojny, co jedynie pewną ich wizję. Innymi słowy sposób przedstawienia wojennej rzeczywistości był podporządkowany potrzebom czynników wojskowych i wojennej propagandy. Wierne przedstawienie wydarzeń zeszło w czasie wojny na dalszy plan, czy też, mówiąc ściśle, nie było po prostu priorytetem fotografów oficjalnych.

Aby w sposób prawidłowy potwierdzić (lub obalić) przedstawioną powyżej tezę konieczne jest rozważenie również kilku pobocznych aspektów i znalezienie odpowiedzi na istotne pytania. Po pierwsze więc – jaka była pozycja fotografa i fotografii w armii rosyjskiej? Jak wielką swobodę działania mieli jej wykonawcy? Czy byli oni poddawani naciskom ze strony swoich przełożonych lub współpracowników? Czy można zauważyć wyraźne różnice w tematyce fotografii prywatnych i prasowych? Jakie tematy czy zagadnienia dokumentowano najczęściej, które zaś pomijano? Czy carski fotoreportaż odróżniał się w znaczący sposób od poziomu reprezentowanego przez sojuszników i przeciwników Rosji? Jak rosyjska fotografia prezentowała się na tle europejskim i światowym? Wreszcie czy można mówić o powielaniu pewnych trendów z prasy zachodniej, a jeżeli tak, to czy były one po prostu kopiowane, czy też twórczo przenoszone na grunt rosyjski?

Jak wspomniano wyżej, fotografia to wymagające źródło historyczne, którego analiza wymaga zarówno zastosowania szerokiej wiedzy pozaźródłowej, jak i wykorzystania osobistego doświadczenia badacza. Konieczne jest też stosowanie odpowiedniego przystosowanego aparatu

badawczego. Ze względu na silnie indywidualny charakter fotografii raczej nie należy stosować do niej tradycyjnych metod statystycznych. Zamiast tego głównym, niejako podstawowym narzędziem zastosowanym w pracy są za to metody porównawcze. Analizę można przeprowadzać na wielu różnych poziomach, porównując ze sobą zarówno dorobek poszczególnych autorów czy wydawnictw rosyjskich, jak również konfrontując je z pracami wykonanymi przez fotografów niemieckich, brytyjskich, francuskich. W zależności od sytuacji przydatne okazywało się zarówno dedukcyjne, jak i indukcyjne wnioskowanie, chociaż z wyraźną przewagą tej ostatniej metody. Głównym celem takich porównań była próba znalezienia powtarzających się motywów w pracach różnych autorów, które można nazwać wizualnym wspólnym mianownikiem i które stanowiły podstawę do dalszych rozważań.

Aby uzyskać prawidłowy ogląd sytuacji konieczne jest także częste stosowanie wnioskowania z milczenia źródeł. Innymi słowy, w czasie swoich badań poszukiwałem nie tylko powracających obrazów, ale również starałem się zidentyfikować zjawiska lub wydarzenia, których istnienie zostało poświadczane przez relacje pisane (pamiętniki, wspomnienia, oficjalne dokumenty itp), ale z różnych powodów nie utrwalano ich na fotografii.

Oczywiście, opieranie się na wnioskowaniu pośrednim, mimo że ze względu na specyfikę źródła wydaje się wskazanym postępowaniem, zawsze obarczone jest pewnym marginesem błędu, możliwością wyciągnięcia błędnych wniosków z dostępnych przesłanek. Aby tego uniknąć, starałem się, gdy było to konieczne, nakreślać szersze tło historyczne, tak, by za pomocą wiedzy (w tym wypadku) pozaźródłowej uzasadnić poprawność przedstawionych wniosków.

Dużym ułatwieniem okazała się zaobserwowana już na wczesnym etapie badań swoista schematyczność ówczesnej fotografii. Jak zostanie to przedstawione w dalszej części pracy, w wielu wypadkach fotografowie nie tylko podlegali panującym konwenansom, ale także ulegali modzie, która „nakazywała” posiadać w swoim dorobku określone sceny i sytuacje. Z tego też względu wiele zachowanych obrazów posiada pewne elementy wspólne, które ułatwiają nie tylko ich poprawną identyfikację, ale czasem nawet i prawidłowe umiejscowienie w czasie.

Przejdę teraz do szczegółowego omówienia struktury pracy. Rozprawa doktorska została podzielona na łącznie dziewięć rozdziałów, o charakterze chronologiczno-problemowym. W rozdziale pierwszym, zatytułowanym „Rozwój fotografii w latach 1839-1914. Technika, rola i znaczenie zdjęcia” przedstawiono rozwój techniki fotograficznej, od ery dagerotypii aż do wprowadzenia pierwszych aparatów kieszonkowych, w pierwszych latach XX wieku.

W drugim, pt. „Rozwój fotografii wojennej i wojskowej do wybuchu I wojny światowej”, ten sam okres czasowy zostanie omówiony z perspektywy rozwoju fotografii wojennej i wojskowej. W tym miejscu przedstawiłem także pokrótce ewolucję reportażu wojennego, od pierwszych prób

jego zastosowania w czasie wojny krymskiej po wojnę rosyjsko-japońską.

Trzeci rozdział, „Rosyjska fotografia w latach 1839-1914” przedstawia specyfikę rozwoju tej gałęzi techniki i sztuki na terenach Cesarstwa Rosyjskiego. Przedstawiony został stosunek władz do fotografii, akty prawne dotyczące prowadzenia własnego atelier, wreszcie zaś – portret zbiorowy rosyjskich fotografów zawodowych, w tym także powstałe na terenie Rosji organizacje zawodowe.

W czwartym rozdziale, „Rosyjska fotografia wojenna i wojskowa przed Wielką Wojną”, przedstawiono skomplikowane relacje związku rosyjskich fotografów z armią, rolę korespondentów wojennych, ale również i fotografii dokumentujących życie garnizonowe. Poruszony został też temat zyskującej na popularności fotografii amatorskiej.

Piąty rozdział został zatytułowany „Sytuacja prawna i faktyczna fotografów wojennych i fotografów-amatorów w armii rosyjskiej w czasie I wojny światowej”. Stanowi on wprowadzenie do właściwego tematu badań i przybliża warunki, w jakich działali rosyjscy fotografowie dokumentujący udział Rosji w wojnie światowej. Omówione zostały podstawowe akty prawne, regulujące pracę korespondentów wojennych i działalność cenzury w warunkach wojennych. W tym rozdziale przedstawiono również pokrótce sylwetki najważniejszych fotografów, a także różnego rodzaju instytucji, którym pozwolono na wykonywanie dokumentacji zdjęciowej w pobliżu linii frontu. Następnie omówiono nieuniknione rozbieżności pomiędzy literą prawa, a faktycznymi możliwościami wykonywania zdjęć na linii frontu, a także przedstawiono sposoby, w jaki redakcje poszczególnych czasopism ingerowały w przesłane im obrazy, dokonując retuszu.

Rozdział szósty nosi tytuł: „Zwycięzcy wodzowie i zwycięskie kampanie. Władca, naczelni wodzowie i generalicja rosyjska w obiektywie fotoreportażu”. Został on poświęcony elitom wojskowym Cesarstwa, a następnie Republiki Rosyjskiej w okresie wojny. Przedstawiłem tam sposób, w jaki przedstawiano Mikołaja II jako władcę osobiście zaangażowanego w toczącą się wojnę, najpierw jako monarcha, a następnie, od 1915 roku, jako głównodowodzący armii. Omówiono również próby budowania nowej jakości po upadku caratu i próby kreowania sylwetki nowego męża stanu, jakim miał być Aleksander Kierieński. Następnie skupiłem się na elitach wojskowych Cesarstwa Rosyjskiego, generalicji i przede wszystkim – sposobom, w jaki zwycięstwa armii rosyjskiej wykorzystywano do budowy ich (pozytywnego) wizerunku. Tam też pokazano sposób relacjonowania przez prasę ilustrowaną największych rosyjskich sukcesów w czasie wojny, takich jak zdobycie twierdzy Przemyśl (w szerszym kontekście – Galicji Wschodniej), ofensywę Brusilowa i sukcesy na froncie tureckim.

W odróżnieniu od poprzedniego, rozdział siódmy, „Indywidualni i zbiorowi bohaterowie wojny w fotoreportażu. Martyrologia i pamięć o poległych” skupia się nie na najwyższych

szczeblach rosyjskiej armii, a na zwyczajnych oficerach i szeregowych, którzy z różnego powodu zostali zauważeni przez rosyjską maszynę propagandową. Moim zamierzeniem było tu pokazanie, w jaki sposób dochodziło do kreacji bohaterów, budowania ich legendy. W tym samym rozdziale pokazano też sposób, w jaki upamiętniano poległych oraz jak próbowano budować ich martyrologiczny obraz jako „męczenników”, którzy oddali życie za sprawę. Osobny podrozdział poświęcono roli kobiet - zarówno tych, które osobiście chwyciły za broń, jak i sylwetkom sanitariuszek, siostr miłosierdzia, a także członkiniom domu panującego, z Aleksandrą Fiodorową na czele.

Rozdział ósmy nosi tytuł „Ofiary, najeźdźcy i męczennicy. Wstrząsające obrazy wojny na fotografii”. W odróżnieniu od poprzednich części, gdzie skupiłem się na budowaniu „pozytywnego” wizerunku armii rosyjskiej, w tym miejscu skupiłem się na sposobach, w jaki fotografia przedstawiała najbardziej niszczycielskie aspekty konfliktu i w jaki sposób starano się wykorzystać je na rzecz wzmożenia wysiłku wojennego. W tym miejscu pracy poruszono przede wszystkim kwestię prawdziwych (lub rzekomych) zbrodni wojennych, popełnionych przez armie niemiecką i austro-węgierską, jak również zniszczenia wojenne. Omówiono problematykę bieżącego i podejście prasy ilustrowanej do tego tematu, a także pomocy dostarczanej ofiarom wojny. Osobne podrozdziały przedstawiają kwestię kary śmierci i egzekucji w warunkach wojennych, publikacji w prasie pobożowisk, ciał poległych (swoich i wrogich żołnierzy), kalectwa i losu rannych. W tym rozdziale też znajdują się informacje na temat propagandowego wykorzystania zdjęć jeńców wojennych, a także innych zdobyczy wojennych, które można było przedstawić na łamach prasy.

W dziewiątym rozdziale, zatytułowanym „Na froncie i na zapleczu – obrazy życia codziennego armii rosyjskiej”, skupiłem się na kwestii tego, jak wiernie fotografia (zwłaszcza, chociaż nie wyłącznie, prasowa) mogła przedstawić „prawdziwy” obraz działań wojennych? Poruszona została kwestia autentyczności, jak również możliwości wykonania zdjęć na linii frontu. Następnie przedstawiono kolejne aspekty życia codziennego w armii, zarówno na pierwszej linii, jak i zapleczu. Omówione zostały takie aspekty życia codziennego jak: wojenna turystyka, rozrywki, zainteresowanie nowoczesną technologią (lotnictwo), a także służba i stosunek żołnierzy do zwierząt w okopach i poza nimi. W tej części pracy w większym stopniu niż w pozostałych wykorzystana została fotografia prywatna, tak by możliwe było porównanie oficjalnego przedstawienia z tym, jak działania zbrojne przedstawiali sami ich uczestnicy.

W zakończeniu rozprawy podsumowane zostały wyniki badań. Omówiono także pokrótce wpływ dziedzictwa ikonograficznego Wielkiej Wojny na jej odbiór i pamięć o niej wśród mieszkańców Europy Wschodniej.

Podstawą do napisania niniejszej pracy były materiały ikonograficzne, dopuszczone do

obiegu przez ówczesne władze rosyjskie, a więc założyć można, że były zgodne z przyjętą linią propagandy i relacjonowania wysiłku wojennego państwa. Pod tym względem najcenniejszymi źródłami były bogato ilustrowane rosyjskie tygodniki, takie jak „Niwa” („Нива”), „Ogoniok” („Огонёк”), „Słońce Rossii” („Солнце России”), „Sinyj Żurnał” („Синий Журнал”), „Iskry” („Искры”) czy „Nowoje Wremja” („Новое Время - иллюстрированное приложение”). Dwa ostatnie tytuły formalnie rzecz biorąc ukazywały się jako dodatki ilustrowane do czasopism „Russkoje Słowo” („Русское Слово”) i „Nowoje Wremja” („Новое Время”), podczas gdy pozostałe funkcjonowały samodzielnie. Najstarsza z tej grupy „Niwa” była wydawana od 1869 roku, podczas gdy najmłodsze „Sinyj Żurnał” i „Słońce Rossii” założono w ostatnim dziesięcioleciu istnienia Cesarstwa Rosyjskiego. Wszystkie one prezentowały – przynajmniej oficjalnie – kurs polityczny zbliżony do kręgów dworskich, nie chcąc narażać się na konflikty z cenzurą, przy czym największą dozę „swobody” wykazywały redakcje „Sinego Żurnała” i „Ogon’ka”. Poszczególne redakcje kierowały treści do odmiennych grup czytelników, co wpływało na zawartość numeru (także publikacji wydawanych w czasie wojny). Na potrzeby niniejszej pracy można przyjąć, że „Niwa”, „Słońce Rossii” i w nieco mniejszym stopniu „Sinyj Żurnał” i „Ogoniok” były przede wszystkim czasopismami ilustrowano-kulturalnymi, zorientowanymi na klasę średnią i inteligencję, kierowane do odczytanego czytelnika. Z tego powodu zamieszczały informacje o działaniach wojennych przeplatane z artykułami na temat literatury, sztuki, opowiadaniem itp. Pozostałe wymienione tytuły były bardziej gazetami ilustrowano-informacyjnymi, skupionymi na prezentowaniu bieżących wydarzeń. Były kierowane do czytelnika masowego i przez to stosowały krótsze formy tekstu, swobodniej operowały fotoreportażem itp. Uznać należy, że wymienione tytuły, gdy są ujmowane razem, dają w miarę wiarygodny obraz tego, w jaki sposób typowy rosyjski czytelnik był informowany o działaniach wojenny. Oddzielnie należy poruszyć kwestię „Tygodnika Ilustrowanego” - polskiego czasopisma wydawanego w Warszawie. Jego redakcja wykazywała większą niezależność w porównaniu do rosyjskich czasopism, objawiającą się m.in. mniejszym naciskiem na kreowanie wiernopoddanej postawy wciągniętego w wojnę społeczeństwa.

Jeśli chodzi o prasę, którą zaczęto wydawać już w czasie wojny, na szczególną uwagę zasługują dwie pozycje. Pierwszą z nich jest tygodnik „Letopis’ Wojny (lat 1914-1917)” (Летопись войны 1914-1917 гг). Była to niejako oficjalna kronika działań wojennych i wykorzystywała formułę zapoczątkowaną jeszcze w czasie wojny rosyjsko-japońskiej. Redakcja zeszytów była mocno związana z kręgami dworskimi i monarchistycznymi; wychodziły one niemalże od samego początku wojny aż do wybuchu rewolucji lutowej (łącznie 132 numery). Praca ta jest więc najbliższa temu, co można nazwać oficjalnym (rządowym) spojrzeniem na wojnę. Oprócz tego

warto zwrócić uwagę na serię „Wielikaja Wojna w obrazach i kartinach” (Великая Война в образах и картинах), łącznie czternaście albumów o układzie chronologiczno-tematycznym, które przedstawiają przekrojowo wysiłek wojenny Rosji i jej sojuszników. Ich uzupełnieniem była efemeryczna seria „Obrazy wojny” (Картины войны), wydawane przez Główny Zarząd Sztabu Generalnego.

Odnosnie do źródeł przechowywanych w archiwach rosyjskich, największe i najbogatsze zbiory fotografii posiada Rosyjskie Państwowe Archiwum Wojenno-Historyczne w Moskwie (Российский государственный военно-исторический архив, RGWIA). Tam znajdują się obecnie zbiory fotografii zebranych przez polowe oddziały Woskowo-Naukowego Archiwum, działających z polecenia Sztabu Głównego w okresie I wojny światowej. W RGWIA znajdują się też zespoły (fondy) z fotografiami zebranymi przez Sztab Generalny i Stawkę Głównodowodzącego (fondy nr 2000, 2003), wszystkie rosyjskie fronty (f. 2019, 2031, 2048, 2067, 2085, 2100) i przynajmniej części dokumentów wytworzonych przez poszczególne sztaby, np. 3. i 11. Armii (2113, 2148), czy też sztaby korpusów - 12, 1. Syberyjskiego i 1. Turkiestańskiego (2202, 2277, 2290). Zdjęcia można znaleźć również w materiałach z Ministerstwa Wojny (366) i szeregu instytucji o charakterze pomocowym ofiarom wojny, takich jak Czerwony Krzyż (12651), Wszechrosyjski Związek Ziemski (12564) i in. Archiwum posiada również kolekcje dokumentów (w tym zdjęć) rosyjskich generałów, m.in. po Aleksieju Brusilowie (162), Michaile Aleksiejewie (55), Aleksieju Kuropatkinie (165) i in.

Niestety, na prezentowany poniżej kształt pracy w sposób kluczowy wpłynęły najważniejsze wydarzenia historii najnowszej. Najpierw ponad dwuletni okres pandemii COVID-19 znacząco ograniczył możliwość przemieszczania się po kraju i świecie, a więc i zbierania niezbędnych do pracy archiwaliów. Kiedy w końcu sytuacja epidemiologiczna zaczęła poprawiać się i można było mieć nadzieję na zniesienie obostrzeń, w lutym 2022 roku konflikt rosyjsko-ukraiński wszedł w fazę wojny pełnoskalowej. Przekreśliło to możliwość przeprowadzenia przeze mnie kwerendy w archiwach rosyjskich. Z tych samych względów prace nie były możliwe również na Ukrainie i Białorusi. Czynniki te spowodowały, że musiałem dostosować strukturę pracy do możliwości, jakie dawały mi dostępne różnymi drogami zasoby archiwalne, dokumenty i zbiory fotografii.

Braki te udało się jednak w pewnej mierze zrekomensować. Część zebranych w RGWIA dokumentów została opublikowana w formie książkowej. Takim właśnie, dobrze opracowanym wyborem materiałów z powyższego archiwum jest album „Oni zaszcziszczali Rossiju. ”, wydany z okazji stulecia wybuchu wojny, który to zawiera wiele unikalnych zdjęć z największych rosyjskich archiwów⁸. Innym wartym uwagi albumem jest „Graždanskaja wojna w Rossii w fotografijach i

⁸ *Они защищали Россию. К 100-летию начала Первой Мировой Войны. Фотографии и документы*, ред. А. О.

kinochronikie”, szczególnie fragmenty pokazujące rewolucyjne wydarzenia 1917 roku⁹. Warto wspomnieć też o portalu edukacyjnym o rosyjskim tytule „Памяти героев Великой войны 1914-1918”, gdzie regularnie udostępniane są zdigitalizowane dokumenty z tego i innych rosyjskich archiwów¹⁰.

Odnosnie do zbiorów przechowywanych w polskich archiwach, zdecydowana większość z nich skoncentrowana jest na przedstawieniu służby żołnierzy polskich w formacjach legionowych, armii niemieckiej i austro-węgierskiej. Mimo to warto zwrócić uwagę na zespoły archiwalne przechowywane w Centralnym Archiwum Wojskowym, w którym w czasie kwerendy udało mi się znaleźć m.in. dwa albumy (sygnatury A-51 i A-52), zawierające fotografie przedstawiające oficerów armii rosyjskiej polskiego pochodzenia na frontach I wojny światowej. W archiwum znajduje się też zbiór zdjęć pozostawionych przez polskie formacje wojskowe na Wschodzie (Kolekcja Fotografii nr 19 Polskie Formacje Wojskowe na Wschodzie), który jednak w dużej części wykracza poza zakres niniejszej pracy. Dwa albumy fotograficzne, pozostawione przez Polaków – oficerów armii rosyjskiej posiada również w swoich zbiorach Narodowe Archiwum Cyfrowe (sygnatury 3/70/0 i 3/94/0), a oprócz nich m.in. zbiór fotografii z Lwowa, zawierający m.in. zdjęcia z okresu okupacji miasta przez armię rosyjską (3/41/0). Należy wspomnieć też o kwerendzie w Archiwum Głównym Akt Dawnych, w którym zgromadzone są pozostałości dokumentacji Warszawskiego Komitetu Cenzury (sygnatura zespołu 1/254/0). O ile kwestie fotografii nie pojawiają się zbyt często w pozostawionych przez nią dokumentach, pozwoliły mi jednak na głębsze spojrzenie na same mechanizmy działania rosyjskiej cenzury z okresu poprzedzającego wybuch I wojny światowej. Pomocna okazała się również kwerenda w zdigitalizowanych zbiorach Łotewskiego Państwowego Archiwum Dokumentów Audiowizualnych (Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs), w trakcie której znaleziono szereg interesujących fotografii. Najciekawsze z nich są zebrane w albumie o sygnaturze A-210, wykonanego przez jednego ze słynnych łotewskich strzelców.

Cenne uzupełnienie stanowią wydane drukiem prywatne albumy fotograficzne, pozostawione przez uczestników wojny. Na szczególne wyróżnienie zasługują zbiory pozostawione przez generała Aleksieja Pawłowicza (von) Budberga, aktywnego uczestnika walk na frontach Wielkiej Wojny, następnie zaś jednego z prominentnych działaczy „białego” rządu admirała

Федосенко, Санкт-Петербург 2014.

9 *Гражданская война в России в фотографиях и кинохронике*, ред. А. Н. Артизов, Н. А. Калантарова, Л. А. Роговая и др., Москва 2018. Oczywiście dwa wymienione albumy nie zamykają wcale listy tego typu opracowań starej fotografii. Można tu m.in., przywołać liczne wydawnictwa albumowe poświęcone rozwojowi awiacji w ostatnich latach Cesarstwa Rosyjskiego; zob. Г. Ф. Петров, *Российский императорский воздушный флот в фотографиях начала XX века*, Санкт-Петербург 2011.

10 „Памяти героев Великой войны 1914-1918”, <https://gwar.mil.ru/> dost na dz. 20.01.2023.

Aleksandra Kołczaka na Syberii. Na emigracji generał Budberg był bardzo płodnym pisarzem, autorem zarówno wspomnień, jak i bardziej ogólnych opracowań na temat historii armii rosyjskiej. Oprócz tego jednak, co jest ważniejsze z punktu widzenia niniejszej pracy, zbierał zdjęcia na których widać życie codziennie w dowodzonych przez siebie oddziałach¹¹.

Inną wartą przywołania pracą z tego okresu jest zbiór fotografii pozostałych po gen. Fiodorze Arturowiczu Kellerze. Album pozostawiony niego został przypadkiem odnaleziony (czy też raczej rozpoznany) w Centralnym Kinofotoarchiwum Ukrainy w Kijowie¹², stając się niewielką sensacją. Fiodor Keller był bowiem z perspektywy rosyjskiej jednym z najsłynniejszych bohaterów wojny. Utalentowany kawalerzysta był uczestnikiem walk w Galicji w 1914 roku. Zasłynął już na samym początku tej kampanii, gdy dowodzona przez niego 10. Dywizja Kawalerii rozbiła austro-węgierską 4. DK, w bitwie pod Jarosławicami 21 sierpnia 1914 roku. W następnych latach Keller dalej walczył na froncie południowym, w Galicji i Bukowinie, gdzie zyskał nieoficjalny przydomek „pierwszej szabli Rosji”. Po rewolucji 1917 roku współpracował z hetmanem Pawło Skoropadskim przy tworzeniu armii Państwa Ukraińskiego (tzw. Hetmanatu). Po upadku hetmana i przejęciu władzy w Kijowie przez zwolenników Symona Petlury-gen. Keller został aresztowany, a następnie stracił życie w nie do końca jasnych okolicznościach.

Na Zachodzie recepcję fotografii armii rosyjskiej z okresu 1914-1918 można podzielić na trzy etapy. Pierwszy z nich to okres samej wojny, kiedy prasa angielska i francuska co jakiś czas zdawała swoim społeczeństwom relację z sytuacji na froncie wschodnim i przedstawiała rosyjskie postępy. Temat carskich sojuszników, mimo że nie zajmował zwykle wiele miejsca, powracał regularnie, co dwa-trzy numery np. na łamach francuskiego czasopisma „L'Illustration” czy angielskiego tygodnika „Illustrated War News”. Po rewolucji październikowej i ostatecznym wypadnięciu Rosji z wojny relacje te praktycznie się urwały, z dosyć oczywistych względów.

Jeszcze w czasie wojny wydano też kilka książek, które przedstawiały rosyjski front z perspektywy zachodnich obserwatorów – głównie, choć nie tylko, członków różnorodnych misji wojskowych. Na tym tle szczególnie wyróżnia się praca korespondentów wojennych, Stanleya Washburna i George'a Mewesa, którzy bardzo aktywnie działali na froncie wschodnim, dokumentując carski udział w wojnie¹³.

Po zakończeniu działań zbrojnych propaganda ustąpiła miejscu martyrologii i tworzeniu się narodowych legend. U byłych sojuszników Rosji zaczęły powstawać monumentalne¹⁴, nierzadko

11 *Военный альбом генерала А. П. Будберга. Материалы к биографии. Воспоминания о войне. 1914-1917*, ред. И. В. Домнин, Москва 2014.

12 *Центральный государственный кинофотофоноархив Украины имени Г. С. Пшеничного*.

13 S. Washburn, *Field notes from the Russian front, illustrated by the photographs of George H. Mewes*, t. 1-2, London, New York 1915.

14 Zarówno w kwestii zgromadzonego w nich materiału, jak i sposobu ich wydawania, często w wielkim formacie i z

wielotomowe prace dokumentujące wysiłek wojenny sojuszników, poniesione straty i barbarzyństwo przeciwnika. Niestety, takie podejście oznaczało również stopniową marginalizację znaczenia frontu wschodniego wojny. W zbiorach wydanych po wojnie bardzo często wydarzenia z lat 1914-1916 przedstawia się bardzo wrywkowo, poświęcając więcej miejsca jedynie rewolucjom 1917 roku. Przykładami takich prac są m.in. „L'Album de la Guerre 1914-1919” czy „A Popular History of the Great War” Johnna Hammertona¹⁵.

Warto też odnieść się do prac wydanych w ciągu ostatnich dwóch dekad. Wymienić tu można kilka albumów w całości, lub tylko częściowo poświęconych zagadnieniom frontu wschodniego. Niestety, w wielu wypadkach są to prace popularnonaukowe, a przy tym powielające błędy w identyfikacji i opisach przedstawionych materiałów. Stąd też należy odnosić się do z rezerwą¹⁶. Wydano jednak również interesujące zbiory materiałów, które mogą być traktowane jak źródłowe, takich jak zebrana w jeden tom korespondencja braci Baker, którzy zostali wysłani na front wschodni w ramach dywizji samochodów pancernych i przebywali tam aż do wybuchu rewolucji i pierwszych etapów wojny domowej¹⁷. Do tej drugiej kategorii można też zaliczyć m.in. imponującą pracę rosyjsko-francuskiego historyków, Andrieja Korliakowa i i Gerarda Gorokhoffa, poświęconą historii Rosyjskiego Korpusu Ekspedycyjnego we Francji. Efekt wieloletnich poszukiwań autorów w różnych instytucjach na terenie Francji, a także w kolekcjach prywatnych jest niezwykle cenny jako źródło, przedstawia zarówno zdjęcia publikowane w prasie, jak i sceny z życia prywatnego rosyjskich żołnierzy we Francji. Jest to jedna z ciekawszych pozycji tego typu wydanych w ostatnich latach¹⁸.

Konieczne jest tutaj wspomnienie o jeszcze jednym źródle – kolekcjach prywatnych, zbieranych przez lata przez pasjonatów, zbieraczy staroci i pasjonatów, w tym także autora niniejszej pracy. Tak osobisty kontakt ze źródłem, mimo że ciężki do wykazania w typowy sposób, dał mi okazję do zdobycia praktycznej wiedzy na temat fotografii z epoki, jej wyglądu, formy i zachowania.

Poniższa praca nie mogłaby powstać w oparciu jedynie o źródła, bez sięgnięcia po badania przeprowadzane przez innych historyków. Co prawda temat fotografii w armii rosyjskiej nie był badany przez szersze grono historyków, nie znaczy to jednak, że nie powstały żadne prace

licznymi zdobieniami.

15 *L'Album De La Guerre, 1914-1919. Histoire Photographique Et Documentaire Reconstituee Chronologiquement A L'aide De Cliches Et De Dessins Publies Par 'L'Illustration de 1914 a 1921*, t. 1-2, Paris 1923; J.A. Hammerton, *A Popular History of the Great War*, t. 1-6, London, b.d.w.

16 Przykładem takiego niepozbawione wad albumu jest, wydany także po polsku, holenderski album: J.H. J. Andriessen, *I wojna światowa w fotografiach*, Warszawa 2006; zob. także znacznie lepiej przygotowaną pracę: N. Cornish, *The Russian Army in the First World War. Rare Photographs from Wartime Archives*, Barnsley 2014.

17 B. Stibbons, *The Baker Brothers: Diaries from the Eastern Front 1914-1919. Oliver Locker-Lampson & the Cromer Men of the Russian Armoured Car Division*, Lowestoft 2018.

18 G. Gorokhoff, A. Korliakov, *Le Corps Expeditionnaire Russe en France et a Salonique 1916-1918*, Paris 2003.

przynajmniej pośrednio poruszające to zagadnienie. Należy tutaj wspomnieć szczególnie o jednej pracy, jak dotąd nie wydanej jeszcze oficjalnie drukiem. Amerykański badacz Christopher Stolarski obronił w 2013 na Johns Hopkins University w Baltimore pracę doktorską „The Rise of Photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900-1931”. Okres Wielkiej Wojny stanowi tylko część zainteresowania tego działacza, jednakże (mimo tego, że nie zgadzam się ze wszystkimi wnioskami w/w autora) jest ona bardzo solidnie napisana i przedstawia okres 1914-1918 jako element większego procesu kształtowania się nowoczesnego fotoreportażu rosyjskiego. Nie sposób tu również nie wspomnieć o polskim wkładzie, w tym pracę nieodżałowanego historyka, jak i kolekcjonera, związanego naukowo z toruńskim uniwersytetem, św. p. Andrzeja Nieuważnego. Wydany pośmiertnie album „Zapomniana Wojna” zawiera wiele unikalnych fotografii i pocztówek, pochodzących głównie z prywatnych i rodzinnych archiwów, posiada też wielką wartość merytoryczną¹⁹ Innym toruńskim historykiem zajmującym się problematyką fotografii, oraz armii rosyjskiej i radzieckiej jest Aleksander Smoliński. Cenne informacje przyniosła również lektura pracy Pawła Brudka na temat budowania antyrosyjskiej propagandy na łamach niemieckiej prasy w okupowanym Królestwie Polskim²⁰.

W pracy pojawiają się nazwy wielu rosyjskich instytucji oraz urzędów wojskowych i cywilnych. Ich nazwy podane zostały w tłumaczeniu na język polski, a w przypadku instytucji mniej znanych podano ich oryginalny zapis w nawiasie. Pisownia nazwisk rosyjskich została przyjęta w formie spolszczonej, zgodnie z zasadami przyjętymi przez zespół „Słownika Języka Polskiego PWN”. Wyjątek stanowią imiona postaci, które powszechnie występują w literaturze przedmiotu podawanej w polskiej wersji (Mikołaj zamiast Nikołaja, Aleksander a nie Aleksandr itp.). Literatura i źródła w przypisach i w bibliografii podane zostały w oryginalnym zapisie, tj. alfabetem cyrylicy. Tytuły prac wydanych przed 1917 rokiem, jak również emigracyjnych podano zgodnie z zasadami współczesnej rosyjskiej pisowni. Daty w tekście podawane są według kalendarza gregoriańskiego, w uzasadnionych wypadkach podano podwójną datację. W sytuacjach, gdy nie można jednoznacznie stwierdzić, którym kalendarzem posługiwał się autor materiału źródłowego, uwaga ta pojawia się w odpowiednim przypisie. Ze względu na specyfikę pracy, należy też wyjaśnić użycie słowa „front”. W momencie, gdy pojawia się w pracy pisany małą literą, mam na myśli odniesienie geograficzne (front zachodni²¹, wschodni, rumuński, turecki itp.). W przypadku wzmiankowania wyższych związków operacyjnych armii rosyjskiej (Front Kaukaski, Front Rumuński, Front Północno-Zachodni itp.) ich nazwy zawsze pisane będą z dużej litery.

19 A. Nieuważny, *Zapomniana wojna 1914-1918. Front wschodni*, Olszanice 2015.

20 P. Brudek, *Rosja w propagandzie niemieckiej podczas I wojny światowej w świetle „Deutsche Warschauer Zeitung”*, Warszawa 2010.

21 Tj. francusko-brytyjski.

Ze względu na specyfikę pracy konieczne było przyjęcie niestandardowego modelu redakcji bibliografii. Część użytych w trakcie badań materiałów może być bowiem klasyfikowana zarówno jako źródła publikowane, jak i opracowania.

W celu zachowania przejrzystości bibliografii przyjąłem więc, że materiały powstałe przed 1956 rokiem, jak również współczesne prace o charakterze albumowym lub wspomnieniowym zostaną zgrupowane oddzielnie, jako źródła publikowane. W razie wątpliwości kluczowym czynnikiem był dla mnie sposób, w jaki dana pozycja została wykorzystywana w badaniach – jako opracowanie naukowe, czy materiał źródłowy. Pozostałe pozycje zostały podzielone na czasopisma i opracowania naukowe. Prace zostały uporządkowane w kolejności alfabetycznej, najpierw w alfabecie łacińskim, następnie w rosyjskiej cyrylicy.

*

Niniejsza praca nie mogłaby powstać bez pomocy wielu osób, które służyły swoją radą, doświadczeniem naukowym, a czasami jedynie cierpliwością. Jedną z nich jest prof. Jarosław Centek, który był moim pierwszym promotorem, pomagał w doprecyzowaniu tematu badań, jak również wspierał mnie w trudnych momentach, takich jak wybuch pandemii COVID i związane z tym trudności w pracy naukowej. Niestety, nigdy nie było mu dane zobaczyć ostatecznej wersji pracy – profesor zmarł po długiej i ciężkiej chorobie w październiku 2023 roku. Rolę promotora przejęła prof. Dorota Michaluk – to właśnie jej niniejsza praca zawdzięcza swój obecny kształt. Z wielką cierpliwością znosiła kolejne korekty tekstu z mojej strony, jak również zawsze służyła mi radą i naukowym doświadczeniem. Chciałbym złożyć im w tym miejscu najszczerze podziękowania za włożony trud i zaangażowanie.

Rozdział 1

Rozwój fotografii w latach 1839-1914. Technika, rola i znaczenie zdjęcia

1.1 Wprowadzenie

Na przełomie XVIII i XIX stulecia rosło zainteresowanie potencjalnymi możliwościami uwieczniania rzeczywistości, przy pomocy nowo odkrytych materiałów, które wykazywały silną reakcję na promienie słoneczne. Ukoronowaniem tych eksperymentów było opracowanie pierwszych metod uzyskiwania trwałego obrazu, najpierw na płytach metalowych, a następnie również na papierze. W ciągu pierwszych ośmiu dekad rozwoju fotografii doszło do kilku skoków technologicznych, które wpłynęły równocześnie na jej miejsce w kulturze. Wraz z kolejnymi przełomami technologicznymi zmieniały się nie tylko sposoby uzyskiwania samych obrazów, ale i przede wszystkim powiększało się grono ich odbiorców. Jeżeli przyjmować za główne kryterium kwestie techniczne, to należałoby wyróżnić trzy główne okresy rozwoju XIX-wiecznej fotografii:

- początkową, pionierską epokę dagerotypii i pierwotnych technik fotograficznych (lata 1840-1850)
- dominację płyt kolodionowych i bromo-żelatynowych (ok. 1860-1890);
- pojawienie się pierwszej generacji tanich, prywatnych aparatów fotograficznych na przełomie XIX i XX stulecia.

Można również zastosować inny podział historii fotografii, tj. ze względu na najpopularniejszy, najczęściej używany format – najpierw dagerotypy i pokrewne im metody, następnie era zdjęć wizytówkowych, gabinetowych i ich pochodnych, a ostatecznie- pojawienie się formatu pocztówkowego. Trzeba przy tym zauważyć, że zaprezentowane powyżej podziały pokrywają się jedynie częściowo, a ich granice są w najlepszym razie nieostre.

Należy zwrócić też uwagę na to, że rozwój techniki związanej z fotografią nie wszędzie pokrywał się z rozwojem reportażu wojennego. Na przykład działalność fotografów wojny krymskiej, takich jak Robert Fenton czy Carol Popp de Szathmary przypadła na przełom pomiędzy metodą dagerotypową i kolodionową. Ale z kolei lata 1880-1900 to burzliwy okres rozwoju technologii fotografii, podczas gdy z punktu widzenia reportażu wojennego był to raczej „cichy” czas, bez przełomowych zmian jakościowych czy ilościowych.

Z tych też powodów należałoby zaproponować jeszcze inną, podwójną periodyzację opisywanych wydarzeń. W pierwszej kolejności zajmę się więc kwestiami technologicznymi w rozwoju fotografii następnie zaś – przyjrę się dziejom fotografii wojennej i wojskowej w wieku XIX. Umowne ramy czasowe wyznaczać będą najważniejsze konflikty zbrojne tego właśnie

stulecia. Mimo pewnych problemów z dopasowaniem do wcześniej przedstawionych sposobów dzielenia historii zdjęcia w XIX wieku wydaje się on praktyczniejszy dla dokładnego omówienia tematu.

1.2 Pierwsze dziesięciolecia fotografii – era dagerotypii i kalotypii

Oficjalnym początkiem dziejów fotografii było ogłoszenie w 1839 roku przez Francuską Akademię Nauk wyników badań Louisa Daguerre'a i Josepha Niepce'a nad światłoczułymi substancjami¹. Technika trwałego utrwalania obrazów rzeczywistości spotkała się z dużym zainteresowaniem ludzi z kręgów kultury, nauki i sztuki, którzy szukali praktycznych zastosowań wynalazku. Dość szybko jednak podjęto również dyskusje nad tym, czym właściwie powinna stać się nowo narodzona dziedzina sztuki – a nawet, czy odtwarzanie rzeczywistości na metalowych płytkach można w ogóle uznać za pełnoprawną sztukę? Dylematy owe były przynajmniej częściowo związane z wadami i zaletami samej dagerotypii, która jako metoda wykonywania zdjęć zdominowała rynek. Jej cechą charakterystyczną, która odróżniała je od dzisiejszej fotografii, był materiał, na jakim utrwalano zdjęcia. Wykonany za pomocą dagerotypii obraz (który był jednocześnie zarówno pozytywem, jak i negatywem) pojawiał się na odpowiednio spreparowanej, metalowej blaszce. Uzyskane tą metodą zdjęcie było, w sprzyjających warunkach, bardzo ostre – często przewyższało tym prace wykonane nawet na początku XXI wieku. Jednakże każdy wykonany dagerotyp był unikalny – ze względu na specyfikę procesu nie można było go powielać inaczej, niż wykonując „zdjęcie zdjęcia”, względnie przez wykonanie na jego podstawie litografii. Oprócz tego aparaty pierwszej generacji były nieporęczne, a co jeszcze ważniejsze, wymagały stosunkowo długiego czasu naświetlania. W pierwszych latach było to nawet dwadzieścia minut, chociaż już w 1843 roku udało się skrócić ten czas do kilku sekund².

Możliwość reprodukcji wykonanych zdjęć i wykonywania odbitek papierowych dawała za

1 Należy jednak pamiętać, że podobnie jak w wypadku wielu innych wynalazków sukces miał wielu ojców. Na przełomie lat 20. i 30. XIX wieku badania nad materiałami światłoczułymi i możliwościami wykorzystania ich do utrwalenia obrazu prowadziło niezależnie od siebie kilku badaczy, wśród których co najmniej dwóch, Francuz Hippolyte Bayard i Brytyjczyk William Fox Talbot, opracowało własne metody wykonywania trwałych fotografii. Ich wynalazki jednak, zmuszone mierzyć się ze sławą metody Daguerre'a, nigdy nie stały się popularne (kalotypia Talbota), lub zostały wręcz zapomniane (Bayard). Wiele kontrowersji budziła również rola samego Daguerre'a w procesie opracowania ogłoszonej przez niego metody i marginalizowanie roli zmarłego przedwcześnie (w 1833 roku) Niepce'a. Więcej na temat zarówno owych sporów, jak i pierwszych lat rozwoju fotografii m.in. w: W. Kempf, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gorsky'ego*, tłum. M. Bryl, Kraków 1998, s. 18-29.

2 Więcej na temat szczegółów technicznych procesu powstawania dagerotypu, jego wyglądu i ewolucji: Z. Harasym, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2012, s. 24-33. Odnośnie do dagerotypów polskich można sięgnąć m.in. po interesującą, chociaż stosunkowo starą pozycję: W. Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław 1989. Warto też zwrócić uwagę na wydawany od kilku lat w Rosji, wielotomowy katalog rosyjskich dagerotypów : *Сводный каталог Дагеротипов в России*. Do 2025 roku ukazało się siedem tomów, wydanych staraniem РОСФОТО (Centrum Muzealno-Wystawiennicze ROSFOTO) w Petersburgu.

to konkurencyjna kalotypia (czasem nazywana także talbotypią), która była wynalazkiem Wiliama Foxa Talbota³. To właśnie kalotypy były pierwszymi fotografiami umieszczonymi w książce, wydanej w celach promocyjnych przez twórcę tej technologii w 1844 roku⁴. Uzyskane tą metodą zdjęcia były jednak gorszej jakości, a co ważniejsze – sama technologia została przez swojego twórcę opatentowana, a więc była po prostu droższa do pozyskania. Silnie propagowana, także ze względów prestiżowych, na terenie Wielkiej Brytanii, była przyjęta raczej chłodno w krajach niemieckich i Rosji. Generalnym fiaskiem zakończyła się również próba podbicia przez kalotypię wielkiego rynku amerykańskiego. Na przeszkodzie stanęły wysokie ceny licencji i sztywne stanowisko samego Talbota, który nie zgadzał się na kompromisy w kwestiach finansowych⁵.

Biorąc pod uwagę wymienione wyżej wady i zalety obu typów, można uważać, że pomimo postępu technicznego dagerotypy i kalotypy najlepiej sprawdzały się w pracy studyjnej, w uprzednio przygotowanym i dobrze oświetlonym atelier, względnie przy utrwalaniu statycznych widoków, takich jak martwa natura czy panoramy miast. Skojarzenia z warunkami pracy malarzy nasuwają się niemalże same, poza tym właśnie osoby związane ze sztuką posiadały odpowiednie przygotowanie praktyczne, by odpowiednio zaaranżować i przygotować scenerię dla zdjęcia. Nie jest przypadkiem, że większość słynnych przedstawicieli pierwszej generacji fotografów była właśnie związana z malarstwem. Taką osobą był chociażby Daguerre, wcześniej asystent malarza Pierre'a Prévosta i wykonawca dekoracji w Operze Paryskiej. Z tych też względów w pierwszych latach istnienia fotografii przypisywano często rolę pomocniczego narzędzia pracy artystów. Dagerotyp mógł być tańszym zamiennikiem dla „klasycznego” portretu, łatwo dostępnym nawet dla zamożnych członków klasy średniej. Takiemu wykorzystaniu sprzyjały również pewne względy natury czysto technicznej – wywołane dagerotypy były stosunkowo delikatne, dlatego w celu ich ochrony umieszczano je zazwyczaj w eleganckich, często zdobionych oprawkach lub etui. Zdarzało się też, że zdjęcie poddawano dalszej obróbce i dla lepszego efektu ręcznie kolorowano, jeszcze bardziej upodabniając je do obrazu. Pojawiały się głosy, że fotografia jest w pewnym sensie „zabójcą” klasycznej sztuki. Oprócz tego otwartą pozostawała jeszcze jedna kwestia, a mianowicie czy fotograf powinien dążyć do utrwalania wiernego, skrupulatnego obrazu rzeczywistości, czy też wolno mu ją przekształcać i kreować przy pomocy odpowiednio skomponowanego obrazu? Dyskusje na ten temat były prowadzone jeszcze w kolejnych dziesięcioleciach⁶.

Zostawiając na razie na boku kwestie fotografii pojmowanej jako dziedzina sztuki, należy

3 Z. Harasym, *Stare fotografie...* s.36.

4 W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844.

5 W. S. Johnson, M. Rice, C. Williams, *A history of Photography. From 1839 to the present*, Köln 2005, s. 90-98. Z. Harasym, *Stare fotografie...* s. 37-38.

6 Więcej na ten temat zob. W. Kemp, op. cit., s. 13-39; S. S. Williams, "The Inconstant Daguerreotype": *The Narrative of Early Photography*, "Narrative", nr 2 (4)/1996, s. 161-174;

podkreślić, że wielu twórców poszukiwało już na tym etapie jej innych zastosowań. Lata 40. i 50. XIX wieku to okres narodzin wszystkich ważniejszych nurtów fotografii, jej wykorzystania dokumentalnego i komercyjnego. Można powiedzieć, że niemal każdy rok przynosił kolejne przełomy w młodej sztuce. W 1840 roku wykonano pierwszą fotografię mikroskopową – przekrój przez łądęgę powojnika. Około 1845 roku Friedrich von Martens, używając do tego celu specjalnie zmodyfikowanego aparatu, wykonał wielkoskalową panoramę Paryża, zaś w 1847 roku przełamano tabu całkowitej nagości, utrwalając na szklanej płycie kobiecy akt⁷.

W latach 50. XIX wieku niewielu dziwiły próby zachowania na zawsze wizerunku zmarłych przy pomocy aparatu fotograficznego. Jednakże wbrew zakorzenionym mitom, zdjęcia *post-mortem* nigdy nie były tak powszechne, jak zdają się to przedstawiać popularne artykuły. Większość rzekomych zdjęć zmarłych, która została w nich zaprezentowana, to obrazy żywych osób, które pozując nieprawidłowo ustawiały się do zdjęcia⁸.

W latach 40. i 50. XIX wieku rodziły się również pierwsze powiązania pomiędzy fotografią i etnografią. Dagerotypia coraz częściej pojawiała się poza Europą, wraz z podróżującymi entuzjastami tej sztuki. W większości jednak przedstawiciele lokalnych, tubylczych społeczności Afryki i Azji byli raczej przedmiotami, a nie podmiotami fotografii. Warto zwrócić uwagę na wykonane wtedy dagerotypy, na których utrwalono ostatnie pokolenia czarnoskórych niewolników i które traktowane były, jak się wydaje, na poły jako ciekawostka etnograficzna⁹. Naturalnymi wydawałyby się próby zastosowania fotografii w prasie ilustrowanej lub książkach, tu jednak na przeszkodzie stawała zarówno niepowtarzalność dagerotypów, jak i ograniczenia ówczesnej technologii drukarskiej. Sytuację starano się ratować rozwiązaniami pośrednimi - jeszcze przez kilka dziesięcioleci problem ten omijano zazwyczaj przez wykonywanie litografii na podstawie posiadanych zdjęć.

1.3 Proces kolodionowy. Epoka zdjęć gabinetowych i wizytówkowych

Okres pomiędzy latami 50. a 80. XIX wieku to czas pierwszej wielkiej zmiany pokoleniowej w dziedzinie fotografii. Mowa tu przy tym zarówno o pojawieniu się drugiej generacji fotografów, uczniów pionierów tej sztuki, jak i przemianach technicznych w samym procesie. Dagerotypia, wraz ze wszystkimi swoimi wadami, powoli odchodziła do lamusa, wyparta przez ulepszoną technologię, tzw. mokrą płytę kolodionową. Nowa metoda różniła się od poprzedniczki

7 A. Mazur, *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*, Kraków 2019; s. 31-33; S. Nazarieff, *Early Erotic Photography*, Kolonia 2002, s. 6; W. S. Johnson, M. Rice, C. Williams, op. cit., s. 48-51;

8 Więcej na temat fotografii pośmiertnej w XIX wieku zob: N. M. West, *Camera Fiends: Early Photography, Death and the Supernatural*, „The Centennial Review”, nr 1 (40)/1996, s. 170-206.

9 M. W. Marien, *Photography: A Cultural History*, London 2014, s. 35-37.

wprowadzeniem etapu pośredniego w procesie wywoływania – był nim negatyw. Uwieczniany obraz był najpierw utrwalany na szklanej powierzchni. Do jej przygotowania używano kolodionu-roztworu nitrocelulozy i (zwykle) alkoholu, którą następnie uczulano związkami srebra. Dopiero uzyskany na płycie negatyw utrwalano i wywoływano na odpowiednio spreparowanym papierze. Końcowy obraz był dobrej jakości, chociaż tonacja barw mogła różnić się w zależności od użytego papieru i chemikaliów. Co ważniejsze zaś, zwłaszcza z punktu widzenia zawodowego fotografa, z uzyskanego negatywu można było wykonać teoretycznie nieograniczoną liczbę kopii. To właśnie stanowiło główną przewagę nowej techniki nad jej poprzedniczkami. Wykorzystanie procesu kolodionowego nie było rozwiązaniem idealnym, szczególnie dla osób pracujących w plenerze. Potrzebna do uzyskania negatywu szklana powierzchnia musiała zostać pokryta kolodionem niemalże tuż przed użyciem, a równomierne i szybkie rozprowadzenie po niej kleistej substancji wymagało wprawnej ręki i doświadczenia. Po odcieknięciu nadmiaru kolodionu konieczne było zanurzenie płyty w roztworze związków srebra, następnie zaś fotograf miał około dwóch minut na wykonanie ujęcia. Potem świeżo naświetloną płytę należało jak najszybciej utrwalić w kolejnej kąpeli chemicznej. Proces wywołania zdjęcia był więc żmudny i mimo krótkiego czasu samego naświetlania wymagał od fotografa dobrego przygotowania i organizacji. Pomimo tego możliwość wykonywania w codziennej pracy wielu odbitek z jednego tylko negatywu rekompensowała owe trudności¹⁰.

Pomimo swoich wad kolodion dał fotografii nowe możliwości. Wielu twórców nie czuło się zrażonych długą procedurą procesu kolodionowego, a w krótkim czasie pojawiły się mobilne „studia” fotograficzne na specjalnie przygotowanych wozach. Służyły one właścicielowi jednocześnie za mieszkanie, laboratorium i ciemnię. W takich warunkach pracowali pierwsi wojenni reporterzy, fotografowie wojny krymskiej¹¹. Nowe metody wymagały jednak dostosowania się do nich również fotografów pracujących stacjonarnie. Można stwierdzić, że żmudna i wieloetapowa praca przy procesie kolodionowym zakończyła erę samotnych „mistrzów” sztuki fotograficznej i niewielkich atelier, przekształcając ich zakłady w wieloosobowe firmy, które wymagały zatrudnienia całego grona specjalistów. Przykładem może być tutaj działający w Warszawie Karol Beyer, który bez żadnej przesady nazywany jest często „ojcem” polskiej fotografii. Co znamienne i typowe dla epoki, swoją karierę zaczynał jako malarz, który uległ fascynacji dagerotypią i poświęcił się pracy nad tym nowym medium. Można sądzić, że był dosyć otwarty na nowinki techniczne w dziedzinie fotografii, jednakże po zapoznaniu się z najnowszymi

10 Z. Harasym, *Stare fotografie...*, s. 42-43.

11 A. Smoliński, *Początki broni pancernejskiej utrwalone w kadrze. Przyczynek do historii fotografii wojennej i wojskowej oraz dziejów I wojny światowej*, [w:] *Mało znana Wielka Wojna. Studia i szkice z dziejów I wojny światowej*, red. A. Smoliński, Oświęcim 2014, s. 235-236, 257.

technikami brytyjskimi i procesem kolodionowym zauważył, że praca nad nimi pochłania zdecydowanie więcej czasu¹². W 1853 roku Beyer przyjął do pracy pierwszego pomocnika, a zaledwie cztery lata później otworzył nowy zakład na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie z licznym personelem pomocniczym, w skład którego wchodziły osoby zajmujące się obsługą klientów, logistyką, retuszem i archiwizacją negatywów, a nawet ustawianiem klientów w odpowiednich pozach na tle rekwizytów. Dzięki temu zakład stał się na tyle samowystarczalny, że jego właściciel nie musiał już być osobiście obecny przy wykonywaniu zdjęcia, stając się niejako „twarzą” wielkiej firmy. Wielu przyszłych posiadaczy atelier zaczynało zresztą swoją karierę w ten właśnie sposób – szukało zatrudnienia w już działającym zakładzie i tam pobierało nauki praktycznej strony rzemiosła¹³.

Unikalne dagerotypy musiały w końcu ustąpić pola masowo produkowanym kopiom tego samego ujęcia na papierze. Nim tak się stało, konieczne było jednak znalezienie odpowiedniego formatu nowych zdjęć, jak również zabezpieczenia wywołanych odbitek. Wykorzystywany do nich papier - w zależności od okresu i preferencji fotografa solny, albuminowy lub kolodionowy – był jednak sam w sobie cienki i bardzo wrażliwy na uszkodzenia.

Rozwiązanie tego dylematu ponownie przybyło z Francji. W połowie lat 50. XIX wieku paryski fotograf André Adolphe Eugène Disdéri opracował, a następnie dzięki zręcznym zabiegom reklamowym, upowszechnił nowy wzór małego zdjęcia¹⁴. Pierwotnie jego wymiary wynosiły około 6x9 cm). Wykonane na delikatnym papierze naklejano w celu ochrony naklejaniem na ochronną tekturkę. W celach reklamowych umieszczono na niej nazwisko fotografa i/lub nazwę zakładu. Nowością zastosowaną przez Disdéri'ego był też aparat o zmodyfikowanej konstrukcji, która pozwalała na wykonanie czterech identycznych zdjęć na jednej kliszy. Owoce wysiłków fotografa, zdjęcia formatu *carte-de-visite* (CDV) można było używać w formie nietypowych wizytówek, wręczając kopie własnego portretu rodzinie, znajomym czy nowo poznanym osobom. W późniejszym okresie format CDV uzupełniły *cabinet portrait* – zdjęcia wykonane w ten sam sposób, ale o większych wymiarach, pozwalały na ich eksponowanie w salonach i gabinetach¹⁵.

Ta powszechność i prostota powielania zdjęć dała początek tzw. kartomanii - modzie, która swoim zasięgiem objęła w zasadzie cały świat. W celu zaspokojenia potrzeb kolekcjonerów wykonywano setki zdjęć o bardzo szerokiej tematyce – od sylwetek zwyczajnych przechodniów po

12 D. Jackiewicz, *Fotografowie Warszawy. Karol Beyer 1818-1877*, Warszawa 2012, s. 10-11.

13 Ibidem, s. 14-15.

14 Z. Harasym, *Stare fotografie...*, s. 144.

15 Należy tu jednak zaznaczyć, że pod pojęciem CDV kryje się również szerokie spektrum formatów pochodnych, które różniły się od siebie kształtem i/lub wymiarami odbitki i kartonu. Ich znajomość, mimo że bywa pomocna przy oznaczaniu dat skrajnych powstania zdjęcia, nie ma większego znaczenia dla tematu niniejszej pracy, dlatego też została pominięta. Więcej na ten temat: Z. Harasym, *Stare fotografie...*, s. 144-171.

portrety koronowanych głów Nie mogło zabraknąć zabytków sztuki i kultury.

Wiele osób kolekcjonowało portrety znanych osobistości, aktorów, polityków, tworząc w domowych albumach swoisty przekrój osobistości danej epoki¹⁶. Dla klientów spragnionych mocniejszych wrażeń przygotowywano zdjęcia wykonane „wybrykom natury” - portrety ludzi chorych, okaleczonych lub w inny sposób zdeformowanych¹⁷. W celu zwiększenia zainteresowania tematem szerokich mas ludności wielu twórców i sprzedawców umieszczało przykłady oferowanych odbitek w witrynach swoich zakładów. Czasami nie obywało się również bez celowego wywoływania kontrowersji – na przykład przez umieszczanie zdjęć zasłużonych mężów stanu obok znanych dam do towarzystwa¹⁸. Pojawiła się też grupa osób próbujących budować swoją sławę właśnie przy pomocy szeroko kolportowanych zdjęć. Można więc bez większej przesady powiedzieć, że zjawiska społeczne obserwowane we współczesnym świecie mają swoje korzenie jeszcze w XIX wieku¹⁹.

Zwiększone zainteresowanie odbiło się również na rynku – liczba zakładów fotograficznych, zwłaszcza zakładanych w kulturalnych centrach ówczesnego świata, zaczęła lawinowo wzrastać. W latach 80. i 90. XIX wieku wielkie miasta Starego Kontynentu, takie jak Berlin, Wiedeń, Paryż, Moskwa i Petersburg, mogły pochwalić się posiadaniem kilkunastu, czasem nawet kilkudziesięciu atelier fotograficznych. Ostra rywalizacja toczyła się nawet na prowincji, gdzie właściciele dużych zakładów próbowali tworzyć swoje filie i konkurowali z lokalnymi twórcami. W celu przyciągnięcia uwagi potencjalnego klienta zaczęto ozdabiać tylną stronę firmowej tektury ozdobną winietą. Jej wzory były początkowo bardzo proste, z czasem jednak zaczęto umieszczać tam coraz więcej dodatkowych informacji. Ich analiza dostarcza cennych informacji na temat tego, na co zwracali uwagę klienci i czym właściciele atelier pragnęli ich przyciągnąć. Standardową „usługą” było przechowywanie raz zrobionych klisz, w celu wykonania dodatkowych kopii. Fotografowie chwalili się posiadaniem sztucznego oświetlenia, przez co „niepogoda nie robiła różnicy w zdjęciach”. Skrupulatnie umieszczano reprodukcje nagród zdobytych w czasie różnorodnych konkursów i wystaw, niektóre zakłady zdołały też zapewnić

16 Jako przykład może tu posłużyć „wędrowka” portretów Abrahama Lincolna po Europie. Zdjęcia CDV z prezydentem USA były reprodukowane zarówno w Berlinie, Paryżu, jak i odległym Sankt Petersburgu. Zob.: C. Nelson, *Lincoln Abroad. Views of President Abraham Lincoln from other countries*, “Military Images”, nr 1. (40)/2022, s. 52-57. Zamiłowanie do fotografii portretowej nie ominęło dworów cesarskich. Albumy fotograficzne pozostawione przez Romanowów zostaną omówione w dalszej części pracy, ale można tutaj przywołać także jako ciekawy przykład zbiory fotografii wykonanych członkom wiedeńskiego dworu i rodziny panującej w czasach panowania Franciszka Józefa i cesarzowej Elżbiety. Zob. np.: *Sisis Familien album. Private Photographien aus dem Besitz der Kaiserin Elisabeth herausgeben von Werner Bokelberg*, oprac. B. Hamann, Dortmund, Harenberg 1980.

17 Więcej na ten temat: G. C. M. Kirkwood, *Portraiture and the Disenchantment of the Extraordinary Body*, “Australasian Journal of American Studies”, nr 1 (36)/2017, s. 3-42

18 R. Teukolsky, *Cartomania: Sensation, Celebrity, and the Democratized Portrait*, “Victorian Studies”, nr 3 (57)/2015, s. 465-466.

19 Więcej o „kartomanii” m.in. w: R. Teukolsky, op. cit., s. 462-475; R. S. Coddington, *Cardomania!: How the carte de visite became the Facebook of the 1860s*, “Military Images”, nr 3 (34)/2015, s. 12-17

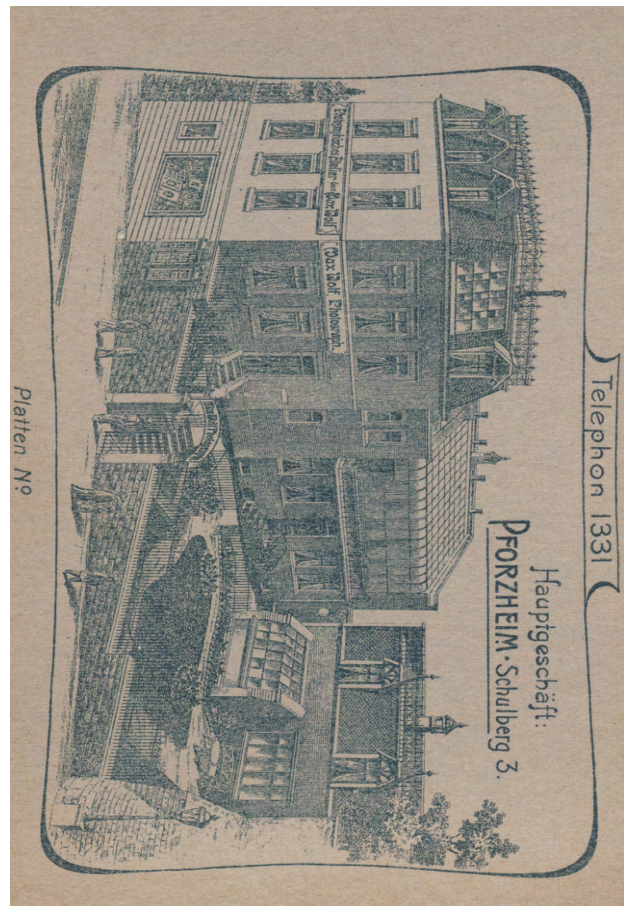
sobie tytuły „fotografów cesarskich/dworskich”²⁰. Na porządku dziennym była też usługa retuszu, którego jakość zależała od zdolności plastycznych fotografa bądź jego pomocników.



Fot. nr 1. Fotografia z paryskiego zakładu Disderi'ego, przykład typowego zdjęcia wizytówkowego z lat 60-70. XIX wieku.

Źródło: zbiory autora

²⁰ Procedura zdobycia takiego tytułu, na przykładzie Cesarstwa Rosyjskiego, zostanie opisana w rozdziale drugim.



Fot. nr. 2-3 Przykłady różnych winiet fotograficznych z ostatnich trzech dekad XIX wieku.
Źródło: Zbiory autora

„Kartomania” okazała się zadziwiająco żywotna. Wyprzedzając nieco chronologię wydarzeń, należałoby zauważyć, że fascynacja zdjęciami wizytówkowymi przetrwała zmierzch metody kolodionowej w fotografii, nie została też od razu wyparta przez format pocztówkowy. Pewne zmęczenie tą formą można zauważyć dopiero na początku XX wieku, kiedy zdjęcia stały się prostsze w kompozycji, a zakłady coraz częściej rezygnowały z ozdobnych winiet. Ostateczną „śmierć” całemu formatowi przyniosło jednak dopiero zakończenie I wojny światowej.

Lata 50. i 60. XIX wieku to również okres przenikania fotografii poza Europę i Amerykę Północną. W krajach Azji i Ameryki Południowej pierwszy kontakt z tym wynalazkiem odbywał się przez europejskich fotografów-podróżników, teraz zaś nastąpiło również przyswojenie jej przez lokalnych entuzjastów. Dobrym przykładem wydają się tutaj początki fotografii w Japonii. Pierwszy aparat dagerotypowy został sprowadzony do tego kraju jeszcze w 1848 roku, właśnie tego typu zdjęcia wykonywał również obecny na pokładzie jednego z okrętów eskadry Perry'ego (wysłanej przez USA w celu wymuszenia na Japonii otwarcia swoich granic) Eliphalet Brown Jr, w

latach w 1853-1854. Nieco później, w roku 1859 pierwsze studio otworzył Amerykanin Orrin Freeman a w 1860/61 – pierwszy Japończyk, Gyokusen Ukai. Mniej więcej w tym samym czasie do wysp japońskich dotarł niezmordowany XIX-wieczny podróżnik i fotograf, Felice Beato²¹.

Beato, już wcześniej znany jako legenda fotografii podróżniczej, był autorem setek zdjęć Japonii u progu wielkich zmian polityczno-kulturalnych początków okresu Meiji (1868-1912). W rezultacie działań jego i rodzimych, japońskich autorów zachodni wynalazek został zaadaptowany przez konserwatywne społeczeństwo jeszcze zanim umilkły ostatnie strzały wojny domowej, która rozpoczęła epokę Meiji

Podobnie wyglądał proces przyjmowania fotografii w Ameryce Południowej, która w latach 40. XIX była celem eksploracji europejskich twórców. Kilka lat później dołączyło do nich pierwsze pokolenie rodzimych fotografów. Fotografia Ameryki Łacińskiej nie tylko nadążała za trendami europejskimi, ale potrafiła je też twórczo (nawet jeśli nie zawsze etycznie) modyfikować – przykładem jest tu brazylijski twórca Christiano Júnior, który zajmował się zawodowo wykonywaniem zdjęć niewolników, a następnie sprzedawał je Europejczykom²². Fotografia stała się zjawiskiem i modą obejmującą cały świat.

1.4. Przemiany w fotografii w czasie Belle Époque: dominacja suchej płyty, era pocztówek, narodziny fotografii amatorskiej

Kolejny etap ewolucji fotografii XIX-wiecznej miał bardziej złożony, wielostopniowy przebieg i obejmował okres około czterdziestu lat (od ok. połowy lat 70. XIX wieku do pierwszej dekady XX stulecia). W tym okresie nastąpił szereg stopniowych, niezależnych od siebie przemian, które wpłynęły na kierunek rozwoju tej sztuki i wyznaczyły jej nowe kierunki.

Ważnym elementem były ulepszenia i zmiany technologiczne. W latach 70. XIX wieku opracowano nową, ulepszoną technikę wykorzystania kolodionu (tzw. sucha płyta), a następnie pojawiła się jeszcze wygodniejsza metoda, oparta na użyciu płyt bromowo-srebrzonych (czasami również nazywana suchą płytą). Używana do ich preparowania żelatyna pozwalała wydłużyć przydatność szklanej kliszy do kilku miesięcy. Oprócz tego sucha płyta nadawała się do przygotowania i sprzedaży przez zewnętrznych producentów. Znacznie poprawiło to komfort pracy zawodowych fotografów. Wreszcie nie musieli oni poświęcać kilku godzin dziennie na preparację

21 M. Koziń, *Zawirowania pustki*, Kraków 2015, s. 55-57.

22 Więcej na temat południowoamerykańskiej fotografii: B. González-Stephan, C. Good, *The Dark Side of Photography: Techno-Aesthetics, Bodies, and the Residues of Coloniality in Nineteenth-Century Latin America*, "Aperture", nr 109/1987, s. 58-69.

plyt i mogli skupić się innych aspektach swojej pracy²³.

Jednocześnie prowadzono prace nad ulepszeniem znanych już rodzajów papieru stosowanego do uzyskiwania odbitek. Ostatecznie wysiłki te doprowadziły do opracowania formuł, które nadawały się do produkcji na skalę masową. Warto w tym miejscu wspomnieć o polskim wątku – jednym z pionierów na tym polu był wynalazca i technik Piotr Lebedziński, który już w 1887 roku zaczął prowadzić sklep handlujący papierami fotograficznymi²⁴. Papier przemysłowy, o jednostajnych parametrach, pozwalał w pewnym stopniu na lepsze kontrolowanie samego procesu uzyskiwania pozytywu, poprzez odpowiednio dobrany czas naświetlania. Upowszechnienie elektryczności pozwoliło od lat 80. XIX wieku na możliwość użycia sztucznego oświetlenia w atelier – co wielu fotografów skwapliwie wykorzystało. W ten sposób twórca zyskiwał coraz większą kontrolę nad procesem wywoływania zdjęcia, mógł swobodniej wybierać czas, miejsce i scenerię, nie musiał też martwić się o poprawne wykonanie szeregu czynności wstępnych, jak przygotowanie szklanych kliszy czy odpowiednie preparowanie papieru.

Do przełomu technologicznego doszło również w dziedzinie powielania fotografii na skalę masową. Jeszcze w latach 70. XIX wieku zamieszczanie fotografii w gazetach czy książkach było zadaniem co najmniej problematycznym. W zasadzie jedynymi dostępnymi opcjami stanowiło zastosowanie medium pośredniego (litografia), bądź też ręczne wklejanie odbitek. Pierwszy sposób był czasochłonny, drugi – niepraktyczny, oba zaś stosunkowo drogie. Dopiero wynaleziona w 1881 roku metoda autotypii, a następnie rozwiązania pokrewne i pochodne, pozwoliły wreszcie na masowe reprodukcje obrazów na potrzeby prasy i wydawnictw ilustrowanych²⁵. Otworzyło to nowe możliwości zarówno przed wydawcami, jak również i twórcami. Na przełomie lat. 80. i 90. tego wieku tzw. klisze siatkowe zaczęły zdobywać przewagę i powoli, lecz skutecznie wypierać powszechnie używane litografie ze stron gazet. Chociaż aż do I wojny światowej te ostatnie były wciąż używane przez niektóre wydawnictwa²⁶.

W nowy etap weszło dziennikarstwo, bo publikowane teksty można było wesprzeć zdjęciami. Fotorelacja z miejsca zdarzenia, obraz będący przekazem wymowniejszym, niż cały artykuł, był czymś, czego czytelnicy zaczęli wręcz oczekiwać. Gdy w kwietniu 1906 roku San Francisco zostało zdewastowane przez silne trzęsienie ziemi, gazeta „New York American” zamieściła niemal całostronicowej fotografii na pierwszej stronie wydania z 23 kwietnia tegoż roku

23 R. V. Jenkins, *Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography*, „Technology and Culture”, z. 1 nr 16/1976, s. 1-3

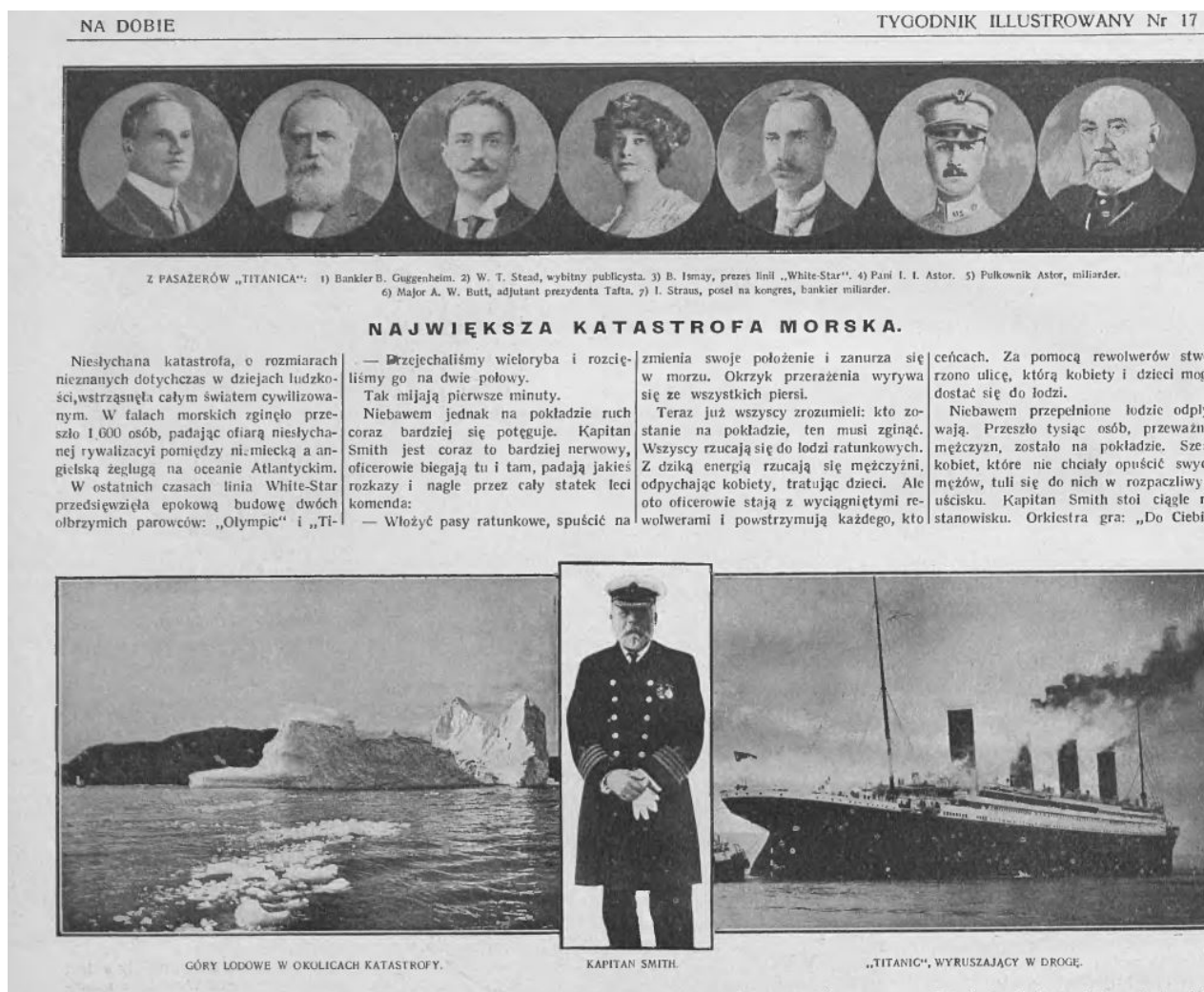
24 B. Kosel, *Piotr Lebedziński (1860-1934). Uzupełnienia do biogramu*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, nr 4, t.69/2024, s. 56.

25 W. Żdarski, op. cit., s. 130-131. Autor cytowanej pracy podawał również, że pierwsze polskie zdjęcia prasowe pojawiły się dopiero w roku 1888 – co pokazuje, że nowy wynalazek był przez drukarzy przyjmowany wolniej, niż przez fotografów.

26 M. W. Marien, op. cit., s. 163-165; J. Płazewski, op. cit., s. 112.

niemal całostronicową fotografię ilustrującą skalę zniszczeń²⁷.

Czasami jednak granica między reportażem a (mniej lub bardziej) celowym poszukiwaniem sensacji zacierała się. Wielkie kontrowersje wywołało na przykład wykonanie pośmiertnej fotografii byłego kanclerza Ottona von Bismarcka (zm. 1898)²⁸. Niemiecka cenzura, powołując się na konieczność obrony dobrego imienia bohatera narodowego, przewencyjnie zablokowała możliwość publikacji zdjęcia w ówczesnych mediach – ów zakaz uchylono dopiero po Wielkiej Wojnie



Fot. nr 4 Fotoreportaż z wydawanego w Warszawie „Tygodnika Ilustrowanego” na temat zatonięcia „Titanica”. Przykład typowej relacji prasowej, której przekaz uatrakcyjniono fotografią
Źródło: „Tygodnik Ilustrowany”, nr 17/1912, s.352

Masowa reprodukcja dała także nowe możliwości również artystom-fotografom, którym łatwiej było rozpowszechnić swoje prace. Nie można nie wspomnieć tutaj o działalności

27 M. W. Marian, op. cit., s. 164.

28 A. Mazur, op. cit., s. 71-73.

Amerykanina Alfreda Stieglitza i jego zasług na rzecz promowania fotografii artystycznej²⁹. Wydawane przez niego czasopismo „Camera Work” stało się niejako manifestem piktorializmu – ruchu zapoczątkowanego pod koniec XIX wieku, który „domagał się” uznania fotografii za odrębną dziedzinę sztuki, gdzie płótno zostało zastąpione obiektywem aparatu; sam twórca zdjęcia miał nie tyle odtwarzać rzeczywistość, co ją kreować. Piktorializm wpisywał się w pewnym sensie w większy obraz nurtu secesji, która to zdominowała sztuki piękne na początku XX wieku.

Skutki uproszczenia procesu uzyskiwania zdjęć dały o sobie znać stopniowo. Z jednej strony usprawnienie technologii ułatwiło pracę profesjonalistom, ale z drugiej – otworzyło również dostęp do fotografii dla różnego rodzaju entuzjastów. Nie wszyscy dotychczasowi twórcy byli zadowoleni z tego akurat następstwa technologicznych udogodnień. Wielu adeptów fotografii próbowało swoich sił decydując się na otwarcie własnych zakładów, co jeszcze bardziej zwiększyło konkurencję na rynku. Powodowało to ogólny spadek jakości niektórych zdjęć – wiele portretów z tego okresu wydaje się łudząco podobnych do siebie, wykonanych niemalże według jednego wzoru³⁰. Zwiększoną rywalizację w zawodzie pokazuje m.in. sytuacja rynku fotograficznego w Poznaniu. W 1871 roku oficjalną działalność prowadziło tam ośmiu fotografów, przy czym liczba zakładów miała tendencję spadkową – do 1884 roku było ich już pięć. Lata 90. XIX wieku przyniosły gwałtowny wzrost działających atelier, w szczytowym 1901 roku dochodząc aż do dziewiętnastu³¹.

Stare pokolenie profesjonalistów mogło martwić się zainteresowaniem fotografią, a tym samym opłacalnością i możliwością utrzymania się ich zakładów. Jednocześnie jednak pojawili się przedsiębiorcy gotowi wyjść naprzeciw potrzebom nowej grupy klientów. Na rynku zaczęła pojawiać się zwiększona liczba czasopism zajmujących się fotografią, z których wiele skupiło się przede wszystkim na przybliżeniu czytelnikom-entuzjastom technicznych aspektów uzyskiwania dobrych ujęć, czy też promowaniu nowych wynalazków. Kolejnym krokiem były prace nad ulepszonym typem aparatu, który miał być poręczniejszym, prostszym w obsłudze i który nadawałby się do użycia nawet dla początkujących. Prawdopodobnie najsłynniejszym pionierem na tym polu był amerykański przemysłowiec, George Eastman, założyciel firmy „Kodak”. W drugiej połowie lat 80. XIX wieku jego przedsiębiorstwo rozpropagowało ideę użycia elastycznej błony

29 Więcej na temat zarówno roli „Camera Work”, jak i samego piktorializmu w: A. Stieglitz, *Camera Work. Wszystkie fotografie 1903-1917*, Köln 2013.

30 W. Żdarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974, s. 99-102; I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 113-115. O metodach pozowania do zdjęć wizytówkowych pisano zresztą nawet w prasie specjalistycznej, doradzając fotografom, jak należy ustawiać klienta, by uzyskać podany efekt. Por. w odniesieniu do lat 60. XIX w.: H. Deeks, *Posing for the Carte de Visite Photograph: An article about style*, „Military Images”, nr 1 (11)/1989, s. 30.

31 R. Szalow, *Fotografia poznańska 1839-1914*, „Kronika miasta Poznania”, nr 3/2011, s. 16-17.

fotograficznej i dostosowanej do niego modelu aparatu³². Początkowo wymianę rolki wraz z wywołaniem znajdujących się na niej zdjęć można było dokonywać tylko u producenta, wkrótce jednak, w 1891 roku, ulepszona wersja pozwalała przeprowadzać wywoływanie w warunkach domowych³³.

Produkty „Kodaka”, mimo nowoczesnej konstrukcji, nie podbiły jednak całkowicie rynków europejskich, gdzie przez dłuższy czas konkurowały z nimi różne typy aparatów „kieszonkowych”, zarówno wyposażonych w kliszę, jak i używających łatwiej dostępnych płyt bromowo-srebrzonych³⁴. Niezależnie od ich strony technicznej, wszystkie konstrukcje łączyła jedna, wspólna cecha - „uwalniały” one wykonawcę zdjęć od ciężkiego trójnożu i zabierania ze sobą w teren podręcznego laboratorium, pozwalając wreszcie utrwalić otaczającą go rzeczywistość niemalże pod wpływem chwili. Powszechny dostęp do tanich aparatów nie spowodował, jak mogli się tego obawiać przedstawiciele branży, upadku starych atelier, z pewnością jednak wpłynął na wielkie przemiany w podejściu do zdjęcia – narodziła się fotografia typowo amatorska. Od teraz towarzyszyła ona nie tylko wydarzeniom podniosłym i ważnym, ale coraz częściej ukazywała czynności przyziemne, prozę życia czy też zwyczajne rozrywki ówczesnej klasy średniej - wycieczki, pikniki, spotkania rodzinne. W wielu właścicielach nowej generacji aparatów fotograficznych budził się (często niewyczerpany) duch dokumentalistów, pragnących uwiecznić wszystkie aspekty otaczającej ich rzeczywistości. Nie zawsze budziło to zresztą wyłącznie pozytywne reakcje. Analizując podejście XIX-wiecznego społeczeństwa do tzw. „kodakersów” (*Kodakers*) Robert Mensel, opierając się na przykładzie Nowego Jorku, zauważył narodziny swoistego lęku przed wszędobylskimi fotografami. Powszechnie obawiano się osób z aparatami, które gotowe były uwiecznić (a następnie upowszechnić) każde potencjalne potknięcie, niefortunny grymas i inne uchybienia ówczesnej etykiety. Dyskusja na temat tego, co może, a czego nie powinien uwieczniać fotograf była jedną z pierwszych nowoczesnych kampanii na rzecz unormowania prawa do prywatności³⁵.

Odnośnie do fotografii wykonywanych poza miejscem zamieszkania, firma Eastmanna w swojej szeroko zakrojonej kampanii reklamowej zachęcała do zabierania ze sobą Kodaka zarówno w dalekie podróże, jak i bliższe wycieczki, reklamując to hasłem „warte zobaczenia jest wartym zapamiętania” (*what's worth seeing is worth remembering*)³⁶.

32 M. Best, *Sensing Memories: The Haptic and Kinesthetic in George Eastman's Camera*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, nr 27/2015, s. 59-63

33 R.V. Jenkins, op. cit., s. 4-19.

34 A. Smoliński, *Początki broni panczernej utrwalone w kadrze. Przyczynek do historii fotografii wojennej i wojskowej oraz dziejów I wojny światowej*, [w:] *Mało znana Wielka Wojna...*, s. 237-238.

35 R. E. Mensel, *"Kodakers Lying in Wait": Amateur Photography and the Right of Privacy in New York, 1885-1915*, „American Quarterly”, nr 43 z. 1 /1991, s. 24-45.

36 M. Best, op. cit., s. 63-65.

Trzecia wielka zmiana, którą należy tu omówić, nie była początkowo bezpośrednio powiązana z rozwojem fotografii. Na przełomie lat 60. i 70. XIX wieku w krajach niemieckojęzycznych (Prusach i Austro-Węgrzech) postulowano wprowadzenie nowego rodzaju prostej, taniej karty korespondencyjnej, na której można byłoby umieścić krótką, najwyżej kilkudzaniową wiadomość. Jako pierwsze kartę pocztową wprowadziły Austro-Węgry (październik 1869 roku), jednak praktyczny format szybko przyjął się w innych krajach europejskich. Początkowo karty były pozbawione jakichkolwiek zdobień, a następnie do ich dekorowania stosowano reprodukcje obrazów bądź autorskie litografie. Jednakże na przełomie XIX i XX wieku zaczęto wykorzystywać do tego celu również fotografię. Początkowo odbitkę sklejało się z właściwą kartą pocztową. Później technikę udoskonalono i zdjęcie umieszczano bezpośrednio na karcie, tworząc najbardziej popularną formę fotografii z początków XX wieku – pocztówkę fotograficzną. Trudno wyznaczyć przy tym konkretny moment tego przełomu. Zenon Harasym podaje jako orientacyjną datę 1910 roku, jednak bazując na własnych spostrzeżeniach uważam, że pierwsze pocztówki zdjęciowe zaczęły zdobywać rynek jeszcze w pierwszym pięcioleciu XX stulecia. Ilustrowana karta pocztowa stosunkowo szybko stała się standardem i zyskała wielu zwolenników.

Ostatecznie o powszechnie akceptowanym kształcie pocztówki zdecydowały ustalenia Światowego Związku Pocztowego z 1875 roku, następnie zrewidowane w 1904. Od tego czasu była to prostokątna kartka o wymiarach 9x14 cm, ilustrowana z jednej strony, z drugiej zaś z nadrukowanym liniałem pocztowym do wpisania adresata i miejscem na korespondencję³⁷.

Pocztówki fotograficzne były wydawane nie tylko przez wielkie firmy, ale również oferowane przez prywatne zakłady. Przewaga nowego formatu nad typowym „kartonikiem” była dosyć oczywista - wywołane zdjęcie (i jego odbitki) można było niemal natychmiast po otrzymaniu przesłać do rodziny wraz z krótką informacją na odwrocie. Dla osób pozbawionych własnego aparatu lokalni sprzedawcy mieli zazwyczaj przygotowane gotowe wzory pocztówek, na których przedstawiano miejscowe zabytki. Nie było to jednak jedyne ich zastosowanie – z biegiem czasu pojawiły się pocztówki o tematyce humorystycznej, erotycznej, patriotycznej itp. Rządy wielkich mocarstw zaczęły dostrzegać rolę propagandową masowo kolportowanych obrazów – na pocztówkach zaczęły gościć koronowane głowy, bohaterowie narodowi, czasami zaś powstawały całe serie, dokumentujące przebieg wyjątkowo uroczystych wydarzeń. Można powiedzieć, że łączyły one w sobie rolę propagandową i informacyjną, czy też nawet dziennikarską. „Pocztówkomania”, równie intensywna jak wcześniejsza „kartomania”, ogarnęła praktycznie cały świat i wiodła prym przez ponad ćwierć stulecia. O jej popularności świadczy pośrednio fakt

37 Z. Harasym, *Stare fotografie...* s.. 204-208.

wyprodukowania przez Kodaka, jeszcze przed Wielką Wojną, nowego typu aparatu kieszonkowego, dostosowanego właśnie do wykonywania zdjęć pocztówkowych. Moda na nie zaczęła słabnąć i zanikać dopiero w okresie międzywojennym, przy czym dla terenów Europy Wschodniej mowa tu raczej o latach 30. niż 20. XX wieku³⁸.

Gdy świat wkroczył w pierwsze dziesięciolecie XX wieku fotografia nie mogła być traktowana jako niezwykle, techniczne novum – wręcz przeciwnie, z perspektywy ówczesnych była równie naturalnym elementem codziennego życia jak telegraf czy lokomotywa. Nie znaczy to jednak, że ze względu na owe „spowszednienie” rola zdjęcia jako środka przekazywania informacji zmniejszyła się. Działo się wręcz odwrotnie – fotografia stawała się nieodzownym elementem składowym w wielu aspektach ówczesnego świata, począwszy od nauki i sztuk pięknych, a kończąc na życiu rodzinnym tysięcy amatorów. Rozwój techniczny pozwolił tym ostatnim wziąć we własne ręce kontrolę nad obiektywem aparatu i utrwalac dzięki niemu subiektywne spojrzenie na otaczającą ich rzeczywistość.



Fot. nr 5. Humorystyczny kolaż z wykorzystaniem fotografii, z okresu wystawy światowej w Paryżu, przedstawiający władców Europy. Około 1900 roku

Źródło: zbiory autora

³⁸ M. W. Marien, op. cit., s. 167-168.



Fot 6. nr Inny przykład ręcznie kolorowanego kolażu-fotomontażu. Cesarstwo Rosyjskie, początek XX wieku
Źródło: zbiory autora



Fot. nr 7. Przykład prywatnej fotografii formatu pocztówkowego, Braunsberg, Ostpreussen (ob. Braniewo, Polska),
początek XX wieku
Źródło: zbiory autora

Rozdział 2

Rozwój fotografii wojennej i wojskowej do wybuchu I wojny światowej

2.1 Pierwsze fotografie wojenne i wojskowe w latach 1840-1861

Pierwsze próby uwiecznienia na fotografii tematyki powiązanej z armią podjęto już w pierwszych miesiącach rozwoju nowej sztuki. W roku 1840 Daguerre po raz pierwszy wykonał dagerotypy przedstawiające francuskich wojskowych. Z kolei utrwalaniem widoków związanych z brytyjską marynarką wojenną zajmował się po drugiej stronie kanału La Manche wynalazca talbotypii Wiliam Talbot¹. Musiała jednak minąć prawie dekada od symbolicznego początku fotografii, by powstały pierwsze zdjęcia, które mogły być uznane za próbę reportażowego utrwalenia obrazu związanego z działaniami zbrojnymi. Warto przy tym zauważyć, że doszło do tego w stosunkowo krótkich odstępach czasowych i niezależnie od siebie w kilku punktach kuli ziemskiej.

Na Starym Kontynencie epoka reportażu wojennego zaczęła się wczesnym rankiem 25 czerwca 1848 roku, kiedy to entuzjasta fotografii sygnujący swoje prace nazwiskiem Thibault wykonał zdjęcie opustoszałej barykady na Rue du Faubourg du Temple. Było to jedno z kilku miejsc, w których doszło do walk pomiędzy zbuntowanymi robotnikami, a siłami rządowymi pomiędzy 22 a 26 czerwca. Wydarzenia te przeszły do historii jako „rewolucja czerwcową”. Badacz tego tematu, Olivier Ihl, ustalił, że pomiędzy 25 a 26 czerwca Thibault wykonał właściwie dwa zdjęcia. Pierwsze z nich uwieczniło powstańczą barykadę, a wykonane dzień później z tego samego punktu przedstawiało ulicę już po przywróceniu normalnego ruchu. Badacz ten uważa oba zdjęcia mogły powstać za przyzwoleniem policji i/lub sił porządkowych, w celu udokumentowania operacji „przywrócenia porządku” po krwawych zjściach. Prace Thibaulta doczekały się publikacji (czy też ściślej – litograficznej reprodukcji) w czasopiśmie „L'Illustration”².

Niemalże w tym samym czasie, bo w roku 1847, nieznanemu fotografowi udało się za pomocą dagerotypii kilka scen z wojny amerykańsko-meksykańskiej (1846-1848)³. W obrębie kolekcji pozostawionej przez owego anonimowego reportera znajdują się zarówno zdjęcia parady amerykańskich żołnierzy w świeżo zajętej miejscowości, jak i np. pozorowana scena operacji rannego żołnierza. Tymczasem w Azji szkocki lekarz John McCosh uczestnik walk z Sikhami w

1 A. Smoliński, op. cit., s. 229.

2 O. Ihl, *In the Eye of The Daguerreotype. On the Rue du Faubourg-du-Temple in June 1848.*, wersja elektroniczna: https://www.researchgate.net/publication/327139112_In_the_Eye_of_The_Daguerreotype_On_the_Rue_du_Faubourg-du-Temple_in_June_1848, dost. na dz. 01.06.2021, s. 1-2, 15-19. Zob. również O. Ihl, *La Bataille de la rue du Faubourg-du-Temple en 1848. Histoire d'une photographie, Paris 1848*, Paris 2016.

3 M. W. Marien, op. cit., s. 41-43.

Indiach (1848-1849), fotografował kolegów ze swojego oddziału wraz z towarzyszącymi im rodzinami. Swoją pasją zajmował się także po przeniesieniu do Birmy w 1852 roku⁴. W przeciwieństwie do Thibaulta jednak dzieła owych twórców nie były wykonywane z myślą o dalszym wykorzystaniu w prasie lub innych ówczesnych środkach masowego przekazu (można ich za to uważać za współojców „prywatnej” fotografii wojskowej, również stanowiącej przedmiot zainteresowania niniejszej pracy). Jak można zauważyć, wymienione wyżej fotografie to (być może z wyjątkiem anonimowej relacji fotograficznej z Meksyku) dzieła w dużej mierze incydentalne – ich twórca znalazł się w odpowiednim miejscu i w odpowiednim czasie.

Wielki przełom w tej kwestii przyniosło dopiero kolejne wielkie starcie mocarstw, jakim była wojna krymska prowadzona latach 1853-1856. Wtedy to bowiem narodziła się nowa kategoria fotografów wojennych, aktywnie poszukujących tematów dla obiektywu. Ich głównym celem było zaspokojenie ciekawości społeczeństw w krajach zaangażowanych w wojnę. W dokumentację tego konfliktu było zaangażowanych kilku profesjonalistów, z których największy rozgłos, niesłabnący do dziś, zdobyły prace Brytyjczyka, Rogera Fentona. Należy podkreślić, że jego działalność była oficjalnie wspierana przez brytyjskich wydawców i rząd, a fotografie były głównie wykonywane z myślą o ich późniejszym wykorzystaniu w celu udokumentowania walk dla szerszej publiczności w kraju. W czasie pobytu na Krymie Fenton pracował niezmiernie ciężko, mimo ciężkich warunków zajmował się wywoływaniem zdjęć, jak również transportem cennego sprzętu na duże odległości. W tym celu musiał używać specjalnie przygotowanego wozu mieszkalnego⁵. Ze względu zarówno na ograniczenia techniczne, jak i życzenia swoich sponsorów, Fenton unikał kontrowersyjnych tematów, skupiając się głównie na fotografowaniu grup kombatantów, a także obrazów poboju, szczególnie w okolicach Sewastopola. Nawet wtedy jednak prezentowane przez niego widoki były przedstawione w sposób na swój sposób sterylny, skrzętnie pozbawione elementów mogących wzbudzić niepokój widza czy przywołać krwawe aspekty wojny. Łącznie Fenton wykonał w czasie wojny krymskiej ponad 350 negatywów, po powrocie prezentowanych opinii publicznej we Francji i w Wielkiej Brytanii⁶.

Innym twórcą zaproszonym do dokumentowania wojny był James Robertson, którego prace uzupełniają niejako relację Fentona, ukazując m.in. widoki świeżo zdobytego Sewastopola⁷. Ze

4 M. W. Marien, op. cit., s. 43; J. Lewinski, *The Camera at war: a history of war photography from 1848 to the present day*, New York 1980, s. 37.

5 M. W. Marian, op. cit., s. 98-101. Interesująca analiza dorobku Fentona, w tym działalności podczas wojny krymskiej została zaprezentowana w zbiorze tekstów (wydanych wspólnym wysiłkiem przez Metropolitan Museum of Arts, National Gallery of Art i J. Paul Getty Museum), powstałym z okazji wystawy poświęconej działalności fotografa: *All the Mighty World. The Photographs of Robert Fenton 1852-1860*, red. Gordon Baldwin, Malcom Daniel, Sarah Greenough, New Haven, London 2004.

6 *All the Mighty World...*, s. 20.

7 Sam Fenton, ze względu na pogarszający się stan zdrowia, opuścił Krym jeszcze przed zdobyciem tej twierdzy. A. McK. Annand, *Sevastopol after it's capture, 1855*, "Journal of the Society for Army Historical Research", nr 37

strony francuskiej wojnę udokumentował duet fotografów - Jean-Charles Langlois i Léon-Eugène Méhédin, których specjalnością były panoramiczne widoki Krymu, zarówno jego walorów naturalnych, jak i miejsc związanych z działaniami wojennymi. Ich prace były później zarówno prezentowane na wystawach, jak i wydawane w formie albumów⁸.

Postacią mniej znaną, a wartą przywołania ze względu na dokonania, był Carol Popp de Szathmary. Był on fotografem rumuńskiego pochodzenia, jednakże żył i pracował głównie na terenie Austrii. Jego działalność w czasie wojny krymskiej wyprzedza chronologicznie Fentona i pozostałych twórców, stąd też często mówi się właśnie o nim jako o pierwszym wojennym reporterze. Pierwsze zdjęcia związane z konfliktem wykonał on już w 1853 roku, w czasie okupacji rodzinnego Bukaresztu przez Rosjan⁹. Był też obserwatorem walk między dwoma imperiami, tureckim i rosyjskim, prowadzonych w 1854 roku. Szathmary, jako obywatel państwa neutralnego, uzyskał pozwolenie na działalność zarówno po tureckiej, jak i po rosyjskiej stronie frontu, co też skwapliwie wykorzystał, wykonując zarówno zdjęcia osmańskich formacji nieregularnych, jak i portrety rosyjskiej generalicji. Niestety, mimo znacznej popularności w epoce (dzieła Szathmary'ego zaprezentowano na dworach wszystkich ważniejszych władców ówczesnej Europy m.in. cesarzom Franciszkowi Józefowi i Napoleonowi III, królowej Wiktorii), większość dorobku artysty uważa się obecnie za bezpowrotnie utraconą¹⁰. To właśnie dlatego dziś bardziej znana pozostaje działalność Fentona i to on jest zwykle uznawany za pioniera wojennej fotografii.

O ile wymienieni wyżej „fotografowie krymscy” w większości stronili od epatowania otwartą przemocą i makabrą na swoich zdjęciach, takich problemów (ani skrupułów) nie miał Felice Beato, który w latach 50. i 60. XIX wieku podróżował wraz z aparatem przez Krym, Indie, Chiny i Japonię, tworząc imponującą kolekcję zdjęć. Po krótkim epizodzie krymskim, gdzie współpracował z wymienionym wyżej Robertsonem, Beato był świadkiem walk z Sipajami w Indiach, jak również II wojny opiumowej. Wszystkie wymienione konflikty skrzętnie uwieczniał za pomocą aparatu¹¹.

Zdjęcia wykonane przez owego podróżnika i przedsiębiorcę wydają się być czasami wręcz

(150)/1959, s. 82-85.

8 M. W. Marien, op. cit., s. 101-102; zob. także: *Souvenirs de la guerre de Crimée. Hommage à S. M. l'empereur Napoléon III par le colonel C. Langlois*, b.d.m., wersja online udostępniona przez Bibliotekę Narodową Francji <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53192912p/f1.item>, dost. na dz. 03.08.2021.

9 L. Ciupei, *Censorship in the Crimean War Photography. A Case Study: Carol Pop de Szathmari and Roger Fenton*, „Journal of Media Research”, nr 1 (12)/2012, s. 68

10 L. Ciupei, *Censorship in the Crimean War...*s. 69-70; A. S. Ionescu, *Szathmari: from a War Photographer to a Ruling Prince's Court Painter and Photographer*, [w:] *JUBILEE – 30 Years ESHPh (European Society for the History of Photography). Congress of Photography in Vienna*, red. Anna Auer, Uwe Schögl, Salzburg 2008, s. 81-86.

11 P. Knightley, *The Eye of War: Words and Photographs from the Front Line*, Washington, s. 20-25; J. Lewinsky, op. cit., s. 41-43; I. Bińkowska, H. Górka, Z. Harasym, *Wyspy szczęśliwe. Fotografia podróżnicza w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław 2005, s. 49-51.

nastawione na szokowanie XIX-wiecznego widza – stąd też widoki zrujnowanych chińskich fortów pod Pehtang, ujętych wraz z trupami wybitej załogi, czy też egzekucji schwytych buntowników w Indiach. Na jednej ze słynniejszych scen, uwiecznionych przez tego twórcę, zobaczyć można ruiny Segunda Bagh, w odbitym przez Brytyjczyków Lucknow. Na fotografii kości rebeliantów zaścielają dziedziniec budowli; nie jest do końca pewne, czy, jak sugerował jeden ze świadków zajść, płytko pochowane na dziedzińcu zwłoki zostały wykopane przez zdziczałe zwierzęta, czy też zostały tam celowo umieszczone przez Beato. Sceny tego rodzaju musiały wywoływać swego rodzaju szok, zwłaszcza, kiedy porówna się je ze starannie spreparowanymi widokami wojny krymskiej¹².

Należy tu również wspomnieć o polskich aspektach bardzo szeroko pojętego reportażu wojennego. W czasie brutalnego rozpędzenia polskiej manifestacji patriotycznej w Warszawie 27 lutego 1861 roku z rąk rosyjskich zginęło pięciu protestujących. Jeszcze tego samego dnia ich ciała, upozowane do zdjęć tak, by dobrze widoczne były śmiertelne rany, uwiecznił Karol Beyer. Fotografia Pięciu Poległych, zestawionych razem na jednej odbitce, była następnie masowo powielana zarówno w Królestwie Polskim, jak i poza nim¹³. Ten sam autor w ramach swojej wieloletniej pracy nad stworzeniem dokumentacji fotograficznej ówczesnej Warszawy uchwycił również m.in. słynną już scenę wojska rosyjskiego, kwaterującego w namiotach na Placu Saskim.

Oceniając dorobek pierwszej generacji dokumentalistów wojny należy pamiętać, że ich przekaz, mimo że z pewnością wpływający na wyobraźnię widzów, nie był jeszcze masowy w pełnym rozumieniu tego słowa. Jak słusznie zauważa Yakup Bektas, fotografia nie tyle wyparła, co uzupełniała bardziej tradycyjne metody przekazywania obrazów wojny – malarstwo i rysunek¹⁴. Miały one w owym momencie znaczącą przewagę, ze względu na łatwość, z jaką można było je powielać. Opinia publiczna ceniła jednak w fotografii właśnie ową naturalność i bezstronność obiektywu kamery, ukazywanie „prawdziwego” oblicza wojny – co, jak stwierdzono powyżej, nie zawsze miało związek z prawdą. Można wręcz powiedzieć, że wręcz przeciwnie – twórcy, stosując autocenzurę, dobierali pewne sceny, przez co tworzyli konkretną wizję konfliktu. To, co nie zgadzało się z przyjętymi przez nich normami czy założeniami pozostawało nieujawnione.

12 P. Hodgson, *Early War Photographs*, Boston 1974, s. 50-51, 58-59.

13 A. Mazur, *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1839-2018*, Kraków 2019, s. 46-47;

14 Y. Bektas, *The Crimean War as an Technological Enterprise*, „Notes and Records of the Royal Society of London”, nr 3 (71)/2017, s. 238-243. Na ten temat zob. jeszcze: B. Hüppauf, *The Emergence of Modern War Imagery in Early Photography*, „History and Memory”, z. 1 nr 5/1993, s. 130-151.

2.2 Od wojny secesyjnej do powstania bokserów. Rozwój fotografii wojskowej w latach 1860-1900

W latach 60. i 70. XIX wieku zarówno przez kontynent europejski, jak i amerykański przetoczyła się seria wojen, które zadecydowały o układzie sił między imperiami na kolejne pół stulecia. Co oczywiste, doniosłym wydarzeniom towarzyszyli również fotografowie, gotowi uwiecznić owe chwile dla potomności.

Wojna secesyjna (1861-1865) pozostawiła po sobie bardzo wszechstronną dokumentację fotograficzną. Uznawana jest za początek „nowoczesnych” konfliktów zbrojnych, moment, w którym stare metody prowadzenia wojny zderzyły się z nowoczesną techniką.

Podobne przejście można zauważyć również w technice dokumentacji konfliktu. Na kontynencie amerykańskim działali jeszcze ostatni dagerotypiści, a znaczną (o wiele większą, niż kiedykolwiek w Europie) popularnością cieszyła się ferrotypia (tzw. *tintypes*) – odmiana procesu kolodionowego, w której uzyskiwano unikalny pozytyw na metalowej blaszce. Fotografowie obecni przy przełomowych momentach wojny coraz częściej jednak sięgali po mokrą płytę, a rekruci odwiedzali atelier w celu wykonania pamiątkowych zdjęć wizytowych¹⁵.

Podobnie jak w wypadku prac Felice'a Beato, wśród dokumentujących ten konflikt fotografów znaleźli się również tacy, którzy nie mieli oporów przed ukazywaniem opinii publicznej całego okrucieństwa wojny. Wymienić należy tu takie nazwiska jak Haley Sims, George S. Cook, Alexander Gardner, Timothy H. O'Sullivan czy też Mathew Brady¹⁰. Dwóch ostatnich zdobyło sławę wykonując zdjęcia usłanych trupami pobojowisk po bitwach nad Antietam (17.09.1862) i pod Gettysburgiem (1-3.07.1863)¹⁶. Podobnie jak miało to miejsce podczas wojen opiumowych, fotografowie w razie potrzeby odpowiednio aranżowali położenie ciał zabitych, w celu uzyskania bardziej dramatycznego efektu. Nie byli oni zresztą jedynymi autorami sięgającymi po tak drastyczne środki „uplastycznienia” obrazu, a raczej dostosowywali się do panującego trendu. Świadczą o tym podobnego rodzaju ujęcia znane z innych pól bitewnych omawianej wojny¹⁷.

Podczas wojny secesyjnej wykonano również dużą liczbę fotografii przedstawiających sceny egzekucji zdrajców lub dezertersów, w tym słynną już serię zdjęć ukazujących niemalże

15 Ze względu na ciągle jeszcze żywe zainteresowanie wieloma aspektami wojny secesyjnej wśród współczesnych Amerykanów, konflikt ten znajduje się, w porównaniu do innych krwawych wydarzeń XIX wieku, w uprzywilejowanej pozycji pod względem zakresu i dostępności badań nad rolą fotografii. Wystarczy tu nadmienić, że w Stanach Zjednoczonych od 1979 ukazuje się czasopismo poświęcone wyłącznie zdjęciom z lat 1861-1865 – przywoływane już wcześniej „Military Images”. Mimo tendencji do utrzymywania kolekcjonersko-antykwarycznego charakteru artykuły w nim zgromadzone stanowią kopalnię wiedzy na temat praktycznych aspektów wykonywania zdjęć w latach 60. i 70. XIX wieku, a wiele wniosków można również przełożyć na konflikty europejskie.

16 P. Hodgson, P., op. cit., s. 68-72; M. W. Marien, op. cit., s. 104-105; 108-109.

17 P. Knightley, op. cit., s. 30-35.

minuta po minucie wykonanie wyroku na sympatykach Konfederacji zamieszanych w zabójstwo prezydenta Abrahama Lincolna, powieszonych 7 lipca 1865 roku¹⁸. Działający na Południu dagerotypista George S. Cook uchwycił z kolei jeden z pierwszych widoków przedstawiających rzeczywisty przebieg działań zbrojnych, relację uchwyconą z nieinscenizowanego, morskiego „pola” bitwy. Mowa tu o ostrzale przez okręty pancerne Unii konfederackiego Fortu Moultrie, we wrześniu 1863 roku¹⁹.

Połączone wysiłki fotografów-dokumentalistów wojny secesyjnej – zarówno tych znanych, jak i anonimowych – pozostawiły po sobie bardzo bogatą, różnorodną tematycznie spuściznę, ilustrującą zmagania Unii i Konfederacji w sposób znacznie bardziej szczegółowy, niż miało to miejsce na Krymie. Analizując znaczenie wizualnego zapisu bitwy pod Gettysburgiem amerykański historyk, Wiliam Frassanito, zwrócił uwagę, że dzięki konfrontacji zachowanych zdjęć z innymi źródłami jest możliwe ich bardzo precyzyjne umiejscowienie, pozwalając na stworzenie swoistej wizualnej narracji pobojuwiska, umożliwiając niemalże jego zwiedzanie i oglądanie „oczami” twórców obrazów. Konfrontacja ta pozwala również, co równie ważne, korygować narosłe latami mity i błędne interpretacje słynnych już scen²⁰.

Pomimo opisanego wyżej rozwoju fotografii wojennej, daleko jeszcze było do tego, by uznać ją za uniwersalne narzędzie do oddawania grozy wojny. Jak można zauważyć, fotografowie XIX-wieczni raczej nie pojawiali się na polu bitwy, zadowalając się wizytami na pobojuwiskach. Głównym środkiem przekazu z samych starć było więc nadal malarstwo batalistyczne. Łatwo można zauważyć to na przykładzie niemieckich wojen zjednoczeniowych, prowadzonych przez Królestwo Prus z Danią (1864) i Austrią (1866). Można powiedzieć, że reportaż fotograficzny z tych konfliktów europejskich był swoistym „krokiem wstecz” w porównaniu z bogatą dokumentacją toczącej się na drugiej stronie globu wojny secesyjnej; wybór zdjęć z obu tych konfliktów jest raczej ubogi, a zachowane sceny są stosunkowo statyczne i przypominają bardziej obrazy pól (po)bitewnych z wojny krymskiej²¹. Z pewnością wpływ na to miało błyskawiczne (w porównaniu z poprzednimi konfliktami) tempo wydarzeń.

Osobnym zagadnieniem jest powstanie styczniowe (1863-1864), w czasie którego raczej nie było szans na uchwycenie najbardziej dramatycznych momentów działań, takich jak np. starcia sił powstańczych i rosyjskich. Stąd też, o ile jest to pierwszy czyn zbrojny z którego zachowały się

18 P. Hogdson, op. cit., s. 80-81.

19 B. Zeller, *The blue and gray in black and white : a history of Civil War photography*, Westport 2005, s. 119-137.

20 Wyniki drobiazgowej analizy owego historyka zostały przedstawione w klasycznej już dziś książce: W. A. Frassanito, *Gettysburg: A Journey in Time*, New York 1975.

21 Jorg Lewinski opisuje fotografie z wojny z Danią typowe dla epoki ujęcia pobojuwisk i poległych żołnierzy. Odnośnie do wojny austriacko-pruskiej ten sam badacz stwierdził wręcz, że nie ma żadnego potwierdzonego zdjęcia wykonanego przez autorów akredytowanych. J. Lewinski, op. cit., s. 49.

zdjęcia, to jednak zarówno po stronie polskiej, jak i rosyjskiej mamy do czynienia głównie z portretami wykonywanymi w atelier. Administracja rosyjska starała się utrudniać fotografom wykonywanie zdjęć „buntownikom” - z obawy, że takie portrety mogą zostać wykorzystane do budowania powstańczego etosu. Przynajmniej niektórzy właściciele atelier byli zmuszeni do składania specjalnych oświadczeń, w których oficjalnie deklarowali gotowość podporządkowania się wytycznym władz i powstrzymanie się od wykonywania zdjęć mogących nieść ze sobą podejrzenia o sprzyjanie ruchowi powstańczemu²². Pomimo urzędowych zakazów zdjęcia powstańców były czasami wykonywane, chociaż robiono to oczywiście w tajemnicy.

Innym dokumentem z tego okresu jest tzw. „album policmajstra” - zbiór fotografii zebranych przez służącego w carskiej policji Niemca bałtyckiego o nazwisku Fredericks. W czasie rewizji domów i mieszkań schwytanych powstańców i osób ich wspierających Frederiks rekwirował znalezione zdjęcia portretowe rodziny i znajomych oskarżonego. Wykorzystał je potem do budowy swoistej „bazę danych”. Miała ona zapewne służyć pomocą przy identyfikacji osób zamieszanych w powstanie – zarówno czynnych uczestników, jak i tylko sympatyków²³.

Nieco inaczej prezentuje się za to kwestia wojny francusko-pruskiej (1870-1871), z której to zachowało się zdecydowanie więcej wartych uwagi wizualnych dokumentów. W czasie decydujących dla całej kampanii walk pod Sedanem wykonano serię unikalnych zdjęć, przedstawiających tyraliery francuską i pruską w czasie wymiany ognia pod miejscowością La Moncelle (1 września 1870). Są to jedne z pierwszych obrazów wykonanych bezpośrednio na polu toczącej się bitwy, niemal na pewno pierwsze w Europie. Jak zauważył jednak Pat Hodgson, zdjęcie było przynajmniej częściowo retuszowane, w celu osiągnięcia lepszej widoczności szczegółów, zwłaszcza sylwetek żołnierzy.²⁴

Francuscy fotografowie dokumentowali również niemal na bieżąco powstanie i upadek Komuny Paryskiej. Niekiedy robili to z takim zaangażowaniem, że spotykali się z kąśliwymi komentarzami prasy, która zarzucała im pogoń za sensacją w obliczu ludzkiej tragedii. Jednym z najsympatyczniejszych autorów działających w oblężonym mieście był Bruno Braquehais, autor zdjęć przedstawiających m.in. burzenie kolumny z pomnikiem Napoleona Bonaparte na placu Vendôme²⁵. Szczególne wrażenie robią zdjęcia zrobione tuż po upadku Komuny, na których przedstawiono zabitych w walkach komunardów, wykonane zapewne w celu ich późniejszej identyfikacji. Autorem przynajmniej części z nich był słynny paryski fotograf, Andre Disderi²⁶.

22 Przykład oświadczenia o „prawomyślności” fotografa: R. Bogdziewicz, *Fotografia na Lubelszczyźnie na tle fotografii europejskiej i krajowej w latach 1839-1918*, Lublin 2017, s. 34.

23 H. Latoś, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa 1985, s. 42-43.

24 P. Hodgson, op. cit., s. 92-93.

25 H. Latoś, op. cit., s. 74.

26 Ibidem, s. 72.

Warto też przywołać postać Ernesta Eugène Apperta, który po zdławieniu powstania w Paryżu został zaangażowany przez rząd, by przygotować oficjalną relację z zająć. Wykonane przez niego zdjęcia, znane pod wspólną, wymowną nazwą „Zbrodnie Komuny” („Crimes de la Commune”) miały propagandowy, jednostronny charakter, ale odznaczały się przy tym wielką pieczołowitością w przygotowaniu – autor nierzadko stosował fotomontaż, twórczy retusz, jak również zatrudniał aktorów i statystów do odtwarzania poszczególnych epizodów walk²⁷.



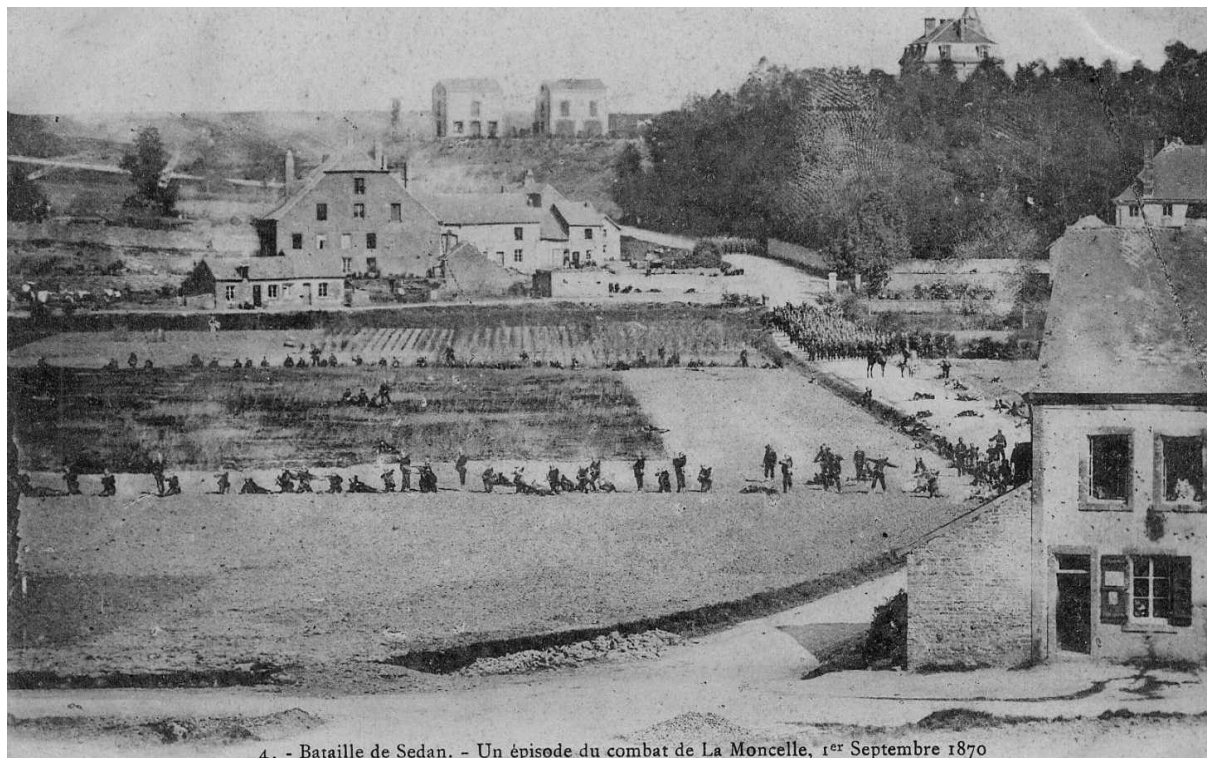
Fot. nr 8. Zdjęcie pamiątkowe niemieckiego kawalerzysty, wykonane we francuskim atelier w okolicach Paryża, 1871 rok. Zwraca uwagę charakterystyczny pistolet kawalerski M1850, już ówczesnie krytykowany za przestarzałą konstrukcję

Źródło: zbiory autora

Obrazy z toczących się działań wojennych szybko dotarły do państw niezaangażowanych w konflikt bezpośrednio. Już w 1871 roku w Londynie wydana została relacja kapitana Fritz-George'a, w której jako materiał ilustracyjny wykorzystano wykonane w czasie wojny fotografie. W książce tej, pisanej niemalże na gorąco po zakończeniu walk, pojawiły się przede wszystkim zdjęcia

27 Ibidem, s. 71-74; M. W. Marien, op. cit., s. 112-114. Interesujący materiał graficzny z czasów Komuny Paryskiej można również znaleźć w: J. M. Przyblyski, *Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871*, „Yale French Studies”, nr 101/2001, s. 54-78

ukazujące spustoszenia poczynione przez przechodzące wojska. Oprócz tego przedstawiono tam np. francuskie działa i wozy z zaopatrzeniem, zgromadzone pod Sedanem w charakterze zdobyczy wojennej²⁸.



4. - Bataille de Sedan. - Un épisode du combat de La Moncelle, 1^{er} Septembre 1870

Fot. nr 9. Bitwa pod Sedanem, starcie francuskich i pruskich piechurów pod La Moncelle w 1870. Reprodukacja na pocztówce z przełomu XIX-XX wieku.

Źródło: *Fighting at La Moncelle during the battle of Sedan*, „Wikipedia”,

https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Sedan#/media/File:Moncelle01091870.jpg dost. na dz. 1.03.2022

Lata pomiędzy końcem wojny francusko-pruskiej a wybuchem Wielkiej Wojny to okres względnego spokoju w Europie i zintensyfikowania działań mocarstw w koloniach. Wobec tego zainteresowanie fotografów wojennych przeniosło się znowu z Europy do Azji i obu Ameryk. Dokumentacja fotograficzna z tego okresu jest jednak często nierówna. Zdarza się, że znane i słynne działania zbrojne były fotografowane wyjątkowo skąpo, zaś niewielkie kampanie doczekały się, często dzięki pracy jednego tylko reportera, bogatych zbiorów. Przykładem tego ostatniego jest relacja z Rebelii Północno-Zachodniej (North-West Rebellion) w Kanadzie w 1885 roku. Kanadyjski oficer artylerii, kapitan James Peters dokumentował pieczołowicie ten niewielki konflikt, a wśród jego prac znalazły się też zdjęcia wykonane na polu bitwy²⁹. Przypadek kapitana

28 G. Fritz-George, *Plan of the Battle of Sedan, Accompanied by a Short Memoir*, London 1871, s. 62-63 i passim.

29 Drobiazgowo omówienie postaci James'a Petersa i jego prac: M. Barnhoden, *Circumstances Alter Photographs: Captain James Peters' Reports from the War of 1885*, Vancouver 2009. Krótkie omówienie ważniejszych zachowanych dokumentów fotograficznych z tego okresu, wraz z przykładami: P. Knightley, op. cit., s. 38-52; J.

Petersa jest o tyle znamieny, że wskazuje na pojawienie się w tym okresie nowej kategorii dokumentalistów wojennych – nie będących tylko biernymi świadkami, ale również bezpośrednimi uczestnikami wydarzeń. Bogatą kolekcję fotografii pozostawiła po sobie również II wojna angielsko-afgańska (1878-1880). Mimo lokalnego, kolonialnego charakteru wzbudziła ona spore zainteresowanie ówczesnych obserwatorów. Można przywołać tutaj np. album „Afghanistan and Egypt portraits, 1879 and 1882, pochodzący z kolekcji brytyjskiej królowej Wiktorii³⁰. Szczególne zasługi w dokumentacji tego konfliktu mieli tacy fotografowie jak John Burke, Wiliam Baker i Benjamin Simpson³¹.

Wartym omówienia jest również wojna przeciwko siłom Mahdiego na terytorium dzisiejszego Sudanu, prowadzona przez Brytyjczyków w latach 1881-1889. Badający ten konflikt Paul Fox zauważył, że można wyodrębnić dwie oddzielne „epoki” wizualnej dokumentacji wojny. Pierwsze lata wojny były dokumentowane głównie przez właścicieli lokalnych zakładów fotograficznych, a w jej ujęciu dominował statyczne, powtarzalne ujęcia. W drugiej fazie wojny jednak na froncie pojawiły się zakupione przez brytyjskich oficerów aparaty Kodaka, co doprowadziło do wyraźnej zmiany ilościowej i jakościowej. Armijni „kodakersi” uwieczniali na potrzeby prywatnych albumów życie codzienne żołnierzy, ale nie stronili także od fotografowania nietypowych sytuacji i wydarzeń. Jedną z takich okazji było wzięcie do niewoli emira Ahmada Mahmuda (Mahmoud), jednego z ważniejszych przywódców dżihadystów³². Nie brak było wypadków, w których autorzy zdjęć wręcz celowali w obrazach przemocy, jak np. w imponującym swoją objętością (232 zdjęcia) albumie pt. *Khartum 1898*, autorstwa Francisa Gregsona³³. Pod wieloma względami dokumentacja walk w Egipcie i Sudanie była zapowiedzią wszystkich zjawisk i trendów, które można zaobserwować, badając fotograficzną historię Wielkiej Wojny³⁴.

Jednym z wartych wspomnienia momentów rozwoju reportażu wojennego jest z pewnością

Lewinski, op. cit., s. 51-55.

30 *Afganistan and Egypt portraits*. 1879 and 1882, b.d.w.. Elektroniczną wersja zdjęć z albumu można znaleźć na stronach Royal Collection Trust. Zob. „Royal Collection Trust”, <https://www.rct.uk/collection/2501413/afghanistan-and-egypt-portraits-1879-and-1882>, dost. na dz. 22.05.2025.

31 Więcej na temat dwóch pierwszych autorów, jak również ogólnie o dokumentacji fotograficznej konfliktu: O. Khan, *From Kashmir to Kabul. The Photographs of John Burke and Wiliam Baker 1860-1900*, München, Berlin, London, New York, Ahmedabad 2002. Przykład albumu, w którym można znaleźć prace przypisywane wszystkim trzem wymienionym autorom: *Afghanistan 1879-1880*, b.d.w., wersja online: „Library of Congress”, <https://www.loc.gov/item/2013646213/> dost. na dz. 22.05.2025.

32 Royal Commonwealth Society Library, Cambridge University Library, University of Cambridge, *Mahmoud in his bloodstained Jibba, just captured at Battle of the Atbara, April 8th. Escort of 10th Soudanese Battalion...*, Fot. Gregson, F. <http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/1344> dost na dz. 10.12.2024.

33 Niestety album nie został nigdy wydany w Polsce, nie jest też (oprócz pojedynczych fotografii) dostępny w repozytoriach cyfrowych (stan na grudzień 2024 roku). Szczegółowy opis zawartości albumu dostępny na stronie: „University of Cambridge. Archive Search”, <https://archivesearch.lib.cam.ac.uk/repositories/2/resources/748> dost. na dz. 20.12.2024.

34 P. Fox, *An unprecedented wartime practice: Kodaking the Egyptian Sudan*, „Media, War & Conflict”, z. 3 nr 11/2018, s. 309-335.

II wojna burska (1899-1902). W celu zdławienia oporu mieszkańców burskich republik Imperium Brytyjskie nie wahało się użyć drastycznych środków, z egzekucjami i zamykaniem ludności cywilnej w obozach koncentracyjnych włącznie. Brutalność tej polityki wzbudziła oburzenie i silny opór nie tylko w krajach niezaangażowanych, ale nawet wśród części brytyjskiego społeczeństwa. Niemalże wysiłki na rzecz poprawy warunków w obozach odegrała brytyjska działaczka, Emily Hobhouse. Podczas owego konfliktu ważną rolę w budowie antywojennej narracji odegrała właśnie fotografia. Mimo, że posługiwali się nią zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy wojny, to jednak angielską opinią publiczną wstrząsnęły zdjęcia przedstawiające wyniszczone głodem i chorobami dzieci zamknięte w brytyjskich obozach. Jako pierwsze, zdjęcie głodującej Lizzie van Zyl, burskiej dziewczynki zamkniętej w jednym z obozów opublikowało czasopismo „New Age: Weekly Review of Politics, Literature and Art”; wkrótce temat podjęły kolejne redakcje³⁵. Warto nadmienić że działo się to niejako wbrew intencjom samej Hobhouse – w powojennych wspomnieniach wyjaśniała ona, że wysłała je do Anglii w ramach prywatnej korespondencji i dopiero tam zostały one upublicznione przez zaprzyjaźnionych działaczy antywojennych³⁶.

Nasuwa się tutaj porównanie z inną, niemalże równoległą relacją – mianowicie zdjęć wykonanych podczas tłumienia powstania bokserów (1899-1901) i następującej po niej pacyfikacji Chin przez sprzymierzone mocarstwa. Podobnie jak w przypadku wojen burskich, okrutne metody walki z Chińczykami wywoływały sprzeciw przynajmniej części europejskiej opinii publicznej, z drugiej jednak strony, w przeciwieństwie do wydarzeń w Afryce, przynajmniej część drastycznych ujęć, przedstawiających np. sceny egzekucji powstańców, została wykonana na chłodno, w celach reportażowych, a nawet komercyjnych. Wskazuje na to fakt ich późniejszej obecności m.in. w zbiorach fotografii stereoskopowej. Może to świadczyć o tym, że w przeciwieństwie do Burów, których traktowano jako przynależących do szeroko pojętej kultury europejskiej, wojna w Azji była uważana za konflikt w gruncie rzeczy kolonialny, a pokonanych nie uważano za równych sobie³⁷.

35 M. Godby, *Confronting Horror: Emily Hobhouse and the Concentration Camp Photographs of the South African War*, „Kronos” nr 32/2006, s. 43.

36 Ibidem s. 44-48. Jednocześnie należy tu zaznaczyć, że władze brytyjskie podjęły w wypadku tego konfliktu jedną z pierwszych prób zastosowania swoistej „blokady informacyjnej”. Wysłani do Afryki oficjalni korespondenci byli nie tylko starannie dobierani, ale i kontrolowani, a wysyłane przez nich na Wyspy fotografie – poddane cenzurze wojennej. Jak widać jednak na podanych w powyższym artykule przykładach, nie była ona zbyt szczegółowa. Por. P. Knightley, op. cit., s. 56-53; J. Lewinski, op. cit., s. 55-57.

37 Badająca owe zagadnienie Sarah Fraser zwróciła uwagę, że zdjęcia przedstawiające „chińskie okrucieństwo” względem skazanych były popularnym tematem wśród europejskich fotografów odwiedzających Chiny jeszcze przed powstaniem bokserów. S. E. Fraser, *The Face of China: Photography's Role in Shaping Image 1860-1920*, „Getty Research Journal”, nr 2/2010, s. 42-46.

2.3 Podsumowanie

Rozwój fotografii wojenno-wojskowej w XIX wieku odbywał się równolegle do ewolucji samej techniki fotograficznej i był z nią silnie powiązany. Pierwsze próby stworzenia reportażu wojennego we współczesnym rozumieniu tego słowa były stosunkowo statyczne, dokumentowały nie tyle same działania wojenne, co ich bezpośrednie skutki. W miarę upływu dekad widać było wyraźnie chęć twórców do uchwycenia na zdjęciu prawdziwego obrazu wojny. Punktem przełomowym była tu wojna secesyjna, jednakże następnie punkt ciężkości reportażu wojennego przesunął się na konflikty o charakterze w większości kolonialnym, pozostającym na marginesie zainteresowań przeciętnego Europejczyka.

Dzięki gwałtownemu rozwojowi techniki w ostatnich latach XIX wieku, fotografia wojenna i wojskowa wkraczała w nowe stulecie wyposażona w nowe możliwości techniczne. Pojawienie się nowych, poręcznych aparatów fotograficznych przesunęło punkt ciężkości reportażu z prostych, statycznych ujęć i reżyserowania scen na próbę uchwycenia rzeczywistości taką, jaka jest, ukazania wojny z perspektywy bezpośredniego uczestnika, nie zaś jedynie obserwatora. O ile dostępny sprzęt nie zawsze pozwalał na prawdziwie dynamiczne relacje z pól bitewnych, coraz częściej pojawiały się obrazy w żaden sposób nieupiększane, zaś dostęp do aparatów prywatnych, kieszonkowych zamienił wielu uczestników wydarzeń w reporterów-amatorów.

Zwłaszcza ta ostatnia zmiana miała kluczowe znaczenie dla historii fotografii w okresie Wielkiej Wojny. Gdy rozpoczęła się mobilizacja szerokich mas ludności w zaangażowanych krajach, wielu rekrutów zabierało ze sobą prywatne aparaty. Byli oni zdeterminowani, by uwiecznić swoją, prywatną wizję wojny, która, miała decydować o kształcie ówczesnego świata. Z tego powodu historia fotografii pierwszowojennej to próba opisanie dwóch, następujących równolegle, a przy tym często przeplatających się procesów – oficjalnego fotoreportażu, który swymi korzeniami sięgał wojny krymskiej, a także indywidualnego spojrzenia fotografów w okopach, którzy wykorzystywali najnowsze zdobycze ówczesnej techniki do ukazania „prywatnej” wizji wojny.



Fot. nr 10. „Pamiętka z wojny 1914 roku”, prywatna fotografia z frontu zachodniego
Źródło: Zbiory autora

Rozdział 3

Rosyjska fotografia w latach 1839-1914

3.1. Początki i rozwój fotografii na terenie Cesarstwa Rosyjskiego (1839-1914)

Fotografia, traktowana jako nowinka techniczna z odległego Paryża, bardzo szybko stała się znana na terytorium Cesarstwa Rosyjskiego. Pierwsze wiadomości zamieszczone w rosyjskiej prasie sugerowały zresztą, że wynaleziona przez francuskich naukowców technika pozwala na utrwalanie obrazów ze znanej już kamery otworkowej – prostego przyrządu optycznego, często używanego przez ówczesnych artystów. Gabinety prezentujące jej działanie dla zgromadzonej publiczności działały w dla obu rosyjskich stolicach, Moskwie i Sankt-Petersburgu, już w latach 20. XIX wieku¹.

Trudno bezdyskusyjnie stwierdzić, kto powinien nosić miano pierwszego fotografa w historii Rosji. Za jedną z pierwszych „oficjalnych” fotografii rosyjskich podaje się dagerotyp przedstawiający sobór św. Izaaka w Sankt Petersburgu, wykonany 8 października 1839 roku przez podpułkownika z Korpusu Inżynierów Transportu o nazwisku Teremin, będącego zresztą pochodzenia francuskiego². Z kolei 23 października w moskiewskim sklepie K. A. Bekkera wystawiono pierwsze wykonane przez aparat widoki dawnej stolicy Rosji, a jego właściciel ogłosił że może odpłatnie wykonać nowe zdjęcia na życzenie klienta³. Według innych opracowań, już w maju tego samego roku z nowym wynalazkiem eksperymentował akademik Julij Fiedorowicz Frinsze, działający we współpracy z Josifem Christianowiczem Gamiem⁴. Co warto zauważyć, obaj zajmowali się przede wszystkim talbotypią, uważając możliwość wielokrotnego kopiowania zdjęcia za bardziej perspektywiczną. Niezależnie od tego komu przyznać należy palmę pierwszeństwa w tej kwestii, można założyć, że już jesienią 1839 roku w dużych miastach Rosji pojawiła się dla zainteresowanych możliwość zdobycia lub skonstruowania własnego aparatu. Dość prędko w dużych ośrodkach miejskich Cesarstwa, takich jak Sankt Petersburg, Moskwa czy Warszawa, zaczęła rodzić się fascynacja dagerotypią. Pojawiła się tam pierwsza generacja entuzjastów nowej sztuki - pierwotnych rosyjskich fotografów. Wkrótce też otwarte zostały

1 Рог. А. А. Новик, *Ожившая светопись: публичные кабинеты камеры-обскуры в Санкт-Петербурге в первые годы после изобретения фотографии*, „Шаги/Steps”, nr 3 (3)/2017, s. 108-125.

2 Sama postać „pułkownika Teremina” była zresztą przez dłuższy czas uważana za niepotwierdzoną legendę. Dopiero pod sam koniec istnienia ZSRR jednemu z radzieckich badaczy-hobbystów udało się zebrać garść faktów na temat pierwszego fotografa Petersburga. Zob.: М. Хорев, *Автор снимка „Исаакий 1839”*, „Советское Фото”, nr 10/1989, s. 38.

3 О. Ф. Уйманен, *Фотография второй половины XIX - начала XX в. в культурной наследии России*, „Вестник СПбГУКИ”, nr 1 (22)/2015, s. 44-45.

4 К. В. Чибисов, *Очерки по истории фотографии*, Москва 1987, s. 24-25

najstarsze profesjonalne atelier prowadzone przez rodzimych dagerotypistów. Do grona najważniejszych postaci okresu dagerotypii w Cesarstwie Rosyjskim należy niewątpliwie Siergiej Lwowicz Lewicki, który odegrał podobną rolę, jak Kazimierz Beyer w Królestwie Polskim i podobnie jak on jest czasem nazywany „ojcem” rosyjskiej fotografii⁵.

W rozwoju rosyjskiej fotografii XIX i początków XX wieku można wyróżnić te same fazy, jak i w rozwoju fotografii światowej. Jest to więc kolejno „pionierska” epokę dagerotypii (lata 40. i 50. XIX wieku), następnie szczyt popularności profesjonalnych atelier, zdjęć formatu gabinetowego i jego pochodnych (1860-1890), wreszcie zaś – narodziny fotografii amatorskiej i podbój rynku przez zdjęcia pocztówkowe (od połowy lat 80. do wybuchu Wielkiej Wojny). Orientacyjne ramy czasowe odpowiadają więc analogicznym procesom w krajach zachodniej Europy. Ewentualne odrębności były zazwyczaj spowodowane specyfiką samego Cesarstwa Rosyjskiego – jego rozległości, wieloetniczności i poziomem zamożności, różnym między częścią europejską i prowincjami azjatyckimi. Prym wiodły oczywiście wielkie miasta, gdzie potencjalni miłośnicy nowej sztuki mogli otrzymać niezbędny sprzęt i chemikalia niemalże na miejscu. Do tej kategorii należy zaliczyć Sankt Petersburg, Moskwę, Warszawę, Kijów, Rygę. Niebagatelne znaczenie była dostępność zagranicznych (głównie niemieckich) produktów niezbędnych do prowadzenia zakładu – rosyjska produkcja optyki i chemikaliów nie była w stanie pokryć zapotrzebowania rodzimego rynku i konieczny był import. W miejscowościach znajdujących się na obrzeżach państwa, takich jak np. Władywostok, koszty sprowadzania niezbędnych do pracy zawodowej materiałów i sprzętu znacząco opóźniały założenie stałych atelier.

Pomimo wspomnianych trudności fotografia wkraczała powoli na rosyjską prowincję i zdobywała kolejne przyczółki w średnich, a następnie również i małych ośrodkach miejskich. Penetracja rosyjskiej prowincji przez fotografów zaczęła się jeszcze w schyłkowym okresie dagerotypu, gdzie śmielsi przedstawiciele profesji poszukiwali nowych rynków zbytu. Na przykład działalność pierwszego fotografa w Samarze odnotowano w 1851 roku⁶. W wypadku Kurska był to prawdopodobnie rok 1854, zaś w latach 60. miały tam działać już trzy zakłady⁷.

Wiele na temat liczby i umiejscowienia atelier fotograficznych na mapie Cesarstwa można wywnioskować na podstawie lektury oficjalnie przeprowadzonych spisów istniejących zakładów, publikowanych w wychodzącym w Sankt Petersburgu i finansowanym przez władze „Dzienniku

5 Ibidem, s. 25-27.

6 А. А. Андросова, *Развитие фотографического дела в Самаре в середине XIX - начале XX века*, „Самарский научный вестник”, nr 4, t. 9(33)/2020, s. 247. И. М. Плаксин, *Развитие фотодела в российской провинции (на примере Курской губернии второй половины XIX - начала XX в.)*, „Via in tempore. История. Политология” nr. 19, t. 36(216)/2015, s. 97-98.

7 И. М. Плаксин, *Развитие фотодела в российской провинции (на примере Курской губернии второй половины XIX - начала XX в.)*, „Via in tempore. История. Политология” nr. 19, t. 36(216)/2015, s. 97-98.

Rządowym” (*Правительственный вестник*), następnie zebranych oddzielnie w formie książkowej. Na przykład spis powszechny przeprowadzony w 1897 roku notuje 89 fotografów w Petersburgu i 47 w Moskwie⁸. Dużą liczbą aktywnych zawodowo fotografów (dziesięciu lub więcej) mogły również pochwalić się Warszawa, Kijów, Odessa, Wilno, Ryga, Kazań, Saratów, Tyflis. Dziwić może stosunkowo niewielka (jak na przemysłowe znaczenie miasta i bogactwo jego elity) grupa fotografów z Łodzi, gdzie w 1895 roku było jedynie osiem zakładów. Tyle samo atelier można było znaleźć np. w Charkowie. W zdecydowanej większości rosyjskich guberni zakłady fotograficzne znajdowały się jednak jedynie w największych ośrodkach miejskich, rzadko też było ich więcej, niż trzy do czterech w miejscowość. Przykładem może być tu uważana za ważny ośrodek przemysłowy Tuła – cztery zakłady (w całej guberni - osiem), lub też Chersoń – dwa. Bywały też rejony Rosji w ogóle nie przyciągające fotografów, gdzie samo znalezienie lokalnego zakładu stanowiło nie lada wyzwanie. W spisie z 1894 roku w całej guberni tomskiej zarejestrowano osiem atelier, w płockiej cztery, a w siedleckiej – zaledwie trzy⁹. Na podstawie tych danych można wnioskować, że jeszcze na początku XX wieku sieć fotografów w Cesarstwie Rosyjskim cechowała się dużą nieregularnością, a zakłady koncentrowały się wokół dużych ośrodków miejskich, gdzie najłatwiej było o klientów. Podkreślić należy, że rosyjscy urzędnicy tworzący obydwie omawiane spisy wyraźnie odróżniali atelier od zakładów drukarskich, nawet jeżeli mogły one wykorzystywać techniki pokrewne do fotografii, np. światłodruk. Zostały one zamieszczone w spisie w oddzielnych rubrykach. Problem ten będzie jeszcze poruszany w dalszej części pracy.

3.2 Fotografia a rosyjskie prawodawstwo. Stowarzyszenia fotograficzne

Jak się wydaje, przez w pierwszych latach po upowszechnieniu się fotografii władze rosyjskie nie wiedziały, do jakiej kategorii przypisać nowy wynalazek i w jaki sposób traktować właścicieli aparatów. Jeszcze w okresie poprzedzającym wojnę krymską osoby, które zajmowały się „światłopisanem” prowadziły swoją działalność bez wyraźnie wyznaczonych prawnie ram. Pierwsze zarządzenia regulujące kwestię zawodu fotografa wydano dla Petersburgu i Moskwy dopiero w 1858 roku. Przyczyną, przynajmniej w wypadku Moskwy, była zwiększona działalność wędrownych fotografów, trudnych do kontrolowania przez władze¹⁰. Pierwszym dokumentem o

8 *Сведения о существующих в России типографиях, литографиях, металлографиях, заведениях, производящих и продающих принадлежности тиснения, фотографиях, а равно о местах книжной торговли, публичных библиотеках и общественных читальнях, составленные по 1-е января 1897 года (dalej: Сведения... 1897)*, s. 9-10, 25-26.

9 *Сведения... 1894*, s. 25-78

10 Т.Н. Шипова, *Московские фотографы 1839-1930. История московской фотографии*, Москва 2012, s. 14-15.

zasięgu ogólnokrajowym był okólnik ministra spraw wewnętrznych z 14 listopada 1862 roku, w którym w sposób zwięzły nakazano w razie potrzeby traktować właścicieli zakładów fotograficznych jak twórców typografii¹¹. Odnosił się tym samym do stosunkowo świeżej (wydanej w kwietniu tego samego roku) ustawy dotyczącej typografii i pokrewnych form masowego powielania obrazów.

Ostatecznie sformalizowana procedura zakładania nowego atelier fotograficznego była dosyć czasochłonna. Wyrażający taki zamiar fotograf musiał najpierw uzyskać oficjalne pozwolenie władzy. W tym celu należało złożyć podanie (przygotowane na specjalnym papierze herbowym), skierowane do odpowiedniego przedstawiciela władz. W Moskwie pismo kierowano do generał-gubernatora, w Petersburgu do naczelnika miasta, w pozostałych rejonach Rosji zaś pozwolenia wydawali gubernatorzy. Przyszły właściciel zakładu musiał wskazać lokal przeznaczony na swoją działalność, następnie zaś przygotować się na inspekcję przedstawicieli lokalnej administracji, cenzury i żandarmerii¹². Fotograf musiał też zapłacić odpowiedni podatek, wynoszący 20 srebrnych rubli rocznie. Dopiero wtedy władze wydawały decyzję o zezwoleniu na działalność nowego atelier, a jego właściciel mógł zwrócić się do lokalnych organów policji z prośbą o wywieszenie reklamy zakładu i uzyskać ostatecznie już zezwolenie, ze strony lokalnej Izby Rzemieślniczej. Pozwolenia na prowadzenie zakładu fotograficznego nie były bezterminowe i należało je odnawiać co dwa lata. Jednocześnie z dopracowaniem zasad prawnych zakładania atelier władze rosyjskie próbowały uporządkować kwestię działalności już istniejących firm fotograficznych, które miały przedstawić pozwolenie na prowadzenie dotychczasowej działalności¹³. Powyższa procedura, z niewielkimi w zasadzie zmianami, funkcjonowała od lat 60. XIX wieku aż do pierwszych dziesięcioleci dwudziestego stulecia¹⁴.

Właściciele zakładów fotograficznych obowiązywały przepisy dotyczące typografii i innych metod powielania obrazu, które jednak zostały częściowo dostosowane do specyfiki nowego zawodu. Było to szczególnie ważne z punktu widzenia obowiązującej całej czas cenzury¹⁵. Zgodnie z rozporządzeniami każde zdjęcie powinno być wykonane w (co najmniej) dwóch egzemplarzach, z których jeden należało umieścić w specjalnej, prowadzonej przez właściciela księdze. Owo

11 А. П. Попов, *Из истории российской фотографии*, Москва 2010, s. 17-18.

12 *Fotografowie białostoccy 1861-1915*, red. W. Wróbel, M. Marczak, Białystok 2016 (dalej w tekście: *Fotografowie białostoccy...*), s. 43-44

13 *Fotografowie białostoccy...* s.76-77.

14 А. П. Попов, *Из истории...*, s. 18-20; Р. Р. Идрисова., *Государственное регулирование фотографической деятельности в России во второй половине XIX начале XX в.*, "Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки", z. 3-2, nr 152/2010, s. 49-56. Jako uzupełnienie również: *О некоторых аспектах государственного регулирования фотографической деятельности*, „FotoTikon”, <https://fototikon.blogspot.com/2016/09/foto-law.html>, dost. na dz. 11.01.2022, z zamieszczonym wzorem podania do władz o możliwość założenia atelier.

15 Więcej na ten temat w rozdziale 5.1

„archiwum zakładowe” mogło być oczywiście w razie potrzeby wykorzystywane przez cesarskie władze. Właściciel zobowiązywał się, że nie będzie wykonywał zdjęć przestępcom (czy też osobom uznawanym przez władze za przestępców), ani powielania ich wizerunków¹⁶. Można domyślać się, że to ostatnie zarządzenie miało na celu zapobiegać rozpowszechnianiu niepożądanych (z punktu widzenia rosyjskiej administracji) materiałów o charakterze nacjonalistycznym (wśród mniejszości narodowych), politycznym martyrologicznym czy ogólnie antypaństwowym. Obostrzenia te starano się szczególnie egzekwować w czasie niepokoju w państwie, rewolucji i konfliktów zbrojnych. Za przykład może służyć tutaj powstanie styczniowe.

Wielu fotografów było zatrudnianych do świadczenia swoich usług na rzecz policji. Już w latach 80.XIX wieku cyklicznie aktualizowane albumy, zawierające portrety osób uznanych za niebezpieczne przez carską żandarmerię, w tym i przestępców politycznych, były powszechną pomocą dostępną dla funkcjonariuszy¹⁷.

W drugiej połowie XIX wieku coraz większą rolę w środowisku fotografów zaczęły odgrywać nowo powstałe stowarzyszenia i towarzystwa, zrzeszające przedstawicieli zawodu. Ich funkcje były zwykle rozmaite i wieloaspektowe. Pełniły one zarówno rolę „pośrednika” między zainteresowanymi a aparatem państwowym, broniąc ich interesu, jak również pozwalały na uregulowanie we własnym gronie wewnętrznych spraw i wzajemnych ustaleń ich członków. Z tego też względu również rodzące się środowisko fotografów dążyło do stworzenia własnych struktur, w których zrzeszeni byliby przedstawiciele profesji. Proces ten był jednak wieloletni, skomplikowany i nie wszędzie przyniósł jednakowe rezultaty.

Do powstania pierwszych stowarzyszeń zrzeszających fotografów doszło na przełomie lat 60. i 70. XIX wieku. W 1871 roku w Moskwie utworzono Wydział Fotograficzny Towarzystwa Popularyzacji Wiedzy Technicznej (*Фотографический Отдел Общества Распространения Технических Знаний*), z kolei w Petersburgu w 1878 roku utworzono V Fotograficzny [*светонисц*] Wydział Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Technicznego [*Императорское Русское Техническое Общество*]. Oba towarzystwa były jedynie oddziałami większych, ogólnotechnicznych stowarzyszeń, ale w ostatnich latach XIX stulecia stanowiły najpoważniejszą reprezentację środowiska rosyjskich fotografów. W skład obu organizacji wchodził sławni i rozpoznawalni autorzy, cenieni właściciele atelier. Co więcej, próby stworzenia alternatywnej, ogólnokrajowej organizacji podjęto stosunkowo późno, dopiero w 1894 roku. Wtedy to założono w Moskwie Rosyjskie Towarzystwo Fotograficzne (*Русское Фотографическое Общество в*

16 А. П. Попов, *Из истории...*, s. 20.

17 Н. А. Крылова, *Из истории полицейской фотографии в России второй половины XIX — начала XX столетия*
<https://runivers.ru/doc/historical-journal/article/?JOURNAL=&ID=479527> dost. na dz. 11.02.2022.

Москве; dalej w tekście RTF)¹⁸. Nowo powstałe zrzeszenie fotografów rozwijało się jednak bardzo prężnie; w październiku 1914 RTF było najliczniejszą tego typu organizacją w Rosji, liczyło wówczas 1578 członków¹⁹. Szczególną aktywność wykazywano na polu popularyzowania dokonań autorów rosyjskich i promowania fotografii jako sztuki. W tym celu organizowano szereg konkursów, z których pierwszy odbył się pierwszy z nich w 1897 roku, a także zjazdów członków. Bujnie rozwijało się też czasopiśmiennictwo, z wydawanym od 1908 roku miesięcznikiem „Wiadomości fotograficzne” (*Вестник фотографии*) na czele.

Do kolejnej próby zorganizowania ogólnokrajowego związku fotografów rosyjskich doszło bardzo późno, bo dopiero po wybuchu Wielkiej Wojny. Pierwsze Wszechrosyjskie Towarzystwo Fotografów-Profesjonalistów w Moskwie zostało założone na fali patriotycznego uniesienia w grudniu 1914 roku, ale oficjalnie zaczęło swoją działalność od 1915 roku²⁰. Nowo sformowana organizacja od początku borykała się z wieloma problemami. Oprócz trudności w kwestiach organizacyjnych członkowie towarzystwa boleśnie odczuwali odcięcie od rynków niemieckich, skąd sprowadzano znaczny procent potrzebnego sprzętu i chemikaliów. Związkowi nie pomogły również zawirowania polityczne 1917 roku. Jego krótkotrwała działalność w ramach starej władzy nie wpłynęła w sposób znaczący na dzieje profesji. Większe zmiany na tym polu zaszły dopiero w Rosji Sowieckiej, kiedy doszło do jego reaktywacji i reorganizacji.

Fakt późnego wyłonienia się organizacji krajowej reprezentującej fotografów nie świadczy wcale o braku inicjatyw lokalnych, przejawianych w różnych miejscach Cesarstwa zarówno przez amatorów fotografii, jak i właścicieli atelier. Wielkość czy znaczenie danego ośrodka miejskiego nie zawsze pokrywały się z dążeniami lokalnej społeczności fotografów do zrzeszenia się. Na przykład przez dłuższy czas nie czuli takiej potrzeby właściciele atelier ze stosunkowo bogatej Łodzi. Przez cały okres rosyjskiego panowania łódzcy fotografowie nie zawiązali żadnej oficjalnej reprezentacji. Wyprzedzając nieco chronologię, do powstania pierwszego łódzkiego stowarzyszenia fotografów doszło dopiero w czasie okupacji tego miasta przez Niemców w latach I wojny światowej. Z kolei w odległych miastach Syberii, takich jak Czyta czy Irkuck, podobne organizacje powstawały już na przełomie stuleci. Aktywni byli również fotografowie w znaczących miastach centralnej i wschodniej Rosji, takich jak Kazań czy Niżny Nowogród, a także w miastach będących kulturowymi „stolicami” dla nacji wchodzących w skład Cesarstwa Rosyjskiego – takich jak Helsinki, Ryga czy Baku²¹.

18 Więcej na temat okoliczności założenia i działalności towarzystwa, wraz z przedstawieniem prac jego członków – zob.: Т. Сабурова, *Русское Фотографическое Общество в Москве 1894-1930*, Москва 2013

19 Ibidem, s. 6.

20 Т. Н. Шипова, *Московские фотографы 1839-1930. История московской фотографии*, Москва 2012, s. 38.

21 Szczegółowy przegląd stowarzyszeń i towarzystw fotograficznych ówczesnej Rosji zob. А. П. Попов, *Из истории российской фотографии*, Москва 2010, s. 33-110.

Specyficzna sytuacja wytworzyła się w trzecim co do wielkości mieście ówczesnej Rosji – Warszawie. Doszło tam do kilku, częściowo niezależnych od siebie prób utworzenia organizacji zrzeszającej fotografów. W 1898 roku powstała Warszawska Kasa Przechowania i Pomocy dla Fotografów. W 1901 roku liczyła 65 członków, ale pięć lat później zaprzestała ona swojej działalności po roku 1906, z powodu generalnego zubożenia jej członków, którzy nie byli w stanie dalej płacić ustalonych składek²². W 1901 roku powstało Towarzystwo Fotograficzne Warszawskie, w 1907 roku przemianowane na Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii (PTMF). Działo ono dosyć aktywnie i obracało dużymi jak na tamte czasy kwotami pieniędzy aż do wybuchu I wojny światowej. Istnienie PTMF nie satysfakcjonowało jednak wyraźnie wszystkich przedstawicieli środowiska, skoro w 1910 roku założone zostało Stowarzyszenie Fotografów Zawodowych Królestwa Polskiego, mające w założeniach bronić interesów fotograficznych profesjonalistów²³. Zawiesiło ono jednak swoją działalność jeszcze przed wybuchem wojny. W Warszawie działało też jeszcze krótko Stowarzyszenie Pracowników Fotografii, grupujące przedstawicieli mniejszości żydowskiej²⁴.

Nie wszyscy fotografowie czuli potrzebę przywiązania do jednego tylko miejsca i założenia stacjonarnego warsztatu. Fotografia podróżnicza i dokumentalna, mimo pewnych trudności praktycznych, rozwijała się dosyć dobrze, zwłaszcza na obszarach Kaukazu i Syberii. Niekiedy uwiecznianiem różnych ludów na tych odległych od centrum terenach zajmowali się zesłańcy, chcący jakoś osłodzić sobie pobyt na obrzeżach państwa. Na daleką rosyjską prowincję zapuszczali się też jednak i posiadacze atelier z prawdziwego zdarzenia. Ich celem było zdobycie materiałów, które potem można byłoby reprodukcować w ramach zdobywających popularność serii etnograficznych. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć, nawet pokrótce, o najślynniejszym rosyjskim fotografie przełomu XIX i XX wieku, czyli Siergieju Prokudynie-Gorskim. Opracował on własną technikę uzyskiwania kolorowych fotografii, wynalezioną niezależnie i różniącą się od autochromów, popularyzowanych przez braci Lumière. Mając poparcie władz carskich Prokudyn-Gorski mógł swobodnie przemieszczać się po przestrzeniach Cesarstwa Rosyjskiego, utrwalając zarówno widoki życia codziennego, jak i różnego rodzaju lokalne ciekawostki. Po wybuchu Wielkiej Wojny wykonał też kilka zdjęć, przedstawiających jeńców austro-węgierskich, przetrzuconych w okolice Murmańska²⁵.

22 W. Żdźarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974, s. 103-104; . Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 134-136.

23 W. Żdźarski, op. cit., s. 85-89.

24 W. Żdźarski, op. cit., s. 104-105.

25 А. П. Попов, *Российские фотографы (1839-1930). Словарь-справочник*, т. 2, Коломна 2013, s. 214-220.

Spuścizna fotografii po Prokudynie-Gorskim została stosunkowo dobrze opracowana, a zdjęcia są udostępniane przez wiele różnych instytucji i stron internetowych. Zob. np. „Открытый исследовательский проект посвящен изучению наследия С. М. Прокудина-Горского”, <http://prokudin-gorskiy.ru/index.php>, dost. na dz. 20.01.22.

Dużą bolączką środowisk związanych zawodowo z fotografią była kwestia interpretacji przepisów dotyczących własności. Rosyjskie prawodawstwo bardzo słabo definiowało pojęcie praw autorskich fotografa do wykonanego przez niego obrazu, traktując jego pracę jako rzemiosło, a nie dziedzinę sztuki. Podejście do prowadziło do wielu niepożądanych zjawisk w tej grupie zawodowej, przede wszystkim w dziedzinie kopiowania cudzych prac. Szczególnie złą sławę zyskało w tym zakresie działające w Sankt Petersburgu atelier Heinricha Wezenberga, które zalało rynek rosyjski reprodukcjami portretów sławnych postaci ówczesnej Europy i świata. Jego właściciel albo odkupywał je od mniej znanych fotografów, albo też po prostu kopiował je bez żadnych skrupułów²⁶. Do zmian w prawodawstwie i zdefiniowaniu praw autorskich do zdjęć doszło ostatecznie bardzo późno, bo dopiero w 1911 roku. Nastąpiło to nie z inicjatywy władz, ale było efektem prowadzonej na wielu płaszczyznach, wielomiesięcznej kampanii V Wydziału Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Technicznego, w którym, jak wcześniej wspomniano, skupieni byli prominentni fotografowie epoki. W akcję przekonania decydentów był zaangażowany nawet Siergiej Prokudyn-Gorski²⁷.

3.3. Portret zbiorowy rosyjskich fotografów

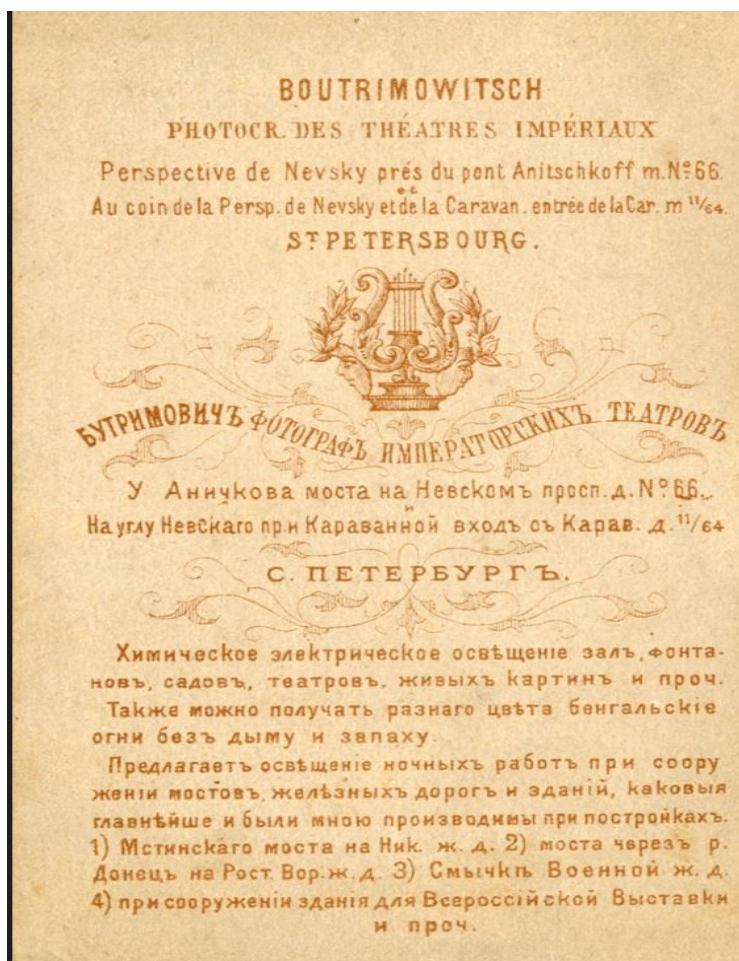
Jednym z pierwszych wniosków nasuwających się przy próbie scharakteryzowania środowiska rosyjskich fotografów przełomu XIX i XX wieku jest jego wielka różnorodność. Wśród osób zajmujących się tą sztuką można znaleźć zarówno osobistości posiadające wielkie majątki, znane nawet na carskim dworze, jak i biednych rzemieślników, prowadzących niewielkie studia w prowincjonalnych miastach. Różny był też poziom świadczonych usług – od prac nieodstających swoim poziomem od dzieł fotografów zachodnich, po wykonywane masowo, szablonowe portrety.

Do grona zawodowej elity można zapewne zaliczyć tych fotografów, którym udało się uzyskać tytuły „fotografów cesarskiego dworu”. Proces uzyskania tej godności był zresztą zaskakująco nieskomplikowany, jak na warunki ówczesnej rosyjskiej biurokracji – podanie wraz z uzasadnieniem przesyłano bezpośrednio do dworskiej kancelarii. Po jego rozpatrzeniu i ocenie, czy motywacja (a zapewne i prestiż) fotografa pozwalają na przychylenie się do prośby przedstawiano dokument władcy, a następnie informowano właściciela zakładu o wyniku aplikacji. Prawie taka sama procedura obowiązywała przy próbie pozyskania tytułu fotografa związanego z wybranym Wielkim Księciem, bądź innym członkiem rodziny panującej – wniosek i tak przechodził przez

26 А. П. Попов, *Российские...*, t. 1, s. 247-248. Kolekcja winiet z tego zakładu dostępna jest online, pod adresem: „Стереоскоп”, <https://stereoscop.ru/photograph/vezenberg-vilgelm/>, dost. na dz. 11.02.2022.

27 А. П. Попов, *Из истории...*, s. 27-28

kancelarię cara²⁸. Osoby związane z dworem cesarskim i arystokracją rosyjską miały większe szansę na zdobycie uprzywilejowanej klienteli i dochodowych zleceń. Ale nierzadko właściciele atelier specjalizowali się w fotografowaniu określonej grupy zawodowej, wiążąc się na przykład ze środowiskiem teatralnym. Taka współpraca także przynosiła znaczne dochody obu stronom i często trwała całe dziesięciolecia²⁹.



Fot. nr 11 nr Bardzo obszerna winieta reklamowa zakładu fotograficznego Butrimowicza, działającego w Sankt Petersburgu od połowy lat 70. XIX wieku. Jak widać, właściciel reklamuje nie tylko swój zakład, ale i możliwość wynajęcia sztucznego oświetlenia dla sal, teatrów, a nawet nocnych robót inżynierskich przy petersburskich mostach Zbiory autora.

Po drugiej stronie tego spektrum znajdowały się efemeryczne zakłady, powstające i upadające w przeciągu kilku lat, które pozostawiły po sobie znikomy ślad. Można mieć uzasadnione podejrzenia, że przynajmniej część ich właścicieli prowadziła swój interes niemalże

28 Ibidem, s. 153.

29 О. Ф. Уйманен, *Фотография второй половины...*

obwoźnie, balansując na granicy rosyjskiego prawodawstwa. Wielu z owych anonimowych twórców nie używało nawet własnych winiet, zamiast tego umieszczając zdjęcia klientów na tanich tekturkach z napisem „fotografia portretowa”, „cabinet portrait” itp. Śledzenie tego typu efemeryd jest wyjątkowo trudne, często praktycznie niemożliwe.



Fot. nr 12 Przykład zdjęcia portretowego rosyjskiego szeregowca z anonimowego zakładu fotograficznego. Około 1880-1900

Źródło: zbiory autora

Interesującym aspektem rozwoju fotografii w Cesarstwie Rosyjskim jest stosunkowo duża liczba atelier prowadzonych przez obywateli pochodzenia nierosyjskiego. Obcokrajowcom zdarzało się w niektórych miejscach przejmować lokalny rynek. Dobrym przykładem wydają się tutaj atelier zakładane w dużych miastach Syberii, z Irkuckiem na czele, gdzie dobrze prosperujące zakłady fotograficzne otwierali przedstawiciele istniejącej tam polskiej diaspory, w tym oczywiście również zesłańcy i ich potomkowie. Wymienić tu można takie osoby jak Stanisław Wroński, Józef Baerkman, Piotr Zawalski czy też rodzinny interes Wojszyckich³⁰. W charakterze interesującej ciekawostki warto też wspomnieć o, niezbyt licznej co prawda, obecności w Rosji fotografów angielskich, członków Brytyjskiego Towarzystwa Fotograficznego³¹.

Fotografią zajmowali się również przedstawiciele religii mojżeszowej. Interesująco na tym tle prezentuje się np. Białystok, w którym ludność żydowska stanowiła okresowo nawet do 70% ogółu mieszkańców. Na 33 zidentyfikowane zakłady fotograficzne, działające w latach 1861-1915, połowa była założona przez przedsiębiorców żydowskich. Pozostałe 50% rynku było podzielone pomiędzy fotografów o pochodzeniu niemieckim i polskim. Co znamienne, w omawianym okresie można zidentyfikować zaledwie jedno atelier, które wydawało się być prowadzone przez etnicznego Rosjanina³².

W Moskwie i Sankt Petersburgu najbardziej zauważalne były wpływy twórców pochodzenia niemieckiego i francuskiego. Zrusyfikowanym Niemcem był pracujący w Petersburgu Wilhelm Wezenberg (1839-1880)³³. Inną osobistością o pochodzeniu niemieckim, o której należy tu wspomnieć, był właściciel zakładu w Moskwie, fotograf i handlowiec Otto Renar. W czasie swojej wieloletniej działalności zajmował się zarówno uwiecznianiem widoków Moskwy, jak i jej mieszkańców. Był też wydawcą bardzo licznej i zróżnicowanej serii pocztówek przedstawiających tzw. „typy” rosyjskie, czyli przedstawiciele różnych profesji i/lub grup etnograficznych w charakterystycznych dla nich strojach. W jej skład wchodziły również przedstawiciele różnych służb mundurowych, w tym wojska. Tego rodzaju serie pocztówek etnograficznych były popularne w całej Europie. Prace z tego zakładu zyskały dużą popularność, zwłaszcza wśród klientów zagranicznych³⁴.

Renar nie był jednak jedynym obcokrajowcem, który z powodzeniem zajmował się w

30 Więcej na temat polskich fotografów na wschodzie Rosji: E. Kamińska, *Polscy zesłańcy w zakładach fotograficznych Irkucka w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Polacy w Irkucku w XIX i XX wieku*, red. Eugeniusz Niebielski, Lublin 2020, s. 209-223.

31 Internetowa baza danych członków owego towarzystwa wymienia trzy osoby, które pomiędzy 1853 a 1901 rokiem przynajmniej przez jakiś czas prowadziły swoje zakłady na terenie Rosji. Zob. „Members of the Royal Photographic Society”, 1853–1901 <https://rpsmembers.dmu.ac.uk/>, dost. na dz. 07.02.2022.

32 *Fotografowie białostoccy...*, s. 38-40.

33 А. П. Попов, *Росси́йские...*, t. 1, s. 247.

34 Т.Н. Шипова, op. cit., s. 312-314.

Moskwie fotografią tego typu. Wieleletnią i owocną karierą na tym polu cieszył się także Albert Heinrich Mey, kurlandzki Niemiec, który w 1867 roku przejął (z zachowaniem dawnej nazwy) atelier „Scherer Nabholz”. Prace Meya posiadały bardzo zróżnicowaną tematykę, w tym również, szczególnie interesującą z naszego punktu widzenia, obszerne serie pocztówek przedstawiające życie w kozackich stanicach i wśród ludów Kaukazu. Wykonane tam fotografie pokazują zarówno sceny z życia codziennego, jak i widoki z ćwiczeń wojskowych, popisy na koniach, jak również pozowane zdjęcia grupowe w pełnym umundurowaniu³⁵.



Fot. nr 13. Pocztówka z serii „Typy rosyjskie”, wydana nakładem zakładu Otto Renara. Moskwa około 1899
Źródło: zbiory autora

35 Ibidem, s. 196-243.

3.4 Fotografia amatorska

Przedstawiany obraz środowiska fotografów w Cesarstwie Rosyjskim nie byłby kompletny, gdyby nie uzupełnić go fotografią amatorską, a także, po części związaną z nią, fotografią podróżniczą. Obie te gałęzie rozwijały się wyjątkowo szybko w ostatnim półwieczu istnienia rosyjskiej monarchii. Podobnie jak w innych krajach Europy i świata, począwszy od lat 80. XIX wieku zajmowanie się fotografią przestało być zajęciem na poły elitarnym, wykonywanym przez wąskie grono specjalistów. Za uwiecznianie rzeczywistości zabrali się przedstawiciele arystokracji, lepiej opłacani urzędnicy, przedstawiciele korpusu oficerskiego, kupcy i przedsiębiorcy itp.

Pośrednio o upowszechnieniu się fotografii amatorskiej świadczyła liczba pozycji książkowych, skierowanych właśnie do entuzjastów, stawiających swoje pierwsze kroki w tej dziedzinie. Pierwsze z nich zaczęły ukazywać się jeszcze w połowie lat 80. XIX wieku, by następnie zyskać jeszcze większą popularność na przełomie stuleci³⁶. Należy zauważyć przy tym jej duże zróżnicowanie – znaleźć można tam zarówno prace skierowane do kompletnych laików, jak i publikacje skierowane do czytelników z pewnym doświadczeniem. Na przykład podręcznik opracowany przez Aleksandra Jerżemskiego dotyczący fotografowania z użyciem emulsji bromożelatynowej i srebrzanej doczekał się do 1912 roku co najmniej czterech wydań; był on swoistym kompendium wiedzy na temat tej techniki, adresowanym do osób posiadających podstawową wiedzę chemiczną³⁷. Hobbyści posiadający pewne doświadczenie mogli w tym samym roku nabyć książki poświęcone np. poprawianiu uzyskanego obrazu, jego retuszu, a nawet kolorowania³⁸. Z kolei do klientów zainteresowanych nowinkami technicznymi skierowany był podręcznik Prokudyna-Gorskiego na temat uzyskiwania kolorowych, izochromatycznych zdjęć za pomocą „błyskawicznych” aparatów³⁹. Bardziej konserwatywni, ale chcący włączyć się do ogólnego nurtu pocztówkomani sięgali np. po pracę Jermiłowa na temat przygotowania od podstaw swojej „otkrytki”⁴⁰. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na tą pozycję – pokazuje ona, że jeszcze przed wybuchem Wielkiej Wojny sztuka tworzenia „prywatnych” kart pocztówkowych nie była wcale ani wiedzą sekretną, ani niedostępną dla bardziej zdeterminowanych amatorów fotografii. Można przypuszczać, że wiedza wyciągnięta z tego typu książek stanowiła podstawę dla wielu przyszłych

36 Przykładem takiego podręcznika-samouczka pierwszej generacji jest praca: Bruno Зенгер, *Самоучитель фотографии, и 37 рисунками в тексте*, Sankt-Petersburg 1887.

37 А. К. Ержемский, *Самоучитель фотографии на броножелатиновой эмульсии и бромо-хлоросеребряных бумагах*. Санкт-Петербург 1912.

38 Грасгоф-Лешер, *Ретуш и раскрашивание фотографий. Наставление для выработки фотографических негативов, а также раскрашивания их акварельными и масляными красками*. Sankt-Petersburg 1912.

39 С. М. Прокудин-Горский, *Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами*, Sankt-Petersburg 1903.

40 Н. Ермилов, *Фотографические открытые письма. Любительское изготовление открытых писем и иллюстрирование их фотографическим путем*, Sankt-Petersburg 1908.

fotografów konfliktu z lat 1914-1918.

Dostęp do dosyć bogatej literatury zastępował mentorów czy nauczycieli w sztuce wykonywania zdjęć. Podręczniki tego typu pełniły także rolę formę reklamy danego zakładu, sklepu, czy też, równie często, konkretnej marki i producenta⁴¹. Pełna analiza literatury przeznaczonej dla fotografa-samouka, zarówno rodzimie rosyjskiej, jak i tłumaczonej na rosyjski, znacząco wykracza poza ramy prezentowanych tu badań. W tym miejscu warto tylko wspomnieć, że dociekliwy czytelnik mógł znaleźć np. pracę (tłumaczoną z angielskiego), poświęconą korekcie najpopularniejszych błędów przy wykonywaniu zdjęć za pomocą suchej płyty⁴², czy też wydaną jako bezpłatny dodatek do czasopisma dla myśliwych broszurkę na temat „polowania z kamerą” na zwierzęta i krajobrazy⁴³. Mógł też dowiedzieć się więcej na temat wykorzystywania fotografii w astronomii⁴⁴, podjąć się wyzwania wykonywania samodzielnie zdjęć stereoskopowych⁴⁵, albo dowiedzieć się więcej na tematy pracy fotografa w porze nocnej⁴⁶. Dostępna literatura przedmiotu była więc obszerna, wszechstronna i poruszająca nawet specjalistyczne tematy.

Jednym z najważniejszych elementów, wpływających na rozwój fotografii amatorskiej, były progi cenowe, na jakie musiał być przygotowany zaczynający swoją przygodę hobbysta. Autor wydanego w 1909 roku, podręcznika do samodzielnej nauki fotografii zauważał, że w ostatnich latach liczba amatorów znacząco się zwiększyła. Jako przyczynę podawał upowszechnienie się nowej generacji nowoczesnych aparatów, udoskonalonych i dostosowanych do „wszystkich współczesnych wymagań” klienta, a także łatwość nabycia niezbędnych materiałów w sklepach⁴⁷. Sugerowałoby to, że na początku XX wieku dostępność materiałów potrzebnych do rozwijania fotograficznej pasji była już powszechna i co najważniejsze - tania. Szeroka dostępność aparatów fotograficznych i sprzętu nie zawsze szła w parze ze starannością ich wykonania. Dość ostre stanowisko w tej sprawie zajmował autor wydanego niemal dwadzieścia lat wcześniej (1891) podręcznika dla domorosłych miłośników fotografowania I. Karpow⁴⁸. W jego opinii wielu zaczynających swoją przygodę ze zdjęciami amatorów dawało się nabrać na reklamy tanich (10 rubli) aparatów o niskiej jakości, oferowanych przez niektóre sklepy, które swoimi możliwościami

41 Przykład takiej pracy o charakterze mieszanym: „*Вся Россия*”. *Главное фотографическое производство в России* К.И. Фреландт, Москва 1903.

42 *Ошибки и неудачи встречающиеся при работе на сухих пластинках (по ильфорду)*, Москва, Санкт-Петербург, b.d.w.

43 *Охота с камерой. Фотографирование живой природы*, Санкт-Петербург 1912.

44 F. Quenisset, *Астрономическая фотография*, перевод А. И. Баранов, Санкт-Петербург 1907

45 И. Ермилов, *Практическое руководство стереоскопической фотографии для любителей*, Санкт-Петербург 1906

46 Г. Н. Бужкович, *Вечерные работы фотографа*, Санкт-Петербург 1895.

47 М. М. Денисьевский, *Фотография Любителя. Практическое руководство к изучению фотографии (экспонирование, практика проявления, усиление, ослабление, позитивный процесс и приготовление диапозитивов)*, Санкт-Петербург 1909, s. 4.

48 И. Карпов, *Фотограф-Любитель. Руководство к изучению фотографии для начинающих*, Санкт-Петербург 1891.

można było porównać nieledwie do zabawek. Niepowodzenia przy pracy na tak zawodnym sprzęcie zniechęcały wielu nowicjuszy⁴⁹.

Odniesienie się do tej opinii wymaga przybliżenia, przynajmniej pobieżnego, specyfiki rosyjskiego rynku fotograficznego. Potencjalny nabywca aparatu w 1913 roku miał, przynajmniej w teorii, co najmniej kilka rodzimych konstrukcji do wyboru. W latach 1899-1916 w Rosji zastrzeżono patentem łącznie trzynaście modeli aparatów, z których cztery należałoby uznać za typowo specjalistyczne (do fotografowania z wysokości, w kolorze, dla fotogrametrii itp.), pozostałe zaś można ogólnie nazwać „osobistymi”⁵⁰. Na przeszkodzie w zdobyciu rynku przez rosyjskie rozwiązania stały jednak bardzo ograniczone możliwości przemysłu, zwłaszcza zaś „wąskie gardło” w kwestii optyki – produkcja tych kluczowych komponentów nigdy nie zaspokajała potrzeb rodzimego rynku. Z tych właśnie powodów bardziej konkurencyjny był import z zagranicy. W latach 1899-1914 sprowadzono do Rosji około pół miliona aparatów fotograficznych⁵¹.

Do zakupu produkcji zagranicznych zachęcały też liczne reklamy. W przedrewolucyjnej Rosji duże zainteresowanie wzbudzały omawiane w poprzednich częściach przenośne aparaty Kodaka. Przyjęła się nawet rosyjska wersja popularnego określenia entuzjastów tego typu fotografii - „kodakiści” (*кодакисты*). Dostępność produktów amerykańskiej firmy była na tyle duża, że w ostatnich latach przed Wielką Wojną ich użytkownicy mogli zakupić nawet poświęcone im czasopismo (będące w zasadzie nieco ambitniejszą reklamą marki) - „Kodakista-Amator”, lub też nabyć podręczniki do samodzielnej nauki obsługi ręcznych aparatów. Cennym źródłem informacji na temat dostępnego na rynku rosyjskim sprzętu jest katalog firmowy Kodaka z roku 1911⁵². Dowiadujemy się z niego, że popularny i tani model Kodak No. 1 miał więc kosztować 21 rubli, a wraz ze skórzanym futerałem i przystawką do wykonywania portretów już 25 rubli⁵³. Najtańszy w ofercie aparat typu Brownie można było kupić już za 3 ruble⁵⁴. Należy jednak zaznaczyć, że była to oferta skierowana do amatorów fotografii, a wykonane zdjęcia były stosunkowo małego formatu. Z kolei za najdroższy w całym katalogu aparat firmy Graflex (*Грефлекс-Кamera*) należało zapłacić 150 rubli bez wyposażenia, zaś z obiektywem, w zależności od wybranego typu, nawet zawrotną ówczesnie sumę 249 rubli. Ten właśnie model (w najdroższej wersji) pozwalał na wykonywanie tak

49 Ibidem, s. 2-3.

50 А. Сыров, *Первые русские фотоаппараты*, Москва 1951, s. 50-52. Należy jednak zauważyć, że dane te mogą nie oddawać rzeczywistej liczby rosyjskich konstrukcji, ze względu na bardzo wysokie koszty zdobycia patentu.

51 А. Сыров, *Путь фотоаппарата*, Москва 1954, s. 69-70.

52 *Прейс-Курант Аппаратам КОДАК и другим фотографическим изделиям. Апрель 1911*, Москва, Санкт-Петербург 1911

53 Ibidem, s. 10.

54 Ibidem, s. 30.

popularnych zdjęć formatu pocztówkowego⁵⁵. Ceny trójnogów fotograficznych kształtowały się (w zależności od rozmiaru, użytego do produkcji metalu i typu aparatu) od 1,85 do 12 rubli⁵⁶. Ceny aparatów wahały się w zależności od regionu i od renomy producenta. W Warszawie, mającej, ze względu na swoje położenie, łatwiejszy dostęp do rynku zagranicznego, pod koniec XIX wieku można było kupić aparat niemiecki lub amerykański w przedziale cenowym od 50 do aż 400 rubli. Warto też dodać, że klienci mogli też nabyć już na miejscu rodzime, produkowane w Warszawie obiektywy i szkła firmy „Fos”, założonej przez Aleksandra Ginsberga⁵⁷. Jako uzupełnienie tych danych można dodać, że niektórzy sprzedawcy sprzętu fotograficznego oferowali kupno w systemie ratalnym. Firma J. Weidenbauma z Petersburga chwaliła się w gazetach możliwością kupna aparatu na raty „już od dwóch rubli na miesiąc”⁵⁸.

W tym miejscu nasuwa się pytanie - jak koszty hobby fotograficznego plasowały się na tle innych towarów luksusowych, dostępnych dla mieszkańców dużych rosyjskich miast? Potencjalny poszukiwacz prezentu dla damy, przeglądając katalog produktów oferowanych przez popularny dom towarowy „Muir & Mirrielees” (*Мюр и Мерилиз*) w 1911 roku, odkryłby, że cena Kodaka No. 1 na rynku rosyjskim była porównywalna z sukniami damskimi z tzw. „średniej półki” i niższa od kosztu sprowadzenia modnego, francuskiego parasola. Z kolei odnosząc się do ceny różnych towarów luksusowych w katalogu tej samej firmy z 1904 roku, można zauważyć, że cena aparatu Kodaka była niższa, niż np. od gramofonu (od 45 rubli wzwyż), ale za to wyższa, niż zegarka kieszonkowego (około 19 rubli)⁵⁹. Można tu przytoczyć inny jeszcze, indywidualny przykład takich rachunków. Jest on o tyle interesujący z punktu widzenia niniejszej pracy, że dotyczy rosyjskiego oficera, ówczesnego porucznika artylerii, Josifa Ilina. Pod datą 16 grudnia 1914 roku zapisał on: „(...) Kupiłem przepiękną książkę – album z obrazami polskich artystów „Malarstwo polskie”. Reprodukcje bardzo dobre i wraz z listem wysłałem go Katii do domu. Nabyłem również za 70 rubli świetny aparat (marki) Ernemann, dziewięć na dwanaście (centymetrów- R.M.) i chciałbym fotografować Lublin, tak jak i ogólnie wszystkie miejsca, gdzie przebywam. Mój żołądek wraz ze wszystkimi dodatkami to około 325 rubli. Dwieście postanowiłem przesłać do Syzrania na bieżące rachunki Katii, a 125 zostawiam sobie na przeżycie, dla mnie to bardziej niż wystarczająco”⁶⁰.

Powyższe zestawienie cen pozwala na lepszy wgląd na położenie fotografii amatorskiej w Cesarstwie Rosyjskim tuż przed wybuchem Wielkiej Wojny. W porównaniu z ówczesnymi

55 Ibidem, s. 39.

56 Ibidem, s. 74-76.

57 W. Źdźarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974, s. 83-85, 98.

58 *Нива*, nr 27/1914, s. 3.

59 *Мюр и Мерилиз. Сезон зимы 1904 г.*, Москва 1904, s. 3, 20; *Универсальный магазин Мюр и Мерилиз*, Москва, Москва 1913, s. 1-3, 15.

60 *Скитания русского офицера. Дневник Иосифа Ильина 1914-1920*, Москва 2016, s. 68.

zarobkami nie było to zajęcie tanie, kluczowym wydatkiem zaś było zdobycie dobrej jakości aparatu. Mogło to jednorazowo pochłonąć znaczącą część pensji urzędniczej czy oficerskiej. Jednocześnie jednak zakup ten był jak najbardziej osiągalny dla przedstawicieli klasy średniej. Stwierdzenie to jest prawdziwe zwłaszcza w odniesieniu do pojawienia się na rynku rosyjskim produktów Kodaka, gdzie tanie modele były już w (teoretycznym) zasięgu lepiej opłacanych robotników. Nadal jednak podstawową kwestią była dostępność owych instrumentów poza wielkimi (a nawet średniej wielkości) ośrodkami miejskimi. Oprócz tego widoczna jest bardzo wyraźna różnica cenowa pomiędzy aparatami przeznaczonymi dla miłośników fotografii, a sprzętem profesjonalnym.

Rozdział 4

Rosyjska fotografia wojenna i wojskowa przed Wielką Wojną

4.1 Od „wojny tureckiej” do „wojny japońskiej” - wizualna dokumentacja konfliktów zbrojnych Cesarstwa Rosyjskiego w latach 1877-1905.

Jak już wspomniano, pierwszym konfliktem uwiecznionym na fotografiach były zmagania w czasie wojny krymskiej z lat 1853-1856. O ile jednak posiadamy ujęcia armii rosyjskiej wykonane przez fotografów państw neutralnych, to zapis wojny ze strony rosyjskiej praktycznie nie istnieje. Na tym etapie badań trudno stwierdzić, czy zawinił brak zainteresowania ze strony władz rosyjskich nowym środkiem przekazu, czy też może kluczowy był ciągle jeszcze nieuregulowany status właścicieli pierwszych atelier. Być może też po prostu nie znalazł się żaden rosyjski profesjonalista, chcący udać się w sferę działań wojennych¹. Są to jednak jedynie ostrożne przypuszczenia. W dwóch pierwszych dekadach rozwoju fotografii na terenie Cesarstwa Rosyjskiego dostępny materiał źródłowy dotyczący armii reprezentowany jest przez niezbyt liczne fotografie portretowych, wykonane na prywatne zamówienie wojskowych. Nieco lepiej wygląda wspomniana już wcześniej dokumentacja z okresu powstania styczniowego, dalej jednak trudno mówić o istnieniu spójnej narracji z zachodzących wydarzeń

W rezultacie pierwszą wojną Cesarstwa Rosyjskiego, która została w miarę dobrze uwieczniona przez korespondentów wojennych, jak również i fotografów był konflikt z Turcją w latach 1877-1878. Doświadczenia wyniesione z tego konfliktu zostały potem użyte do formowania przepisów stosowanych podczas Wielkiej Wojny. Czynniki wojskowe starały się uregulować działalność wojennych korespondentów, zarówno tych wysłanych z Cesarstwa Rosyjskiego, jak i zagranicznych, wysłanych przede wszystkim przez redakcje czasopism angielskich i niemieckich. Początkowo w ogóle nie zamierzano dopuścić w okolice działań wojennych dziennikarzy, a jedynym oficjalnym korespondentem z pola walki był porucznik kawalerii gwardii o nazwisku Krestowski, korespondent gazety „Правительственный вестник” (Правительственный вестник)². Ostatecznie jednak, na spotkaniu, w którym oprócz przedstawicieli armii i ministerstwa wojny brali

1 O tych brakach przypomniano sobie zresztą, jak się wydaje, dosyć późno. W wydanej w ostatnich latach istnienia caratu księdze pamiątkowej weteranów obrony Sewastopola (1854-1855) zamieszczone zdjęcia z rejonu walk są reprodukcjami dzieł zachodnich fotografów. Oprócz tego trzynomową pracę wypełnia mieszanka litografii i zdjęć portretowych, z czego te ostatnie powstawały zapewne kilka-kilkanaście lat po wojnie. Zob.: П. Ф. Перберг, „Севастопольцы”. Участники 11-ти месячной обороны Севастополя в 1854-1855 годах, t. 1-3, Petersburg 1903-1907.

2 Pozostawił po sobie dwutomowe wspomnienia: В. Крестовский, Двадцать месяцев в действующей армии. (1877-1878). t. 1-2, Санкт-Петербург 1877-1878. Zob. także: О.А. Гокков, Кorespondенты в Российскойско-Турецкой войне 1877-1878 гг. на Балканском полуострове, http://ricolor.org/history/voen/bitv/xix/20_01_2011/, dost. na dz. 22.06.2023.

udział m.in. reprezentanci ministerstwa spraw wewnętrznych i żandarmerii, ustalono, że obecność przedstawicieli prasy na froncie jest dopuszczalna, a nawet pożądana, o ile będą oni odpowiednio kontrolowani³. Z prośbą o wysłanie korespondenta musiały występować same redakcje, przy czym czasopisma poza obszarem Rosji musiały posiadać dodatkową rekomendację rosyjskich władz cywilnych. Zgadzano się również na przedstawicieli zagranicznej prasy nieprzyjaznej caratowi, pod warunkiem, że będą się oni stosować do reguł narzuconych przez rosyjskie władze. Po przybyciu na tereny objęte działaniami wojennymi korespondenci znajdowali się pod opieką (i kontrolą) sztabu stacjonującej tam jednostki wojskowej. Za identyfikator służyła noszona ze sobą, poświadczona przez armię fotografia. Drugi, identyczny egzemplarz przekazywano wojskowej administracji. Wprowadzono też wtedy charakterystyczny sposób oznaczenia akredytowanych reporterów, którzy mieli nosić opaski na lewym rękawie. Po pewnym czasie przyjęła ona jednolitą formę – srebrny, dwugłowy orzeł, wokół którego wyszyte były litery układające się w napis „Korespondent” wraz z numerem ewidencyjnym. Haft umieszczony był na czarno-żółto-białej taśmie, podszytej od dołu czerwonym sukniem⁴.

Łącznie wojnę ze strony rosyjskiej relacjonowało około 100 korespondentów wojennych⁵. Z ich relacji wynika, że władze wojskowe mało troszczyły się o dziennikarzy. Po przybyciu na front wielokrotnie zdarzało się, że nie wiadano do sztabu jakiej jednostki powinni należeć, kłopoty sprawiało też znalezienie środków na ich utrzymanie. Zebrane materiały można było przesyłać tylko przez pocztę polową, która działała słabo, a do tego bardzo nieregularnie.

Mimo wszystkich tych problemów wojna rosyjsko-turecka 1877-1878 r. dostarczyła co najmniej kilku interesujących prac z dziedziny historii fotografii. Jedną z nich jest tzw. „Album Wojenny Oddziału Aleksandropolskiego” z 1877 roku, ufundowany zapewne dla wąskiej grupy weteranów z tej jednostki⁶. Prezentowane w nim zdjęcia mają charakterystyczny, dokumentalno-pamiątkowy układ. Znaleźć tam można zarówno widoki przedstawiające tubylczą ludność z terenu kampanii, jak również zbiorowe fotografie rosyjskich uczestników walk. W albumie znalazły się zdjęcia z parad, dokumentujące pozycje artylerii polowej i działalność Czerwonego Krzyża, jak również portrety grupowe rosyjskiej generacji.

W latach 70. XIX wieku nie były jeszcze dostępne aparaty kieszonkowe Kodaka, ani też

3 Ф. Блохин, *Военные корреспонденты Минского Военного Округа в годы Первой Мировой Войны: к истории вопроса*, „Вестник Брянского госуниверситета”, 3/2017, s. 28-29.

4 С. А. Новикова, *Правовое положение русских военных корреспондентов во второй половине XIX - начале XX века*, „Вестник Московского Университета. Серия 8. История”, nr. 2/2013, s. 34-37.

5 Tablice zestawiające nazwiska korespondentów można znaleźć: О.А. Гоков, op. cit., http://ricolor.org/history/voen/bitv/xix/20_01_2011/, dost. na dz. 22.06.2023.

6 *Альбом Александропольского отряда*, b.m.w. 1877. Całość albumu jest dostępna w formie elektronicznej pod adresem: „Государственная публичная историческая библиотека России”, <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/82241-albom-aleksandropolskogo-otryada-b-m-1877>, dost. na dz. 01.10.2022.

nowe techniki masowego powielania fotografii. Stąd też takie prace, jak „album aleksandropolski” były raczej przeznaczane dla wąskiego grona odbiorców. W celu obejścia istniejących ograniczeń technicznych, a jednocześnie aby wykorzystać w jakiś sposób dorobek fotograficzny korespondentów wojennych, wydawcy innego dzieła poświęconego wojnie, sześciotomowej pracy „Zbiór Opowiadań o Wojnie (1877-1878)” (*Сборник военных рассказов (1877-1878)*) zastosowali inną, popularną metodę, polegającą na dodaniu do książek typografii wykonanych na podstawie zdjęć. Prezentowane w tej pracy obrazy były szczególnie dobrej jakości. Każda reprodukcja została oznaczona urzędowo: „Dopuszczone przez cenzurę, (...) St. Petersburg”, gdzie w nawiasie została podana dzienna data akceptacji. Potwierdza to, że zgodnie z literą ustaw dotyczących zawodu fotografów i typografów, graficzne źródła informacji również były kontrolowane w sposób szczegółowy.

Należy w tym miejscu wspomnieć, że czynniki wojskowe już od połowy lat 50. XIX wieku dostrzegały praktyczne możliwości wykorzystania aparatów fotograficznych, zwłaszcza jako pomocy przy pracy kartografów i topografów wojskowych. W 1855 roku utworzono pierwszy oddział fotografów, działających przy Urzędzie Wojenno-Topograficznym (*Военно-топографическое депо*). W latach 60. tego wieku, po częściowej reorganizacji, na polecenie Sztabu Generalnego świeżo powołany Fotograficzny Pawilon przygotowywał wykłady na temat fotografii i jej roli w armii dla słuchaczy Mikołajewskiej Akademii Sztabu Generalnego⁷. Oprócz prac topo- i kartograficznych zadaniem wojskowych fotografów było, jeśli zachodziła taka potrzeba, także wykonywanie fotografii dokumentalnych.

W latach 90. XIX wieku i pierwszych latach kolejnego stulecia fotografia stawała się nieodłącznym towarzyszem życia wojskowego, służąc zarówno do uwieczniania ważnych momentów, jak i bardziej przyziemnych, codziennych elementów służby. Zdjęciami posługiwano się również w celach szkoleniowych. W swoich dziennikach z lat 1899-1909, rosyjski oficer gwardyjskiej artylerii, podporucznik Władimir Stiepanowicz Sawonko zapisał m.in. „27 listopada (1902 roku – R.M.) (...) Wieczorem o godzinie 8 na spotkaniu brygady rozpoczął się pierwszy odczyt kapitana artylerii gwardii Bełajewa o swojej misji zagranicznej. Wykład bardzo ciekawy, ponieważ poruszał kwestie współczesnej francuskiej artylerii polowej ze strony taktycznej i technicznej. (...) Wykład zakończył się około 11 i prowadzący zademonstrował masę fotografii i rysunków”⁸.

Okres wojny rosyjsko-japońskiej to moment prawdziwego rozkwitu rosyjskich albumów

7 З. У. Махмудова, *Фотографы и топографы: становление и развитие военной „светописи” на Кавказе в середине XIX в.*, «Кавказский Сборник», nr 13 (45)/2021, s. 258-262.

8 *Черная книга. Дневники гвардейского офицера В. С. Савонко 1899-1909*, ред. А. И. Алексеев, К. В. Назаренко, М. А. Смирнова Москва 2019, s. 192.

pamiątkowych, dokumentujących przebieg działań wojennych. Są wśród w nich prace powielane w dużych nakładach, przeznaczone dla ogółu społeczeństwa, a także zupełnie unikatowe zbiory, wykonane, skierowane do wąskiego grona weteranów, czasami tylko w pojedynczych egzemplarzach jako nietypowy prezent⁹.

Przykładem wydawnictwa wielkonakładowego i skierowanego do szerokiego grona odbiorców jest album „Mandżuria” (*Художественный альбом „Манжурия”. Русско-японская война*), wydany w Sankt Petersburgu staraniem A.W. Martynowa w 1906 roku¹⁰. Jak reklamował go sam wydawca, zresztą jednocześnie autor części zdjęć, zawierał on „389 map, rysunków i fotografii na 122 stronach”. O dużych oczekiwaniach wydawcy wobec dzieła może świadczyć fakt jego starannego, miejscami wręcz ozdobnego, a przy tym dwujęzycznego (rosyjsko-francuskiego) wydania. Przy zestawianiu materiałów do pracy i dobierając zdjęcia i rysunki kierowano się najwyraźniej dwiema drogami – chęcią ukazania rosyjskiego wysiłku wojennego i przedstawieniem europejskiemu czytelnikowi warunków życia na Dalekim Wschodzie. Należy zauważyć, że zwłaszcza ten drugi wątek jest na tyle silnie eksponowany w albumie, że przyćmiewa on samą relację z wojny. Czytelnik mógł zobaczyć np. zdjęcia ukazujące architekturę Mukdenu i prowincji, obchody chińskiego nowego roku, lokalne świątynie czy tradycyjnie ubranych członków bogatej rodziny¹¹. W tym samym albumie znalazła się również cała seria zdjęć, na których utrwalono egzekucję chińskiego szpiega, od wyprowadzenia więźnia aż do stwierdzenia zgonu przez wojskowego lekarza. W charakterze uzupełnienia zamieszczono również w tym samym miejscu scenę egzekucji złapanych przez chińskie władze chunchuzów (rozbójników, którzy terroryzowali ówczesne pogranicze chińsko-rosyjskie)¹². Owe plastyczne i epatujące przemocą (zwłaszcza w wypadku drugiej egzekucji) ujęcia przywodzą na myśl podobne sceny, rozpowszechniane po powstaniu bokserów w Europie Zachodniej. W przywoływanym w tym miejscu przypadku trudno stwierdzić, czy zamierzeniem twórców albumu było wyłącznie przyciągnięcie klienta przez epatowanie przemocą, czy też raczej pokazanie cywilizacyjnego kontrastu między „wojskowymi” sposobami egzekucji w Rosji i krwawym, publicznym ścięciem głów w Chinach.

Odnosnie do samych fotografii przedstawiających rosyjską armię, można zauważyć, że

9 Niestety, problem stanowi dotarcie do wielu interesujących, wydanych w małym nakładzie albumów, często znajdujących się tylko w rękach prywatnych. Temat ten, mimo że na pewno wymaga dalszych badań, wykracza jednak poza ramy niniejszej pracy. Przykładem może być tutaj „Album szlaku bojowego 6. Syberyjskiego Korpusu podczas wojny rosyjsko-japońskiej 1904-1905” (*Альбом боевой жизни 6-го сибирского корпуса в Русско-японскую войну 1904-1905*). Praca ta musiała być wydana w stosunkowo dużej liczbie kopii (być może nawet w kilku wersjach, sądząc po różnicach w okładkach), jednakże mimo moich starań o zlokalizowanie fizycznej kopii, wszystkie egzemplarze wydają się jedynie pojawiać w domach aukcyjnych, po bardzo wysokich cenach.

10 *Художественный альбом „Манжурия”. Русско-японская война*, Санкт-Петербург 1906

11 Ibidem, s. 15, 70-71

12 Ibidem, s. 21-22. W dalszych częściach albumu prezentowane są także inne ujęcia chińskich więźniów, zob.: ibidem, s. 36.

większość (jeżeli nie wszystkie) z nich została poddana przed publikacją silnemu retuszowi. Dotyczy to np. zamieszczonym na samym początku ujęć z Port Artur¹³. Większość opublikowanych scen ukazuje typowe momenty z życia armii, takie jak wygląd obozowisk, przewóz koleją, transport rannych itp¹⁴. W albumie zamieszczono też jednak zdjęcia ukazujące ponurą rzeczywistość wojny. Do najciekawszych z nich należy relacja z obrony tzw. Wzgórza Putiłowa (Путиловская Сопка), w której widzimy pobojuwisko zasłane zabitymi japońskimi żołnierzami, a także ostrzału rosyjskich pozycji przez japońską artylerię¹⁵.

Innym wartym uwagi albumem z tego okresu jest „Wojna rosyjsko-japońska 1904-1905” wydana staraniami rosyjskiego Sztabu Generalnego, i podobnie jak omówiona „Kronika”, stanowi niejako oficjalne spojrzenie na ów konflikt. Autorem zdjęć był Siergiej Prokudyn-Gorski¹⁶. Wykonane przez niego zdjęcia stanowią połączenie relacji etnograficznej z właściwym, wojskowym tematem. Wśród odbitek Prokudyna-Gorskiego można dostrzec dużą liczbę scen grupowych. W taki sposób uchwycono np. załogę i personel medyczny pociągu sanitarnego, oficerów ze sztabu armii, czy kompanię z 19. Pułku Strzelców, pozującą wraz ze zdobytymi japońskimi armatami górskimi¹⁷. Autor pokusił się również o uchwycenie kilku dynamicznych scen, takich jak widok dwóch rosyjskich oficerów obserwujących marsz rosyjskiej kolumny zaopatrzeniowej pod Liaolian, czy też rosyjskich żołnierzy przygotowujących zasadzkę na Japończyków¹⁸. W albumie nie zabrakło również wielu fotografii z umocnieniami polowymi, w tym rosyjską piechotę zajmującą okopy czy też pozycje własnej artylerii¹⁹.

Innym powracającym motywem albumu są fotografie zrobione japońskim jeńcom. Na jednym z nich autor zbioru przedstawił wziętego do niewoli japońskiego fotografa wojennego, w innym miejscu, jeżeli wierzyć opisowi dołączanemu do fotografii, schwytanego szpiega w cywilnych ubraniach²⁰. Fotograf nie wahał się również ukazać, a w niektórych wypadkach wręcz epatować okrucieństwem wojny. Na zdjęciach spod Sandepu wojskowy krzyż, przygotowany do ustawienia na mogiłę został zestawiony z na wpół rozłożonymi ciałami ofiar walk. Z kolei fotografie spod Mukdenu pokazują zbierane z pobojuwiska trupy, zapewne w przygotowaniu do pochówku. Wreszcie seria ujęć spod wioski Juchantun (Юхантун) ukazuje ciała japońskich żołnierzy leżące w bezwładzie na ulicach. Wiele z nich jest w stanie zaawansowanego rozkładu i

13 Ibidem, s. 7-8.

14 Ibidem, s. 43; 54.

15 Ibidem, s. 52.

16 *Русско-японская война 1904-1905 г.*, Санкт-Петербург 1905 (?). Wersja elektroniczna albumu dostępna jest pod adresem: „Томская электронная библиотека”, <https://elib.tomsk.ru/purl/1-6559/>, dost. na dz. 1.02.2022.

17 Ibidem, tabl. 31; 37; 46; 95.

18 Ibidem, tabl. 71; 77.

19 Ibidem, tabl. 62; 99; 107; 140.

20 Ibidem, tabl. 35.

z maltretowanymi. W kilku scenach widać oglądających z daleka trupy, przejeżdżających Rosjan²¹.

Szczególnie interesującą pracą z okresu tej wojny jest „Kronika wojny z Japonią” („Летопись войны с Японией”), która była cotygodniowym periodykiem wydawanym między 1904-1905. Łącznie opublikowano 84 numery, tego czasopisma. Jest ono cennym źródłem wiedzy na temat tego, jak oficjalne czynniki próbowały przedstawić trwający na Dalekim Wschodzie konflikt. Pomysłodawcą całej serii był pułkownik (następnie generał-major) Dmitrij Nikołajewicz Dubieński, oficer Sztabu Generalnego i znany poplecznik istniejącego systemu władzy. Inną ważną osobą w redakcji był Władimir Aleksandrowicz Apuszkin – korespondent wojenny i bezpośredni uczestnik działań zbrojnych, a następnie bardzo popularny autor książek na jej temat²². „Kronika...” jest ważnym dokumentem, bo była ona pionierska w stosunku do prac wydawanych później przez Dubieńskiego w latach Wielkiej Wojny. Wszystkie one przyjęły układ wypracowany przez redaktorów „Kroniki wojny z Japonią”. Wszystkie numery tego wojennego czasopisma były bogato ilustrowane, zarówno za pomocą fotografii jak i rysunków. Ich dobór nie był dziełem przypadku i zazwyczaj korespondował z tematyką zamieszczonych tekstów, chociaż nie zawsze było to powiązanie ścisłe.

Autorzy „Kroniki...” bardzo często sięgali po fotografię portretową uczestników wojny. Powracającym motywem były zamieszczane regularnie galerie poległych bohaterów. W zależności od liczby pozyskanych zdjęć przyjmowały one formę całostronicowych galerii, lub skromniejszego kolażu, zamieszczanego zwykle nad doniesieniami z teatru działań wojennych. Wykorzystywano do nich zwykle portrety studyjne, wykonane zapewne jeszcze przed pobytem na froncie. Dostatecznie często fotograficzną listę poległych uzupełniano portretami ciężko rannych i kontuzjowanych. Zazwyczaj przedstawieni w czasopiśmie oficerowie pochodzili z różnych jednostek, chociaż zdarzało się, że publikowano galerię ofiar wojny z jednego tylko pułku, opierając się zapewne na materiałach przesłanych do redakcji przez macierzystą jednostkę. Na przykład, w numerze ze stycznia 1905 roku przedstawiono sześciu zabitych i rannych ze 140. Zająckiego Pułku Piechoty²³. Z kolei w chronologicznie wcześniejszym numerze z października 1904 roku znalazło się całe tableau (notabene przygotowane w Riazaniu), z oficerami ze 137. Nieżyńskiego Pułku Piechoty Jej Cesarskiej Wysokości Wielkiej Księżnej Marii Pawłownej, poległych bądź rannych w walkach między 15 a 20 sierpnia (starego stylu)²⁴.

Podczas walk na Dalekim Wschodzie i w Mandżurii obecność osób posiadających aparaty fotograficzne wykorzystywano na różne praktyczne sposoby. Jednym z przykładów była

21 Ibidem, tabl. 169; 178; 196-197.

22 Por. przypis nr 165.

23 „Летопись войны с Японией”, nr 43/1905, s. 822.

24 „Летопись войны с Японией”, nr 31/1904, s. 579.

dokumentacja – prawdziwych lub rzekomych – zbrodni wojennych. Władimir Apuszkin opisywał w jednej ze swoich książek scenę z pobojowiska, gdzie japońscy żołnierze mieli dopuszczać się aktów bestialstwa nad rannymi: „(...) Ale trzeba wykorzystać ostatnie promienie słońca i dopóki trwa dzień obejrzyć trupy dobitych kozaków, opisać ich rany. Lekarz z baterii artylerii Stankiewicz wykonał już im fotografie”²⁵.

Analizując dzieła rosyjskich fotografów w czasie wojny rosyjsko-japońskiej można dojść do wniosku, że powielają one pewne schematy, obecne w podobnego typu pracach autorów zachodnich, zwłaszcza tych wykonanych w czasie wojen kolonialnych. Wyróżnić w nich można bardzo rozbudowaną część „etnograficzno-dokumentalną”, która zapoznawała czytelnika zarówno krajobrazem obszaru, na którym toczyły się działania wojenne, jak i jego mieszkańcami. Prezentowano koloryt etnograficzny, ludność i architekturę. Dopiero następnie autorzy albumów przechodzili do meritum pracy, gdzie ukazane są sceny z życia rosyjskich żołnierzy na wschodnich rubieżach państwa. Porównanie do wojen kolonialnych wydaje się tu uzasadnione, chociażby ze względu na użycie podobnego, zauważalnego podziału na „swoich” i „obcych”. Deprecjonowanie i pewna pogardliwość w stosunku do kultur spoza europejskiego kręgu cywilizacyjnego było częstym (choć, co należy zaznaczyć, nie uniwersalnym) podejściem ludzi przełomu XIX i XX wieku. Można widzieć w tym element szerszego zjawiska, odnoszącego się nie tylko do Rosji, ale i większości Europy i Ameryki Północnej. Było to przekonanie o szczególnej roli europejskiej cywilizacji, a także o „brzemieniu” białego człowieka, który miał być predestynowany do szerzenia w Azji i w Afryce ładu i porządku.

4.2. Fotografia garnizonowa i amatorska – próba charakterystyki

Przy omówieniu amatorskiej fotografii wojskowej w Rosji w okresie poprzedzającym I wojnę światową prawie zawsze mamy na myśli fotografię oficerską, tj. wykonywaną przez nich i przedstawiającą ich spojrzenie na służbę. Amatorska fotografia wykonywana przez członków korpusu szeregowych praktycznie nie jest zauważalna. Przyczyną takiego stanu rzeczy była specyfika armii rosyjskiej, panujące w niej zwyczaje i zależności służbowe, a także kwestie finansowe. Pomimo tego, że rosyjska kadra oficerska była opłacana gorzej, niż miało to miejsce w innych państwach ówczesnej Europy (z wyjątkiem armii austro-węgierskiej), to nadal dysponowała ona sumami znacznie przewyższającymi możliwości przeciętnego szeregowego. Na pełen żołd składały się, oprócz głównej „wypłaty” również dodatki na wyżywienie, zakwaterowanie, jak również osobna pensja na potrzeby rodziny. Łącznie, w zależności od posiadanego stopnia i

25 А. В. Апушкин. *Мищенко. Из воспоминаний о Русско-Японской войне*, Санкт-Петербург 1904, s. 94.

zajmowanego stanowiska rosyjski oficer mógł otrzymywać miesięcznie od około stu rubli, do nawet kilkuset w wypadku generalicji.

Kwestie finansowe są jednak tylko jednym z czynników wpływających na omawiany stan rzeczy. Jak już była o tym mowa, tuż przed I wojną światową koszt najtańszych aparatów kieszonekowych nie przekraczał kilkunastu rubli. Suma ta była (przynajmniej teoretycznie) osiągalna nawet przez lepiej opłacanych urzędników czy przedstawicieli mieszczaństwa. Należy tutaj jednak postawić pytanie – czy takie osoby miały szansę znaleźć się w korpusie szeregowych armii rosyjskiej?

Rosyjski system poboru posiadał liczne mechanizmy, które pozwalały uniknąć służby w armii osobom o odpowiedniej majątności i/lub wykształceniu. W warunkach pokojowych od powinności wojskowej zwolniono całe grupy społeczne, takie jak kupcy czy mieszczenie, zaś w niższych warstwach społeczeństwa wykluczano zwyczajowo jedynych żywicieli rodziny czy jedynaków. Nawet w wypadku powołania do wojska, powszechnie praktykowane było wynajmowanie „zamiennika” wśród osób nieobjętych poborem, lub po prostu wykorzystanie powszechnie panującej korupcji, która pozwalała uzyskać upragniony status „białobiletника” (*белобилетник*) – niezdolnego do służby. Jak w emigracyjnych retrospekcjach zauważał rosyjski historyk i były generał carskich sił zbrojnych, Mikołaj Gołowin, podobne praktyki negatywnie odbijały się na całej armii, doprowadzając do efektu selekcji negatywnej wśród rekrutów i nie dopuszczając do jej szeregów osób lepiej wykształconych²⁶.

Jeśli przedstawiciel inteligencji chciał służyć w szeregach armii, to nadal miał do wyboru znacznie atrakcyjniejsze możliwości kariery, niż zwyczajna służba w szeregach. Mógł on wybrać edukację w szkołach wojskowych, lub też zdecydować się na dobrowolną służbę na specjalnych warunkach. Taki ochotnik (*Вольноопределяющийся*), niejako w zamian za pokrycie z własnej kieszeni kosztów utrzymania i umundurowania, odbywał szkolenie w wybranym rodzaju wojsk, które kończyło się egzaminem na stopień chorążego (*прапорщик*), a następnie był przenoszony do rezerwy. Ochotnicza służba była więc w zasadzie rosyjską wersją znacznie słynniejszego systemu jednorocznych ochotników, stosowanego w armiach niemieckiej i austro-węgierskiej²⁷.

26 M. M. Gołowin, *Armia rosyjska w Wielkiej Wojnie*, tłum. Katarzyna Mróz-Mazur, Oświęcim 2013, s. 23-48, szczególnie 44-45. Zob. także: *Устав о воинской повинности и комплектование войск лошадьми, составленный по Своду законов 1876 и 1879 годов и дополненный законоположениями по 8 октября 1880 г. Статьи уставов разъяснены циркулярами генерал-адмирала, министра Внутр. Дел и Главного Штаба и решениями 1-го Депар. Прав. Сената и уголовного Кассацион. Департа. Правит. Сената и положением о воинской повинности Башкирии и казаков Уральского и Семиречинского войска*, ред Н. А. Дементьев, Санкт-Петербург 1880.

27 Szczegóły odbywania służby wojskowej na specjalnych warunkach dla końca XIX wieku zob. *Сборник законоположений по отбыванию воинской повинности вольноопределяющимися и охотниками. по Уставу о воинской повинности последнего издания (1897 г.) и по кн. VI С. В. П. 1869 г. издания 1891 г. С дополнениями и разъяснениями по приказам по Военному ведомству и по циркулярам Главного штаба, а также по распоряжениям, объявленным по военным округам, по 1 января 1899*, ред. М. Ф. Андрушкевич, Кутаиси

Nawet w sytuacji, w której przedstawiciel inteligencji bądź po prostu fotograf-amator trafiłby do armii jako zwyczajny poborowy, to wydaje się nieprawdopodobne, by mógł dalej uprawiać w niej swoje hobby, nawet w czasie wolnym. W ówczesnej armii rosyjskiej istniał bardzo wyraźny (można mieć wrażenie, że wręcz celowo podkreślany) dystans służbowy, społeczny i towarzyski między oficerami i ich podkomendnymi. Od tych ostatnich wymagano przede wszystkim posłuszeństwa i wierności, rozumianej bardziej na poziomie ostentacyjnych manifestacji przywiązania do domu panującego, niż kształtowania świadomej postawy patriotycznej. Wielu obserwatorów, w tym także ze strony rosyjskiej, podkreślało nieumiejętność, czy też raczej nieudolność w budowie pożądanej postawy ideologicznej wśród poborowych – wyraźnie widać to na przykładzie I wojny światowej, gdzie wielu chłopskich rekrutów nie orientowało się w przyczynach konfliktu i celach politycznych Rosji, a sami szeregowi żołnierze byli zmuszeni do przyzwyczajania się do systemu uciążliwych niedogodności i konwenansów w czasie służby, jak również poza nią – meldując się oficerom musieli używać sformalizowanej i wyszukanej tytulatury, podczas gdy ich dowódcy zwracali się do nich na „ty”. Przebywając poza garnizonem w czasie wolnym nie mogli korzystać z usług restauracji wyższej kategorii, zajmować miejsc siedzących w tramwaju itp.

Potwierdzenie tego stanu rzeczy można pośrednio wyczytać z dokumentów poświęconych towarzystwom fotograficznym. Na przykład statut Rosyjskiego Towarzystwa Fotograficznego wykluczał z grona potencjalnych członków żołnierzy pełniących czynną służbę wojskową, jednakże zakaz dotyczył tylko korpusu szeregowych (*нижние чины*)²⁸. Wymienione ograniczenie nie dotyczyło oficerów. Podobnie brzmiące zapisy, uniemożliwiające przyjęcie w szeregi związku żołnierzy i junkrów, można znaleźć m.in. w statucie Jekaterynosławskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii (*Екатеринославского общества фотографов-любителей*), Kazańskiego Towarzystwa Fotograficznego (*Казанское Фотографическое Общество*), Warszawskiego Towarzystwa Fotograficznego i innych²⁹. Co interesujące, podobnie „dyskryminujące” zasady nie pojawiły się w pierwotnej wersji statutu Odeskiego Towarzystwa Fotograficznego (*Одесское Фотографическое Общество*) z 1891 roku. Wydaje się, że na przestrzeni lat ktoś dostrzegł jednak to „przeoczenie”, bo wersja statutu z 1914 roku zawiera już zapis o wykluczeniu szeregowych i

1899; М. Н. Абаев, *Как можно отбыть воинскую повинность: Справочная книжка о льготах по образованию, семейному положению, также кто освобожден от службы в войсках по телесным недостаткам, по званию, роду занятий и о переселенцах: Отсрочки, прогр. и правила воен. учеб. заведений, и вольноопределяющихся*, Саратов 1901.

28 *Устав Русского Фотографического Общества в Москве*, Москва 1894, s. 2.

29 *Устав Екатеринославского общества Фотографов-Любителей*, Екатеринослав 1909, s. 4; *Устав Казанского Фотографического Общества*, Казань 1895, s. 5; *Устав Товарищества Фотографического Warszawskiego*, Warszawa 1901, s. 8-9; *Устав Киевского Общества Фотографов Любителей „Дагерр”*, Киев 1901, s. 8.

junkrów³⁰.

Unikalną, nawet na skalę ogólnorosyjską, pozycję zajmowało Wojskowe Towarzystwo Miłośników Sztuki Fotograficznej w Warszawie (*Военное Общество любителей фотографического искусства в г. Варшаве, Варшавское Военное фотографическое общество*) założone w lutym 1893 roku. Jego nietypowa natura przejawiała się w tym, że grupowało w swoich szeregach wyłącznie żołnierzy pozostających w służbie czynnej i emerytowanych wojskowych. Niestety, informacje na temat działalności tego Towarzystwa są dosyć skąpe. Wiadomo jedynie, że staraniem członków Towarzystwa udało się wydać co najmniej jeden album pamiątkowy, w którym zebrano fotografie pokazujące przebieg manewrów w okolicach twierdzy Iwanogród (Dęblin) w roku 1892, którym przyglądał się panujący wtedy (1881-1894) car Aleksander III. Podane są tam nazwiska członków Towarzystwa i autorów fotografii – podpułkownika Redera z warszawskiej artylerii fortecznej (*Варшавская крепостная артиллерия*) i sztabs-kapitana Lubicz-Straszkiewicza z Keksholmskiego Pułku Grenadierów im. Cesarza Austriackiego (*Кексгольмский гренадерский Императора Австрийского полк*, który od 1894 służył w pułku Lejb-Gwardii). Znamy też nieliczne przykłady zakładania atelier przez byłych wojskowych, już po zakończeniu przez nich służby.

Nie znaczy to jednak, że używanie aparatu fotograficznego przez oficerów było zawsze w pełni akceptowane przez czynniki wojskowe. Przykładem może być tutaj położony na drugim krańcu Rosji garnizon we Władywostoku. Armijny obserwator i autor wspomnień, Michaił Grulow ubolewał, że carscy oficerowie nie mogli udać się bez trudności w pobliże własnych fortyfikacji, wykonać ich zdjęcia, czy też „w ogóle pojawić się, na przykład, w okolicach Władywostoku z aparatem w ręku, nawet jeśli w dużej odległości od jakichkolwiek ważnych strategicznie czy taktycznie punktów”. Miało to jawnie kontrastować z działalnością japońskiego wywiadu, który aktywnie działał na Dalekim Wschodzie przed wybuchem wojny 1904 roku i który, według opinii autora wspomnień, nie miał problemu z wykonaniem fotografii władywostockich umocnień³¹.

Perspektywy stałego zarobku zachęcały fotografów do zakładania własnych zakładów w pobliżu koszar, co prowadziło ostatecznie do tego, że większe garnizony wojskowe miały jeden lub kilka „zaprzyjaźnionych” atelier, których właściciele wyspecjalizowani byli w przyjmowaniu gości w mundurach. Ta gałąź fotografii użytkowej stanowiła sama w sobie bardzo rozbudowany biznes, nastawiony na zaspokojenie różnych gustów i zapotrzebowania umundurowanego klienta. Tradycją, której początki można datować nawet na lata 70. XIX wieku było zamawianie fotografii portretowej

30 *Устав Одесского Фотографического Общества*, Одесса 1891, s. 5-6; por. *Устав Одесского Фотографического Общества*, Одесса 1914, s. 5.

31 М. В. Грулёв, *В штабах и на полях Дальнего Востока. Воспоминания офицера Генерального Штаба и командира полка о Русско-японской войне*, Санкт-Петербург 1908, s. 90.

przez rekrutów kończących obowiązkową służbę wojskową. Przygotowane na tą okazję atelier posiadało zwykle na podorędziu zestawy różnych akcesoriów – szabel, pistoletów, orderów itp., mających „upiększyć” mundur klienta, jak również wymienne tła o zróżnicowanej tematyce (zdobycze techniki, pejzaże, tła o charakterze humorystycznym. Niekiedy jako rekwizytów używano żywych koni, chociaż ze względów praktycznych bardziej popularne było wklejanie twarzy żołnierza na reprodukowaną odbitkę jeźdźca³².

Mniej zamożny lub mniej wymagający rekrut mógł zadowolić się zwyczajną fotografią portretową formatu CDV lub gabinetowego. Osoby liczące na bardziej efektowny rodzaj pamiątki zamawiały zdjęcia w większym formacie, naklejone na specjalnie przygotowane passe-partout o tematyce militarnej – przedstawiających członków rodziny panującej, panoplia, „herby” z różnymi sentencjami lub szczegółami służby żołnierza itp. Popularnym dodatkiem była usługa kolorowania, wykonywana na kilka różnych sposobów, z czego najpopularniejszym było ręczne dorysowywanie kolorowych szczegółów kredkami lub farbą. To właśnie tego typu zdjęcia stanowią gros portretów przodków-żołnierzy armii rosyjskiej, zachowanych w rodzinnych albumach i na nowo „odkrywanych” przez ich dzisiejszych potomków.

Warto przy tym zaznaczyć, że omawiany wzrost znaczenia i różnorodności fotografii rekruckiej nie był zjawiskiem ekskluzywnym dla jednego tylko państwa, ale był charakterystyczny dla wszystkich armii kontynentu. Interesującym wydaje się tutaj postawienie pytania, czy fotografia rosyjska odróżniała się na tym polu od tej wykonywanej np. w Cesarstwie Niemieckim czy w monarchii austro-węgierskiej? Trudno mówić tu oczywiście o żelaznych i sztywnych regułach, jednakże rzeczywiście można zauważyć pewne charakterystyczne preferencje rosyjskiego klienta. W porównaniu do rówieśników z innych armii, carscy rekruci znacznie częściej fotografowali się parami, zaś najpopularniejszymi akcesoriami była broń biała – głównie różnego typu szable. To pierwsze zjawisko można zapewne wytłumaczyć chęcią redukcji kosztów (dodanie drugiej osoby do ujęcia i jego powielenie kosztowało mniej, niż wykonanie dwóch oddzielnych portretów), zaś drugie, być może, wiązało się z prestiżem, jakim w tym okresie cieszyła się służba w kawalerii.

Zamówienia indywidualne nie były jednak jedynym źródłem zarobku dla fotografów decydujących się na nawiązanie współpracy z wojskiem. Począwszy od lat 80. XIX wieku coraz większą popularność zyskiwały fotografie grupowe, przedstawiające zarówno bliskich znajomych, jak również całe grupy, a nawet „roczniki” żołnierzy przechodzących do rezerwy. Często okazją do wykonywania zbiorowych portretów były święta pułkowe, państwowe lub inne wydarzenia o podobnej skali, kiedy cały oddział występował w pełnym składzie i w mundurach paradnych. Taka była prawdopodobnie geneza dwóch imponujących zdjęć 4. Batalionu Kolejowego, wykonanych w

32 J. Legieć, *Służba rekrutów z Królestwa Polskiego w armii rosyjskiej w latach 1874-1913*, Kielce 2013, s. 185.

ich rodzimych koszarach w Jabłonnej około 1910 roku³³. Przy tym stosunkowa izolacja garnizonu od miasta i jego położenie w lesie zdają się wskazywać na to, że fotografa zamówiono i sprowadzono specjalnie (być może pociągiem z Warszawy), tylko w celu uchwycenia całej jednostki w ważnym dla niej dniu.

We wspomnieniach Władymira Sawonki można z kolei znaleźć następujący ustęp: „16 maja [1903 roku – R.M.] Jubileusz 200-lecia [założenia] miasta Sankt Petersburga. Wszystkie dekoracje były gotowe dopiero nad ranem. Zebraliśmy się w koszarach o godzinie 7 rano. (...) O 7.30 przyszedł fotograf Ocup, na co dzień fotografujący w Carskim Siole przede wszystkim artylerzystów, i sfotografował nas na placu ćwiczeń [*бригадном плацу*]: w rozwiniętym szyku i grupę oficerów”³⁴. Problemem w wykonywaniu zdjęć zbiorowych żołnierzy często były trudności techniczne w objęciu tak licznej grupy fotografowanych przez zwyczajne aparaty. Czasami więc używano fotomontażu, wykonując najpierw kilka oddzielnych zdjęć grupowych i łącząc je razem dopiero na tableau. Innym razem wykorzystano podesty lub też nowatorskie aparaty wielkoformatowe. Kilka lat temu prawdziwą sensacją medialną stało się odnalezienie (czy też ściślej – zidentyfikowanie) imponującej fotografii z pierwszych lat XX wieku, na której ujęto około 1200 żołnierzy stacjonującego w Warszawie Lejb-Gwardyjskiego Keksholmskiego Pułku³⁵. Niezwykłe w niej było właśnie to, że dzięki użyciu specjalnej konstrukcji aparatu udało się uchwycić ich wszystkich na pojedynczym i monumentalnym ujęciu.

Czasami fotografię wykorzystywano również w bardziej nietypowy, za to kreatywny sposób. Zamieszczony poniżej kolaż to w rzeczywistości pierwsza strona czteroczęściowego zaproszenia na święto pułkowe 68. (Borodińskiego) Pułku Piechoty im. cesarza Aleksandra III, które odbyło się 28 sierpnia 1902 roku. Zapewne z powodu rangi owej uroczystości zdecydowano się na przygotowanie dosyć wyszukanych zaproszeń – chociaż trudno zgadywać, czy były one w tej formie dostarczane wszystkim, czy też jedynie najważniejszym gościom. Prezentowany na ryc. 14. kolaż stanowi dobry materiał do badań nad rolą fotografii w armii rosyjskiej przełomu wieków XIX i XX, fotograf umieścił tam bowiem, obok przedmiotów związanych ogólnie z ikonografią wojskową (broń, order, liście dębu, naramiennik pułkowy) również uwiecznione sceny z życia codziennego pułku. Warto też zwrócić uwagę na kwestie techniczne – pojedyncze elementy kompozycji nie zostały dodane metodą retuszu, a fizycznie ułożone obok siebie na płaskiej

33 J. Szczepański, *Z dziejów rosyjskiego 4. Batalionu Kolejowego (1877-1915)*, Pruszków 2005, wkładki przed s. 25; 45.

34 *Черная книга...*, s. 239

35 Artykuł na temat odnalezienia zdjęcia i częściowa identyfikacja uwiecznionych na nim osób: А. Ганин, *Все ещё живы... На удивительном снимке Лейб-гвардии Кексгольмского полка "Родина" идентифицировала девятерых офицеров*, <https://rodina-history.ru/2018/10/31/na-snimke-keksgolmskogo-polka-rodina-identificirovala-deviateryh-oficerov.html> dost. na dz. 10.10.2024.

powierzchni i następnie sfotografowane z góry.

Święta pułkowe były jednymi z najważniejszych wydarzeń w kalendarzu armii Cesarstwa Rosyjskiego, a w ich przygotowanie wkładano zwykle wiele sił i środków – chodziło przecież o prestiż danej jednostki. Z tego też względu często były one uwieczniane na zdjęciach, szczególnie gdy w uroczystościach uczestniczyli członkowie domu panującego lub inni dowódcy wysokiego szczebla. Można domniemywać, że tego typu pamiątki miały dla żołnierzy pułku wielką wartość sentymentalną. Przykładem może być tu przygotowana w okresie międzywojennym w Paryżu, emigracyjna broszurka wydana przez weteranów Leib-Gwardii Pułku Jegrów Jego Wysokości (*Лейб-гвардии Егерский Его Величества полк*), w której, prócz reprodukcji kilku obrazów, zamieszczono jedynie dwa zdjęcia – portret generała Bukowskiego i scenę z przeglądu pułku z okazji jego święta przez cara w 1912 roku³⁶.



Fot. nr 14. Ozdobna okładka do zaproszenia na święto pułkowe 68. Pułku piechoty w Zamościu

Źródło: zbiory autora

Nie można zapominać wreszcie o różnego rodzaju księgach pamiątkowych, wydawanych z okazji wszelkich rocznic, uroczystości, manewrów – czy też nawet bez okazji, które pełniły rolę sentymentalnych pamiątek. Taki charakter miał album poświęcony Aleksandrowskiej Szkole

³⁶ *Лейб-гвардии Егерский Полк*, Paryż [b.d.w.], s. 4-5.

Wojskowej w Moskwie (*Александровское военное училище в Москве*). Autor zdjęć otrzymał prawdopodobnie polecenie udokumentowania typowych zajęć i aktywności w szkole, dlatego też powstała seria fotografii na których widać lekcje szermierki, ćwiczeń fizycznych, nauki a także widoki sali sypialnej czy lazaretu. Tego typu pamiątki były zapewne tworzone również przez inne jednostki i instytucje wojskowe³⁷.

Rosyjska fotografia wojskowa z okresu poprzedzającego wybuch Wielkiej Wojny nie różniła się zbytnio ani tematyką, ani wykorzystywaną technologią od europejskich standardów. Można powiedzieć, że wpisywała się ona w charakterystyczny nurt światowego „unitaryzmu” fotografów, używających podobnych metod i techniki. Można przypuszczać, że ambicją większości ówczesnych autorów, rosyjskich i nie tylko, było nie tyle wykazanie się nowatorstwem w swojej sztuce, a udowodnienie konkurencji i potencjalnym klientom, że jest się w stanie świadczyć usługi nieodbiegające od przyjętego poziomu. Do wybuchu wojny 1914 roku powstała i okrzepła zarówno oficjalna fotografia reportażowa, jak i uprawiana przez oficerów fotografia amatorska, prywatna, uformowały się też silne związki pomiędzy wybranymi fotografami i instytucjami wojskowymi. Te ostatnie w dalszym ciągu jednak darzyły fotografię pewną nieufnością i mimo tak szerokiego wykorzystania jej podczas wojny rosyjsko-japońskiej nadal nie doceniano jej skuteczności jako środka masowego przekazu i instrumentu propagandy. Jak zobaczymy w kolejnych częściach niniejszej pracy, stanowisko to wpłynie również na podejście rosyjskich władz do fotografii i fotografów w pierwszych miesiącach Wielkiej Wojny.

37 *Александровское военное училище в Москве*, Москва 1899.

Rozdział 5

Sytuacja prawna i faktyczna fotografów wojennych i fotografów-amatorów w armii rosyjskiej w czasie I wojny światowej.

5.1 Korespondenci i fotografowie wojenni a rosyjskie prawodawstwo wojskowe. Cenzura wojenna

W chwili wybuchu wojny rosyjski aparat cenzury znajdował się w dosyć niekomfortowym (z punktu widzenia władz) położeniu. W Manifeście Październikowym 1905 roku car Mikołaj II zapewnił (czy też raczej – zapowiadał zapewnienie) obywatelom rosyjskim swobodę wypowiedzi, wolność słowa i prasy. Oznaczało to więc formalne zniesienie (z naciskiem na słowo „formalne”) istniejącej cenzury. Oczywiście teoria różniła się od praktyki, władze nadal zachowywały prawo do zatrzymywania tekstów, artykułów bądź też całych publikacji, które uznano za naruszające nowo wprowadzone, „tymczasowe” przepisy dotyczące prasy. Nowe prawa zaczęły obowiązywać 24 listopada 1905 roku (starego stylu), kończąc „miodowy miesiąc wolności prasy”, jak żartowano w epoce¹. Nowo wprowadzony system zapewniał redakcjom czasopism i gazet dużą swobodę – m.in. zatrzymanie publikacji i nakładanie kar następować miało na drodze sądowej, a nie, jak dotąd, administracyjnej. Oczywiście, po uspokojeniu się rewolucyjnych nastrojów władze starały się odzyskać utraconą kontrolę nad prasą – służyły temu kolejne ukazy, które weszły w życie wiosną 1906 roku². Jednakże mimo wszystkich ograniczeń, oficjalnie cenzura została przywrócona dopiero w dzień wybuchu wojny, drugiego sierpnia (dwudziestego lipca) 1914 roku.

Zasady obecności na froncie i swobody działania oficjalnych rosyjskich fotografów wojennych były regulowane rozporządzeniami, wydanymi w latach 1912-1917. Za najważniejsze z nich należałoby uznać „Zasady działalności wojennych korespondentów w czasie wojny” z 1912 roku i wspomniane „Tymczasowe zasady działania wojennej cenzury”, opublikowane w 1914 roku.

„Zasady działalności wojennych korespondentów” zostały wydane przez Oddział Główny Sztabu Generalnego w 1912 roku i bazowały na doświadczeniach wyniesionych z poprzednich wojen, zwłaszcza rosyjsko-tureckiej i rosyjsko-japońskiej. Dokument ten rozgraniczał wojennych korespondentów, którzy mieli pozwolenie na zabranie ze sobą ręcznego aparatu fotograficznego i oficjalnych fotografów-profesjonalistów, którzy mieli kategoryczny zakaz publikowania własnych tekstów, z wyjątkiem krótkich komentarzy do uchwyconej sceny. Na froncie mogło znajdować się

1 П. С. Рейфман, *Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России*, т. 1. вып. 3, Москва 2017, s. 190-191.

2 Ibidem, s. 193-194.

tylko dwudziestu korespondentów wojennych (z czego dziesięciu zagranicznych) i trzech wojennych fotografów, łącznie 23 osoby. Wojennymi fotografami mogli być tylko obywatele Rosji³.

Zarówno wojenni korespondenci wojenni, jak i pozostali fotografowie musieli być wcześniej zaakceptowani przez naczelnika Sztabu Generalnego. W celu uzyskania tego stanowiska należało zwrócić się z podaniem, do którego dołączano trzy fotografie, a także świadectwo „prawomyślności” w wypadku obywateli rosyjskich, lub też rekomendację przedstawiciela rosyjskiej dyplomacji z kraju, z którego przybywał zainteresowany. Konieczne było również dostarczenie dokumentu tożsamości i oświadczenia danej redakcji/agencji prasowej, która potwierdzała, że kandydat działa w ich imieniu. Przed wyruszeniem na linię frontu korespondenci musieli podpisać stosowną deklarację, w której zobowiązywali się do przestrzegania przepisów dotyczących cenzury i „Zasad działalności..”, jak również byli świadomi odpowiedzialności karnej za ich złamanie⁴.

Po przybyciu w sferę działań wojennych korespondenci i fotografowie podlegali formalnie naczelnikowi oddziału wojennej cenzury przy Stawce Głównodowodzącego. Łatwą identyfikację umożliwić miała noszona na ramieniu specjalna opaska z numerem, pod którym byli wpisani na listę sporządzoną przez Sztab Generalny, a także m.in. poświadczona przez sztab generalny legitymacja. Obie grupy korespondentów miały prawo zacząć swoją pracę dopiero po uprzednim zameldowaniu się u wspomnianego wyżej naczelnika oddziału wojennej cenzury. Tam też mogli złożyć wniosek o przyznanie im pomieszczenia do pracy. Korespondentom i fotografom wolno było zatrudnić maksymalnie jednego pomocnika, nie mogli za to bez pozwolenia przełożonego opuszczać „granic obszaru lokacji Stawki Głównodowodzącego”, przy czym dokładne granice były definiowane przez naczelnika oddziału wojennej cenzury. Poruszanie się fotografów w strefie przyfrontowej miało być ściśle kontrolowane przez władze wojskowe. Oddział Główny Sztabu Generalnego miał publikować aktualne spisy wojennych korespondentów fotografów, w których oprócz danych osobowych umieszczano informacje o dacie wyjazdu. Fotografom wyznaczano również wojskowych „opiekunów” ze sztabu danej jednostki, u których musieli zameldować się tuż po przybyciu na miejsce⁵.

Gotowe fotografie należało przedstawiać w dwóch identycznych egzemplarzach do wglądu wojennej cenzury. Zarówno korespondenci, jak i fotografowie byli zobowiązani do wpłacenia kaucji, która wynosiła odpowiednio 25 tysięcy rubli dla obywateli rosyjskich, 75 tysięcy franków dla obcokrajowców i 10 tysięcy rubli dla fotografów. W razie niewywiązywania się z postanowień

3 Dane zaczerpnąłem z wersji tekstu cytowanej w pracy: М. К. Лемке, *250 дней в Царской Ставке*, Петроград 1920, s. 125-133.

4 Ibidem, s. 127-129.

5 Ibidem, s. 126-127.

nałożonych przez „Zasady działalności...” z kaucji tej miały być potrącanie statutowe kary, zależne od przewinienia. I tak za „przyłapanie” korespondenta na linii frontu bez założonej opaski przewidziano grzywnę w wysokości 25-100 rubli za pierwszym razem, za drugim między 200-300 rubli, za każdym kolejnym zaś – 500 rubli. Wysłanie bez zgody naczelnego sztabu tekstu lub fotografii do publikacji powodowało w pierwszym wypadku 300 rubli kary, w następnym zaś – utratę stanowiska korespondenta lub fotografa wojennego. Najcięższe kary przewidywano jednak wobec osób, które samowolnie oddaliły się poza obszar rozlokowania Stawki; traktowano to jako dezercję. W zależności od czasu trwania korespondentowi lub fotografowi groziła kara w wysokości od 3000 do 5000 rubli (w razie powtórzenia się sytuacji – 5000 do 10000 rubli, za trzecim razem utraty stanowiska), zaś w wypadku gdy nieobecność przekroczyła trzy doby – groziła kary więzienia. Należy zauważyć, że były to sumy, jak na ówczesne warunki, wyjątkowo wysokie. Oddzielne punkty regulowały takie zdarzenia jak dobrowolne przejście na stronę przeciwnika lub przekazywanie mu zebranych materiałów⁶.

„Tymczasowe warunki działania wojennej cenzury” zostały opublikowane 20 lipca (2 sierpnia) 1914 roku, a więc niemalże równocześnie z wybuchem wojny⁷. Wbrew sugerowanej w nazwie „tymczasowości” w rzeczywistości ustawa ta stanowiła podstawę do działania wojennych cenzorów aż do czasu rewolucji. Dokument ten określał rolę wojennej cenzury jako środka prewencyjnego, który miał nie dopuszczać do wyjawienia informacji wrażliwych w źródłach drukowanych, wiadomościach pocztowych czy wystąpieniach publicznych. W punkcie drugim rozporządzenia określono, że pośród środków przesyłania informacji, które podlegają pod wojenną cenzurę są m.in. „wszelkiego rodzaju poligrafie, druki, rysunki, fotografie itp. przeznaczone do kolportażu⁸. Temat fotografii zostaje ponownie wspomniany w artykule 6. przy omawianiu podziału na cenzurę wojenną- pełną i częściową. Pierwsza z nich realizowana była przez prewencyjne sprawdzanie wszystkich źródeł informacji graficznej, wymienionych w punkcie powyżej. Natomiast zapisy o cenzurze częściowej (obecna na terenie państwa nieobjętym działaniami wojennymi) nie dotyczyły zdjęć⁹.

Organami odpowiedzialnymi za pracę cenzury w obszarze działań wojennych były sztaby armii, floty, okręgów wojskowych itp. znajdujące się w danym regionie. Z kolei dla sfery pozafrontowej były to, wymienione kolejno przez ustawę: Główna Komisja Wojennej Cenzury,

6 Ibidem, s. 130-132.

7 Poniższą analizę opieram na dokumencie: „Временное положение о военной цензуре. Утверждено 20 июля 1914 года”, którego faksymile opublikowano na stronie: „Государственная публичная историческая библиотека России”, <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/13677-rossiya-zakony-i-postanovleniya-vremennoe-polozhenie-o-voennoy-tsensure-utverzhdeno-20-iyulya-1914-goda-pg-1914> dost. na dz. 20.02.2022.

8 Ibidem, s. 1.

9 Ibidem, s. 2.

komisje regionalne i wojenni cenzorzy. W skład Komisji Głównej wchodził sekretarz, przedstawiciel Ministerstwa Wojny (obaj formalnie delegowani przez ministra wojny, ale po przedstawieniu kandydatów na stanowisko przez sztab generalny), po jednym przedstawicielu ministerstw Morskiego, Sprawiedliwości i Spraw Zagranicznych. Oprócz tego aż trzech delegatów wysyłało ministerstwo spraw wewnętrznych – mających reprezentować Główny Zarząd ds. Druku, Poczty i Telegrafów. Ostatnim członkiem stałym komisji był sekretarz; w sprawach nagłych miała ona także prawo wzywać na swoje zebrania przedstawicieli innych cesarskich urzędów. Organizacja komisji regionalnych była oparta na tym samym schemacie, z tym że tworzyły się one przy sztabach okręgów wojskowych, a wybór dwóch członków komisji z ramienia armii pozostawał w gestii dowódcy okręgu. Odnośnie do wojennych cenzorów, mieli oni być wybierani spośród lokalnych przedstawicieli aparatu administracyjnego, związanych z drukiem i służbą pocztowo-telegraficzną. Jak precyzował to omawiany dokument, o ile pozostawali oni formalnie podlegli swoim normalnym przełożonym, to w kwestiach dotyczących sprawowania nowej funkcji zwracali się bezpośrednio do regionalnej komisji cenzury i wykonywali jej dyspozycje.

Cenzura wojenna wymagała ogromnych nakładów pracy zaangażowanych w nią osób. Na obszarze Odeskiego Okręgu Poczta-Telegraficznego, który stanowił przez zaplecze dla Frontu Południowo-Zachodniego, utworzono początkowo 25 oddziałów zajmujących się cenzurą. Do marca 1917 roku liczba ta wzrosła do 53 oddziałów¹⁰. Z kolei jak podaje Mariusz Kulik, w samej tylko 2. Armii rosyjskiej w lutym 1917 roku cenzura wojskowa sprawdziła 170 138 listów¹¹. Główną bolączką cenzorów nie były, jak się wydaje, materiały graficzne, a ogrom korespondencji, w postaci zarówno tradycyjnych listów, jak i telegramów, pocztówek itp. Problematyka fotografii i fotografów pojawiała się rzadko, co jednak nie znaczy, że nigdy. Cenzura wojenna na terenie Mińskiego Okręgu Wojskowego (który w lipcu 1914 roku przejął struktury zlikwidowanego Warszawskiego OW) wprowadziła w 1916 roku zakaz wykonywania fotografii (zarówno przez profesjonalistów, jak i amatorów) w otwartej przestrzeni (na ulicach, we wsiach, polach, lasach itp.) bez posiadania odpowiedniego zezwolenia wydanego przez władzę. Jego brak mógł skutkować wysoką grzywną lub karą więzienia (zamiennie z osadzeniem w twierdzy) do trzech miesięcy¹².

Jak zauważa Christopher Stolarski, system taki od razu natrafił na problemy, którego źródłem była charakterystyczna dla rosyjskiej administracji skłonność do posługiwania się

10 И. С. Миронова. *Военная цензура почтовой корреспонденции Одесского почтово-телеграфного округа в период первой мировой войны*, „Историческая и социально-образовательная мысль”, nr 1/2014, s. 56.

11 M. Kulik, *Działalność rosyjskiej cenzury wojskowej w okresie I wojny światowej*, „Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, nr 2, t. 56/2021, s. 55. W tym także artykuły obszerne omówienie przykładów działań cenzury w odniesieniu do listów: *ibidem*, s. 56-66.

12 В. Ф. Блохин, *Военная цензура Минского военного округа в начало Первой мировой войны*, „Новый исторический вестник”, nr 3 (61/2019), s. 34.

ogólnymi sformułowaniami. Postanowienia, dalekie od jednoznaczności, mogły być różnie interpretowane w zależności od sytuacji i ich osobistego zrozumienia przez urzędnika. Dowolna informacja z frontu mogła zostać uznana za kluczową i zdradzającą zbyt wiele szczegółów na temat położenia armii. Skutkiem tego teksty i fotografie, które były dopuszczane przez lokalnych cenzorów w Moskwie, mogły zostać niezaakceptowane przez cenzurę w Piotrogradzie. Zauważalnym śladem działania cenzury było celowe pozostawianie białych pól w wydrukowanych pracach, w miejscu zdjęć i innych niedopuszczonych do publikacji materiałów. C. Stolarski uważa, że w wypadku niektórych przypadkach dziennikarze celowo zostawiali je puste, nawet jeśli mieli możliwość ich innego wykorzystania. Szczególnie w takiej formie wyrażania sprzeciwu wobec cenzury miały celować redakcje czasopism „Sinyj Żurnał” („Синий Журнал”) i „Ogoniok” („Огонёк”)¹³.

5.2 Fotoreportaż oficjalny. Źródła, twórcy

Początkowe przekonanie, że wojna zakończy się szybko, w ciągu kilku tygodni spowodowało, że początkowo nie zamierzano nawet dopuścić korespondentów wojennych na linię frontu. Motywowano to przede wszystkim bardzo szeroko interpretowanymi względami zachowania tajemnicy wojskowej, niezależnie od tego, czy relacje korespondentów mogłyby przynieść korzyści dla podtrzymania panującego jeszcze bojowego nastroju społeczeństwa. Opisuując wydarzenia z perspektywy obserwatora w sztabie Głównodowodzącego M. Lemke podawał, że już 16 (29) sierpnia 1914 roku do Stawki wpłynęły pierwsze podania o przyznanie prawa do wysłania na front korespondenta wojennego, w tym wypadku skierowane przez redakcje gazet „Nowoje Wriemia” („Новое Время”) i „Wieczornoje Wriemia” („Вечерное Время”)¹⁴. Wkrótce dołączyły do nich prośby ze strony innych wydawców, zarówno najbardziej popularnych gazet, takich jak „Niwa” („Нива”), jak i wydawnictw zupełnie lokalnych, wszystkie jednak były odrzucane. Stan ten nie mógł trwać w nieskończoność, w miarę gdy nadzieje na szybkie zakończenie wojny ustępowały przygotowaniom do wielomiesięcznych zmagania.

Podjęcie wojskowych decydentów do prasy zaczęło zmieniać się już we wrześniu 1914 roku. Powoli stawało się jasne, że wojna przedłuży się i konieczne będzie kontrolowane informowanie społeczeństw o wydarzeniach na froncie. Nawet wtedy jednak władze wojskowe starały się wydzielać informacje na temat przebiegu działań wojennych w sposób jak najbardziej oszczędny i kontrolowany. Ostatecznie Stawka zgodziła się na wysyłanie w rejon działań

13 Ch. Stolarski, op. cit., s. 179-181.

14 М. К. Лемке, *250 дней в Царской Ставке*, Петроград 1920, s. 133-134.

wojennych pierwszych korespondentów i fotografów, pod warunkiem ich ścisłej kontroli przez czynniki wojskowe. Należy wspomnieć tutaj o niebagatelnej roli Stanley'a Washburna, amerykańskiego fotografa z ramienia „The Times”, który z wielką energią działał zarówno na rosyjskim zapleczu, jak i prawie na linii frontu. Udało mu się już wcześniej zdobyć rekomendację ze strony ministra spraw zagranicznych Siergieja Sazonowa, dzięki której już latem 1914 roku objeżdżał sferę frontową i do września 1915 roku dysponował kolekcją około 2000 fotografii, które zamierzał wykorzystać w przyszłości do stworzenia wojennego albumu¹⁵.

Sam S. Washburn, opisywał w swoich wspomnieniach początek swojej frontowej przygody: „(...) mała grupa korespondentów, która otrzymała od Stawki pozwolenie na wyjazd na front, została najpierw zabrana do owego dosyć niezwykłego sztabu [w Baranowiczach – R.M.]. Tu spotkaliśmy się z szefem sztabu [Mikołajem Mikołajewiczem Januszkiewiczem – R.M.], który przyjął nas w swojej salonce i przez pół godziny tłumaczył nam, czego oczekuje się od dziennikarzy, a co jest zakazane. Wyrażony przez niego punkt widzenia był niezwykle prosty. Wartość propagandy i pozyskania opinii publicznej nie zostały zlekceważone, ale są traktowane jako [cele] długoterminowe. Jednakże zagrożenie ze strony działań prasy jest realne, a niepożądane rezultaty – natychmiastowe. [...] Jedno nierozważne słowo czy ujawnienie informacji w krytycznym momencie, nawet jeżeli niezamierzone i przypadkowe, może mieć katastrofalne konsekwencje. W czasie nowoczesnej wojny, gdzie łączność radiowa i telegram grają tak ważną rolę, wystarczy zaledwie kilka godzin, by wiadomość wysłana przez dziennikarza dostała się w ręce przeciwnika (...). Kiedy tak wiele czynników może wpłynąć na ostateczny rezultat, a na szali znajdują się miliony istnień, w kwestii wojennych korespondentów nie ma miejsca na błąd; chyba można przyjąć bezpieczne założenie, że jest to ostatnia wojna, w czasie której tak niewinna grupa [dziennikarzy – R.M.] jak nasza będzie mogła poruszać się po teatrze działań wojennych”¹⁶. Cytat ten ilustruje mentalność wojskowych elit Cesarstwa Rosyjskiego i ich podejście do roli informacji w nowoczesnym konflikcie. Na podstawie cytowanego fragmentu można przyjąć, że, przynajmniej w opinii gen. M. Januszkiewicza, pożądane było jak największe ograniczenie roli prasy w czasie wojny, zamiast jej wykorzystania. Wydaje się, że owa niechęć, czy też niezrozumienie w stosunku do wartości propagandy wojennej była zjawiskiem dość powszechnym wśród rosyjskiej generalicji.

Po spotkaniu z generałem Januszkiewiczem korespondenci wojenni spotkali się z wielkim księciem Mikołajem Mikołajewiczem, a następnie zostali podjęci obiadem w wagonie restauracyjnym. Z relacji Washburna można odnieść wrażenie, że rosyjscy decydenci starali się sprawić jak najlepsze wrażenie przed zagranicznymi dziennikarzami. Nawiasem mówiąc, angielski

15 Ibidem, s. 51.

16 S. Washburn, *Field notes from the Russian front, illustrated by the photographs of George H. Mewes*, t. 1, London, New York 1915, s. 43-44.

autor, mając zapewne na względzie ocieplenie wizerunku sojusznika w oczach angielskiej opinii publicznej, opisał rosyjskich oficerów jako miłośników równości i „demokratycznych w działaniu”. Stoi to jednak w sprzeczności z przytoczonymi wyżej opiniami generała Januszkiewicza, na temat ograniczenia wolności prasy.

Opisywana powyżej delegacja korespondentów miała mieszany charakter, wchodziła w nią zarówno Rosjanie, jak i przedstawiciele Japonii, Francji, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Ich „opiekunem” z ramienia wojska został pułkownik Piotr Lwowicz Assanowicz. Grupa ta wyruszyła z Baranowicz 26 sierpnia (9 września) 1914 roku i w ciągu dwutygodniowego objazdu frontu odwiedziła kolejno Równo, Brody, Lwów, Rawę Ruską, Oskal, Włodzimierz Wołyński, Kowno, Sarny, Baranowicze, Warszawę, Kozienice, ponownie Warszawę i Piotrogród¹⁷.

Tytuł najślynniejszego indywidualnego fotografa-korespondenta Wielkiej Wojny należy z dużą pewnością do Siergieja Aleksandrowicza Korsakowa, kapitana artylerii (od 1916 roku). Niestety, elementy jego biografii są mało znane. Urodził się w 1882 roku i był uczestnikiem wojny rosyjsko-japońskiej, już wtedy zdobywając sławę jako utalentowany fotograf. Potrafił ciekawie uchwycić w obiektywie zarówno codzienne życie rosyjskiego żołnierza, jak i nietypowe wydarzenia, takie jak np. wybuch pancernika „Pietropawłowsk” po wejściu na minę, w czasie walk o Port Artur. W czasie japońskiej wojny był też co najmniej raz ranny. W 1914 roku trafił ponownie na front i łączył najwyraźniej obowiązki artylerzysty i korespondenta wojennego; Zdjęcia jego autorstwa wyjątkowo często publikowała „Wielikaja wojna w obrazach i kartinach” („Великая война в образах и картинах”) (co najmniej 85 fotografii)¹⁸.

Korespondenci wojenni nie mieli być jednak jedyną instytucją odpowiedzialną za uwiecznianie na fotografiach sławy rosyjskiego oręża. We wrześniu 1914 roku z polecenia Naczelnego Głównodowodzącego rosyjskiej armii, wlk. ks. Mikołaja Mikołajewicza we wszystkich sztabach korpusów i samodzielnych jednostkach zaczęto wyznaczać specjalnych oficerów, których zadaniem miało być „zbieranie odpowiednich materiałów, w celu ich oficjalnego lub nieoficjalnego zamieszczenia w prasie”. Wkrótce w rosyjskiej armii od korpusu wzwyż zaczęły powstawać Oddziały Wojenno-Historyczne, których zadaniem miało być zbieranie i zabezpieczanie materiałów na przyszłe potrzeby armii. Zakres ich zadań był naturalnie znacznie szerszy od samej fotografii i zakładał zachowywanie wszystkiego, co mogło mieć potencjalną wartość dla późniejszego udokumentowania zwycięstwa nad Berlinem i Wiedniem. W „instrukcji na temat zbierania i zdawania dokumentów o obecnej wojnie” z 22 sierpnia 1914 roku zaznaczono wyraźnie, że zachowaniu podlegały również zdjęcia. Jak twierdzą niektórzy rosyjscy historycy, to dzięki pracy

17 M. K. Лемке, op. cit., s. 135.

18 А. П. Попов, *Россійские...*, t. 1, s. 636; uzupełniająco: „Офицеры русской императорской армии”, https://ria1914.info/index.php/Корсаков_Сергей_Александрович, dost. na dz. 20.01.2023.

tych właśnie oddziałów zachowała się znacząca ilość prac fotograficznych przechowywanych obecnie w rosyjskich archiwach wojskowych¹⁹.

Trzecim filarem rosyjskiej fotografii wojennej omawianego okresu była praca tzw. Komisji ds. Zdobyczy, czyli, używając jej pełnej nazwy, Komisji ds. Opisania Bojowych Zdobyczy Rosyjskiego Oręża i Starych Sztandarów. Instytucja ta zaczęła swoją działalność jeszcze w 1911 roku, a jej powołanie wiązało się z koniecznością utrwalenia przechowywanych w różnych miejscach pamiątek wojskowych, jakie przez wieki zgromadzone zostały na terytorium Cesarstwa Rosyjskiego. Komisja posiadała silne zaplecze techniczne i zatrudniała szereg specjalistów. W jej skład wchodziła zarówno malarze, jak i fotografowie. Dysponowała ona również przyzwoitym budżetem, który umożliwiało prowadzenie zakrojonej na szeroką skalę działalności. Po wybuchu wojny zwiększył się zakres prac Komisji, która teraz musiała dokumentować zarówno przeszłe, jak i bieżące sukcesy rosyjskiego oręża. Była ona również angażowana do różnego rodzaju zadań pobocznych, mających na celu kreowanie pożądanej postawy patriotycznej w społeczeństwie i udokumentowanie czynów rosyjskich bohaterów wojny.

Decyzją władz w maju 1915 roku został powołany Specjalny Oddział Wojenno-Artystyczny (*Особенный военно-художественный отряд*), sformowany właśnie na bazie specjalistów z Komisji ds. Zdobyczy. Na jego czele stanął pułkownik gwardii W. K. Szenk, w skład oddziału wchodziła zaś m.in. specjalista od malarstwa batalistycznego, profesor N. S. Samokisz i fotograf A. Szturmer²⁰. Po wysłaniu na fronty wojny nowy oddział działał bardzo aktywnie, czego efektem były zarówno specjalne wystawy, jak i liczne publikacje wykonanych przez nią prac w gazetach.

W związku ze zmianami personalnymi i zwiększonym zakresem obowiązków, 22 marca 1916 doszło do powołania nowej komisji, znanej jako „Komisja ds. Zbiórki i Zachowania Zdobyczy Obecnej Wojny, Jak Również Ich Uwiecznienia dla Potomności”. Na jej czele stanął generał-adiutant Dimitrij Antonowicz Skalon²¹.

Innym organem uprawnionym do kolportażu materiałów graficznych był Skobielewski Komitet. Była to powstała jeszcze podczas wojny rosyjsko-japońskiej organizacja o charakterze pomocowym. Jej członkowie stawiali sobie za cel zarówno pomoc rosyjskim weteranom, jak i dokumentowanie dokonań rosyjskiego oręża. Pomimo niejasnego statusu prawnego cieszyła się ona poparciem kół rządowych. Podczas Wielkiej Wojny szczególnie aktywnie pracował wydział

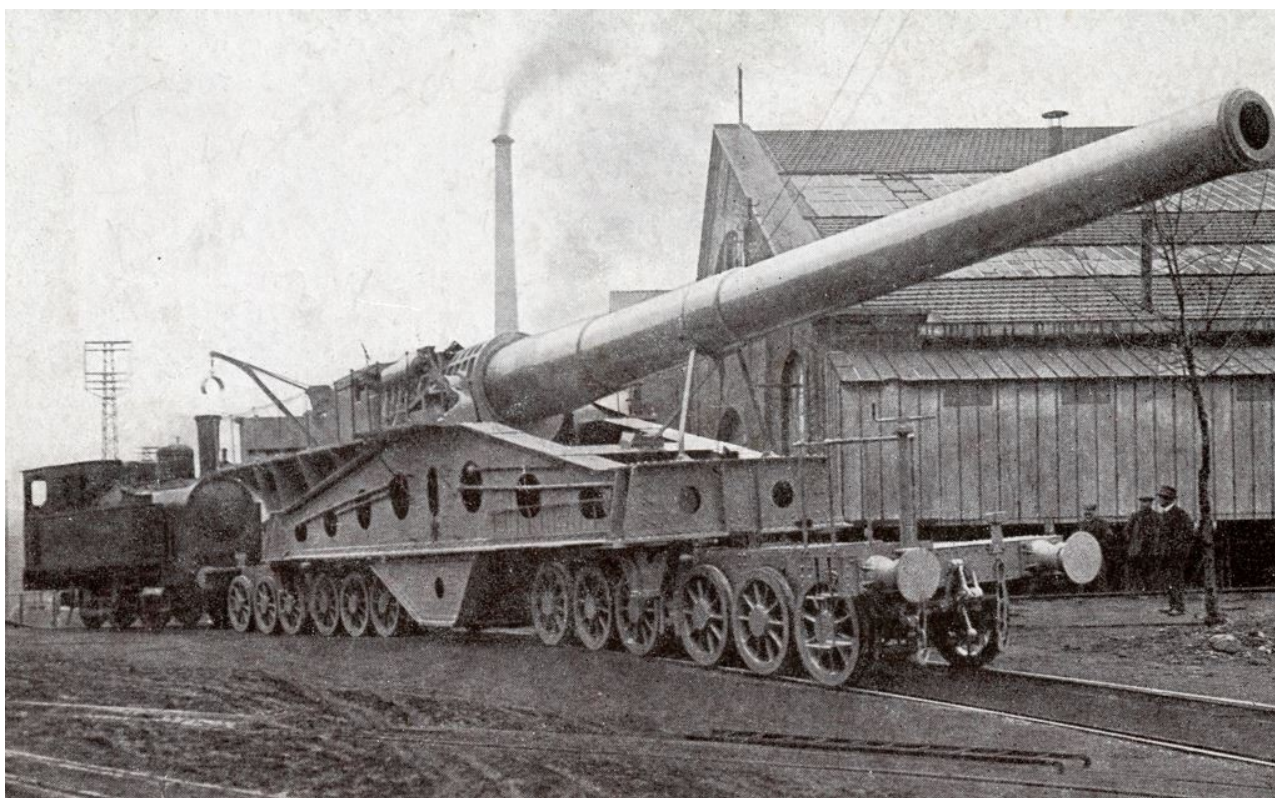
19 В. П. Пономарев, С. А. Харитонов, *Российский государственный военно-исторический архив*, [w:] *Они защищали Россию. К 100-летию начала Первой Мировой Войны. Фотографии и документы*, ред. А. О. Федосенко, Санкт-Петербург 2014, s. 12.

20 Г. В. Жирков, *Журналистика России: от золотого века до трагедии. 1900-1918*, Ижевск 2014, s. 332.

21 Nie należy mylić go z bardziej chyba znanym generałem-majorem Władymirem Jewstafiewiczem Skalonem, uczestnikiem rozmów pokojowych w Brześciu Litewskim w 1918, który w ramach bezsilnego protestu popełnił w ich trakcie samobójstwo.

kinematograficzny Komitetu i rezultaty tej działalności są obecnie najbardziej znane. Jednakże oprócz tego Komitet zajmował się także kolportażem materiałów graficznych, w tym pocztówek fotograficznych. Przedstawiały one zarówno armię rosyjską, jak i jej sojuszników (patrz ryc. 14).

W tym miejscu warto jeszcze pokrótce wspomnieć o istnieniu przepływu fotografii (w obie strony) pomiędzy Rosją i jej zachodnimi sojusznikami. Jak omówiono to powyżej, na froncie rosyjskim działali zagraniczni korespondenci, którzy następnie publikowali swoje fotografie w krajach Zachodu, jednakże zauważano również potrzebę informowania rosyjskiej opinii publicznej na temat postępów wojsk sojuszniczych. Pocztówki i fotografie były, obok kronik filmowych, jednymi z materiałów propagandowych, których przesyłania regularnie domagali się członkowie francuskiej misji wojskowej w Rosji²². Przynajmniej niektóre z nich były kolportowane właśnie przez Skobielewski Komitet. Z drugiej strony istnieją fizyczne dowody (pocztówki ze stemplami brytyjskiej i francuskiej cenzury) na działanie w drugą stronę – i sprowadzanie rosyjskich fotografii bezpośrednio od ich wykonawców. Również francuskie gazety publikowały, oprócz materiałów dostarczonych przez własnych korespondentów wojennych, również zdjęcia udostępniane m.in. przez redakcję czasopisma „Iskry” czy agencję prasową braci Bułła²³. Kwestie te wykraczają jednak poza obręb tej pracy i wymagają oddzielnego opracowania.



22 Więcej na temat: А. Павлов, Ф. Гельтон, *В кабинетах и окопах: французские военные миссии в России в годы Первой мировой войны*, Санкт-Петербург 2019, s. 134-139.

23 Zob. np. „L'Illustration”, nr 3763/1915, s. 400.



Fot. nr 15 (poprzednia strona) i 15a. Awers i szczegóły rewersu pocztówki wydanej nakładem Skobielewskiego Komitetu, przedstawiającej zdjęcie z frontu zachodniego (francuskie działo kolejowe)

Źródło: zbiory autora



Fot. nr 16. Bogata historia pojedynczej pocztówki, zachowana na rewersie. Oprócz stempli wojennej cenzury i zakładu fotograficznego, zachował się również exlibris, który wskazuje na to, że zdjęcie trafiło na pewnym etapie do Wielkiej Brytanii. Niestety, nie da się stwierdzić, czy stało się to już w czasie wojny, czy też dopiero po jej zakończeniu.

Źródło: zbiory autora

5.3 Fotografia na froncie – teoria a praktyka. Reklama i retusz

Jak opisano wyżej, pierwsze tygodnie wojny odznaczały się dążeniami rosyjskich czynników decyzyjnych do wprowadzenia całkowitej, lub przynajmniej maksymalnie ograniczonej blokady informacyjnej na temat położenia własnych wojsk na froncie. Praktyka dnia codziennego pokazała jednak, że założenia te były z gruntu nierealne. O ile w pierwszych dniach po ogłoszeniu mobilizacji można było liczyć jeszcze na świeżo wzbudzoną czujność odpowiednich organów, z czasem, gdy wojna zaczynała „powszednieć” i doszło do procesu jej oswojenia, osłabła również czujność lokalnych władz. Ową zmianę dobrze ilustrują dwa przykłady z jesieni 1914 roku.

Nastoletni obserwator pierwszych dni wojny z Noworadomska (obecnie Radomsk) Jerzy Majewski zapisał w swoich pamiętnikach pod datą 6 sierpnia 1914 roku: „Dzisiaj po południu wybraliśmy się (...) na Bobry oglądać wysadzony most. Gdyśmy się zbliżali do mostu zatrzymał nas strażnik i zaczął badać. Przepuścił nas dopiero gdyśmy się wylegitymowali. Jakiś człowiek z francuskiej fabryki [z Anonimowego Towarzystwa Przemysłu Metalurgicznego w Rosji] fotografował most. Naturalnie strażnicy zaraz go aresztowali i wysłali do Noworadomska”²⁴.

Jednakże zaledwie trzy miesiące później, na przełomie października i listopada 1914 roku podobnych problemów nie miał łódzki fotograf w cywilu, Michał Daszewski. Nie tylko uwieczniał on na swoich pracach przemarsz carskich sił przez Łódź czy zniszczenia wojenne w rejonie, ale nie miał również zbytniego problemu z fotografowaniem stacjonujących w pobliżu żołnierzy rosyjskich, a nawet namówił do pozwania oficera (!) na koniu. Uderzające jest to, że wszystko to odbywało się w zasadzie w mieście frontowym, niemalże w ogniu niezwykle krwawej bitwy manewrowej. Można to interpretować nie tyle jako kwestię osłabienia czujności w tej kwestii, a raczej jeden z wielu objawów ogólnego osłabienia dyscypliny po wyczerpujących walkach późnym latem i jesienią²⁵.

Przedłużająca się próba blokowania oficjalnych kanałów informacyjnych powodowała, że w prasie zaczęły pojawiać się krótkie relacje od służących w armii „korespondentów własnych”, co świadczyło o nieszczelności całkowitej cenzury. Wspomina o tym m.in. rozkaz z 7 (20) września 1914 roku, podpisany przez dowódcę 1. Armii gen. Rennenkampfa. Stawiało to pod znakiem zapytania możliwość realizacji przyjętej strategii izolowania mediów. Można oczywiście zastanawiać się, czy taka beztroška nie była uzasadniona. Walczące strony objęła wielomiesięczna psychoza wojenna i szpiegomania, pochłaniające wiele ofiar. Zdarzały się jednak również pojmania rzeczywistych dywersantów i szpiegów, posługujących się aparatami fotograficznymi. Jeden z

24 J. Majewski, *Pamiętnik (1914-1916)*, Radomsko 2015, s. 17

25 R. Bonisławski, *Wielka Wojna 1914-1918. Łódź i okolice na fotografiach Michała Daszewskiego*, Łódź 2014, s. 8, 13-15.

rosyjskich oficerów artylerii zamieścił w swoich wspomnieniach epizod z walk w Prusach Wschodnich, kiedy to schwytano młodą dziewczynę, lokalną ziemiankę, która w przebraniu chłopki wykonywała zdjęcia rosyjskich pozycji²⁶. Również tutaj można zauważyć daleko posuniętą niefrasobliwość Rosjan – według tej samej relacji owa kobieta przed schwytaniem kilkukrotnie „zwiedzała” rosyjskie linie, za każdym razem jedynie ją przeganiano. Dopiero po wielokrotnym powtórzeniu się tej sytuacji zwróciła uwagę żołnierzy. Sytuacja ta wydaje się współgrać z obserwacjami Alfreda Knoxa, brytyjskiego attaché przy rosyjskiej armii. W swoich wspomnieniach z pierwszego okresu wojny na wschodzie angielski oficer w kilku miejscach wspominał o rażącej go niefrasobliwości rosyjskich sztabów w kwestii utrzymywania tajemnicy wojskowej.²⁷ Wydaje się, że swobodne podejście do obecności nielicencjonowanych fotografów na froncie kłóciło się z ostrymi ramami cenzury wojennej, do jakiej dążyły centralne władze wojskowe. Jednocześnie było ono tylko jednym z objawów o wiele szerszego problemu, jakim było swobodne podejście rosyjskich dowódców do kwestii zachowania tajemnicy wojskowej w warunkach frontowych.

Bardzo wymownym źródłem dotyczącym podejścia do fotografii na froncie jest broszurka reklamowa „Fotograf-Kodakista” (*Любитель-Кодакист*), wydana przez akcjonariuszy Kodaka. Redaktorzy broszur reklamowych tej firmy nie stosowali systemu numeracji miesięcznej, a nawet rocznej, jednakże dzięki zawartych w ich tekstach informacjach (m.in. powołanie się na konkretny numer gazety „Wieczernoje Wriemia”), można określić, że została ona przygotowana na przełomie 1915 i 1916²⁸. Już na okładce broszury zamieszczono wiele mówiące hasło: „Kodak dla wojskowych! Uwiecznijcie przeżyte przez was epizody obecnej Wielkiej Wojny przy pomocy waszego kieszonkowego (*жилетно-карманного*) Kodaka!”. Slogan reklamowy jest wparty rysunkiem, na którym dwóch oficerów przegląda fotografie na stanowisku bojowym²⁹. Na kolejnych stronach autorzy wymieniają szereg zalet takiego właśnie utrwalania przebiegu wojny, co pozwala na uchwycenie chwil i momentów, które inaczej zaginęłyby w dziejowej burzy. „Fotografie bohaterów, zdjęcia poszczególnych bojów, poszczególnych epizodów z przebiegu wojny, różne jej sceny, wreszcie zdobycze wojenne itp. itp. - wszystko, co przyciąga naszą uwagę”³⁰. Zachętą do zakupu własnego aparatu była możliwość uprzedniego wykonania zdjęć osobom „bliskim sercu” i stronom rodzinnym, co pozwoli mieć ich portrety przy sobie na linii frontu, w trudnych chwilach w okopach. W kolejnych tekstach anonimowy autor zachęcał

26 С. Кречетов, *Записки офицера*, Москва 2017, s. 31-32.

27 Między innymi opisywał sytuację, w której sztab 5. Armii otrzymał reprimendę za zdradzenie mu ściśle tajnych informacji na temat formowania nowej rosyjskiej armii. A. Knox jednak informację tą uzyskał od swojego ordynansa jeszcze w Warszawie. A. Knox, *With the Russian army, 1914-1917. Being Chiefly Extracts From the Diary of a Military Attache*, Nowy Jork 1921, t. 1., s. 234-235. Zob. też: *ibidem*, s. 236.

28 *Любитель-Кодакист*, nr 36/1916 (?)

29 *Ibidem*, tył okładki.

30 *Ibidem*, s. 2.

potencjalnego klienta do wykonywania zdjęć na linii frontu, tak, aby można było uchwycić „tragiczne piękno” wojny. Zdjęcia amatorskie, wykonywane przez oficerów-fotografów uzupełnić miały działalność oficjalnych fotografów³¹. Poruszana jest też możliwość dokumentacji zniszczeń wojennych, co ma pozwolić nie tylko na to, by widoki te nie zostały zapomniane pod natłokiem nowych wrażeń, ale i stworzyły cenną pamiątkę dla potomności³².

W celu uatrakcyjnienia tekstu omówione wyżej slogany reklamowe były przeplatane z beletryzowanymi „relacjami” użytkowników aparatu fotograficznego na froncie. Jedną z nich była historia oficjalnego reportażysty, który z zimną krwią dokumentuje starcie z niemieckimi piechurami i moment wzięcia do niewoli ocalałych wrogów³³. W kolejnym z krótkich opowiadań anonimowy fotograf ma szczęście spotkać na swojej drodze rosyjskiego bohatera wojennego Koźmę Kriuczkowa i wykonuje mu zdjęcie³⁴. Broszurę kończy się powtórzony na dwóch stronach apel do kobiet-członków rodziny żołnierzy i ich dzieci o wykonywanie i wysyłanie bliskim walczących na froncie fotograficznych portretów, które wzmocnią ich na duchu w czasie walki do zwycięskiego końca³⁵. Uderza to, że wydana oficjalnie broszura zachęca do wykonywania zdjęć w warunkach bojowych. Stoi to niejako w opozycji do zakładanych na początku wojny celów zachowania bezwzględnej tajemnicy wojskowej.

Analizując tekst powyższej broszurki możliwe jest wysnucie kilku wniosków. Po pierwsze, stara się on budować wśród potencjalnych czytelników przekonanie, że posiadanie własnego aparatu przez oficera na froncie jest nie tylko powszechną praktyką, ale i obowiązkiem. „Odpowiedzialny” żołnierz powinien uwiecznić otaczającą go wojenną rzeczywistość, z myślą o potomności. Jest to czyn nie tylko chwalebny, ale wręcz patriotyczny. Należy też zauważyć, że autorzy tekstów często grają na emocjach pozostawionych w kraju rodzin. O ile omawiany tekst jest oczywiście jedynie reklamą produktu, to sam fakt, że mówi się o tym zjawisku tak otwarcie i bez żadnych aluzji wydaje się świadczyć o tym, że masowe używanie aparatów fotograficznych na linii frontu przez oficerów było na tym etapie wojny wyłącznie tajemnicą poliszynela. Fotografowanie stało się zjawiskiem powszechnym wśród żołnierzy i oficerów.

Osobnego omówienia wymaga kwestia obróbki zdjęcia po jego wykonaniu – przy czym zjawisko to dotyczy raczej fotografii wykonywanych na potrzeby prasy, niż fotografów prywatnych. W czasie przygotowania zdjęcia do publikacji stosowano powszechnie różnorakie techniki retuszu. Jego zakres różnił się w zależności od konkretnej sytuacji, to samo można powiedzieć też o skali jego zauważalności. Do stosunkowo łagodnych interwencji w obraz można

31 Ibidem, s. 2-5.

32 Ibidem, s. 14-15.

33 Ibidem, s. 5-7.

34 Ibidem, s. 11-13.

35 Ibidem, s. 17-18 (okładka).

zaliczyć próby wyostrzenia zdjęcia czy też jego wykadrowania. Do skrajnych przypadków należą zaś fotografie, w których pracujący przy nich specjalista dorysowywał (zazwyczaj delikatnymi pociągnięciami ołówka) różne szczegóły, niewidoczne bądź słabo widoczne w oryginale. Czasami po takich interwencjach ciężko jednoznacznie stwierdzić, czy mamy do czynienia jeszcze z fotografią czy już z wykonanym na jej podstawie rysunkiem. Ostre metody retuszu szczególnie często stosowały małe redakcje. Można się z nim było spotkać również w wielonakładowych czasopismach, jak „Niwa”³⁶.



Fot. nr 17. Przykład źle wykonanego retuszu

Źródło: „Огонёк” nr 41/1914, s. 2

Stosowano również bardziej inwazyjne techniki, przede wszystkim fotomontaż i doklejanie, a także powiększanie poszczególnych elementów zdjęcia. Również i tutaj rezultaty czasami pozostawiały wiele do życzenia, przynajmniej patrząc na to ze współczesnej perspektywy. Przedstawione na ryc. 17 zdjęcie pochodzi z czasopisma „Огонёк” („Огоніок”) i miało rzekomo przedstawiać wizytę wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza na pozycjach bojowych. Jednakże pierwotnie scena przedstawiała jedynie rozmowę głównodowodzącego z przedstawicielem dworu. W trakcie przygotowywania fotografii do druku ktoś zauważył ten fakt i uznał, że dla uzyskania

³⁶ „Нива”, nr 27/1915, s. 530.

większego dramatyizmu i autentyczności należy dodać również sylwetki zwyczajnych żołnierzy. Niestety, nie dość, że nie udało mu się zachować odpowiedniej perspektywy i głębi, to nie wziął on pod uwagę imponującego wzrostu Mikołaja Mikołajewicza. Prowadzi to do uzyskania niezamierzonego, komicznego efektu – wydaje się że wielki książę mógłby bez problemu schować dwójkę towarzyszących mu żołnierzy do kieszeni płaszcza. O ile wymieniona sytuacja stanowi raczej zabawną ciekawostkę, niekiedy retuszowana fotografia miała służyć za „dowód” na potwierdzenie innych, słabo udokumentowanych plotek lub wytworów propagandy.

5.4 Podsumowanie

Stosunek rosyjskiego aparatu wojskowego do fotografii był niejednoznaczny i trudno mówić tu o konsekwencji. Jak można odnieść wrażenie, władze nie tyle działały z wyprzedzeniem, co reagowały na pojawiające się problemy, takie jak potrzeba kontrolowanego informowania opinii publicznej na temat przebiegu działań wojennych czy dopuszczenie na front korespondentów i fotografów wojennych. Można mniemać, że nad chęćmi wykorzystania zdjęcia jako środka propagandy przeważała nieufność i strach przed wyjawieniem tajemnic wojskowych.

W podobny sposób można scharakteryzować źródła oficjalnych fotografii. Z jednej strony na front dopuszczono w różnych okresach szereg korespondentów i fotografów, zarówno działających indywidualnie, jak i z ramienia armii, a także różnych organizacji (Skobielewski Komitet). Jednakże z drugiej strony nie widać tutaj próby koordynacji wysiłku tak wielu zaangażowanych osób i instytucji, w celu stworzenia jednolitego systemu relacjonowania wojny. Można powiedzieć, że każdy fotograf wojenny był samotnym „łowcą”, który „polował” na interesujące sceny i uwieczniał światowy konflikt wedle swojego rozeznania. Nie realizował on przy tym szczegółowych poleceń czy też szerszej wizji, narzuconej mu przez przełożonych, a jedynie poruszał się w ramach ogólników i niejasno wyrażonych oczekiwań władz. Paradoksalnie, można odnieść wrażenie, że punkt ciężkości fotoreportażu został przerzucony z armii na redakcje prasy ilustrowanej, która musiała dokonywać selekcji dostarczonego materiału, a następnie redagować i udostępniać go czytelnikom w sposób, który nie naruszałby zasad wojennej cenzury i nie spowodowałby wstrzymania przygotowanej relacji.

Nasuwa się tu też dosyć naturalne pytanie, na które jednak ciężko znaleźć satysfakcjonującą odpowiedź – jak wielu uczestników wojny po stronie rosyjskiej w sposób mniej lub bardziej regularny dokumentowało swoje przeżycia? Niestety, w tej materii jesteśmy skazani jedynie na przypuszczenia. Należy pamiętać, że w wyniku wojny domowej w Rosji, a następnie dziesięcioleci komunizmu w Rosji i ZSRR znaczny procent powstałych w czasie wojny fotografii został

zniszczony, czy to celowo, z obawy przed ewentualnymi konsekwencjami, czy też przez zwykły brak zainteresowania. Być może pewnym wyznacznikiem może być obserwacja rezultatów poszukiwań kolekcjonerów fotografii, a więc osób najbardziej zaangażowanych w ten temat. Na przykład twórcom rosyjskiego projektu „Частный архив военно-исторической фотографии” udało się jak dotąd zebrać kilkanaście albumów i kolekcji fotograficznych z okresu Wielkiej Wojny³⁷. Mogę tu również posłużyć się przykładem osobistym – w czasie swoich badań udało mi się uzyskać dostęp do dwóch większych zbiorów fotografii, znajdujących się w rękach prywatnych, jak również licznych pojedynczych zdjęć, które stanowią część kolekcji rodzinnych. Z drugiej strony liczba ta nie wydaje się imponująca, jeśli porówna się ją z powszechnie dostępnymi, zarówno w formie zdigitalizowanej, jak również np. na aukcjach kolekcjonerskich, albumami pozostawionymi przez żołnierzy armii niemieckiej. Ponownie chciałbym jednak podkreślić, że ze względu na brak solidnego punktu odniesienia powyższe rozważania mogą być traktowane jedynie jako spekulacje.

37 „Частный архив военно-исторической фотографии”, <https://www.photo-war.com/ru/>, dost. na dz. 23.05.2025.

Rozdział 6

Zwycięzcy wodzowie i zwycięskie kampanie. Władca, naczelni wodzowie i generalicja rosyjska w obiektywie fotoreportażu

6.1 Uwagi wstępne

Każda wojna potrzebuje bohaterów – osób, których niezwykle wyczyny podnoszą nastroje cywilów i stanowią będą inspirujący przykład dla własnych żołnierzy. Dokonania tych jednostek nierzadko stają się częścią narodowego etosu i przyczyniła się do powstania różnych mitów. W warunkach wojny totalnej, do jakiej doszło w Europie w latach 1914-1918, potrzeba posiadania nowożytnych „herosów” nabrała wyjątkowego znaczenia. Zarówno z punktu widzenia sztabów, jak i cywilnych decydentów ważne było, by dokonania wybitnych jednostek przesłaniały pesymistyczny obraz trudnej sytuacji na froncie.

Rosyjska machina propagandowa rozumiała i doceniała wpływ omówionych wyżej czynników na wysiłek wojenny kraju, a w związku z tym pracowała nad stworzeniem odpowiedniego wizerunku własnych bohaterów. W niniejszym rozdziale przedstawię sposób, w jaki próbowano przedstawić osoby u szczytu władzy jako osoby czynnie działające na rzecz jej zwycięskiego końca. Mowa tu przede wszystkim o (szeroko pojmowanej) carskiej rodzinie, jak również o rosyjskich elitach wojskowych. Uważano ich za ostoję władzy rosyjskiej, ale i ostro krytykowano, zwłaszcza po kompromitującej klęsce w wojnie z Japonią. Z tych właśnie względów praca propagandowa przebiegała wielotorowo – w równej mierze tworząc nowe medialne персоны, jak i odpowiadając na niewyrażaną publicznie, ale wyczuwalną krytykę już istniejących autorytetów.

6.2 Mikołaj II – władca i celebryta. Rodzina cesarska w obiektywie aparatu

Żadne omówienie dotyczące budowania wizerunku ostatniego koronowanego władcy z rodu Romanowów nie będą pełne, jeżeli nie zostanie poprzedzone rozważaniami na temat funkcji cara jako żywego symbolu rosyjskiej państwowości. Mimo częściowej utraty prestiżu w związku z wydarzeniami lat 1904-1906 i pewnego ograniczenia własnej władzy, Mikołaj II dalej pozostawał władcą prawie absolutnym, nie tyle stojącym ponad prawem, co będącym nim. Idea samodzierżawia jako integralnej części rosyjskiej państwowości i kultury wydawała się być fundamentem spajającym całe imperium. W kręgach nie tylko dworskich i wojskowych, ale i

przynajmniej wśród części intelektualistów, podtrzymanie takiego stanu rzeczy postrzegane było jako sprawa najwyższej wagi. Pośrednio przyczyniało się to również do niechęci do jakiegokolwiek reformy niesprawnego systemu sprawowania władzy.

Nawet najbardziej zagorzali rosyjscy patrioci i nacjonaści zdawali sobie sprawę z tego, że Mikołaj II nie może liczyć na uzyskanie takiego szacunku i posłuchu wśród społeczeństwa, jakie przypadły w udziale jego ojcu i dziadkowi. Nie bez znaczenia był sam charakter panującego monarchy. Sergiusz Juliewicz Witte (1849-1915), przez wiele lat sprawujący różne funkcje w najbliższym otoczeniu cara, wielokrotnie na łamach swoich wspomnień charakteryzował go jako człowieka chwiejnego i niezdecydowanego, ale przy tym przekonanego o swojej misji dziejowej. Ten ostatni czynnik sprawiał, że rosyjski władca był podatny na sugestie wysuwane ze strony żony lub różnych dworskich koterii¹. Opinie o podatności władcy na różnego rodzaju naciski przenikały do opinii publicznej, a często jeszcze podbudowywane w sensacyjny sposób, -przez lata budowały negatywny obraz władcy. W tej sytuacji nawet pozytywne cechy charakteru Mikołaja II, takie jak głęboka wrażliwość, ogłada osobista, czy też czułość i miłość wyrażana w stosunku do żony i dzieci nie mogły odbudować jego nadszarpniętej reputacji. Wydarzenia rewolucji 1905 roku dobitnie pokazały, że jeżeli nie zadba się budowanie jak najkorzystniejszego publicznego wizerunku władcy, to może okazać się, że runą fundamenty, na których opiera się rosyjska państwowość.

Twarz monarchy była w Rosji obecna na każdym kroku - od uroczystości państwowych i świąt, poprzez portrety zawieszane w urzędach i miejscach użyteczności publicznej, aż po podobizny Mikołaja II na monetach i pocztówkach. Z punktu widzenia władzy było nie tylko pożądane, ale i konieczne ze względu na znaczny stopień analfabetyzmu w kraju. W takich warunkach obraz oddziaływał znacznie lepiej niż jakiegokolwiek druki. Nie bez znaczenia była też kwestia licznych nierosyjskich grup etnicznych, którym starano się wpoić przywiązanie do panującej monarchii. Swoją wkład w owo przygotowanie ideologiczne miała również armia, w której hucznie obchodzono jako święta urodziny członków rodu panującego, jak również wpajano rekrutom podstawowe informacje o ich władcy.

Należy tutaj wspomnieć o jeszcze jednym obliczu relacji pomiędzy rodziną panującą i rosyjskimi poddanymi. Ze względu na swoją pozycję społeczną, ale również styl życia, bogactwo i rozpoznawalność w ówczesnych mediach Romanowowie byli nie tylko władcami, ale również celebrytami, których poczynaniami, podobnie jak ma to miejsce dzisiaj, interesowała się opinia

1 Najbardziej dosadne (a przy tym celne) wydaje się określenie przez Wittego charakteru cara jako „indyferentnego optymistę”, który czuł strach tylko wtedy, kiedy zagrożenie znajdowało się bezpośrednio przed nim. Kiedy powód zaniepokojenia mijał, car również odzyskiwał rezon. Tymi właśnie cechami charakteru (krótkie załamanie, brak wsparcia ze strony chwilowo nieobecnej małżonki) S. Witte tłumaczył przejściowe ugięcie się cara i podpisanie Manifestu 17 Października, z którego następnie, po powrocie wiary we własne siły, starał się wycofać. Zob.: С. Ю. Витте, *Воспоминания*, т. 2, Ленинград 1924, s. 38-41.

publiczna. Duże zainteresowanie na przykład wzbudziła wyprawa młodocianego Mikołaja (wtedy jeszcze następcy tronu) na Daleki Wschód. Dotarł on m.in. aż do Japonii. W Rosji wydano drukiem nie tylko bogato ilustrowane fotografiami i grawiurami relacje, ale i przynajmniej jeden album z wystawy, na której prezentowane były pamiątki zebrane przez młodego władcę².

Członkowie rodziny Romanowów, a zwłaszcza najbliżsi krewni ostatniego koronowanego władcy, interesowali się fotografią, wielu zaś było uzdolnionymi amatorami w tej dziedzinie. Władcy Rosji, podążając za światowymi trendami, korzystali z usług fotografów, zamawiając zarówno portrety, jak i sceny zbiorowe. Fotografiami lub kolekcjonerami zdjęć byli m.in. Mikołaj II, jego córka Olga, cesarzowa-wdowa Maria Fiodorowna, i członkowie dalszej rodziny cesarskiej. Ich bogate zbiory, zebrane w rodzinnych albumach, są dzisiaj obok carskich listów niezwykle spuścizną, pozwalającą na wejrzenie w głąb prywatnego życia ostatniej generacji rosyjskich carów³. Fotografie, nierzadko z pamiątkowymi dedykacjami, były też jednymi z częstszych prezentów wręczanych gościom na cesarskim dworze. Taki podarunek otrzymał na przykład pułkownik Siergiej Nikołajewicz Miasojedow, początkowo ulubieniec cesarskiego otoczenia, na początku wojny niesłusznie oskarżony o szpiegostwo w głośnym procesie i powieszony⁴.

Oprócz codziennego kontaktu z wizerunkiem Romanowów zdarzały się również specjalne okazje, które starano się skrupulatnie uwiecznić dzięki pomocy zatrudnionych fotografów. Jedną z nich był legendarny już bal kostiumowy w Pałacu Zimowym w lutym 1903 roku, gdzie zaproszeni goście pojawili się w strojach wzorowanych na dworskiej modzie XVII-wiecznej Moskwy. Zdjęcia uczestników tego wydarzenia, wykonane przez znanych petersburskich fotografów zebrano następnie w pamiątkową księgę, która stanowi obecnie przydatne kompendium portretów ówczesnego otoczenia władcy. Warto też zwrócić uwagę, zwłaszcza a z punktu widzenia późniejszych wydarzeń, na losy drugiego wydania owego albumu – dochód ze sprzedaży egzemplarzy przeznaczono na potrzeby żołnierzy zaangażowanych w wojnę przeciwko Japonii⁵.

2 Э. Э. Ухтомский, *Путешествие на Восток Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича : 1890-1891*, т. 1-3, Санкт-Петербург 1894-1897. Одноśnie do relacji z wystawy zob.: *Фототипический альбом выставки предметов, привезенных из путешествия на Восток в 1890-91 гг. государем наследником цесаревичем Николаем Александровичем, ныне благополучно царствующим Императором Всероссийским Николаем*, Санкт-Петербург 1895.

3 Wiele albumów można obecnie przeglądać w różnych rosyjskich repozytoriach internetowych i bibliotekach cyfrowych. Do najlepszych z nich pod kątem opracowania i wygody użytkowania należą m.in. wersje ze stron: *Коллекция фотографий царской семьи – императора Николая II, его родственников и приближенных*, „Государственный архив Российской Федерации”, <https://statearchive.ru/434> dost. na dz. 11.02.2022; *Семья Николая II*, „Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина”, https://www.prilib.ru/romanovy_6_18, dost. na dz. 11.02.2022.

4 А. И. Спиридович, *Великая Война и Февральская Революция 1914-1917 гг.*, W tym i kolejnych przypisach opieram się na jedynej mi dostępnej, niepaginowanej wersji ze strony biblioteki cyfrowej: „Милитера. Военная литература”, http://militera.lib.ru/memo/russian/spiridovich_ai/index.html, dost. na dz. 11.01.2022

5 *Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце в феврале 1903 г. Выпуск II. В пользу русских воинов на Дальнем Востоке*, Санкт-Петербург 1904.

Podjęmowane także inne próby łączenia ze sobą tych dwóch celów - budowania wizerunku rodziny panującej i działalności społecznej. W 1913 roku Moskiewski Oddział Towarzystwa Opieki nad Biednymi i Ubogimi Dziećmi (*Московский Отдел Общества Попечения о Бедных и Больных Детях*) wydał swoim staraniem album z fotografiami następcy tronu, Aleksego Mikołajewicza. Na zdjęciach znalazły się zarówno sceny z wczesnego dzieciństwa, jak i nowsze portrety przyszłego władcy, pozującego na koniu w mundurach różnych prestiżowych formacji (pułków gwardii, Kozaków kubańskich). Cały album kosztował 50 kopiejek i można przypuszczać, że dochód ze sprzedaży miał pójść na poczet charytatywnej działalności⁶.

Okazją do zwielokrotnienia wysiłków wizualnej propagandy była uroczystość obchodzona rocznica 300-lecia panowania dynastii Romanowów, którą świętowano w 1913 roku. To właśnie wtedy powstało m.in. jedno z pierwszych monumentalnych dzieł rodzącej się rosyjskiej filmografii, „Trzechsetlecie Domu Panującego Romanowów”. W tej kinowej epopei, mającej w założeniu przedstawiać najważniejsze wydarzenia z historii dynastii, oprócz scen realizowanych z udziałem aktorów wykorzystano również fragmenty kronik filmowych, przedstawiających m.in. koronację Mikołaja II, obchody zwycięstwa w wojnie 1812 roku oraz odsłonięcie pomnika poprzedniego władcy, Aleksandra III⁷. Taka okazja nie mogła obyć się również bez różnego rodzaju albumów pamiątkowych, bogato ilustrowanych zarówno reprodukcjami portretów znamienitych członków rodu, jak i fotografiami. Album pamiątkowy opracowany przez Jewgienija Bogdanowicza otwierają portrety Mikołaja II, jego małżonki i następcy tronu⁸.

Podsumowując, obycie dworu cesarskiego z fotografią i jej twórcami nie były niczym nowym, ani też niezwykłym. Od wielu lat osoba władcy prezentowana była poddanym na zdjęciach reprodukowanych w prasie i w specjalnych albumach. Kiedy Europę po raz kolejny ogarnęła wojenna zawierucha to problemem nie było stworzenie od podstaw mechanizmów propagandowych dokumentujących życie i działalność cara, a dostosowanie ich do nowej sytuacji.

6 *Альбом-книжка, содержащий снимки из жизни наследника цесаревича и великого князя Алексея Николаевича, в картинах и photographиях*, Санкт-Петербург 1913.

7 *Трёхсотлетие царствования дома Романовых*, реж. Александр Уральский, Николай Ларин, 1913. Warto przy tym zaznaczyć, że kadry bądź całe fragmenty powyższych ujęć stanowią, ze względu na swoją swoją jakość, jedne z najczęściej powielanych przedstawień carskiej rodziny. Pełna wersja filmu jest dostępna online: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Трёхсотлетие_царствующего_Дома_Романовых.1913_\(к_оп%2C_звук%2C_полная_версия\).webm](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Трёхсотлетие_царствующего_Дома_Романовых.1913_(к_оп%2C_звук%2C_полная_версия).webm), dost. na dz. 11.01.2022.

8 E. V. Богданович, *Трёхсотлетие державному дому Романовых, 1613-1913*, Санкт-Петербург 1913, s. 3-9.



Fot. nr 18. Mikołaj II z żoną i dziećmi w 1913 roku. To jedna z najpopularniejszych fotografii przedstawiających cara, wielokrotnie przedrukowywana i wykorzystywana.

Źródło: *Family of Nicholas II of Russia*, „Wikipedia Commons”,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Family_in_1913.jpg, dost. na dz. 22.05.2025



Fot. nr 19. Rodzinny sposób przedstawiania władcy, wraz z cesarską małżonką i następcami tronu, nie był obcy też innym monarchiom. Tutaj, dla porównania, zdjęcie niemieckiej rodziny panującej. *Cabinet Portrait*, około 1905 roku
Źródło: Zbiory autora

6.3 Od panującego do głównodowodzącego. Sylwetka Mikołaja II w obiektywie propagandy podczas wojny

W pierwszym okresie wojny rosyjskie czasopisma ilustrowane raczej wstrzymywały się od publikacji wizerunku władcy. Przyczyną takiego stanu rzeczy były doświadczenia wojny rosyjsko-japońskiej i potrzeba ochrony „dobrego wizerunku” Mikołaja II. Podobnie jak odradzono carowi objęcie osobistego dowodzenia nad armią, tak samo wstrzymywano się ze zbyt częstym publikowaniem jego wizerunku w prasie, w obawie, że ewentualne niepowodzenia na froncie mogą doprowadzić do niepożądanego skojarzenia wśród poddanych. Przez pierwsze dwa do trzech miesięcy – od momentu wypowiedzenia wojny do jesienno-zimowego ustabilizowania się sytuacji – władca Rosji ustąpił ze swojej centralnej pozycji na rzecz profesjonalnych wojskowych – dowódców frontów i armii, w tym carskiego wujka, wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza. Na przykład w czasopiśmie „Ogoniok” zdjęcie cara wraz z bliskimi zdobi jeszcze pierwszą stronę numeru 34 z 6 sierpnia (nowego stylu) 1914 roku; następnie carska rodzina pojawia się, znowu na okładce, dopiero w wydaniu z 25 października⁹. Zdjęć władcy czy jego rodziny nie zamieszczono w wychodzącym w tym samym czasie w Królestwie Polskim „Tygodniku Ilustrowanym”. Okładkę pierwszego wojennego numeru zdobił wykonany przez rysownika szkic, na którym przedstawiono przemarsz zmobilizowanych rezerwistów¹⁰. W dalszej części pierwszego wojennego numeru redakcja zamieściła widoki z życia ulicznego Warszawy. Sylwetka rosyjskiego cara nie pojawiła się na łamach „Tygodnika” aż do końca roku¹¹. Również w dodatku ilustrowanym do petersburskiej gazety „Nowoje Wriemia”, zamiast portretu władcy znajduje się wielki książę Mikołaj Mikołajewicz. Wizerunek rosyjskiego władcy zamieszczono na pierwszej stronie tam z okazji 6 grudnia (starego stylu), w dniu jego imienin¹². W „Iskrach” w numerze z 10 (23) sierpnia zamieszczono obszerny reportaż zdjęciowy z przyjazdu pary cesarskiej do Moskwy. Dobór zdjęć do reportażu miał ukazywać mieszkańców, entuzjastycznie manifestujących swoje poparcie dla poczynań władcy¹³. Następnie jednak zdjęcia cara zniknęły z tego czasopisma na całe tygodnie. Kolejny większy reportaż poświęcony Mikołajowi II, będący zresztą przedrukiem zdjęć z kroniki D. Dubieńskiego, został zamieszczony dopiero po kilku miesiącach, w listopadowym numerze¹⁴.

Jeszcze przed listopadem rosyjski władca stał się mimowolnym statystą na innym ujęciu. W październiku 1914 roku gazeta opublikowała zdjęcie „chłopca-bohatera”, czternastoletniego

9 „Огонек”, nr 34/1914, s. 1; nr 41/1914, s. 1.

10 „Tygodnik Ilustrowany”, nr 32/1914, s. I.

11 „Tygodnik Ilustrowany”, nr 32/1914, s. II-IV.

12 „Новое время. Иллюстрированное приложение”, nr 13782/1914, s. 5; nr 13915/1914, s. 5.

13 „Искры”, nr 31/1914, s. 242-243.

14 „Искры”, nr 48/1914, s. 377-378.

Aleksandra Markowa rannego w czasie zwiadu pod Suwałkami. Młody bohater wojny został sfotografowany z ręką w temblaku, gdy siedzi na ławce i trzyma w dłoni pocztówkę z wizerunkiem cara. Można tylko domniemywać, czy fotografowi ustawiającego chłopca do zdjęcia chodziło o podkreślenie przywiązania małego żołnierza do panującego, czy też przeciwnie – to portret Mikołaja miał nabierać wojennego splendoru w rękach wojennego bohatera¹⁵.

W 1915 roku redakcje czasopism powróciły do publikacji wizerunku cara. Miały na to wpływ dwa wydarzenia. Pierwszym z nich było zajęcie przez wojsko rosyjskie twierdzy Przemyśl w marcu 1915 roku. Sposób wykorzystania tego sukcesu przez rosyjską machinę propagandową zostanie opisany szczegółowo dalej w tym rozdziale¹⁶. W tym miejscu jednak chciałbym skupić się tylko na użyciu go przy budowaniu obrazu samego Mikołaja II. Należy podkreślić, że upadek Przemyśla, który oblegano z przerwami od września 1914 roku, był odbierany przez Rosjan jako znaczący sukces - na tyle poważny, że pobojowisko zdecydował się zwiedzić sam Mikołaj II. Relacje osób z kręgu władcy wskazują na to, że sam pomysł wyjazdu wyszedł ze strony samego monarchy, i zaskoczył zarówno carski dwór, jak i sztabowców. Wywołał także spięcia władcy z carycą Aleksandrą Fiodorowną, która zajmowała niechętnie stanowisko w stosunku do jednego z głównych bohaterów galicyjskiego zwycięstwa, wkł. ks. Mikołaja Mikołajewicza. Trasa podróży Mikołaja została ułożona tak, by powtórzyć szlak rosyjskiego pochodu w głąb Galicji sprzed roku. Przebiegała ona kolejno przez Lwów (9 kwietnia), Sambor i Chyrów (10 kwietnia), wreszcie zaś sam Przemyśl (od 10 kwietnia wieczorem). Carski objazd nie był zbyt długi - już 11 kwietnia Mikołaj II powrócił przez Lwów do Brodów. Następnego dnia, na uroczystości zamykającej wydarzenie, car wręczył wielkiemu księciu Mikołaju Mikołajewiczowi Oręż św. Jerzego z brylantami, z wygrawerowaną dedykacją „Za wyzwolenie Czerwonej Rusi”¹⁷.

Wizyta monarchy w „wyzwolonej” od austriackiego jarzma Galicji była celebrowana jak specjalne święto wojskowe i została skrupulatnie uwieczniona, nie tylko na pamiątkowych fotografiach, ale i na filmie¹⁸. Należy zwrócić uwagę na to, że przygotowane relacje zostały opublikowane z dużym opóźnieniem. Na przykład, w wypadku tytuł „Ogon’ka” był to numer z 3 (16) maja 1915 roku. Czytelnicy mogli wtedy obejrzyć zdjęcia przekazane ze zbiorów Komitetu Skobielewskiego. Wśród opublikowanych fotografii znalazły się sceny parady wojskowej we

15 „Искры”, nr 41/1914, s. 327.

16 Zob. rozdz. 6.8.

17 И. В. Зимин, А. Р. Соколов, С. Г. Суляк, *Николай II в Галиции в 1915 г.: вместе или врозь*, „Русин”, nr. 4 (46)/2016, s. 205-216.

18 Wspomniana kronika nosiła prawdopodobnie tytuł *Падение и сдача Перемышля – событие величайшей важности*, jednakże wiele szczegółów dotyczących samego filmu jest ciągle kwestią wymagającą dalszego wyjaśnienia, wykraczającego poza ramy tej pracy. W zasobach internetu można znaleźć obszerne fragmenty, pokazujące m.in. sceny z Mikołajem II. Jednakże bez podanych informacji o tym, czy, jak i kiedy były one edytowane trudno uznać je za pewne źródło na temat oryginalnego montażu kroniki.

Lwowie przed Mikołajem II i rosyjskim głównodowodzącym, zwiedzanie zdobytych fortów w Przemyślu, przegląd zdobytego austriackiego sprzętu i spotkanie z generał-gubernatorem „ponownie zajętej Czerwonej Rusi”¹⁹. Również „Iskry” zamieściły relację z pobytu cara we Lwowie, przedstawiając władcę w niekonwencjonalny sposób, relacjonując m.in. jego wizytę na Kopcu Unii Lubelskiej. Twórcą tych zdjęć był oficer, kapitan Nabokow²⁰. Z kolei „Niwa”, w numerze z 28 marca 1915 roku, gdzie głównym tematem było niedawne zdobycie przemyskiej twierdzy, zamieszczono również artykuł pt. „Jego Cesarska Mość Car Imperator Mikołaj Aleksandrowicz w armii czynnej, wrzesień październik 1914 roku”²¹. Na załączonych do tekstu fotografiach Mikołaj II został uchwycony w chwili rozmowy z wyższymi oficerami w Stawce Naczelnego Dowódcy, a następnie w czasie spotkań ze zwykłymi żołnierzami. Były to sceny odwiedzin rannych w szpitalach w Baranowiczach i Chełmie, zwiedzanie zrujnowanego w czasie walk kościoła w Brzeźnicy oraz inspekcji fortów grodzieńskiej twierdzy. Władca na przywołanych zdjęciach ubrany jest w prosty mundur i płaszcz, i otoczony przez zawodowych żołnierzy. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy taki dobór materiału o wizycie cara na froncie był celowym zabiegiem redakcji, która chciała wytworzyć w ten sposób pozytywne skojarzenia, czy też rzeczywiście była to kwestia przypadku. Przez następne tygodnie „Niwa” nie wracała jednak już do przemyskiej wyprawy Mikołaja II. Żadnych ilustrowanych relacji z galicyjskiej podróży cara nie zamieścił „Tygodnik Ilustrowany”, który uciekł się do demonstracyjnego ukazywania wyłącznie wypadków wojennych. Od kwietnia 1915 roku aż do zajęcia Warszawy przez Niemców władca Cesarstwa Rosyjskiego nie pojawił się na łamach czasopisma ani razu.

Drugim wydarzeniem, które spowodowało powrót władcy na pierwsze strony gazet była decyzja Mikołaja II o przejęciu osobistej kontroli nad armią. Naturalnie, pozostając, mimo swojego wychowania, wojskowym-amatorem, car w codziennej pracy sztabowej musiał polegać na wysiłkach swoich generałów. Wielkie zasługi w tym zakresie oddawał zwłaszcza szef sztabu Głównodowodzącego, generał Michaił Aleksiejew, de facto dźwigający na swoich barkach codzienne trudności prowadzenia wojny. Miało to swoje zalety, jak i wady – gen. Aleksiejew był specjalistą w kwestiach stanowiących tak wielką bolączkę rosyjskiej armii logistyki i nie brakowało mu talentów w pracy sztabowej. Miał też jednak tendencję do przepracowywania się, wykonywania wszystkich zadań sam, co w połączeniu ze słabym stanem zdrowia rzutowało na efektywność współpracy z carem. Sam władca poważnie podchodził do swoich obowiązków, faktycznie

19 „Огонёк”, nr 18/1915, s. 3-5.

20 „Искры”, nr 17/1915, s. 130.

21 *Его Императорское Величество Государ Император Николай Александрович в действующей армии. Сентябрь-Октябрь 1914 года*, „Нива” nr 13/1915, s. 246-248.

przenosząc się do siedziby Stawki, która stała się dla niego drugim domem²².

Przejęcie przez Mikołaja II stanowiska naczelnego wodza powodowało, że stawał się on bezpośrednio odpowiedzialny zarówno za zwycięstwa, jak i porażki własnych wojsk. Był to więc krok o doniosłym znaczeniu, który wymagał odpowiedniego przygotowania propagandowego. Na okładce „Iskier” zamieszczono przedruk słynnego już rozkazu Mikołaja II o przyjęciu na siebie obowiązków Głównodowodzącego. Jako ilustrację wykorzystano starannie wybrane zdjęcie, przedstawiające cara w czasie konnego przeglądu wojsk, ubranego we wspaniały mundur paradny²³.

Nowa sytuacja miała też swoje zalety. Z łatwością udało się połączyć „osobiste” dowodzenie przez Mikołaja II armią z prestiżowym zwycięstwem na froncie kaukaskim, jakim było zajęcie tureckiej twierdzy Erzerum. Dzięki temu można było odpowiednio udokumentować moment przyjęcia przez Mikołaja II delegacji z frontu kaukaskiego, jak również przekazania zdobycznego tureckiego sztandaru²⁴. Również popularne stały się fotografie przedstawiające władcę w trakcie pracy sztabowej, siedzącego przy stole bądź mapach, najlepiej w towarzystwie generałów, którzy odznaczyli się sukcesami na froncie. Innym popularnym motywem były fotografie przedstawiające rozmowy z wyższymi dowódcami armii prowadzone w plenerze, w czasie carskich spacerów po pobliskich parkach i lasach. Oba te typy ujęć niejako podkreślały „prawdziwość” przejęcia przez Mikołaja II odpowiedzialności za poczynania armii i jego wojskowy profesjonalizm²⁵.

Echa decyzji cara nie cichły jeszcze przez dłuższy czas i powracały na łamy prasy ilustrowanej. W połowie 1916 roku redakcja „Iskier” zamieściła reportaż o tytule „Pamiętna rocznica”, dotyczącym właśnie przejęcia dowodzenia przez cara Mikołaja. Na okładce czasopisma umieszczono fotografię cara siedzącego przy stole z generałami w Stawce, na drugiej stronie zaś zdjęcie portretowe Mikołaja II przy stole, obok reprodukcji rozkazu z 1915 roku²⁶.

Należy zaznaczyć, że budowanie wizerunku władcy jako głęboko zaangażowanego w wysiłek wojenny nie było prowadzone wyłącznie na łamach prasy. Prace albumowe, które miały kreować pożądany przez propagandę wojenną obraz carskiej rodziny były przygotowywane niemalże od pierwszych dni wojny. Album „Pobył Ich Imperatorskich Wysokości w Moskwie w historyczne dni, 4-7 sierpnia 1914 roku” przedstawia najważniejsze punkty wizyty panującej

22 Więcej na temat relacji pomiędzy carem a jego szefem sztabu, jak również szczegóły życia Mikołaja II w Mogilewie: П. В. Мульгатули, *Господь да благословит решение мое... Император Николай II во главе действующей армии и заговор генералов*, Санкт-Петербург 2002, wersja elektroniczna na stronie „Милитера. Военная литература”, <https://militera.lib.ru/research/multatuli/06.html> dost. na dz. 20.02.2024.

23 „Искры”, nr 34/1915, s. 265.

24 „Искры”, nr 29/1916, s. 232.

25 Zob. np. „Новое Время”, nr 14534/1916, s. 6-11, gdzie obie tego typu fotografie następują naprzemiennie obok siebie, w kilku wariantach.

26 „Искры”, nr 33/1916, s. 257-258.

rodziny w dawnej stolicy²⁷. Trudno odmówić mu wartości dokumentalnej, jednakże dobór pewnych scen zamieszczonych w niewielkim objętościowo zbiorze nie wydaje się być przypadkowy, tym bardziej że lokalne władze dołożyły wszelkich starań, by przyjazd rosyjskiego władcy miał charakter uroczysty, a ludność miasta przybyła tłumnie, co miało podkreślić jedność cara i narodu. Trasę przejazdu otwarto dla wszystkich mieszkańców, licząc na to, że zbiórą się w ten sposób rzesze ciekawskich. Jest to dosyć interesujące, zważywszy że zaledwie miesiąc temu z takiego właśnie tłumu padły pamiętne strzały w Sarajewie, które dały początek wojennej zawierusze. Najwyraźniej na tym etapie wojny możliwość zaatakowania cara w taki sposób wydawała się czystą abstrakcją, bądź też zastosowane środki ochronne były bardzo dyskretne²⁸.



Fot nr 20. Carska rodzina przybywa łodzią do Pałacu Zimowego w dniu wybuchu wojny.

Źródło: zbiory autora

Na pierwszym zdjęciu zamieszczonym w albumie widać jadącą w dorożce parę cesarską wraz z młodym następcą tronu, podczas gdy w tle można zauważyć szpaler żołnierzy. Mikołaj II wydaje się spoglądać w stronę fotografa – a więc i czytelnika, oddając wojskowe honory. Oprócz

²⁷ *Пребывание их императорских величеств в Москве в исторические дни, 4-7 августа 1914 года*, Москва 1914(?)

²⁸ Szerzej o przygotowaniach władz Moskwy do wizyty cara, jak również samego jej przebiegu: Б. Колоницкий, „Трагическая еротика”. *Образы императорской семьи в годы Первой Мировой Войны*, Москва 2010, s. 87-90

ujęć dokumentujących spotkanie władcy i jego rodziny z przedstawicielami lokalnej administracji w skład tego niewielkiego tomiku włączono m.in. zdjęcie przedstawiające członków czeskiego „Sokoła”, czekających na cara na Placu Czerwonym. W albumie znajdujemy też zdjęcie przeglądu delegacji ze znajdujących się w Moskwie szkół junkrów, dokonanego przez Mikołaja II.

Podobne dokumentalno-propagandowe ujęcia można było również odnaleźć na pocztówkach. Prezentowana powyżej odbitka przedstawia parę cesarką w dniu wybuchu wojny, gdy udaje się w stronę Pałacu Zimowego. Fotografia stanowi przy część bogatej kolekcji, przygotowanej przez znaną, petersburską agencję fotograficzną, należącą do rodziny Bułła. W czasie wojny wydali oni kilka serii pocztówek, dokumentujących różne przełomowe wydarzenia konfliktu. Powyższe zdjęcie wykonano prawdopodobnie chwilę po godzinie 13, w momencie, gdy Mikołaj II przesiadł się z jachtu „Aleksandria” na kuter motorowy, który miał zabrać go do pałacu. Wśród członków carskiej rodziny brakuje chorego Aleksego. Na pozostałych zdjęciach z serii dokumentującej ten dzień można było znaleźć m.in. widoki tłumów, gromadzących się pod balkonem carskiej rezydencji, czy też moment ogłoszenia przez cara wybuchu wojny.

Kluczową pracą, bez której nie można raczej omówić sposobu kształtowania wizerunku Mikołaja II w czasie wojny, jest czterotomowe dzieło pt. „Jego Cesarska Mość Imperator Mikołaj Aleksandrowicz w armii” (*Его Императорское Величество государь император Николай Александрович в действующей армии*). Kolejne tomy ukazywały się od początków wojny aż do 1916 roku i stanowią połączenie itinerarium podróży władcy po sferze przyfrontowej z kroniką wojenno-etnograficzną. Wydanie wszystkich tomów było inicjatywą Ministerstwa Dworu Cesarskiego. Wyznaczonym przez władcę redaktorem całej serii został wspomniany już Dymitr Nikołajewicz Dubieński, posiadający w tym momencie spore doświadczenie w tego typu pracy. „Jego Cesarska Mość...” to dzieło o tyle cenne, że we wszystkich tomach zawarta jest masa szczegółów, pozwalających na stosunkowo precyzyjne odtworzenie czasu i miejsca wykonania danych fotografii. Podane itinerarium carskich podróży na froncie jest miejscami na tyle szczegółowe, że pozwala na rekonstrukcję niektórych wizyt niemal godzina po godzinie. Oprócz tego wiele z zebranych w kolejnych tomach zdjęć było następnie przedrukowywanych przez niektóre czasopisma ilustrowane.

Tomy tego albumu posiadają przydatne załączniki. Redagując kolejne części Dubieński nie tylko podawał zbiorcze kalendarium wizyt cara na froncie, ale i szczegółową listę osób, które towarzyszyły mu w tych podróżach. Analiza owych tablic prowadzi do dosyć zastanawiających wniosków. Pomimo, że wszystkie tomy itinerarium zawierają bogaty materiał ilustracyjny dokumentujący podróżę cara, to jedynie w spisie za listopad-grudzień 1914 roku znajdziemy wymienione wśród świty carskiego fotografa, jadącego, co precyzyjnie określono, w oddzielnym

pociągu, razem z oficerami konwoju i innymi urzędnikami²⁹. Dubieński nie podał przy tym nazwiska owego specjalisty, wiele wskazuje jednak, że chodziło tu o Aleksandra Karłowicza Jagielskiego, znanego w otoczeniu cara głównie jako „Gan” (czy też właściwie, według oryginalnej pisowni niemieckiej „Hahn”), od nazwy prowadzonego fotoatelier „К. Е. фонъ Ганъ и Ко”. Był on od wielu lat związany z dworem i często wykonywał oficjalne fotografie władcy. Mamy również relację ze strony Aleksandra Spirydowicza, która poświadcza obecność fotografa w Stawce latem 1915 roku³⁰. Wiele zamieszczanych w prasie zdjęć było również sygnowanych jako pochodzące z atelier „Gana”. O tym bowiem, że Jagielski przez większość czasu towarzyszył carowi, bądź był w jego bliskim otoczeniu, wskazują notatki samego Mikołaja II. W pamiętnikach z lat 1914-1916 w kilku miejscach wspomina o wieczornym przeglądaniu fotografii jego autorstwa³¹.

Fakt nieuwzględnienia nazwiska dworskiego fotografa w innych wyprawach można wyjaśnić na kilka sposobów. Nie tłumaczy tego śmierć Jagielskiego – o ile bowiem „Gan” nie dożył końca wojny, to zmarł dopiero w październiku 1916 roku, powinien więc być uwzględniony w poprzedzających tą datę relacjach. Najbardziej prawdopodobne jest to, że z nieznanых powodów Dubieński postanowił nie umieszczać nazwiska Jagielskiego jako oddzielnej pozycji na liście. Prawdopodobne jest też to, że przy kolejnych wyjazdach zdano się całkowicie na pracę lokalnych fotografów, bądź też, co wydaje się mało wiarygodne, fotografie w czasie wyjazdów wykonywał jeden z członków świty. Obecność fotografów uwieczniających ważne sceny z podróży cara, potwierdzają fragmenty wspomnień Spiridowicza³².

W tym momencie można już powrócić do głównego pytania niniejszego wątku – w jaki sposób praca Dubieńskiego, a w szerszej perspektywie – cała rosyjska machina propagandowa kreowała sylwetkę cara za pomocą środków wizualnych?

Wizyty rosyjskiego władcy na zapleczu frontu odbywały się zazwyczaj według pewnego utartego, powtarzalnego schematu, w czasie których Mikołaj II realizował żelazne punkty

29 *Его Императорское Величество государь император Николай Александрович в действующей армии. Ноябрь-декабрь 1914 г.*, b.m.w. 1915, s. 192.

30 „После доклада Государь ходил несколько минут по аллее с генералом Поливановым, выслушивая какой то доклад. Фонды генерала еще более поднялись. Дубенский горячо упрашивал барона Штакельберга приказать фотографу Гану (Ягельскому) немедленно же снять Поливанова (...)”. Cytat za: А. И. Спиридович, *Великая Война и Февральская Революция 1914-1917 гг.*, wersja elektroniczna za: „Милитера. Военная литература”, http://militera.lib.ru/memo/russian/spiridovich_ai/01.html, dost. na dz. 11.01.2022. Więcej na temat samej postaci Jagielskiego (notabene, urodzonego w Warszawie), w elektronicznym artykule: В. К. Беляков, *Александр Ягельский: из истории коллекции парадных и официальных портретов последнего русского царя Николая II и членов его семьи*, <https://www.vestarchive.ru/issledovaniia/3491-aleksandr-iagelskii-iz-istorii-kollekcii-paradnyh-i-oficialnyh-portretov-poslednego-rysskogo-caria-.html>, dost. na dz. 22.02.2023.

31 *Дневники императора Николая II 18945-1918. Том II 1905-1918, часть 2. 1914-1918*, ред. С. В. Мироненко, Москва 2013, s. 147, 223, 224.

32 „(...)Все расходились из палатки в счастливо-приподнятом настроении. Фотографы вновь ловили моменты. Вышедший из вагона Государь снялся в общей группе с участниками совещания”. Cytat za А. И. Спиридович, op. cit., http://militera.lib.ru/memo/russian/spiridovich_ai/01.html, dost. na dz. 11.01.2022.

oficjalnych wizyt. Podobna powtarzalność jest zauważalna również na dokumentujących je fotografiach. Zdecydowaną większość zdjęć można przypisać do jednej z kilku ogólnych kategorii – inspekcja oddziałów frontowych, czasem połączona z osobistym nagradzaniem żołnierzy przez władcę; rozmowa z kadrą dowódczą wizytowanej jednostki/sztabu/władzami miasta; wizyta w lazarecie polowym lub cerkwi; przejazd ulicami miasta w sztabowym samochodzie, wreszcie zaś – zwiedzanie miejsc powiązanych z ostatnimi walkami, zniszczeń wojennych, względnie lokalnych zabytków.

Jedną z pierwszych rzeczy, które uderzają przy analizie kolejnych ujęć jest wyraźne (choć można spierać się, czy intencjonalne) oddzielenie postaci władcy od jego poddanych. Z jednej strony na większości fotografii Mikołaj II nosi prosty, wojskowy płaszcz i stonowany mundur bez większości przynależnych mu odznaczeń i dystynkcji. Miało to zapewne budować wrażenie solidarności władcy z prostymi żołnierzami, jego skromność, wreszcie też podkreślać fakt, że sam władca jest również, na swój sposób, „kombatantem”, dobrowolnie rezygnującym z części przynależnego mu splendoru i przepychu. Uderzające jest to, że na niektórych zdjęciach wykonanych z przedstawicielami generalicji to właśnie car prezentuje się najskromniej.

Jednocześnie jednak władca, z pozoru noszący się jak prosty żołnierz, stosunkowo rzadko pokazany jest w otoczeniu szeregowych. Carskie wizyty odbywały się zazwyczaj według utartego schematu i w taki też, powtarzalny sposób były relacjonowane. Przybywający na inspekcję danego odcinka frontu władca od pierwszych niemalże chwil był otoczony grupą oficerów ze sztabu wizytowanej jednostki, którzy jednocześnie skutecznie odcinali go od szeregów zgromadzonych żołnierzy, zarówno w sensie praktycznym, jak i wizualnym. W takim właśnie, oficerskim gronie odbywane były wszelkie spotkania, wizytacje na pozycjach, przegląd zdobyczy wojennych itp. Czasami car zgadzał się na pozowanie do portretu zbiorowego, nawet wtedy jednak przywilej pojawienia się z nim na zdjęciu dotyczył w pierwszej kolejności oficerów sztabowych danej jednostki. Przykładem jest zdjęcie grupowe wykonane w Stawce Naczelnego Dowódcy w Baranowiczach we wrześniu 1914 roku. Car siedzi w centralnej części grupy, towarzyszą mu wlk. ks. Mikołaj Mikołajewicz, generałowie M. Januskiewicz i J. Daniłow, w dalszej kolejności zaś jedyna osoba „cywilna” (o ile można ją tak w ogóle nazwać) - protoprezbiter rosyjskiej armii i floty, Gięorgij Szawelski³³. W „Nowych Wremjach” z 1916 roku zamieszczono wykonane przez Jagielskiego zdjęcie grupowe w siedzibie Stawki – i znowu, podobnie jak przy tym wykonanym dwa lata wcześniej, pozujący w zimowym mundurze car jest otoczony w pierwszym rzędzie przez najbliższych współpracowników (obecni są m.in. generałowie Michaił Aleskiejew, Aleksiej Ewert,

33 *Его Императорское Величество... Сентябрь-октябрь 1914 г.*, s. 11. Mikołaj II wykonał w czasie tej wizyty jeszcze dwa zdjęcia grupowe, oba wyłącznie z oficerami oddziałów gwardyjskich. Zobacz też: *ibid.*, s. 17, 21.

Mikołaj Iwanow), dopiero zaś na obrzeżach obrazu – niżsi stopniem oficerowie³⁴. Oczywiście należałoby przyjąć, że rosyjskim mediom zależało przede wszystkim na kojarzeniu wizerunku władcy z profesjonalnymi wojskowymi i uznano, że to zdjęcia wojskowych sław będą najbardziej interesujące dla potencjalnego czytelnika. Jak się jednak wydaje, nie próbowano nawet zbytnio ocieplać wizerunku władcy przez publikowanie bardziej osobistych, a mniej oficjalnych relacji z żołnierzami.

Bezpośredni kontakt Mikołaja II ze swoimi poddanymi zachodził jedynie w kilku stale powtarzających się punktach, powtarzanych tak często, że stały się prawie rytuałami. Pierwszym był obowiązkowy przegląd zgromadzonego na inspekcję wojska w towarzystwie przedstawicieli lokalnych władz, często łączony z ceremonią osobistego wręczania odznaczeń przez cara. Niekiedy ów przegląd wojsk ma tradycyjny, oficjalny charakter, podczas którego żołnierzy lokalnego garnizonu ustawiano w równych szeregach na placu ćwiczeń lub w centrum miasta. W czwartym tomie frontowego itinerarium Mikołaja II znalazła się tablica, na której przedstawiono carskie inspekcje na Froncie Północnym z października 1915 roku. Zamieszczone tam zdjęcia można uznać za modelowe dla sposobu uwieczniania spotkań władcy z wojskiem. Kolejno widzimy tam cara i następcę tronu dyskutujących z generałami Mikołajem Ruzskim i Władymirem Frederiksem, następnie cara z synem przyjmujących paradę piechoty, wreszcie zaś, na samym końcu, konną defiladę oddziału kawalerii w Rydze³⁵. W innych wypadkach spotkanie z żołnierzami odbywało się niejako mimochodem, jako element dłuższej podróży, car zaś dokonywał „przeglądu” przejeżdżając ulicami miasta. W swojej dysertacji na temat historii rosyjskiego fotoreportażu Christopher Stolarski zasugerował, że zastąpienie „carskiego” zwyczaju konnego przyjmowania parady automobilem było znakiem rozpoznawczym fotografii Aleksandra Kierienskiego³⁶. W świetle badanych materiałów uważam jednak, że jest to wniosek zbyt pochopny. Jak wskazują zamieszczone w prasie zdjęcia, Mikołaj II chętnie zastępował w czasie wielokilometrowych podróży konia samochodem i nie wzdragał się przed przeprowadzeniem pobieżnych inspekcji bez wychodzenia z tego nowoczesnego środka lokomocji. Nic też nie stało na przeszkodzie, by w taki sposób przedstawić go w prasie. „Letopis' Wojny...” zamieścił fotografię przedstawiającą przyjazd cara do wojennego soboru w Karsie. Siedzący w aucie Mikołaj II, został ujęty na tle prezentujących broń lub salutujących szeregów żołnierzy i oficerów. Cała scena sprawia wyraźne wrażenie masowości i (wyrażonego samą liczbą zebranych) nabożnego szacunku i uwielbienia w stosunku do

34 „Новое время”, nr 14393/1916, s. 5.

35 *Его Императорское Величество...Июль 1915 - февраль 1916 г.*, s. 49.

36 Ch. Stolarski, *The Rise of Photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900-1931*, [dysertacja doktorska] Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland 2013, s. 214.

władcy³⁷.

Kolejnym punktem, w czasie którego rosyjski władca bywał fotografowany wraz ze swoimi zwyczajnymi poddanymi była zwykle wizyta w lazarecie. W tym wypadku jednak raczej unikano pokazywania Mikołaja pośród ciężko rannych żołnierzy, być może obawiając się, że takie ujęcie doprowadzi do powstania niepożądanych skojarzeń – wizyta w szpitalu polowym była udokumentowana przez zdjęcie przedstawiające władcę przed frontem budynku, czasami fotografią grupową w otoczeniu personelu. Na przykład w rozdziałach poświęconym wizycie Mikołaja II w Tyflisie (Tbilisi) 27 listopada (10 grudnia) 1914 roku autor tekstu rozpisał się szeroko na temat pobytu władcy wśród rannych w szpitalu. Jedynym zdjęciem dokumentującym tę wizytę jest scena sprzed bogato udekorowanego wejścia do lazaretu, w momencie gdy rosyjski władca wsiada już z powrotem do samochodu. Skłonność do unikania łączenia sylwetki władcy z rannymi nie była jednak regułą sztywną, zwłaszcza gdy pojawiały się dodatkowe okoliczności, jak na przykład obecność na miejscu członków rodu Romanowów, pracujących w charakterze pielęgniarek³⁸. Pamiątkowe zdjęcie grupowe znalazło się również w prywatnym albumie grafa Kellera. Na wykonanej w Kamieńcu Podolskim w 1915 roku fotografii Mikołaj II stoi wśród mogących chodzić rannych. Wśród zidentyfikowanych postaci na zdjęciu znajduje się podpułkownik, sztab-rotmistrz, dwóch kornetów i siostra miłosierdzia³⁹.

Trzecim wypadkiem, gdy władcę zdarzało się fotografować w towarzystwie zwyczajnych poddanych były carskie wizyty w cerkwi. Carska rodzina była znana ze swojej pobożności, co zresztą wpisywało się w pożądaną (i oczekiwaną) obraz Mikołaja II jako obrońcy prawosławia. Podobnie, jak miało to miejsce w wypadku lazaretów, fotografie przedstawiają cara przy wejściu lub wyjściu z odwiedzanej świątyni, z reguły nie fotografowano nabożeństw. Moment, w którym opuszczał on cerkiew był wykorzystywany przez przedstawicieli lokalnych społeczności do osobistego wyrażenia swojego poparcia dla władcy i jego dokonań, wtedy też Mikołajowi II zdarzało się pozować do zdjęcia wraz z np. członkami rady miasta.

Naturalnie od każdej reguły można znaleźć pewne wyjątki, zwłaszcza, gdy dyktowała to potrzeba chwili czy inne względy prestiżowe. Interesująco prezentuje się tutaj zdjęcie zamieszczone

37 „Летопись Войны 1914-1915 гг.”, nr 20/1915, s. 314. Jest to notabene przykład zdjęcia „samodzielnego”, nieopublikowanego w itinerarium Dubieńskiego, w którym wizyta carska w Kasie jest przedstawiona raczej pobieżnie.

38 *Его Императорское Величество... Ноябрь-декабрь 1914 г.*, s. 49-52. Co do zdjęć przedstawiających władcę w otoczeniu żeńskiego personelu medycznego, można przywołać np. fotografię z: *Его Императорское Величество... Сентябрь-октябрь 1914 г.*, s. 26. Przykładem wyjątku od niepisanej (a przez to nie będącej całkowicie „żelazną”) reguły unikania zestawiania cara z rannymi jest np. ujęcie ze szpitala w Chełmie z 1914 roku, czy też ze szpitala w Równem w 1915. Por *Его Императорское Величество... Сентябрь-октябрь 1914 г.*, s. 31; *Его Императорское Величество... Январь-июнь 1915 г.*, s. 13.

39 *Война 1914-1917 гг. Из личного фотоальбома генерала от кавалерии графа Ф. А. Келлера*, ред. Дмитрий Табачник, Ольга Гинебург, Виктор Воронин i in., (dalej: *Из личного фотоальбома...*), Харьков 2013, s. 111.

w broszurze „Wszystko dla armii, wszystko dla zwycięstwa” (*Все для армии. Все для победы*), poświęconej zagadnieniu mobilizacji produkcji państwa na potrzeby zwycięstwa. Prawdopodobnie ze względu na delikatną materię sprawy (wciąż żywe wspomnienia sprzed dziesięciu lat, jak również znana wszystkim infiltracja środowiska robotniczego przez działaczy socjalistycznych) redakcja wybrała jako materiał ilustracyjny fotografię wykonaną w czasie zwiedzania przez jedną z fabryk produkujących działa na potrzeby armii (być może zakłady Putiłowa w Petersburgu). Faktycznie, na zdjęciu tym Mikołaj II wydaje się otoczony prostymi robotnikami, chociaż – co naturalne – najbliższe szeregi przy władcy zajęte są przez mundurowych i (prawdopodobnie) przedstawicieli zarządu zakładów⁴⁰.

Należałoby tutaj postawić dwa ważne pytania. Po pierwsze – czy przedstawione zdjęcia prezentują rzeczywisty przebieg wizytacji władcy, czy też z jakiś powodów towarzyszący carowi fotografowie decydowali o tym, by nie utrwaląc na kliszach momentów jego bliższego kontaktu z ludem? Po drugie zaś, czy taki właśnie, sposób uwieczniania władcy jako osoby chłodnej i zdystansowanej był konsekwencją typowo rosyjskiego podejścia do tematu, czy też wkomponowywał się w normę epoki?

W celu wyjaśnienia pierwszej z tych kwestii warto sięgnąć po relację byłego kawalerzysty z 3. Korpusu Kawalerii grafa Kellera, dotyczącą carskiego przeglądu wojsk w marcu 1916 roku. Jego wspomnienia zostały wydane dopiero wiele lat po zakończeniu wojny, w latach 60. XX wieku i z pewnością zdążyły one już nabrać w pamięci autora sentymentalnej otoczki. Pomimo tego autor relacji w żadnym momencie nie wspomina o tym, by car chociażby zamienił kilka zdań ze zgromadzonymi przed nim zwyczajnymi żołnierzami. Mikołaj II przejeżdża obok zgromadzonych szeregów, wygłasza krótką mowę do wojska i następnie przyjmuje defiladę. Brak jakichkolwiek wzmianek o innej formie nawiązania kontaktu z kawalerzystami. Nie wydaje się, by autor mógłby zapomnieć o takim szczególe, skoro drobiazgowo przywoływał kolejność przemarszu kolejnych pułków czy wspominał nawet o panującej pogodzie. Nie miał też raczej powodu, by pomijać tego typu sceny, szczególnie że, jak wspomniano, cały fragment nacechowany jest typowym dla emigranckich wspomnień sentymentalizmem⁴¹. Przytoczony tekst jest o tyle cenny, że możemy porównać go z wykonaną niezależnie dokumentacją fotograficzną tego wydarzenia, zachowaną w albumie generała Kellera. Prezentowana tam seria zdjęć rzeczywiście wydaje się potwierdzać, że przez w trakcie przeglądu i następującej po nim parady wojsk car nie zsiadał z konia⁴².

Posiadamy również inny opis, również związany z sytuacją sportretowaną na zdjęciu.

40 С. И. Дмитриев, *Все для армии. Все для победы*, Петроград 1915, s. 5.

41 Ю. А. Слѣзкин, *Царский Смотр (воспоминания из времен 1-й Мировой войны)*, [w:] *Русская кавалерия в Первой мировой войне. Воспоминания участников*, Москва 2016, s. 267-270.

42 *Из личного фотоальбома...*, s. 112-117.

Stanisław Korwin (Korwin-Pawłowski) był obecny w Petersburgu w dniu wybuchu wojny i obserwował na żywo uwieczniony na fotografiach moment, gdy car wyszedł na balkon swojej rezydencji, aby pozdrowić tłum zebrany przed Pałacem Zimowym. Jak sam podaje, zebrani ludzie byli wręcz pewni, że Mikołaj II zdecyduje się zejść do swoich poddanych, tak się jednak nie stało. „(...) Plac klęknął, tylko nieliczni poprzestali na zgarbieniu się. Śpiew rozbrzmiewał coraz głośniej. Mikołaj, bo to on patrzył z balkonu, ani drgnął, nawet ręki nie podniósł. (...) Wreszcie cesarz cofnął się w głąb pałac; świta jego pozostała na miejscu. Ludzie zaczęli mówić, że oto Mikołaj II zaraz przejdzie przez plac i będzie rozmawiał „z narodem”. Czekano znowu i znowu zebrani doznali zawodu. Tym razem jednak już nic nie śpiewano (...)”⁴³. Patrząc na to retrospektywnie można byłoby uznać, że władze rosyjskie (tu rozumiane jako cara i jego otoczenie) straciły okazję na stworzenie świetnego materiału propagandowego, który można byłoby wykorzystać do odbudowy wizerunku cara, tym bardziej, że owo „wyjście cara do ludu” odbyłoby się w miejscu symbolicznym, niedoszłym celu fatalnego marszu robotników w 1905 roku. Dzięki zdjęciom zamieszczonym m.in. w „Letopisie Wojny” wiemy, że wśród zbierających się pod pałacem tłumów znajdowali się fotografowie, skwapliwie uwieczniający ten dziejowy moment. Oczywiście, trudno stwierdzić *post factum*, czy tego typu myśl mogła w ogóle pojawić się w głowie zaabsorbowanego wojną władcy, bądź jego doradców⁴⁴.

Odpowiedzi na pytanie drugie należałoby szukać, porównując sposób przedstawienia Mikołaja II z tym, co wiemy na temat dokumentacji fotograficznej pozostawionej innych monarchów, stojących na czele państw zaangażowanych w wojnę. – cesarza Rzeszy Niemieckiej Wilhelma II i cesarza Austro-Węgier Franciszka Józefa I (a następnie Karola).

Jeżeli porównamy ze sobą sylwetki Wilhelma II i Mikołaja II w czasie wojny, można zauważyć wiele oczywistych podobieństw. Obaj oprócz obowiązków monarszych byli formalnymi zwierzchnikami sił zbrojnych i mimo że praktyczne aspekty dowodzenia pozostawały w rękach specjalistów – władcy byli twarzami całego wysiłku wojennego. Nie należy też zapominać o budowanym przez lata (abstrahując od rzeczywistych efektów owych wysiłków) obrazie owych monarchów jako silnych, zdecydowanych władców, samodzielnie – i samotnie – dzierżących w rękach całą władzę. Podobieństwa owe można zauważyć również w sposobie przedstawiania ich w oficjalnych źródłach ikonograficznych. Podobnie jak Mikołaja II, również i Wilhelma II przedstawiano zwykle jako władcę troszczącego się o swój naród, ale stojącego niejako poza nim. W typowych okolicznościach zaszczytu bezpośredniego kontaktu z nim mogą dostąpić wyłącznie wysocy rangą urzędnicy, dowódcy najwyższego szczebla, w ostateczności – wyróżniający się

43 S. A. Korwin, *Wspomnienia. Na przełomie dwóch epok*, Warszawa 1966, s. 191.

44 Por. „Летопись войны 1914 г.”, nr 1/1914, s. 8-9.

swoim bohaterstwem żołnierze. Owo nastawienie dobrze przedstawiają dwa zdjęcia zamieszczone obok siebie w *Der Weltkrieg. Illustrierte Kriegs Chronik Des Daheim*. Na pierwszym z nich pokazany jest spacer monarchy podczas jednej z wielu inspekcji w pasie przyfrontowym. Wilhelm II kroczy pierwszy, opierając się o nieodłączną laskę, dopiero kilkanaście kroków za nim, zachowując pełen szacunku dystans, podążają towarzyszący mu oficerowie. Na drugim zdjęciu monarcha zaszczyca chwilą rozmowy dowódcę jednej z dywizji wchodzących w skład tureckiego XV Korpusu w Galicji. Również i tutaj Wilhelm II znajduje się w otoczeniu udekorowanych najwyższymi odznaczeniami wojskowych. Jak na ironię, tuż obok umieszczone jest zdjęcie sojusznika Niemiec- cesarza Karola, który w przeciwieństwie do niemieckiego monarchy pokazany jest w otoczeniu cywilów, gdy przyjmuje delegację mieszkańców Czerniowców. Na wcześniejszej stronie Wilhelm II dokonuje inspekcji kompanii honorowej, zebranej na dworcu w Wilnie – cesarz kroczy dumnie przed szeregiem, wydając się epatować werwą i energią. Bardzo często przedstawiano go właśnie w taki, dynamiczny sposób, chcąc tym samym zatuszować lub przynajmniej odwrócić uwagę od fizycznych ułomności Wilhelma, przede wszystkim jego kalekiej ręki⁴⁵.

Należy tu jednak nadmienić, że owa maniera oddzielania władcy od poddanych nie zawsze stosowała się do członków rodziny cesarskiej. Jedną z najbardziej „medialnych” postaci Wielkiej Wojny był *kronprinz* (następca tronu) Wilhelm Hohenzollern. Zdecydowanie starszy od cesarzewicza Aleksego, był w stanie budować w czasie wojny swoją własną legendę, nie musząc jedynie występować w cieniu cesarskiego ojca. Młody Hohenzollern był w trakcie wojny formalnym dowódcą 5. Armii, następnie zaś – własnej grupy armii. Stał na jej czele w czasie krwawej bitwy pod Verdun w 1916. Bogaty materiał źródłowy wskazuje wyraźnie na to, że najstarszy syn Wilhelma II nie przejmował się konwenansami i chętnie pozował do obiektywu aparatu, zarówno oficjalnych fotografów, jak i amatorów. Nie miał też problemu z fotografowaniem się z prostymi szeregowcami, a nawet jeńcami wojennymi. Można raczej śmiało powiedzieć, że *kronprinz* czuł się dobrze w roli celebryty, nie tylko zresztą wojennego, co poświadczają jego powojenne losy.

Oprócz tego, jak się wydaje, albo sam cesarz Wilhelm, albo jego najbliższe otoczenie nie miało aż tak wielkich oporów z zaakceptowaniem obecności fotografów przy wizytach w pasie przyfrontowym. Dysponujemy bardzo bogatym materiałem ikonograficznym wykonanym przez albo amatorów fotografii, albo fotografów półoficjalnych, dokumentujących przyjazd cesarza na poczet przyszłych kronik pułkowych. Zdjęcia takie nie są rzadkością w prywatnych albumach oficerów, a nawet żołnierzy, co tylko świadczy o swoistej swobodzie panującej w tej kwestii.

⁴⁵ *Der Weltkrieg. Illustrierte Kriegs Chronik Des Daheim*, t. 8. Leipzig 1918, s. 49-51.



Fot. nr 21. *Kronprinz Wilhelm* w trakcie wizytacji obozu jenieckiego. Znowu zwraca uwagę całkowita swoboda (a może niefrasobliwość) Wilhelma, który jest na zdjęciu otoczony przez wianuszek formalnych wrogów

Źródło: zbiory autora.

Mimo opisywanego wyżej, formalnego odcięcia się od poddanych przez wianuszek generalicji i osobistości dworu, można więc uznać, że Wilhelm II był w o wiele większym stopniu niż swój kuzyn wojenny celebrytą. Piotr Szlanta, opisując wizytę niemieckiego cesarza na froncie wschodnim w maju 1915 (w czasie której wykonywano oczywiście odpowiednią dokumentację fotograficzną) nie bał się tu użyć niemalże młodzieżowego, ale trafnie oddającego to zjawisko sformułowania „pierwszowojenny lans”⁴⁶. Można przy okazji snuć tu pewnego rodzaju analogię do odbytej w podobnym okresie przemyskiej podróży Mikołaja II, omawianej powyżej.

Nieco inaczej akcenty rozkładała austro-węgierska prasa ilustrowana. Sędziwy Franciszek Józef I nie pretendował, w przeciwieństwie do cesarza niemieckiego i rosyjskiego, do podkreślania swojego zwierzchnictwa nad armią. Można powiedzieć, że wręcz przeciwnie – cesarz był ważniejszy jako stabilny symbol podwójnej monarchii, utrwalony w świadomości pokoleń poddanych, i narażanie jego majestatu na szwank mogło przynieść poważne konsekwencje. Poza tym państwo austriackie, a następnie Austro-Węgry nie mogły pochwalić się znaczącymi sukcesami militarnymi w okresie panowania Franciszka Józefa, czym różniły się np. od Cesarstwa Niemieckiego, gdzie wciąż żywa była legenda wojen zjednoczeniowych. Z tego też powodu rolę członków domu panującego przynoszących chwałę rodowi Habsburgów na polu bitwy przejęli arcyksiężęta, z Karolem Franciszkiem Józefem (późniejszym cesarzem Karolem I) na czele.

⁴⁶ P. Szlanta, *Pierwszowojenny lans. Kajzer Wilhelm II na froncie galicyjskim w maju 1915 roku*, [w:] *Znaki pamięci V. Bitwa gorlicka, jej znaczenie i skutki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*, red. Kamil Ruszała, Gorlice 2012, s. 15–22.

Przykładem tej tendencji jest analiza tygodnika ilustrowanego „Das interessante Blatt” za rok 1915. Panujący cesarz Franciszek Józef I pojawia się w zasadzie tylko przy dwóch okazjach – po odbiciu przez siły państw centralnych Lwowa i z okazji swoich urodzin⁴⁷. Na ironię może zakładać fakt, że czytelnicy owego czasopisma częściej mogli podziwiać na zdjęciach cesarza niemieckiego, chętnie ujmowanego przez obiektyw przy spotkaniach z austro-węgierskimi generałami, niż własnego władcę. Karierę medialną robił za to arcyksiążę Karol, dokonując inspekcji oddziałów, odznaczając wyróżniających się żołnierzy czy prowadząc rozmowy z mieszkańcami wyzwolonych terytoriów⁴⁸.

Na fotografiach z tego okresu pojawiali się również inni członkowie licznej rodziny Habsburgów, z których wielu objęło po wybuchu wojny stanowiska dowódcze. Na okładce czasopisma „Das interessante Blatt” ze stycznia 1915 roku umieszczono obok siebie kolejno kolejno arcyksięcia Fryderyka, Józefa Ferdynanda i Karola. Zostali przedstawieni w czasie przeglądu podlegających im wojsk i rozmów z generalicją. Zestawione razem fotografie pokazać miały czytelnikowi, że członkowie domu panującego są obecni na wszystkich frontach i osobiście uczestniczą w wysiłku wojennym podwójnej monarchii⁴⁹.

Przeglądając brytyjskie prace z okresu wojny można zauważyć z kolei nieco swobodniejsze podejście do kwestii monarszego majestatu. Wiązać to można oczywiście z inną rolą króla w brytyjskim ustroju – mimo prestiżu dynastii Jerzy V nie mógł raczej marzyć o byciu „panem wojny” jak jego niemiecki kuzyn. Pozwalało to też na prezentowanie króla od bardziej pozytywnej strony. W relacji zamieszczonej w *The War Illustrated* dosyć umiejętnie połączono prezentację „ludzkiego” oblicza władcy i podkreślenie jego formalnego tytułu cesarza Indii (a więc postawienie go na równym poziomie z innymi władcami uczestniczącymi w konflikcie). W opublikowanym reportażu „Król-Cesarz (*King-Emperor*) i Królowa w towarzystwie rannych” para królewska (cesarska?) rozmawia z przebywającymi w szpitalu polowym żołnierzami hinduskimi. Uderzające jest, że władca prowadzi konwersację ze swoimi poddanymi bardzo swobodnie, by nie rzecz – przyjacielsko, niemalże na równej stopie⁵⁰.

Rola króla w brytyjskiej maszynie propagandowej była mimo wszystko ograniczona. Czasami można by odnieść wrażenie, że nominalny władca znacznej części globu był „relegowany” do wizyt, które w innych państwach należały do obowiązków ministrów. Oczywiście, można to też interpretować w inny sposób – budowanie wizerunku króla zwyczajnych ludzi, który nie zamyka się wyłącznie w obrębie własnej kliki. W zależności od przyjętej interpretacji zdjęcia z wizyty

47 „Das interessante Blatt”, nr 26/1915, s. 1; nr 33/1915, s. 1-2

48 Na przykład: ibidem, nr 22/1915, s. 5; nr 27/1915, s. 3; nr 40/1915, s. 3.

49 Zob. fot. 21.

50 *The War Illustrated. Album de luxe; the Story of the Great European War told by Camera, Pen and Pencil*, red. J. A. Hammerton, t. 1 *The First Phase*, London 1915, s. 285.

Jerzego V z małżonką w fabryce zapalek, wydrukowane w 1917 roku przez *Illustrated War News*, mogą wydawać się wręcz kpina z autorytetu monarchy. Z drugiej strony można je też odczytać jako jeden z elementów kreacji wizerunku króla⁵¹.



Fot. nr 22. Trzej arcyksiężęta na trzech fotografiach; okładka numeru „Das interessante Blatt” ze stycznia 1915 roku
Źródło: „Das interessante Blatt”, nr 4/1915, s. 1

Odnosnie do wizyt w pasie przyfrontowym i na pobojowiskach, rosyjscy fotografowie lubili uwiecznić moment, gdy władca osobiście zwiedzał opuszczone pozycje, zniszczone umocnienia nieprzyjaciela czy też oglądał ruiny spalonych miejscowości. Zwłaszcza te ostatnie sceny służyły przede wszystkim jednemu – budowały sylwetkę cara-uczestnika wydarzeń, nie zaś biernego

⁵¹ „The Illustrated War News”, nr 74 (*New Series*)/1917, s. 27.

obserwatora. Oto Mikołaj II, mimo że oddał kierowanie wojną w ręce swoich wojskowych, jako dobry gospodarz całego państwa osobiście dogląda dobrobytu swoich poddanych i interesuje się ich niedolami. Nierzadko starano się sfotografować władcę w momencie, gdy z widoczną uwagą i skupieniem słucha objaśnień płynących ze strony jednego z oficerów, bądź też przedstawiciela lokalnych elit.

Wśród osób, które towarzyszyły władcy rosyjskiemu na zdjęciach należy zwrócić uwagę zwłaszcza na dwie sylwetki. Pierwszą z nich był Mikołaj Mikołajewicz. Wspólne zdjęcia rosyjskiego władcy i naczelnego dowódcy rosyjskiej armii gościły na łamach gazet wyjątkowo często. Zwykle ukazywano ich pogrążonych w ożywionej dyskusji, budując wrażenie, że car, mimo że formalnie nie jest głównodowodzącym, jest osobiście zainteresowany poczynaniami Stawki i niejako trzyma rękę na pulsie rosyjskiego wysiłku wojennego. Mikołaj Mikołajewicz był też obecny przy ważniejszych wyjazdach cara na front i – co oczywiste – jego wizytach w Stawce Baranowiczach. Tak częste wspólne ujmowanie obu Mikołajów miało jednak też swoje wady. Po pierwsze, jak słusznie zauważa Christopher Stolarski, Mikołaj Mikołajewicz ze względu na swój imponujący wzrost dominował na zdjęciach i przesłaniał sylwetkę cara⁵². Problem był na tyle poważny, że w co najmniej jednym wypadku zdecydowano się na całkowite wycięcie Mikołaja II, pozostawiając na nim jedynie rosyjskiego głównodowodzącego. Popularność, jaką cieszył się Mikołaj Mikołajewicz powodowała również niechęć wśród najbliższych cara. Aleksandra Fiodorowna miała wielokrotnie wyrażać opinię, że Mikołaj Mikołajewicz przyćmiewał medialnie jej męża i w listach do niego nawoływała do zmian na tym polu. Sposób sportretowania wielkiego księcia zostanie jeszcze poruszony w kolejnym podrozdziale.

Drugą z osób, które należałoby tu przywołać jest następca rosyjskiego tronu, cesarzewicz Aleksy. Młodociany Romanow nie mógł oczywiście osobiście uczestniczyć w rosyjskim wysiłku wojennym, jednakże jego obecność przy boku ojca miała za zadanie budować pozytywny obraz przyszłego dziedzica rosyjskiego imperium, który zdobywa właśnie niezbędne doświadczenie w wojennych warunkach. Na charakterystycznym zdjęciu z albumu „Obrazy Wojny” (*Картины войны*) młody cesarzewicz opuszcza wraz z ojcem cerkiew w Mohylewie i niemalże defiladowym krokiem maszeruje przed grupą oficerów sztabowych. Na kolejnej fotografii z tego samego wydania Aleksy towarzyszy carowi w czasie przeglądu wojsk. Co znamienne, w odróżnieniu od ojca następca tronu ma przypięty do piersi szereg przyznanych mu odznaczeń⁵³. Z kolei na fotografii z „Ogon'ka” w numerze z 13/26 marca 1916 roku carewicz został przedstawiony w interesującej scenie, gdy wraz z ojcem ogląda mapy sztabowe, podane im przez przedstawicieli

52 Ch. Stolarski, op. cit., s. 194.

53 *Картины войны*, t. 1. b.m.w. 1917, s. 6-7.

sztabu Frontu Południowo-Zachodniego. Aleksy został przedstawiony niemalże jak równy uczestnik wojskowej narady⁵⁴.

Nie znaczy to jednak, że następca tronu pojawiał się wyłącznie w charakterze ozdobnego dodatku na zdjęciach związanych z ojcem. Jego wizerunek, mimo że w znacznie bardziej ograniczonym zakresie, funkcjonował również samodzielnie. Na przykład, to właśnie Aleksy zdołał ozdobić okładkę pierwszego, styczniowego numeru „Nowych Wremji” z 1916 roku⁵⁵. Cesarzewicz pojawia się na okładce ponownie w październiku tego samego roku. Zdjęcie zostało wykonane w Stawce przez „Gana” (Jagielskiego) i przedstawia Aleksę siedzącego na nowożytniej armacie, ubranego w wojskowy płaszcz i czapkę, noszącego na piersi komplet najwyższych odznaczeń, zebranych w szpaler, ciągnący się przez całą pierś. Wygląda on w tym momencie niemal jak mniejsza kopia swojego ojca i o uzyskanie takiego wrażenia zapewne chodziło autorowi zdjęcia⁵⁶.



Fot nr 23. Mikołaj II i cesarewicz Aleksy wizytują Front Południowo-Zachodni. Oprócz samego kontekstu zdjęcia zwraca uwagę widoczny retusz, jakiemu poddano przede wszystkim sylwetki zgromadzonych
Źródło: „Огонёк”, nr 11/1916, s. 3

54 „Огонёк”, nr 11/1916, s. 3.

55 „Новое время. Иллюстрированное приложение”, nr 14302/1916, s. 5.

56 „Новое время. Иллюстрированное приложение”, nr 14581/1916, s. 1.

Высочайшій смотръ войскамъ Гвардейскихъ запасныхъ батальоновъ на Марсовомъ полѣ (Петроградъ).



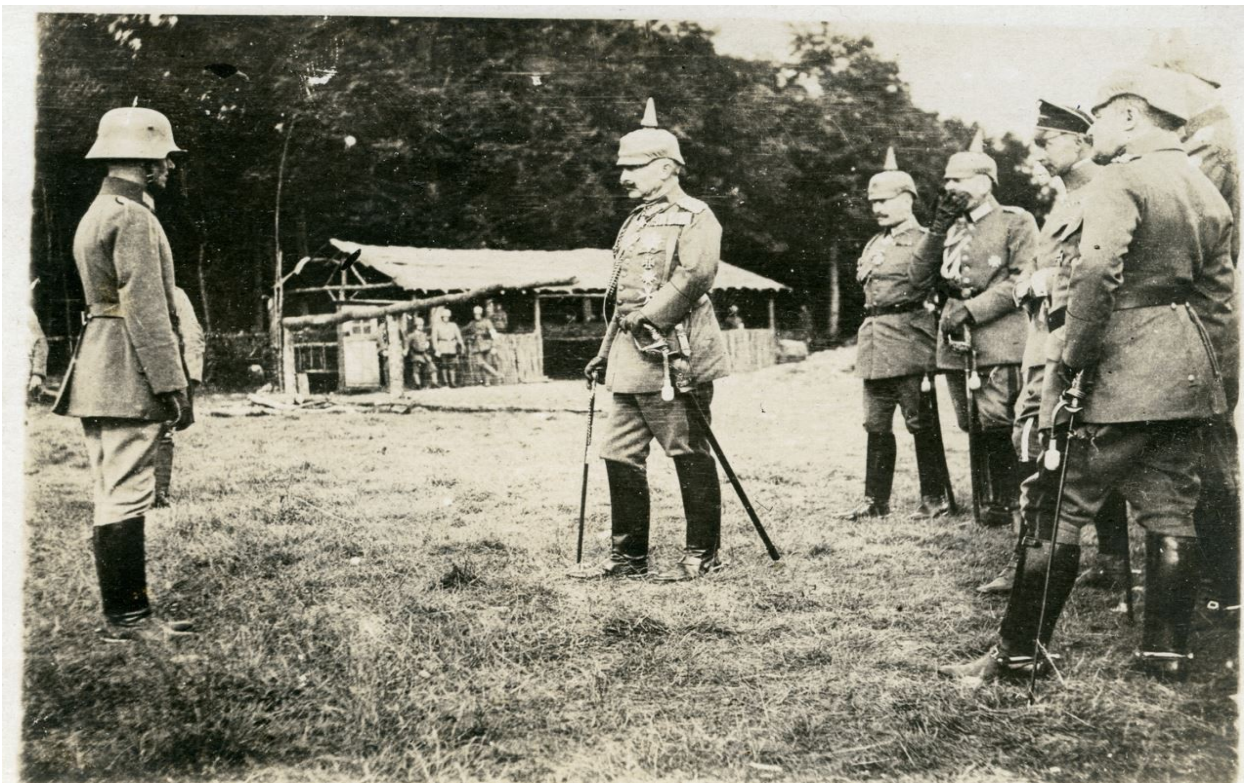
Его Императорское Величество Государь Императоръ лично итти пропускать мимо Себя войска, идуща царсконьныхъ маршемъ.



Ея Императорское Величество Государыня Императрица Александра Феодоровна и Его Императорское Высочество Наслѣдникъ Цесаревичъ и Великій Князь Алексѣй Николаевичъ итти смотреть проходяща цесарсконьныхъ маршемъ войска. Фот. А. Булла

Fot. nr 24. Przegląd wojsk na Polu Marsowym w Piotrogradzie. Zdjęcia okładkowe, prezentujące Mikołaja II w charakterze głównodowodzącego, osobiście doglądającego stan armii

Źródło: „Солнце России”, nr 20 (326)/1916, s. 1



Fot. nr 25 i 26. Fotografie porównawcze – zdjęcia wykonywane przez fotografów niemieckich cesarzowi Wilhelmowi II w momencie przeglądu oddziałów. W drugim wypadku cesarzowi towarzyszy stojący z tyłu, w grupie oficerów i generałów, jeden z jego synów (książę koronny Wilhelm)

Źródło: zbiory autora

Pierwsze tygodnie po rewolucji lutowej pokazały, że odgórnie wpajana miłość i przywiązanie do władcy była zjawiskiem efemerycznym, niestałym. Te same gazety i czasopisma, które nie tak dawno przodowały w ukazywaniu Mikołaja II jako ojca rosyjskiego wysiłku wojennego i umiłowanego władcę teraz, w nowej rzeczywistości zaczęły wręcz ostentacyjnie celebrować zrzucenie poprzedniego „jarzma”. O ile nie można powiedzieć, że monarchizm w Rosji całkowicie zanikł – o czym świadczyły różne wydarzenia późniejszej wojny domowej – to pomiędzy Lutym a Październikiem z pewnością znalazł się na cenzurowanym.

Nie ma chyba bardziej dobitnej, a przy tym oszczędnej w środkach deklaracji, niż okładka czternastego numeru „Sinego Żurnala” - na którym znalazł się portret obalonego władcy, przekreślony dwiema czarnymi kreskami. Sprawa nabiera dodatkowego kontekstu po wyjaśnieniu w notatce ze środka numeru, zatytułowanej „Niecenzuralny gest”, z której dowiadujemy się, że pochodzące 1916 roku zdjęcie zostało początkowo zatrzymane przez carską cenzurę, jako ukazujące niepożądaną skłonność cara do częstego gładzenia swoich wąsów. W tekście były car został wprost nazwany „degeneratem” i „żałosnym” człowiekiem, co do którego trudno uwierzyć, że do niedawna był „panem narodu rosyjskiego”⁵⁷. Warto też wspomnieć, że to samo czasopismo zamieściło później m.in. często kolportowany obecnie portret byłego cara w czasie jego przebywania w areszcie domowym. Były władca siedzi na pniu drzewa, w tle towarzyszy mu trójka wartowników⁵⁸.

Ostatni koronowany władca Cesarstwa Rosyjskiego został obalony przez własnych poddanych, na długo przedtem, nim radykalna partia Lenina ostatecznie pogrzebała efemeryczne rządy republikańskie. Jednakże z biegiem lat koszmary rewolucji, wojny domowej i przymusowej emigracji zatarły zapach, z jakim rosyjskie społeczeństwo pozbywało się symbolów carskiej władzy. Czasy rządów Mikołaja II zaczęły jawić się jako raj utracony, a on sam stał się pośmiertnie symbolem, wykorzystywanym przez różne, czasami skrajnie odmienne frakcje rosyjskiej diaspory. Jest to o tyle ciekawe, że teoretycznie nic nie stało na przeszkodzie, by jednoczącą emigrację symbolem stał się jeden z historycznych władców, „silny” car, jak na przykład Aleksander III. Jak się jednak wydaje, czas zatarł w pamięci porażki ostatnich lat caratu, niejako samoistnie odbudowując tak nadszarpnięty za życia autorytet władcy.

Paryski (w kolejnych latach – brukselski) dwutygodnik „Czasowej” („Часовой”), skierowany głównie do weteranów, zaczął rok 1932 od okładkowej reprodukcji spotkania Mikołaja II z francuskim generałem Joffre. W tym samym numerze znajduje się też inne zdjęcie cara, zamieszczone w związku z setną rocznicą powstania Aleksandrowskiej Szkoły Wojskowej

57 „Синий Журнал”, nr.14/1917, s. 1; 8.

58 Ibidem, nr 32/1917, s. 7.

(*Александровское военное училище*)⁵⁹. Niemalże jednocześnie, w grudniu 1931 roku na łamach czasopisma „Кубанское Казачество”⁶⁰ opublikowano krótki artykuł – wspomnienie jubileuszu 100-lecia istnienia cesarskiego konwoju⁶⁰. Anonimowy autor (podpisał się tylko jako M.S.) zaczął tekst od sentymentalnego zdania „Spoglądasz na jubileuszową fotografię swojej macierzystej jednostki (*родной части*) i odruchowo wspominasz o niedawno przeżytym, ale już bezpowrotnie utraconym”⁶¹. Wspomnieniom towarzyszą reprodukcje dwóch zdjęć – cara obchodzącego Wielkanoc z członkami straży przybocznej i Mikołaja II z córkami, pozującego w Carskim Siole z przedstawicielami wojsk kozackich i oficerów konwoju⁶². Przytoczony tekst jest o tyle interesujący, że obrazuje wyraźnie, że ocalałe z zawieruchy wojennej pamiątkowe fotografie związane z carem stanowiły dalej wielką wartość sentymentalną dla weteranów, nie krępowali się też nimi dzielić z innymi emigrantami.

Z kolei organ prasowy rosyjskich faszystów „Нация” („Нация”), wydawany w Harbinie, ozdobił okładkę numeru z 1936 dosyć rzadko używanym portretem cara z 1911, gdzie pozował w pełnym umundurowaniu i oporządzeniu rosyjskiego szeregowego (strzelca). W tym samym numerze zamieszczono również artykuł na temat życia prywatnego carskiej rodziny, utrzymany w dosyć sentymentalnym tonie. Jako materiał ilustracyjny wykorzystano popularne i omawiane tu już ujęcia m.in. z obchodów 300-lecia dynastii Romanowów⁶³. Przenosząc się prawie dwadzieścia lat do przodu i na inny kontynent, prawosławny miesięcznik „Владимирский вестник” („Владимирский вестник”), wydawany w Brazylii, również regularnie nawiązywał do sylwetki cara-męczennika, umieszczając m.in. jego portrety na okładkach numeru⁶⁴.

W 1968 roku w Nowym Jorku wydano rocznicową pracę, z okazji stulecia urodzin Mikołaja II. Autorzy szeregu zebranych artykułów ciepło wspominają nie tylko samego władcę, ale i powszechnie nielubianą kiedyś carycę. Książka jest bogato ilustrowana zdjęciami Mikołaja, Aleksandry Fiodorowny, cesarewicza Aleksego i jego siostr. Ukazane są zarówno portrety rodzinne, jak i sceny z manewrów wojskowych, a także okresu Wielkiej Wojny⁶⁵.

Dwa lata po opublikowaniu owej książki pamiątkowej również w Nowym Jorku zmarł Aleksander Kierieński. Uderzające jest to, że ta sama społeczność emigracyjna, która z takim

59 „Часовой. Орган связи русского воинства за рубежом”, nr 47/1931, s. 1, 9.

60 *Собственный Его Императорского Величества Конвой*, w najogólniejszym sensie była to osobista straż władców rosyjskich.

61 M. S., *100-летний юбилей Конвоя Его Величества (1811-1911 г.г. май месяц)*, „Кубанское Казачество”, nr 2/1931, s. 2.

62 Ibidem, s. 3-6.

63 „Нация. Журнал Российского национального фронта. Официальный орган Российского фашистского союза”, nr 6/1936, s. 0 (okładka), 2-3.

64 „Владимирский вестник. Ежемесячное издание Общества Св. князя Владимира в Сан-Паулу”, nr 36/1954, s. 0 (okładka).

65 *Государ Император Николай Александрович. Сборник памяти 100-летия со дня рождения*, ред. Сергей Завалишин, Nowy Jork 1968, passim, m.in. s. 21, 29, 33, 107, 133, 197, 285.

rozrzewnieniem wspominała rządy „krwawego” Mikołaja II, odmówiła pochówku wodzowi zwycięskiej rewolucji. W wyniku ostrych protestów Cerkwi Rosyjskiej i Serbskiej prochy Kierieńskiego trzeba było wysłać do Londynu, gdzie znalazł on ostatecznie miejsce wiecznego spoczynku. Tym samym symbolicznie zakończyła się droga oddolnej rehabilitacji ostatnich lat dynastii Romanowów. Zakrawa na pewną ironię, że swoje ostatnie moralne zwycięstwo Mikołaj II odniósł ponad trzydzieści lat po śmierci.

6.4 W poszukiwaniu cara zastępczego. Aleksander Kierieński i inni bohaterowie rewolucji pomiędzy rewolucją lutową a przewrotem bolszewickim 1917 roku

Odsunięcie od władzy dynastii Romanowów w marcu 1917 roku wywołało kryzys nie tylko polityczny, ale i (w pewnym sensie być może i ważniejszy dla przyszłości) ideologiczny. Fundamenty carskiej władzy chwiały się już od wielu lat, w miarę jak narastała oddolna presja społeczeństwa, żadnego zmian w niewydolnym systemie. Jednakże sam moment upadku był bardzo gwałtowny – w przeciągu kilku dni zawaliła się tradycyjna struktura społeczna, w której car pełnił rolę nie tylko władcy, ale i symbolu, nierozdzielnie związanego z państwem. Miało to swoje praktyczne konsekwencje. Typowy przedstawiciel rosyjskiego chłopstwa, a w wielu wypadkach nawet klasy średniej, nie poczuwał się do zbytnej więzi z Rosją jako całością. Z jego perspektywy ojczyzną było jego strony rodzinne, które można luźno zdefiniować jako dowolny „znany” mu obszar, obejmujący daną gubernię, powiat (уезд), a w skrajnych wypadkach – jedynie swoją wioskę. Wszystkie owe małe ojczyzny spajała razem osoba cara, będącego w tym prostolinijnym światopoglądzie źródłem prawa, stróżem równowagi, dbającym o to, by wszędzie panował porządek. Lokalni przedstawiciele władzy byli przede wszystkim przedłużeniem woli cara, nie zaś członkami aparatu państwa jako takiego. Oczywiście, wiele różnego rodzaju nadużyć można było tłumaczyć powiedzeniem, które znane jest również w polskiej wersji - „dobry car, źli bojarzy”. Tego typu mentalność, utrwalana przez wieki na prowincji i utożsamiająca władcę z państwem, miała szczególnie znaczenie, gdy ci właśnie chłopci stanowili kręgosłup walczącej na froncie armii rosyjskiej, walcząc i ginąc za cara⁶⁶.

Niestety, tego typu prostoduszne poglądy na świat działały w obie strony – upadek caratu oznaczał w świadomości wielu prostych Rosjan koniec wszelkiej władzy. Wolność była pojmowana

66 Interesujące na tym tle są krytyczne i celne, chociaż niepozbawione stronniczości uwagi prof. Dyboskiego, w czasie wojny jeńca na terytorium Rosji carskiej i bolszewickiej: R. Dyboski, *Siedem lat w Rosji i na Syberii*, Warszawa 2007, s. 186-190. Krytyka tego samego zagadnienia z rosyjskiego punktu widzenia – M. M. Gołowin, *Armia rosyjska w Wielkiej Wojnie*, tłum. Katarzyna Mróz-Mazur, Oświęcim 2013, s. 203-208. Warto też sięgnąć po uwagi amerykańskiego badacza rosyjskiej państwowości, Richarda Pipes'a: R. Pipes, *Russia under the Old Regime*, New York 1974, s. 141-167.

w sposób wypaczony jako całkowita anarchia. Wyzwolili się ukrywane dotąd przemożne chęci do samodzielnego „naprawienia” wszelkich istniejących problemów i nierówności społecznych. Rezultaty owych prywatnych porachunków często były nadzwyczaj krwawe i przyjmowały charakter samosądów. Siłą rzeczy anarchizacja przenikała do armii, której dowództwo również przeżywało swój własny kryzys związany ze zniknięciem postaci cara.

W przedrewolucyjnej armii rosyjskiej silnie promowano wiernopoddańczy stosunek do władzy, co rozumiano także jako całkowity brak zainteresowania polityką. Można powiedzieć, że jakiegokolwiek zaangażowanie w te sprawy było odbierane przez środowisko jak najgorzej. Modelowy oficer utożsamiał dobro państwa z dobrem dynastii, wszelkie osobiste wątpliwości czy odmienne poglądy zachowywał dla siebie. Teraz, gdy zabrakło władcy, rosyjski korpus oficerski poczuł się w dużej mierze zagubiony. Przebija to wyraźnie w relacjach i wspomnieniach dotyczących pierwszego okresu rewolucji, gdzie wśród dowódców zarówno wysokiego, jak i niskiego szczebla zapanowało zdezorientowanie i rezygnacja. Poszczególni oficerowie często nie tyle popierali nowo formowany rząd, co pasywnie się mu podporządkowali. Wielu, myśląc perspektywicznie o dalszej karierze, tuszowało swoje związki z dawną władzą, zdejmowało posiadane nagrody i carskie symbole itp. Jednakże jednocześnie na zdarzające się otwarte (a nawet ostentacyjne) manifestacje poparcia dla rządów demokratycznych patrzono z dużą dozą rezerwy, zwykle podejrzewając (niebezpodstawnie) takie osoby o koniunkturalizm⁶⁷.

Aby przetrwać i zyskać poparcie wśród ogółu społeczeństwa młoda republika potrzebowała więc lidera, rozpoznawalnej twarzy, która mogłaby zjednać sobie zaufanie rosyjskich mas. Po początkowym okresie chaosu zaczął się nią stawać Aleksander Fiodorowicz Kierieński. Ów działacz i polityk socjalistyczny, powiązany przez większość swojej kariery z partią eserów, członek Dumy, był zaangażowany w formowanie nowych struktur władzy niemalże od pierwszych godzin rewolucji. W przeciwieństwie do wielu innych polityków cieszył się zaufaniem zarówno Rządu Tymczasowego, jak i Piotrogrodzkiej Rady Delegatów Robotniczych i Żołnierskich (w której strukturach działał zresztą przez pewien czas), mógł więc być uznawany za pomost pomiędzy konkurencyjnymi ośrodkami władzy. Z tego powodu jego znaczenie w rządzie było znacznie większe, niż mogło sugerować początkowo zajmowane stanowisko ministra sprawiedliwości⁶⁸. Gdy po tzw. kryzysie kwietniowym został mianowany ministrem wojny i marynarki⁶⁹, prędko stał się

67 Szerzej zarówno o zmianach w symbolice narodowej, jak i odbiorze postaw oficerów w: A. С. Сенин, *Русская армия в 1917 г. Из истории Военного министерства Временного правительства*, Москва 2017, s. 163-187.

68 W zamieszczonym w piątym numerze z serii „Rewolucja rosyjska w szkicach i obrazach” tableau, przedstawiającym członków rządu, zdjęcie Kierieńskiego zajmuje najbardziej rzucające się w oczy, centralne miejsce, podczas gdy faktyczny premier, ks. Giörgij Lwow, zajmuje skromniejsze miejsce z boku. *Великая русская революция в очерках и картинах. Вып. 5*, Москва 1917, s. 13.

69 *Военный и морской министр*.

rozpoznawalnym symbolem nowego ładu w Rosji. Szczytem jego potęgi politycznej był okres między lipcem a październikiem 1917 roku, kiedy to kolejno został (w wyniku kryzysu lipcowego) premierem Rządu Tymczasowego, a następnie, po rozbiciu – jak twierdzą niektórzy, z premedytacją sprowokowanego - puczu Kornilowa, sam stał się Naczelnym Głównodowodzącym. W ten sposób skupił w jednym ręku najważniejsze stanowiska w państwie i był w stanie zreformować dotychczas istniejące struktury rządowe, tworząc w ich miejsce tzw. Dyrektoriat. Jak pokazał bolszewicki zamach stanu, władza absolutna Kierieńskiego opierała się jednak na bardzo słabych podstawach.

Postać Kierieńskiego stanowi do dzisiaj źródło kontrowersji w historii Rosji. Był jednym z nielicznych osób, które tak samo (skrajnie negatywnie) oceniała zarówno historiografia radziecka, jak i emigracyjna, mimo że wynikało to z różnych powodów. Pierwsi widzieli w nim zdrajcę sprawy socjalistycznej, który próbował wypracować niedopuszczalny kompromis z burżuazją, ci drudzy zaś – nieudacznika i tchórza, który swoimi działaniami niejako wepchnął bolszewikom władzę do rąk⁷⁰.

Abstrahując od tych sporów, zdecydowanie wykraczających poza tematykę pracy, należy jednak powiedzieć kilka słów o stosunku Aleksandra Kierieńskiego do wojska. Wpływało to bowiem w dużym stopniu na kreowanie jego wizerunku w społeczeństwie i wśród żołnierzy, a także rzutowało na przedstawienie medialne.

Generalnie rzecz ujmując, Kierieński zajmował dwoisty i pełen sprzeczności stosunek do armii rosyjskiej. Z jednej strony, zdawał sobie sprawę z tego, że jest mu ona potrzebna, poza tym był jednym ze zwolenników dalszego kontynuowania wojny, aż do „zwycięskiego końca”, jak głosił lansowany przez rząd slogan. Z drugiej jednak, podobnie jak wielu innych działaczy lewicowych, upatrywał on w korpusie oficerskim ostoję politycznego konserwatyzmu, potencjalne będącego zarzewiem buntu, a nawet inicjatorem dla ewentualnych prób obalenia rządu⁷¹.

O ile oskarżenia o niechęć znaczącej części generalicji do nowej władzy nie były bezpodstawne, na dłuższą metę próba prewencyjnego zduszenia wszelkich oznak kontrrewolucji w zarodku miała fatalne skutki dla młodej republiki. Do takich niszczących konfliktów między wojskiem a rządem należałoby zaliczyć kwestię zakresu władzy komitetów żołnierskich, przywrócenie kary śmierci w armii, a wreszcie – słynną sprawę Kornilowa⁷². Paradoksalnie te odniesione nad własną generalicją „zwycięstwa” sprawiły, że w krytycznych dla rządu chwilach nie

70 W języku polskim ukazała się w ostatnich latach biografia Kierieńskiego pióra Andrzeja Andrusiewicza (A. Andrusiewicz, *Kierieński. Czerwony liberal*, Warszawa 2016), będąca kompleksowym spojrzeniem na jego działalność w Rosji i na emigracji. Warto tu jednak przywołać jeszcze jedną pracę, poświęconą budowaniu kultu jednostki wokół Kierieńskiego jako polityka i wodza: B. Kolonitskii, *Comrade Kerensky. The Revolution against the Monarchy and the Formation of the Cult of „The Leader of the People” (March-June 1917)*, Cambridge 2021.

71 O stosunku Kierieńskiego do armii więcej m.in. w: A. Andrusiewicz, op. cit., s. 157-201, szczególnie zaś 184-199.

72 Ibidem, s. 235-243.

mógł on liczyć na oparcie w armii w momencie, gdy doszło do – w pewnym sensie bratobójczej – walki ze skrajnymi przedstawicielami lewego skrzydła, czyli bolszewikami. Było to coś, co odróżniało sytuację w Piotrogradzie jesienią 1917 roku od tego, co zaszło na ulicach Berlina w styczniu 1919⁷³.

Wracając do przełomu wiosny i lata 1917 roku, ideałem z punktu widzenia Rządu Tymczasowego byłoby stworzenie „nowej” armii, przebudowanej na zasadach republikańskich i demokratycznych. Nie wydawało się to wtedy całkowicie niemożliwe. Wielu dowódców frontowych uważało, że armia, po zaprowadzeniu niezbędnej dyscypliny, będzie w stanie odzyskać zdolność bojową w przeciągu kilku miesięcy. Kluczowym problemem była kwestia, jak powinna wyglądać owa dyscyplina i czy możliwe jest połączenie jej z działalnością żołnierskich komitetów. Wierny własnym ideałom Kierieński starał się wtedy docierać bezpośrednio do frontowych żołnierzy, osobiście wizytował poszczególne jednostki, rozmawiał z szeregowymi i delegatami rad, wreszcie prowadził różnego rodzaju mityngi o charakterze politycznym. Opinie o tym, jaki skutek odnosiły owe wystąpienia są podzielone. Bez wątplenia sam Kierieński był uzdolnionym oratorem, jednak nie potrafił chyba dotrzeć swoimi przemowami do prostych żołnierzy. Będący świadkiem jednej z takich mów Tomasz Parczewski wspominał potem: „Przyznać należy, że mówił w miarę nie za długo i mówił to, co potrzeba(...). Gadać umie! Nie ma co! Ale jak dowiódł, umie tylko gadać. Z tej racji nawet i przewalili go: kiedy się sam mianował wodzem naczelnym nazywali go „głównougowariwajuszczij (...)”⁷⁴.

Owo wyjście ministra wojny do prostych żołnierzy stało się niemalże znakiem firmowym Kierieńskiego, skrupulatnie wykorzystywanym przy różnego typu fotograficznych reportażach z jego objazdów po frontowych oddziałach. Widać tutaj wyraźną różnicę pomiędzy nim a portretowaniem byłego cara. Jak już wspomniano, osoby dokumentujące spotkania Mikołaja II z żołnierzami uwieczniały istniejącą między nimi barierę, hierarchię ważności i powagę majestatu władcy. W wypadku Kierieńskiego wygląda to wręcz odwrotnie – przywódcę rewolucji chętnie uwieczniano wśród zwyczajnych żołnierzy, czasem wręcz ginącego w ich tłumie. Można powiedzieć, że otaczające go żołnierskie masy miały niejako legitymizować jego władzę i tworzyć wrażenie niewymuszonego, masowego poparcia dla rządu. Kierieński na zdjęciach wydaje się spokojny i opanowany, ale często nie stroni od uśmiechu – kolejna różnica między nim, a

73 Więcej o sytuacji w Berlinie tuż po zakończeniu wojny i relacjach na linii armia-rząd w języku polskim: J. Centek, *Reichsheer ery Seeckta (1921-1926)*, Warszawa 2010, s. 19-72.

74 Redakcja tekstu zaproponowała tłumaczenie tego słowa jako „głównoprzemawiający”, chociaż można by to nieco swobodniej przełożyć jako „głównogadający”, jest to gra słów z wyrazem *главнокомандующий*. Wydaje mi się, że pewnych słów nie można tłumaczyć wprost tą samą częścią mowy, w przypadku imiesłowów rosyjskich, raczej należy przejść na rzeczowniki – główny komendant, a więc główny mówca, albo główny głównodowodzący. T. Parczewski, *Pamiętniki gubernatora Kronsztadu*, Warszawa 2006, s. 83-84.

wizerunkiem publicznym poprzedniego władcy.

Dobrym przykładem opisanego powyżej sposobu oddawania sylwetki wodza są jego zdjęcia zawarte w albumie pamiątkowym „Wojna i rewolucja”, wydanym pomiędzy w drugiej połowie 1917 roku⁷⁵. W książce znalazło się łącznie 10 zdjęć, których głównym bohaterem i centralną postacią jest właśnie Kierieński (oraz co najmniej jedno, na którym można go zauważyć wśród większego tłumu), z czego trzy przedstawiają go w trakcie mityngów politycznych, otoczonego przez żołnierzy. Sylwetka głównodowodzącego niemalże ginie wśród mas „wielbicieli”, do tego stopnia, że na jednym z nich musiał być dodatkowo oznaczony. Inne z nich zawiera dosyć wymowną, bardzo możliwe, że wyreżyserowaną scenę – Kierieński po zakończeniu przemowy otrzymuje z rąk jednego ze słuchaczy bukiet kwiatów. Wśród pozostałych zdjęć tylko jedno jest typowym portretem, pozostałe to ujęcia pokazujące wodza rewolucji w czasie przeglądu wojska, spotkań z oficerami czy w otoczeniu adiutantów⁷⁶.

Z kolei gazeta „Armija i flot swobodnoj Rossii” („Армия и Флот свободной России”) zamieściła w sierpniowym numerze cały fotoreportaż poświęcony wizycie ministra na Froncie Południowo-Zachodnim. Szczególne wrażenie robi jedno z pierwszych zdjęć – Kierieński przemawia przed zgromadzonymi żołnierzami pułków gwardyjskich – izmaiłowskiego i siemionowskiego. Autor fotografii wykonał ją z poziomu tłumu zebranego przed mównicą, budując wśród obserwatora wrażenie, że zgromadzeni żołnierze prawie że napierają na ministra wojny, chłonąc jego słowa. Na innym zdjęciu minister wyciąga rękę, by podać ją prostemu żołnierzowi z tłumu; zgromadzeni „frontowcy” wiwatują i wymachują czapkami, niektórzy spontanicznie klękali przed bohaterem fotoreportażu. Silnie uderza dynamizm obrazu – całość przypomina bardziej epizod współczesnej kampanii wyborczej, niż scenę uchwycony podczas krwawego konfliktu⁷⁷.

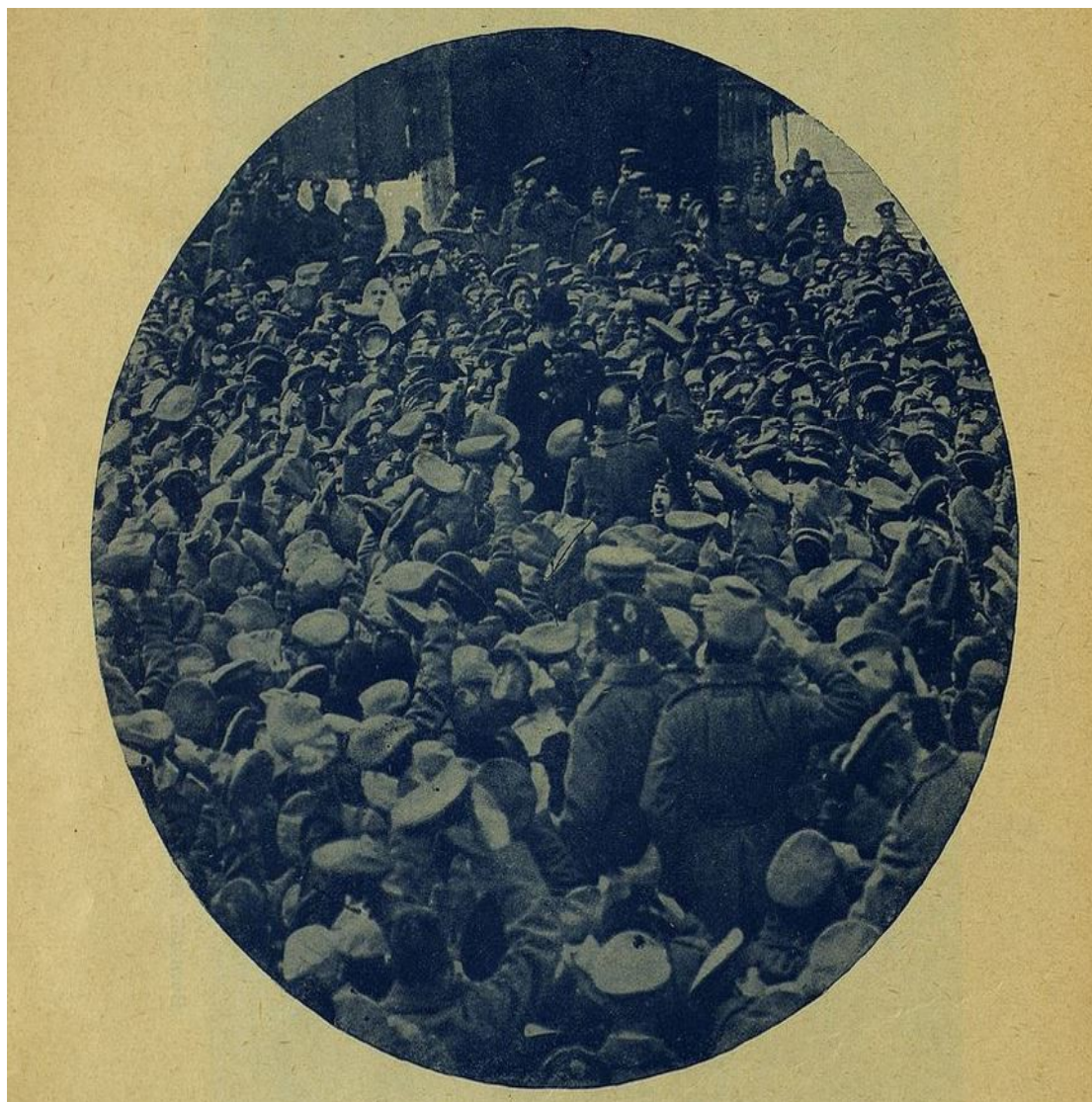
Czy jednak ekspresyjny, pełen pasji sposób odnoszenia się do żołnierzy był stylem opracowanym samodzielnie przez Kierieńskiego? Można zwrócić uwagę, że podobne podejście prezentowali już wcześniej inni działacze, w tym zagraniczni goście odwiedzający Rosję. W „Синим Журнале” zaprezentowane zostało (na samej stronie tytułowej) zdjęcie z wizyty francuskiego ministra, Alberta Thomasa w Rosji. Również ów związany z socjalistami działacz pozdrawia zgromadzonych żołnierzy z uniesioną w górę pięścią, ujęty w czasie (zapewne bardzo płomiennej) przemowy⁷⁸.

75 *Война и революция. Альбом текущих событий*, Петроград 1917.

76 *Ibidem*, s. 81-84, 120, 123, 159, 190-192.

77 „Армия и Флот свободной России”, nr 9/1917, s. 2-3.

78 „Синий Журнал”, nr 20/1917, s. 3.



Fotografia nr 27. Kierieski jako „ojciec” rosyjskiej rewolucji, otoczony tłumami żołnierzy. Zwraca uwagę różnica w portretowaniu Ministra Wojny, gdy porówna się je z podobnymi tematycznie zdjęciami spotkań Mikołaja II z żołnierzami

Źródło: *Война и революция. Альбом текущих событий*, Петроград 1917, s. 84

W przywołanych powyżej przykładach zwraca na siebie uwagę kwestia ubioru Kierieskiego – o ile na wcześniejszych chronologicznie zdjęciach pozuje on jeszcze w cywilnym płaszczu bądź garniturze, na kolejnych regularnie przywdziewa już wojskowy mundur (czy też, ściślej rzecz ujmując quasi-wojskowy – pozbawione wszelkich dystynkcji kurtkę i spodnie kroju wojskowego), które z czasem stał się jego znakiem rozpoznawczym. Należy to podkreślić, ponieważ Kierieski nigdy nie służył w armii. Do transformacji od cywilnego przywódcy rewolucji do samozwańczego wodza doszło w wyniku objęcia przez niego teki ministra wojny i marynarki, co w pewien sposób zmieniło jego optykę i sposób spojrzenia na kwestię armii.

Jeszcze w majowym numerze „Iskier” zamieszczony reportaż ze zdjęciami „nowego wodza rosyjskiej armii” (sic!) zawiera wyłącznie jego ujęcia w stroju cywilnym, by nie rzecz – inteligenckim. W wydaniu z następnego tygodnia Kierieński wyraźnie odcina się od wojskowych dowódców ze swoim cywilnym kapeluszem i płaszczem, gdy wraz z nimi dokonuje przeglądu jednego z pułków gwardii czy też pozuje z grupą oficerskich delegatów⁷⁹. Już wkrótce jednak miało się to zmienić. W numerze nr 21, a więc wydanym zaledwie miesiąc później, na zdjęciu okładkowym widzimy Kierieńskiego pozdrawiającego tłumy z samochodu, w czasie swojego wjazdu do Moskwy. Jest już ubrany w wojskowym stylu⁸⁰. Doskonałym przykładem nowej kreacji jest jego fotograficzny portret, zamieszczony w jednej z prorządowych gazet w lipcu 1917 roku. Kierieński pozuje na nim w szytej na zamówienie kurtce mundurowej o kroju wzorowanym na francuskim, bardzo zresztą popularnej wśród oficerów frontowych w drugiej połowie wojny. Odziane w skórzane rękawiczki dłonie są ułożone w sposób budzący skojarzenia z portretami Napoleona – jedna z nich jest wetknięta za pazuchę kurtki. Całość ma budować wrażenie opanowania, powagi i – przede wszystkim – profesjonalizmu przywódcy⁸¹. Decyzja o założeniu na siebie sortu (pseudo)mundurowego była kolejnym elementem roli, jaką budował wokół siebie Kierieński – żołnierza rewolucji broniącego jej zdobyczy. Tym gestem w sposób symboliczny solidaryzował się ze zwykłymi żołnierzami, podkreślał, że też poczuwa się do „bycia zmobilizowanym” przez trwającą wojnę. Przywołane powyżej nawiązanie do postaci Napoleona i kojarzonego z nim sposobu portretowania nie wydaje się być dziełem przypadku. Aleksander Kierieński był znany ze swojego zamiłowania do historii rewolucyjnej Francji i wyraźnie fascynowała go postać Napoleona. Próby naśladowania cesarza Francuzów były zauważane przez ówczesnych obserwatorów wydarzeń i interpretowane jako przejaw megalomanii.

Niezależnie od wysiłków porewolucyjnej propagandy i – co należy przyznać – niezmordowanych wysiłków samego Kierieńskiego w budowaniu własnego wizerunku, można wyrazić wątpliwości, czy na pewno odniosły one pożądany skutek i pozwoliły zdobyć mu zaufanie żołnierzy. Wymownie o rzeczywistej medialności twarzy rewolucji mówi tu fragment dziennika lekarza wojskowego, Wasilija Krawkowa: „20 czerwca (1917 roku) Wczoraj był u nas (...) Kierieński; wielka szkoda, że nie załatwiłem, by przyjechał także i tutaj, by zobaczyć go na żywo. Straciłem też przez to okazję, by w takim wypadku zrobić sobie z nim grupowe zdjęcie wraz ze sztabem. Chociaż może to i lepiej? Kiedy już będą wieszać Kierieńskiego, to być może powieszą i tych, którzy byli z nim na przyjacielskiej stopie?!”⁸².

79 „Искры”, nr 18/1917, s. 132; nr 19/1917, s. 146.

80 „Искры”, nr 21/1917, s. 161.

81 „Армия и Флот свободной России”, nr 7/1917, s. 1.

82 В. П. Кравков, *Великая война без ретуши. Записки корпусного врача*, Москва 2014, s. 338

Przeciwwagą dla Kierieskiego, zarówno w sensie politycznym, jak i propagandowym, mógłby być przedstawiciel armii, o ile udałoby się znaleźć osobę obdarzoną zarówno osobistą charyzmą, jak i sławą bohatera wojennego. Problemem dla znalezienia odpowiedniego kandydata była ciągła rotacja stanowisk po rewolucji, zwłaszcza na najwyższych szczeblach wojskowej drabiny. Pomiędzy wiosną a zimą 1917 roku stanowisko Głównodowodzącego armii rosyjskiej obsadzało więcej osób, niż przez trzy pozostałe lata wojny razem wzięte. W takich warunkach trudno było więc zająć się solidnie mozolnym i długofalowym przecież procesem budowania wizerunku danego dowódcy wśród ogółu społeczeństwa.

Przez jakiś czas wiele wskazywało na to, że postacią taką mógł być generał piechoty Ławr Giorgiewicz Kornilow. Po raz pierwszy pojawił się on na łamach czasopism jeszcze latem 1916 roku, po ucieczce z austriackiego obozu jenieckiego. Kornilow dostał się do niewoli niemal rok wcześniej, dowodząc dywizją w czasie walk odwrotowych podczas kampanii karpackiej⁸³. Tuż po rewolucji mianowany dowódcą Piotrogrodzkiego Okręgu Wojskowego. W następnych miesiącach został wyznaczony na dowódcę 8. Armii i wreszcie – zastępcę generała Brusilowa na stanowisku Naczelnego Głównodowodzącego⁸⁴.

W późniejszej historiografii emigracyjnej Kornilow stał się jedną z z najbardziej hołubionych postaci pośród „białych”, głównie ze względu na ogromne zasługi przy tworzeniu się i pierwszych bojach Armii Ochotniczej. Budowaniu równie tragicznej, co romantycznej legendy bohatera na pewno pomogła również zarówno śmierć na polu walki, jak i barbarzyńskie potraktowanie zwłok generała przez bolszewików.

Należy jednak pamiętać, że w roku 1917 osoba Kornilowa budziła wiele kontrowersji zarówno wśród armii, jak i rządu. Z jednej strony był jednym z tych dowódców, którzy dosyć szybko zaakceptowali rewolucję jako fakt dokonany. W celu przywrócenia porządku w oddanym mu pod dowództwo okręgu stolicy nawoływał do podporządkowania się garnizonu stolicy nowemu ośrodkowi władzy. Tak właśnie wyglądało pierwsze porewolucyjne pojawienie się generała na łamach prasy. Na przykład, „Niwa” zamieściła wspomniany wyżej apel piotrogrodzkiego dowódcy do żołnierzy garnizonu, umieszczając go razem ze zdjęciem portretowym Kornilowa, nie omieszkując w załączonym do zdjęcia opisie nazwać go „bohaterem obecnej wojny, wezwanym z frontu przez Rząd Tymczasowy”. Można powiedzieć, że osoba poważanego weterana miała nadawać apelowi powagi i tym samym legitymizować go⁸⁵. W podobny sposób fotografia generała została użyta w czasopiśmie „Ogoniok”, w czasie relacjonowania przebiegu ofensywy Kierieskiego. To tam dowodzący 8. Armią Kornilow miał niejako „zaszczyt” prowadzić ze swoimi

83 „Искры”, nr 18/1915, s. 138; „Нива”, nr 42/1916, s. 706.

84 К. А. Залесский, *Кто был кто в Первой мировой войне*, Москва 2003, s. 321-325.

85 „Нива”, nr 12/1917, s. 177.

siłami pierwszą post-rewolucyjną ofensywę armii rosyjskiej⁸⁶. Czasopismo „Iskry” wprost nazwało go „bohaterem narodowym”, jego portret zaś ozdobił okładkę 27 numeru (1917 roku).

Swoim szybkim poparciem Rządu Tymczasowego naraził się wielu bardziej konserwatywnym oficerom; podobnie zresztą stało się z generałem Michaiłem Aleksiejewem, postacią nierozłącznie związaną z historią Korniłowa. Pomimo tego „generał-rewolucjonista” nie ukrywał, że jest zwolennikiem wprowadzenia surowej dyscypliny w armii, zwłaszcza zaś kary śmierci za rażące naruszenia dyscypliny. O ile wyrażał tym samym pragnienie większości korpusu oficerskiego, kwestia ta miała dla Rządu Tymczasowego znaczenie prestiżowe, od początku przedstawiano to bowiem jako symboliczne odejście od krwawych metod poprzedniej władzy. W późniejszych miesiącach nie krył się również z krytykowaniem kolejnych posunięć rządu, które jego zdaniem pogłębiały jedynie anarchię w państwie i były dowodem nieudolności. Zwłaszcza Kierieński uznawał wywody generała za otwarte i osobiste wyzwanie rzucone jego rosnącej władzy⁸⁷.

Odnosnie do sposobów przedstawienia generała Korniłowa w prasie ilustrowanej, warto przywołać tutaj wrześniowy numer gazety „Ogoniok”, a więc wydany w momencie szczytu popularności głównodowodzącego. Seria fotografii została wykonana z okazji sierpniowego przyjazdu generała do Piotrogradu i ciągnie się przez pełne trzy strony. W jej skład wchodzi ujęcie z odjazdu Korniłowa z Pałacu Zimowego po naradzie z rządem, jak również spotkanie z weteranami ofensywy Kierieńskiego. Na uwagę zasługuje zwłaszcza zdjęcie grupowe, wykonane z przedstawicielami Rządu Tymczasowego. Aleksandr Kierieński zajmuje centralną pozycję, powtarzając używany już wcześniej swój ulubiony, „napoleoński” gest i chowając dłoń za pazuchę kurtki. Generał Korniłow siedzi w pełnym umundurowaniu po jego prawej stronie, trzymając czapkę na kolanach. Uderza zestawienie tych dwóch skrajnie różnych sylwetek i ich ostry, chociaż zapewne niezamierzony przez fotografa (Piotra Ocupa) kontrast. Trudno oprzeć się wrażeniu, że przewodniczący Rządu Tymczasowego wygląda niekorzystnie i sztucznie w zestawieniu z profesjonalnym oficerem⁸⁸. „Iskry” zamieściły portret Korniłowa na okładce numeru 26, opatrzony tytułem „Bohater narodowy”. W numerze przedstawiono go w pozytywnych barwach jako zarówno zwycięskiego wodza rosyjskich sił, jak i zwolennika rewolucji⁸⁹.

Drugim kandydatem do roli armijnego „męża opatrnościowego” był generał kawalerii

86 „Огонёк”, nr 26/1917, s. 403.

87 Literatura na temat „sprawy Korniłowa” jest bardzo bogata i trudno polecić tu jedną wyczerpującą pracę. Być może interesujące byłoby tu sięgnięcie po pracę jeszcze z 1928 roku: *Мятеж Корилова. Из белых мемуаров*, red. И. К. Шелавин, П. А. Ильин-Желевский, Вл. Лаврецкий, Ленинград 1928. Pomimo oczywistego skrzywienia propagandowego ma ona jedną wyraźną zaletę – w jednym tomie zawarty jest zarówno punkt widzenia historyków radzieckich, przedstawicieli „białej” emigracji i samego Kierieńskiego.

88 „Огонёк”, nr 32/1917, s. 497-499.

89 „Искры”, nr 26/1917, s. 201 i n.

Aleksiej Aleksiejewicz Brusilow. Jego sylwetka warta jest nawet pobieżnego przybliżenia, tym bardziej że medialna kariera generała zaczęła się jeszcze na samym początku wojny, w czasie walk przeciwko Austro-Węgrom w 1914 roku. Będzie on zresztą regularnie powracał na łamach niniejszej pracy, przy różnych okazjach.

Generała Brusilowa dosyć powszechnie uznaje się za jednego z najzdolniejszych (jeśli nie najzdolniejszego) z rosyjskich generałów okresu Wielkiej Wojny. Faktycznie, dowodzone przez niego armie i związki operacyjne mogły zwykle pochwalić się znaczącym procentem sukcesów. W 1914 roku dowodzona przez Brusilowa 8. Armia uczestniczyła w zwycięskiej dla Rosjan kampanii galicyjskiej, następnie zaś uczestniczyła w krwawych, zimowo-wiosennych zmaganiach o sforsowanie linii Karpat. Już wtedy rozpoczęła się medialna kariera generała, który pojawiał się w prasie jako współautor zwycięstwa pod Lwowem⁹⁰.



Fot. nr 28. Omawiana powyżej fotografia grupowa z czasopisma „Ogoniok”

Źródło: „Ogonëk”, nr 32/1917, s. 499

Bazując na doświadczeniach zarówno tych walk, jak i letniego odwrotu z Królestwa Polskiego i Galicji w 1915 r. Brusilow wyciągnął całkowicie poprawny wniosek, że z dwójki głównych przeciwników Rosji to armia austro-węgierska jest słabszym ogniwem Trójprzymierza i że jej rozbiecie jest w zasięgu sił rosyjskich. Mianowany dowódcą Frontu Południowo-Zachodniego w 1916 roku przeforsował w Stawce koncepcję ambitnej operacji zaczepnej, która przeszła do

⁹⁰ Warto wspomnieć tutaj tytułem ciekawostki, że sława Brusilowa zaczęła już wtedy przenikać do prasy sojuszniczej. Jego portret, w galerii największych talentów wojskowych sojuszniczej Rosji, opublikował np. „The Times”. Zob.: *The Times History of the War*, t. 1., London 1914, s. 490.

historii jako bitwa łucka lub ofensywa Brusilowa. Kwestia jej przedstawienia przez rosyjski fotoreportaż zostanie przedstawiona w kolejnych podrozdziałach, tutaj zaś skupię się (łamając nieco tok narracji) na jej aspektach militarnych. Należy tu bowiem podkreślić nowatorski i wyróżniający się na tle rosyjskiej myśli wojskowej tego okresu sposób zaplanowania działań. Brusilow chciał dokonać przełamania na szerokim odcinku frontu, atakując naraz w wielu miejscach. Analizując poprzednie ofensywy armii rosyjskiej, ale również, jak można się domyślać, przykłady frontu zachodniego, doszedł do podobnych wniosków, jak Niemcy w czasie planowania tzw. ofensyw wiosennych 1918 roku. Z tego powodu rosyjski dowódca zastosował w jej trakcie szereg nowatorskich, jak na front wschodni, rozwiązań taktycznych, m.in. w kwestiach użyciu artylerii w fazie przygotowawczej natarcia, jej współpracy z nacierającą piechotą, a także odpowiedniego przygotowania tej ostatniej. Kluczowe miało być zaskoczenie wroga, a także niespotykana na wschodnim teatrze działań wojennych gwałtowność działania⁹¹.

Generalnie rzecz biorąc, trzymiesięczne walki (między czerwcem a wrześniem⁹²) były niezwykle krwawe dla obu stron (ich ikonograficzne przedstawienie zostanie omówione w następnym podrozdziale). Pomimo ostatecznego wyhamowania ofensywy i powrotu do wojny pozycyjnej Rosjanie odnieśli jeden poważny sukces – bitwa na tyle poważnie nadszarpnęła armię austro-węgierską, że aż do końca wojny była ona zmuszona opierać się na niemieckiej pomocy. W krótkim czasie Aleksiej Brusilow stał się rosyjskim bohaterem narodowym, co znacząco wpłynęło na jego pozycję po obaleniu caratu, zwłaszcza ze względu na prezentowaną przez niego postawę.

Ze wspomnień Brusilowa, wydanych pośmiertnie jeszcze w Związku Radzieckim⁹³, wyłania się jego wizerunek jako skrytego przeciwnika panującej monarchii, rozczarowanego carem i jego otoczeniem. Kwestią sporną jest to, na ile był to prawdziwy obraz, a na ile późniejsze przemyślenia generała, będącego już na służbie u czerwonej władzy. Faktem jest jednak, że Brusilow, kierowany własnymi przekonaniem lub po prostu pragmatyzmem, stosunkowo szybko poparł rewolucję i był jednym z dowódców naciskających na abdykację cara. Był on też uznawany za na tyle zaufanego przez nową władzę, że już 22 maja (starego stylu) mianowano go nowym głównodowodzącym. Decyzja ta oprócz względów strategicznych miała z pewnością również wymiar symboliczny, jak również propagandowy. Rosyjska armia szykowała się do pierwszej większej operacji zaczepnej po obaleniu monarchii, teraz zaś na jej czele stanął architekt wielkiego zwycięstwa sprzed zaledwie

91 Nie ma tu miejsca na drobiazgowo analizowanie przygotowań, a także realizacji ofensywy przez siły rosyjskie. Na całe szczęście opisywane wydarzenia posiadają bogatą literaturę. W języku polskim zainteresowanemu czytelnikowi mogę polecić m.in. (stosunkowo) nową pracę nieżyjącego już historyka, Stanisława Czerepa; S. Czerep, *Bitwa pod Łuckiem. Ważne starcie zbrojne kampanii 1916 r. na wschodnim teatrze wydarzeń militarnych pierwszej wojny światowej (4 czerwca – 10 lipca 1916 roku)*, Oświęcim 2014.

92 Chociaż główna część operacji zakończyła się już 10 lipca 1916 roku.

93 A. A. Брусилов. *Мои воспоминания*, Москва, Ленинград 1929. W przeciwieństwie do wielu innych relacji, wspomnienia generała były wielokrotnie wznawiane, są też obecnie dostępne online.

roku. W okresie przygotowań do ofensywy generał stał się regularnym gościem na łamach czasopism ilustrowanych. I tak „Iskry” zaczęły dwudziesty numer z rewolucyjnego roku zajmującym prawie całą stronę portretem Brusilowa w mundurze Kozaków dońskich. W środku tego numeru znalazł się cały szereg zdjęć generała, ukazującego go przy pracy sztabowej, oglądającego nieprzyjacielskie pozycje na stanowisku obserwacyjnym w okopie czy też przemawiającego do zgromadzonych żołnierzy. Nie zabrakło też ujęcia na którym sędziwy generał ogląda z prawie ojcowską troską stan umundurowania swoich oddziałów. Przekaz medialny płynący z tego zbioru fotografii, nawet jeżeli według współczesnych norm wręcz siermiężny, był przy tym bardzo jasny – generał Brusilow to nie tylko naczelny wódz, ale i dobry gospodarz, dbający o swoich żołnierzy⁹⁴. Swoista „dziarskość” nowego wodza naczelnego została ponownie podkreślona w kolejnym kolażu zdjęć frontowych, opublikowanym dwa tygodnie później i mającym być ilustracją doskonałego przygotowania armii do czekającej ją ofensywy. Generał pojawia się tam w kilku miejscach, razem z obrazami gotującej się do walki armii. Sama relacja jest zresztą zatytułowana znamienym cytatem właśnie z rozkazu Brusilowa: „Stójcie twardo, bijcie mocno, wiedząc, że zbliża się godzina zwycięstwa nad wrogiem”. Oprócz samego Głównodowodzącego w zbiorze zdjęć znalazło się miejsce dla jego żony, organizującej pomoc frontową⁹⁵.

Zamykając niniejszy podrozdział, wydaje się na miejscu ogólne porównanie przedstawienia władców przełomu stuleci z tym, w jaki sposób oficjalna fotografia ujmowała „drugą generację” przywódców tych krajów. Mowa tutaj zarówno o sylwetkach totalitarnych dyktatorów pokroju Adolfa Hitlera czy Józefa Stalina, ale i wodzów stojących na czele tak częstych w okresie międzywojennych systemów autorytarnych – osób takich jak Francisco Franco, Miklós Horthy czy wreszcie Józef Piłsudski. Pozwala to bowiem dostrzec ewolucję w przedstawieniu wizerunku władzy, do której doszło od zakończenia Wielkiej Wojny i której celem było, jak się wydaje, wyeliminowanie omawianego wyżej zjawiska alienacji od „poddanych”. Warto zwrócić uwagę, że nawet najbardziej krwawi dyktatorzy, pokroju przywódców III Rzeszy, Rosji Sowieckiej i ZSRR na fotografiach przedstawiani byli jako swoiści „przyjaciele ludu”. Obiektyw aparatu starał się uwiecznić ich w momencie, gdy byli otoczeni przez wiwatujące tłumy, podawali rękę zwykłym obywatelom, jedli wraz z nimi obiady czy podziwiali osiągnięcia nowoczesnej techniki, zazwyczaj oprowadzani przez „zwykłych” robotników. Jedno z najpopularniejszych zdjęć Józefa Stalina, wykonane w styczniu 1936 roku, przedstawiało go, gdy tulił do siebie buriacką dziewczynkę, Gielę (Engelsinę) Markizową. Fotografia była powszechnie wykorzystywana na różnego rodzaju wiecach, uroczystościach państwowych z udziałem dzieci itp⁹⁶. Innym przykładem mogą być

94 „Iskry” nr 20/1917, s. 153, 156-157.

95 „Iskry”, nr 22/1917, s. 172-173.

96 Ojciec bohaterki zdjęcia został w czasie stalinowskich czystek aresztowany i rozstrzelany, a rodzina była

fragmenty filmu „Triumpf Woli”, dokumentu nakręconego w czasie zjazdu NSDAP w Norymberdze w 1934 roku⁹⁷. Dzieło to najczęściej analizuje się pod kątem ukazania monumentalnych scen kręconych podczas głównej części uroczystości zjazdowych, albo mistrzowskiej pracy kamery, która na dziesięciolecia wyznaczyła standardy dla podobnych produkcji. Należy jednak zwrócić uwagę też na to, że operatorzy kamery zadbali o uwiecznienie scen, w których *Führer* mógł ukazać swoją „ludzką” twarz i troskę o zwykłych Niemców. Do takich momentów należy m.in. wręczenie kwiatów przez kobietę z dzieckiem w czasie przejazdu Hitlera do hotelu, osobiste przyjęcie podarunków przygotowanych przez rolników, czy też wymiana żartów ze zgromadzonymi na quasi-militarnym przeglądzie członkami Służby Pracy⁹⁸.

Podane powyżej przykłady wskazują na ewolucję podejścia propagandzistów do pokazania sylwetki przywódców, wynikającą być może po części również z faktu, że, w przeciwieństwie do władców dziedzicznych i „przyrodzonych”, dyktatorzy starali się, podobnie jak niegdyś Napoleon, legitymizować swoją władzę oddolną wolą ludu, który miał dobrowolnie powierzyć na ich barki losy narodu.

poddawana represjom.

97 „Triumph des Willens“, reż. Leni Riefenstahl, 1935.

98 Niem. *Reichsarbeitsdienst*.



Fot. nr 29. Józef Stalin i Giela Markizowa w 1938 roku. Jeden z kilku bardzo podobnych do siebie wariantów tego samego ujęcia

Źródło: „Плакат Сталин” - друг детей. На фото с бурятской девочкой Гелей Маркизовой. Фото из „Правды”, „Wikipedia”, https://en.wikipedia.org/wiki/Engelsina_Markizova#/media/File:Gelya_Markizova.jpg, dost. na dz. 22.05.2025

6.5 Rosyjscy generałowie w obiektywie prasowej fotografii

Jak już wspomniano w poprzednich rozdziałach, cechą charakterystyczną pierwszego okresu wojny, utrzymującą się zresztą w nieco tylko złagodzonej formie aż do rewolucji lutowej, była stosunkowo niewielka obecność fotografii Mikołaja II w czasopiśmie ilustrowanych. Ta sama wstrzeźliwość nie odnosiła się jednak do grona wojskowej elity Cesarstwa Rosyjskiego. Można powiedzieć, że wręcz przeciwnie – wielcy książęta, generałowie, a czasem również i przedstawiciele niższych szarż często gościli na łamach prasy i wydawnictw poświęconych toczącej się wojnie. To ich twarze (czasami po raz pierwszy w karierze) stawały się rozpoznawalne wśród społeczeństwa i pozwalały na budowanie wokół siebie prywatnej legendy, dodając im splendoru i nimbu dowódcy frontowego.

Nie znaczy to jednak, że każdy z setek generałów Cesarskiej Armii Rosyjskiej mógł liczyć na swoje pięć minut sławy. Obiektyw kamery również bywał wybiórczy, a przy tym – jak na standardy ówczesnej Rosji – zaskakująco demokratyczny. Pojawiające się w czasopiśmie ilustrowanych sylwetki rosyjskich dowódców można podzielić na trzy robocze kategorie, które jednak nie zawsze pokrywają się ani z ich realnym statusem, ani nawet dokonaniem.

Niektórzy członkowie rosyjskiej generalicji cieszyli się wielką popularnością w prasie i można ich bez wielkiej przesady nazywać gwiazdami ówczesnej wojny. Ich zdjęcia i portrety, zamieszczane w mniej lub bardziej regularnych odstępach czasu i regularnie powracające na łamy wydawnictw powodowały, że stawali się łatwo identyfikowanymi bohaterami konfliktu.

Do tej kategorii wojennych sław z pewnością należałoby zaliczyć głównodowodzącego rosyjskiej armii w latach 1914-1915, wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza (młodsze). Już same walory fizyczne powodowały, że był on wdzięcznym tematem dla każdego szanującego się fotografa – wielki książę był nie tylko człowiekiem przystojnym, ale i obdarzonym imponującym, prawie dwumetrowym wzrostem. Wrażenie owego, niejako naturalnego dostojństwa pogłębiało i to, że Mikołaj Mikołajewicz był starym, doświadczonym kawalerzystą i często pozował do portretów w mundurze huzarskim. Wszystko to powodowało, że wielki książę automatycznie, nawet jeżeli niezamierzenie, wyróżniał się na każdym zdjęciu grupowym i przyciągał wzrok odbiorcy. Oprócz wyróżniających się cech fizycznych Mikołaj Mikołajewicz cieszył się sporą popularnością w armii i, przynajmniej początkowo, zaufaniem opinii publicznej. Działo się to, co znamienne, niejako pomimo jego różnych wad charakteru, takich jak zaangażowanie w różnorakie polityczne gierki, skłonność do poszukiwania najprostszyc rozwiązań (sprawa pułkownika Miasojedowa), czy też, co najważniejsze, brak predyspozycji do koordynowania całego rosyjskiego

wysiłku wojennego⁹⁹. Ta ostatnia cecha mogłaby być jeszcze, przynajmniej w części, zanegowana, gdyby nie kiepski dobór współpracowników w pracy sztabowej, czyli mało utalentowanych generałów Mikołaja Mikołajewicza Januszkiewicza i Jurija Daniłowa, odpowiednio szefa sztabu głównodowodzącego i generalnego kwatermistrza.

Abstrahując od roli wielkiego księcia w dołach i niedolach rosyjskiej armii w latach 1914-1915 należy zauważyć, że postać Mikołaja Mikołajewicza pojawiała się na łamach czasopism ilustrowanych już od pierwszych tygodni wojny. Gazeta „Nowoje Wremja” opublikowała portret nowego rosyjskiego naczelnego wodza już w pierwszym typowo wojennym numerze. Z kolei „Solnce Rossii” zamieściło na łamach swojego pierwszego wojennego numeru cały fotoreportaż, przedstawiający wielkiego księcia kolejno w towarzystwie cara, z francuskim głównodowodzącym, generałem Josephem Joffre, wreszcie zaś całostronicowy portret indywidualny. W dalszej części numeru pojawił się jeszcze raz – u chywycono go w czasie manewrów, pośród oficerów gwardii¹⁰⁰.

Również w kolejnych miesiącach konfliktu Mikołaj Mikołajewicz był częstym gościem różnego rodzaju publikacji, które chętnie używały jego rozpoznawalnej medialnie sylwetki, zwłaszcza, gdy można było ją pozytywnie powiązać z ostatnimi sukcesami Rosjan. „Letopis' wojny” z okazji pierwszej rocznicy wybuchu wojny zamieścił (oprócz portretu cara) bogato zdobione tableau, w którym umieszczono portrety głównodowodzącego i „jego pomocników”. Interesujący jest tu dobór owych bohaterów, mogący być uznany za swoisty ranking popularności w armii i społeczeństwie. Oprócz oczywistych wyborów, jak Daniłow i Januszkiewicz, na tableau pojawił się również generałowie Michaił Aleksiejew, Mikołaj Iwanow i Mikołaj Ruzski. Jak można zauważyć, cała trójka była zaangażowana w zwycięstwa nad armiami austro-węgierskimi w pierwszej fazie wojny¹⁰¹. Zdarzało się czasem, że postać Mikołaja Mikołajewicza pojawiała się na łamach czasopism, a nawet na ich okładkach bez wyraźnego powodu, jakby redaktorzy chcieli po prostu umacniać i „odświeżać” obraz wodza rosyjskiej armii w głowach czytelników. Przykładem tego może być chociażby zdjęcie portretowe Głównodowodzącego w „Iskrach” z 10 maja (starej daty) 1915 roku, który trafił na pierwszą stronę ze względu na wręczenie mu przez cara Szabli św. Jerzego, z okazji zajęcia Czerwonej Rusi¹⁰².

Nawet po opuszczeniu Stawki Mikołaj Mikołajewicz cieszył się sympatią rosyjskich mediów. Wiąże się to zapewne z jego obecnością na prestiżowym froncie kaukaskim. Gazeta

99 Zwięzłe zestawienie różnych opinii na temat wyglądu i charakteru wielkiego księcia m.in. w: Г. С. Чувардин, *Великий князь Николай николаевич-младший и эпоха упущенных возможностей (биографический подход)*, „Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки”, nr 1(74)/2017, s. 69-73.

100 „Солнце России”, nr 29-30 (232-233)/1914, s. 1-3, 11

101 „Летопись войны 1914-1915 гг.”, nr 48/1915, s. 763.

102 „Искры”, nr 18/1915, s. 137.

„Новое Время” jeszcze w 1916 roku efektowne zdjęcie Kapituły Orderu św. Jerzego Kaukaskiego Frontu), na którym Wielki Książę zajmuje centralne, honorowe miejsce. Na fotografii znalazło się zresztą więcej interesujących osobistości rosyjskiej armii, m.in. muzułmański generał Husajn Chan Nachiczewański i przywoływany tu już były zastępca głównodowodzącego, gen. Januszkiewicz¹⁰³.

Wielkim przegranym w budowaniu medialnego wizerunku był za to dzierzący tekę ministra wojny Władimir Suchomlinow, postać kontrowersyjna zarówno ówczesnie, jak i w ocenie współczesnych historyków. Związany z dworem ostatniego koronowanego władcy Rosji, Suchomlinow był jednym z inicjatorów reformy armii rosyjskiej. O ile konieczność głębokich zmian była dostrzegana przez wojskowych decydentów, zwłaszcza po klęsce w starciu z Japonią, to wątpliwości budził kierunek zaproponowany przez ekipę ministra wojny. Krytycznie oceniano na przykład znaczące osłabienie twierdz w Królestwie Polskim i zachodnich guberniach Cesarstwa, z kolei po wybuchu wojny obwiniano ministra za nieprzygotowanie odpowiednich zapasów amunicji, co skutkowało jej chronicznym brakiem na froncie. To ostatnie oskarżenie stało się zresztą bezpośrednią przyczyną upadku Suchomlinowa i jego procesu. W okresie powojennym pojawiły się opinie, że przynajmniej część zarzutów wobec ministra była raczej próbą zrzucenia na jedną osobę winy za wieloletnie niedociągnięcia całego aparatu wojskowego. Pozytywnie o działaniach Suchomlinowa wypowiadał się np. generał Dowbor-Muśnicki; w jego wspomnieniach były minister stał się ofiarą konfliktu z konserwatywnym korpusem oficerskim, bojącym się utraty stanowisk w wyniku reform personalnych. Inni obserwatorzy wydarzeń nie byli już tak łaskawi w swojej ocenie, uważając wiele podjętych działań za chybione, bądź też mocno spóźnione¹⁰⁴.

Niezależnie od bilansu działań Suchomlinowa na stanowisku ministra wojny, należy zauważyć, że już po wybuchu konfliktu jego postać nie była często wykorzystywana przy doborze fotografii do kolejnych numerów czasopism ilustrowanych. Nieliczne wypadki, gdy czytelnik miał szansę zapoznać się z portretem (mimo wszystko) ważnej dla wysiłku wojennego osoby były rzadkie i wyglądały prawie niczym dopełnienie pewnej formalności. Jego sylwetka pojawiła się np. w „Солнцу России”, które zamieściło na początku wojny jego całostronicowe zdjęcie z żoną (która, jak podkreślono, zaangażowała się w organizację pomocy rannym)¹⁰⁵. Co ciekawe, ta sama fotografa pojawiła się, za zgodą redakcji „Солнца России” w stosunkowo niszowej, pietrogrodzkiej „Войне”¹⁰⁶. Już w roku 1915 wspomniany powyżej upadek Suchomlinowa, jego areszt i protest

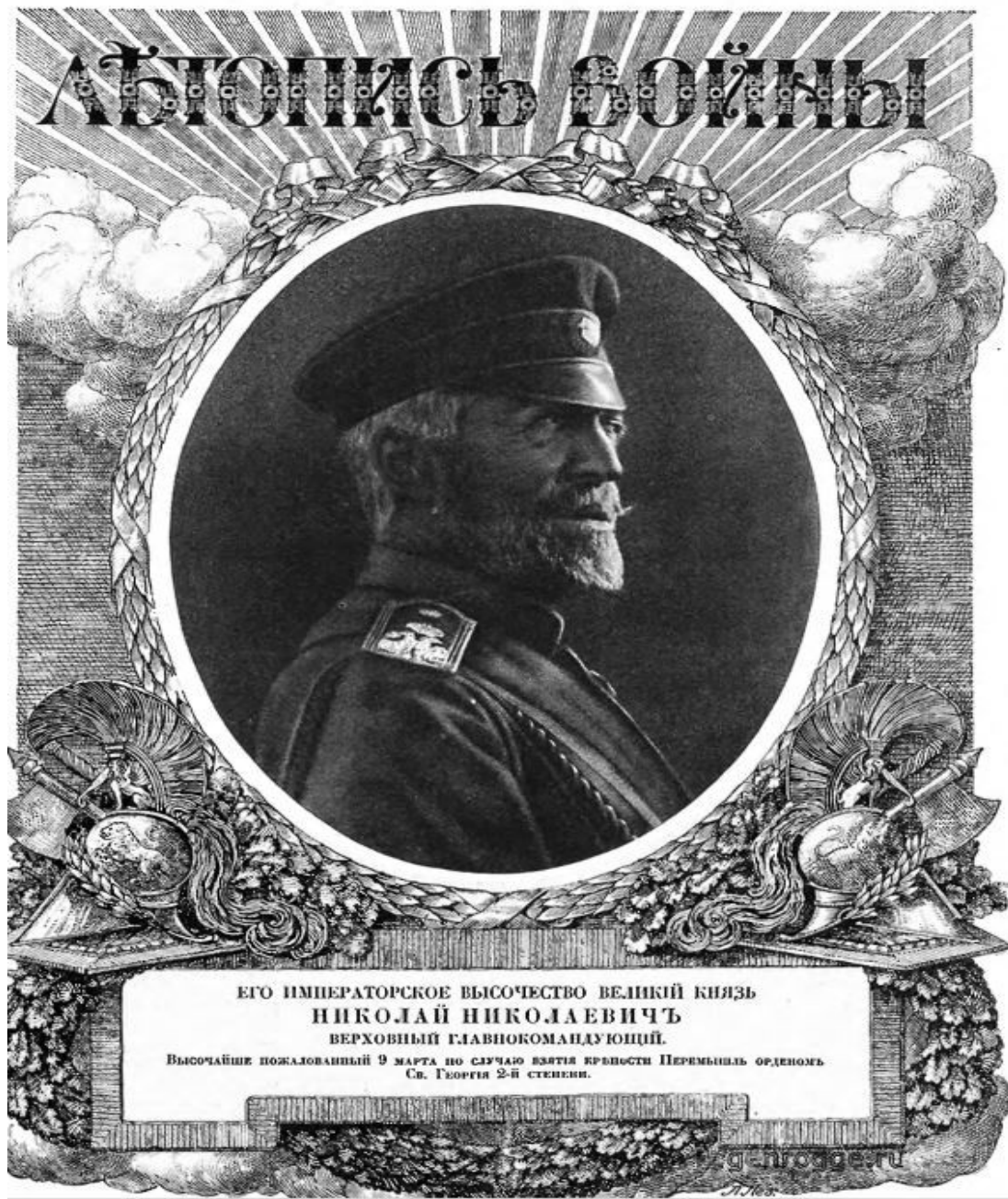
103 „Новое Время”, nr 14323/1916, s. 8. To samo zdjęcie zamieściła również „Ниwa” - por. „Нива”, nr 7/1916, s. 117.
Być może z okazji tej samej uroczystości wykonano również zdjęcie grupowe zamieszczone w: „Искры”, nr 2/1916, s. 10.

104 J. Dowbor-Muśnicki, *Moje Wspomnienia*, Poznań 2013, s. 153-159.

105 „Солнце России”, nr 31-32 (234-235)/1914, tabl. po s.11

106 „ВОЙНА”, nr. 5 („Военные Анекдоты”)/1914, s. 14.

dotyczący niedoborów amunicyjnych w armii rosyjskiej przekreśliły owe, od początku niezbyt intensywne, starania¹⁰⁷.



Fotografia nr 30. Wielki Książę Mikołaj Mikołajewicz, tu przedstawiony jako współautor zwycięstwa pod Przemysłem
Źródło: „Летопись войны 1914-1915 гг”, nr 30/1915, s. 473

107 Jak na ironię, jedno z ostatnich portretów Suchomlinowa w prasie stanowiło ilustrację do wiadomości na temat jego aresztowania – zob. „Искры”, nr 17/1916, s. 134.

Идемъ черезъ село.
Иванъ, Демьянъ, Ка-
сьянъ,
Глядите весело.
Ломаются, трещать
Подъ дѣвками плетни.—

„Служивенькій, — кри-
чать, —
Солдатики, подмигни!“
Не время баловать,
Берите-ка серпы,
Ступайте въ поле жать,
Сбирать, вязать снопы.
Пождате до весны
И, коли не умремъ,
Воротимся съ войны,
Всѣхъ въ жены забере-
ремъ..

А Рославль.

И изящный Георгій
Ивановъ поетъ о войнѣ:

БРОНЗОВЫЕ ПОЛКОВОДЦЫ.

Передъ соборомъ, чьи
колонны
Образовали полукругъ,—



Военный министр генералъ-адъютантъ Сухомлиновъ осматри-
ваетъ гордость нашего воздушнаго флота аэропланъ Сикорскаго.

Гробницы тишина сырая
Героямъ прошлаго — тѣ-
сна.

Я знаю—то покой наруж-
ный,
Хранимый мѣдью до
конца,
Но бьются жарко, бьютъ-
ся дружно,
Давно истлѣвшія сердца.

Они трепещутъ, какъ
живыя,
Восторгу нашему въ
отвѣтъ,
Съ тѣхъ поръ, какъ въ
сѣни гробовыя
Донесся первый гулъ
побѣды.

Георгій Иваневъ.

И изящный Леонидъ
Афанасьевъ: на третей
же строкѣ устроившій
ухабъ („до-тѣхъ поръ“):

Fot. nr 31. Minister wojny Suchomlimow w czasie inspekcji jednego z oddziałów lotniczych

Źródło: „Синий Журнал”, nr 33/1914, s. 7

Nie wszyscy dowódcy połowi armii rosyjskiej mogli liczyć na zyskanie nieprzemijającej sławy. Niektórzy zyskiwali jednak swoje medialne pięć minut, nawet jeżeli w niespodziewanych okolicznościach. Generał Paweł Ilicz Bułhakow dowodził XX Korpusem armijnym w czasie walk odwrotowych w lasach augustowskich w lutym 1915 roku. Mimo wysiłków dowódcy mających na celu wyprowadzenie swoich oddziałów z okrążenia, szlak bojowy generała zakończył się w niemieckiej niewoli. Jednakże pomimo poniesionego niepowodzenia jego postawa w czasie walk została doceniona zarówno przez Mikołaja II, jak i przez rosyjską prasę. Stąd też reprodukcja jego fotografii w gazecie „Ogoniok”; w towarzyszącym tekście pominięto jednak informacje o tym, że w momencie wydrukowania numeru generał znajdował się już w rękach niemieckich. Tego typu cenzurowanie było zresztą typowe dla ówczesnej prasy, starającej się przede wszystkim mobilizować społeczeństwo do dalszego wysiłku wojennego¹⁰⁸.

Co ciekawe, medialnego sukcesu nie gwarantowały nawet bliskie więzi rodzinne z carem. Michaił Aleksandrowicz Romanow wydawałby się predestynowany do roli wojennego bohatera – nie dość, że był rodzonym bratem Mikołaja, to jeszcze, przynajmniej w teorii, dowódcą frontowym,

108 „Огонёк”, nr 8/1915, s. 5.

stojącym na czele „Dzikiej Dywizji”¹⁰⁹. Jego obecność na łamach prasowych, mimo że zauważalna, była stosunkowo rzadka, zazwyczaj co-kilka miesięcy. Portret Michaiła pojawił się między innymi na stronach gazety „Sinyj Żurnał”, gdzie redakcja umieściła go na stronie tytułowej przy okazji wyjazdu Wielkiego Księcia na front¹¹⁰. Więcej miejsca poświęciło Michaiłowi czasopismo „Ogoniok”, które uczyniło jego pobyt na froncie tematem przewodnim numeru z lipca 1915 roku¹¹¹. Oprócz fotografii carskiego brata, (według opisu) obserwującego wraz ze swoimi oficerami eksplozję niemieckiego pocisku, w reportażu zamieszczono zdjęcia przedstawiające życie codzienne związanych z nim żołnierzy i personelu. Znalazło się tam m.in. zdjęcie załogi pociągu sanitarnego, noszącego jego imię czy też grupę kaukaskich oficerów, przygotowujących „egzotyczny” posiłek – szaszłyki. Nie zabrakło również ujęć o charakterze dokumentalnym (mieszkańcy Galicji), jak i makabrycznym – jakim z pewnością jest leżące bezwładnie ciało austriackiego poległego. Warto przy tym również zwrócić uwagę na zamieszczoną w tekście informację że Michaił Aleksandrowicz był, podobnie jak znaczna część jego rodziny, zapalonym fotografem i że – według autora reportażu – wszystkie opublikowane zdjęcia zostały osobiście wybrane przez wielkiego księcia z jego prywatnych zbiorów. Jest to zatem dosyć ciekawy, a przy tym dosyć rzadko spotykany przykład autokreacji swojego udziału w wojnie przez znaną ówczynie osobistość.

6.6 Zwycięskie kampanie armii rosyjskiej – Przemyśl, Erzerum, Łuck

Kreacja sylwetek dowódców-bohaterów nie mogłaby mieć miejsca, gdyby nie można było ich poprzeć realnymi sukcesami na polu bitwy. Jak powszechnie wiadomo Wielka Wojna toczyła się, z punktu widzenia Rosji, ze zmiennym szczęściem. Zwłaszcza w chaotycznym okresie wojny manewrowej 1914 roku często zdarzało się, że zwycięstwo na jednym odcinku frontu było niejako negowane przez poniesioną w innym miejscu, dotkliwą klęskę. Nasuwającym się tutaj przykładem wydaje się jesienna kampania w Prusach Wschodnich w 1914 roku i niesławny pogrom armii Samsonowa, który rzucał się cieniem na sukcesy Rosji na południu.

Mimo to krzywdzące jest, pojawiające się zwłaszcza w publicystyce popularnonaukowej, pokazywanie rosyjskiego wkładu w wojnę jako nieprzerwanego pasma niepowodzeń i porażek.

109 *Кавказская туземная конная дивизия*, dosłownie „Kaukaska Tubylecza Dywizja Konna”, została sformowana, jak wskazuje sama nazwa, z żołnierzy pochodzących spośród różnych ludów Kaukazu. W jej składzie przeważali muzułmanie - Tatarzy, Czerkiesi, Czeczeńcy i in. Zarówno ze względu na wykazaną odwagę, jak i egzotyczne sylwetki jej żołnierzy budziła niemałe zainteresowanie prasy.

110 „Синий журнал”, nr 38/1914, s. 3. Dla porównania, fotografia z tego samego czasopisma, wykonana w drugiej połowie wojny: *ibid*, nr 5/1917, s. 13.

111 „Огонёк”, nr 28/1915, s. 3-5.

Wręcz przeciwnie, odpowiednio dowodzona i przygotowana armia rosyjska była zdolna do osiągnięcia znaczących, a nawet imponujących (w realiach wojny pozycyjnej) sukcesów. W niniejszym podrozdziale chciałbym skupić się na trzech wypadkach, które wspólnie mogą pretendować do miana najszerzej wykorzystanych propagandowo sukcesów armii rosyjskiej w trakcie Wielkiej Wojny. Mowa tu o zajęciu Przemyśla 9/22 marca 1915 roku, o operacji łuckiej w czerwcu-lipcu 1916 roku, szerzej znanej jako ofensywa Brusilowa, a wreszcie – sukcesom rosyjskiej armii w czasie walk na froncie kaukaskim w latach 1914-1916. Co znamienne, mimo tego samego celu reportażystów (i propagandzistów), jakim było przedstawienie społeczeństwu chwały rosyjskiego oręża, użyte metody kreowania bohaterów wyglądały w każdym wypadku odmiennie. Zdobycie Przemyśla zostało zaprezentowane jako wspólny, zbiorowy wysiłek całego systemu dowodzenia, w równej mierze obdarzając laurami zwycięstwa Stawkę, jak i oficerów bezpośrednio odpowiedzialnych za wzięcie twierdzy. W drugim wypadku mamy do czynienia z bezpośrednim skupieniem się na pojedynczej osobie – bohaterze, który samodzielnie miał powieść rosyjskie siły do wielkiego zwycięstwa. W kwestii frontu kaukaskiego z kolei widzimy długofalową, obliczoną na wiele miesięcy strategię przypominania społeczeństwu o tym sukcesie, zwłaszcza w momencie, gdy na innych frontach wojny panował względny spokój.

Podwójne oblężenie Przemyśla było już przywoływane w paru miejscach tej pracy, między innymi w części poświęconej budowaniu medialnej sylwetki cara Mikołaja II. Teraz przyszła pora, by przyrzeć się wnikliwiej tym wydarzeniom. System fortyfikacji wokół Przemyśla tworzył jedną z najsilniejszych twierdz ówczesnej Europy, stanowiąc trzon obrony wschodniej części Galicji. Żaźarte walki o zajęcie Przemyśla rozpoczęły się już w połowie września 1914 roku, tuż po utracie Lwowa przez Austriaków, początkowo nie przynosiły jednak Rosjanom zdecydowanych sukcesów, mimo przeprowadzenia kilku szturmów na umocnienia. Państwa centralne były nawet w stanie przejściowo przełamać oblężenie i odblokować twierdzę (październik 1914 roku). Drugi raz pierścień oblężenia wokół Przemyśla zamknięto na początku listopada 1914 roku. Tym razem nauczeni doświadczeniem oblegający zdecydowali się na przełamanie oporu załogi głodem. W odróżnieniu od pierwszego oblężenia, z powodu względnego ustabilizowania się linii frontu obrońcy nie mogli liczyć na szybką odsiecz. Sytuacja w mieście stawała się z każdym mijającym tygodniem coraz cięższa, nie tylko dla żołnierzy, ale i znajdującej się jeszcze w mieście ludności cywilnej. Na przełomie zimy i wiosny 1915 roku wyczerpana załoga podjęła jeszcze desperackie próby przebicia się przez pozycje rosyjskie, a gdy nie dały one rezultatu – 22 marca twierdza poddała się¹¹².

112 J. Dąbrowski, *Wielka Wojna 1914-1918*, t.1, Oświęcim 2015, s. 271-274. Literatura (zwłaszcza wspomnieniowa) na temat oblężenia twierdzy przemyskiej jest bardzo bogata i trudno polecić wyłącznie jedną pozycję. Szerzej o ostatnich trzech miesiącach oblężenia zob. m.in. A. Watson, *Twierdza. Oblężenie Przemyśla i korzenie*

Austriakom udało się jeszcze przed kapitulacją zniszczyć znaczną część wyposażenia i zapasów znajdujących się jeszcze w twierdzy, mimo to jednak Rosjanie mieli powody do zadowolenia. Do niewoli trafiło dziewięciu austro-węgierskich generałów, z komendantem twierdzy, Hermannem Kusmankiem na czele, jak również około 119 tysięcy żołnierzy i oficerów¹¹³. Zlikwidowano ważny punkt oporu, od miesięcy znajdujący się za rosyjskimi liniami i wiążący znaczne siły. Równie ważne było także znaczenie symboliczne – zajęto przecież dużą, nieprzyjacielską fortecę. Na tym etapie wojny podobnymi sukcesami mogli pochwalić się tylko Niemcy i raczej żaden z pozostających w defensywie sojuszników Rosji. Pod względem propagandowym i medialnym zajęcie tego rozpoznawalnego, łatwego do znalezienia na mapie punktu wyglądało o wiele lepiej, niż nawet znaczące zmiany w przebiegu linii ciągnących się przez setki kilometrów, a przez to niejako anonimowych okopów.

Akcja propagandowa, towarzysząca zajęciu Przemyśla, miała więc swoim rozmachem odpowiadać powadze zwycięstwa i nadać mu odpowiedni prestiż. Jeden z mieszkańców zajętego przez Rosjan Tarnowa zanotował: „Dnia 23/3 wtorek (...) o godzinie 9 rano nalepiono ponownie afisze z ogłoszeniem, że dnia 22/3 o godzinie 7.30 rano Przemyśl poddał się. Komendant Markiewicz. A o godzinie 10 na rynku przybyły wojska w małych oddziałach (...) i ustawili się wzdłuż rynku od apteki (...) czekali aż do 11, [do] przybycia generała, a gdy ten przybył muzyka zaczęła grać, a oddziały prezentowali broń, potem ogłoszono wojsku, że zdobyto Przemyśl i odprawiono przez popów nabożeństwo, po skończeniu odbyła się defilada, a oddziały na czele z oficerami z muzyką po ulicach się paradowali (...)”¹¹⁴. Uroczystości organizowano również na samej linii frontu, a nawet informowano o tym przeciwnika, licząc na negatywny wpływ tych wieści na jego morale. Czasami dawało to niespodziewane rezultaty. Oficer artylerii Andriej Orłow zapisał w swoim dzienniku: „9 marca. Poddał się Przemyśl (...). Po dotarciu wieści o jego poddaniu się nasze dowództwo zdecydowało o oddaniu salutu seriami ognia ciągłego¹¹⁵ przez całą brygadę (...) tego samego wieczora zwiadowcy piechoty dostarczyli Niemcom listy z informacją, że Przemyśl padł itp. Na to otrzymali w odpowiedzi (wczoraj), że Niemcy już o tym już dobrze wiedzą i mogą [nas] zawiadomić, że oni z kolei zajęli Memel (o czym nie wiedzieliśmy my), i że jeżeli chcemy, to możemy wszystkie informacje dostawać od nich o dzień wcześniej¹¹⁶.”

Do świeżo zdobytego miasta i jego fortów stosunkowo prędko dopuszczono

skrwawionych ziem Europy, Poznań 2020, s. 221-277.

113 J. Dąbrowski, op. cit., s. 274.

114 *Rosjanie w Tarnowie. Pamiętnik z wojny z roku 1914-1915*, oprac. Wiktoria Knapik-Czosnek, Waclaw Szczepanik, Kraków 2014, s. 47-48.

115 W oryginale dosł. *очередью беглого огня*.

116 A. В. Орлов, *Дневник 17 июля 1914 - 1 июня 1915 г. [w:] Первая мировая война 1914-1918 гг. в дневниках и воспоминаниях офицеров Русской императорской армии. Сборник документов*, Москва 2016, s. 226.

korespondentów wojennych. Jednym z gości był m.in. Aleksiej Ksiunin, który zawarł potem swoje wrażenia z owej nietypowej wycieczki w książce „Naród na wojnie”¹¹⁷. Zadbano o obecność obserwatorów z państw sprzymierzonych – do twierdzy przybyła z Piotrogradu wspomniana tu już para reporterów-fotografów, Stanley Washburn i George Mewes. Wśród towarzyszącym obszernej relacji zdjęciom dominują (co raczej spodziewane) widoki zniszczeń wojennych i wziętej do niewoli załogi fortecy. Znalazła się tam również ciekawa fotografia świeżo mianowanego komendanta twierdzy, generała Leonida Konstantynowicza Artamonowa, pozującego na tle jeszcze nieusuniętego ze ściany portretu cesarza Franciszka Józefa I¹¹⁸. Wykonywanie tego typu zdjęć pamiątkowych nie było zapewne wyłącznie domeną oficjalnych fotografów. O ile obecny w twierdzy Przemysł austro-węgierski oficer, Bolesław Skąpski nie wspomina wprost o wykonywaniu fotografii przez wkraczające siły wroga, to podkreśla wyraźnie, że przez niemal tydzień pokonani i zwycięzcy żyli obok siebie w zaskakującej harmonii, zważywszy na zaistniałe okoliczności. Oficerowie z twierdzy przemyskiej mogli swobodnie poruszać się po mieście, oddawano sobie wzajemnie honory, zaś wchodzący w skład załogi Czesi weszli według plotek w tak dobrą komitywę z Rosjanami, że wspólnie uczęszczali do kawiarni i kasyn¹¹⁹. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że posiadacze aparatów fotograficznych z obu stron wykorzystali ten moment do wykonania pamiątkowych zdjęć.

Większość (jeżeli nie wszystkie) z fotoreportaży poświęcone przemyskiej wiktorii można przypisać do jednej z trzech głównych kategorii – przedstawieniu sylwetek zwycięskich wodzów, obrazów mających ilustrować zniszczenia wojenne w samym mieście i twierdzy, a wreszcie – jeńców austro-węgierskich, których przewijające się przed oczami czytelnika tłumy świadczyć miały o wielkiej skali zwycięstwa.

Po zajęciu przez Rosjan austro-węgierskiej twierdzy sprawdziła się stara zasada, w myśl której sukces ma wielu ojców. Można powiedzieć, że laury zwycięstwa zostały rozdzielone pomiędzy różnych zaangażowanych w akcję generałów i oficerów, z których każdy mógł szczyścić się chwalebny tytułem „zdobywcy Przemysła”. Zajęcie miasta i fortecy było świetną okazją do

117 А. И. Ксюнин, *Народ на войне (из записок военного корреспондента)*, Петроград 1916, s. 169-184. Na uwagę zasługuje tutaj historia zamieszczona na s. 181 o obrazie, znalezionym rzekomo przez rosyjskich oficerów. Miał on przedstawiać austro-węgierskiego komendanta twierdzy po przerwaniu pierwszego oblężenia, na tle wdzięcznych mu tłumów. Autor użył do jego opisu słowa *картина*, z kontekstu wynika jednak, że był to raczej fotomontaż bądź kolaż fotograficzny. Głównym zarzutem rosyjskiego autora do anonimowego austriackiego propagandzisty było to, że już na pierwszy rzut oka było widoczne, że pokazane na zdjęciu tłumy pod balkonem Kusmanka zostały przeklejone z „jakieś procesji pogrzebowej”. Niestety na podstawie tylko jednej relacji trudno stwierdzić, czy historia ta została wymyślona na potrzeby reportażu, czy też rzeczywiście mamy do czynienia z interesującym wypadkiem, gdy propagandzista zarzuca dyletanctwo „kolegom po fachu” ze strony przeciwnika.

118 S. Washburn, *The Russian Campaign. April to August 1915*, London, New York 1915 (?). Rozdziały poświęcone wizycie w Przemysłu zajmują strony 3-39; wspomniane zdjęcie Artamonowa zamieszczone jako wkładka między s. 32-33.

119 B. Skąpski, *Wspomnienia z niewoli rosyjskiej i ucieczki*, [w:] S. Pilecki, B. Skąpski, *Na frontach I wojny światowej. Pamiętniki*, Warszawa 2015, s. 122-124.

odbudowania nieco nadszarpniętego splendoru postaci głównodowodzącego Mikołaja Mikołajewicza, niejako równoważąc pozbawione większych sukcesów miesiące zimowe. Trzydziesty numer tygodnika „Letopis' Wojny” rozpoczyna się właśnie wielkim, a do tego bogato zdobionym portretem wielkiego księcia, podkreślając w załączonym opisie fakt otrzymania Orderu św. Jerzego II klasy z okazji wzięcia przemyskiej twierdzy. Na swoją chwilę chwały mógł liczyć generał Andriej Mikołajewicz Seliwanow. Przedstawiano go jako udekorowanego zwycięzcę, nagrodzonego Orderem św. Jerzego III klasy, ale również jako dowódcę polowego, osobiście dogląającego wojsk w czasie wielomiesięcznego oblężenia¹²⁰.

Odnosnie do zniszczeń wojennych, poszczególne wydawnictwa podchodziły do tego tematu z różnym entuzjazmem, odmiennie wyglądała również częstotliwość powrotu, ponownego przywoływania wiktorii przemyskiej. I tak „Iskry” w numerze z 5 kwietnia (starego stylu) zamieściły dwustronicowy reportaż, w którym pokazano m.in. wysadzone przez siły austro-węgierskie forty, zerwany most, ale również ujęcie z ostatniego spaceru przez miasto byłego już komendanta twierdzy, wziętego do niewoli gen. Kusmanka. Na ostatnich stronach znalazło się również miejsce na krótką, zaledwie dwudziesięciową relację z przejścia miasta i fortów przez żołnierzy rosyjskich¹²¹.

Innym ważnym sukcesem pierwszych dwóch lat wojny było zajęcie Lwowa, do którego wojska rosyjskie wkroczyły 3 września 1914 roku (nowego stylu). Propaganda nie mogła w tym wypadku opisywać wielkich zmagania o miasto, zostało ono bowiem oddane przez siły austro-węgierskie bez walki, w wyniku niepowodzeń w czasie walk nad Żółtą i Gniłą Lipą. Miasto zostało uznane za niezdatne do obrony, co uchroniło je na tym etapie wojny od większych zniszczeń wojennych. Z rosyjskiego punktu widzenia jednak od militarnego sukcesu ważniejszy był raczej sam fakt zajęcia miasta – kulturowej i duchowej stolicy „wyzwolonej Rusi”. Nie próbowano przy tym na siłę tworzyć legendy walk o miasto. Poświęcony rosyjskiemu sukcesowi numer „Ogon'ka” otwiera galerię fotografii zdobytego miasta znanymi tytułami „Austriacki Lemberg – to znowu stary ruski Lwów”. Oprócz widoków przedstawiających najważniejsze zabytki miasta stricte militarną część galerii stanowią jedynie portrety ojców rosyjskiego sukcesu – generałów N. Ruzskiego i A. Brusilowa¹²². Bardziej zaangażowane w kreowanie rosyjskiego sukcesu były „Iskry”. Zamieszczone na stronie tytułowej nr 47 z 1914 roku pokazują rosyjskich żołnierzy przechadzających się po bulwarach zajętego miasta, czy spożywających posiłek u stóp

120 „Летопись войны 1914-1915 гг”, nr 31/1915, s. 489; „Искры”, nr 13/1915, s. 98

121 „Искры”, nr 13/1915, s. 100-101, 104. Zdjęcia pojmanego Kusmanka, m.in. portretowe, pojawiały się w prasie rosyjskiej co jakiś czas. Przykładem jest tu: „Летопись войны 1914-1915 гг”, nr 36/1915, s. 580, gdzie obok fotografii pojawia się informacja o jego przetransportowaniu do Niżnego Nowogrodu.

122 „Огонёк” nr 35/1914, s. 1-2.

austriackiego pomnika¹²³. Jednym z najpopularniejszych zdjęć, kolportowanych szeroko przez pracę, były zdobyte w czasie walk w Galicji austriackie działa, eksponowane w charakterze zdobyczy wojskowej w Moskwie. Ich reprodukcje trafiały nie tylko na łamy wymienionych wyżej gazet, ale również i do różnego rodzaju broszur i zeszytów patriotycznych, poświęconych bitwie¹²⁴.

W odróżnieniu od kompleksowej akcji propagandowej, jaka otaczała walki na froncie kaukaskiej i zdobycie Przemyśla, medialne przedstawienie walk w czasie ofensywy łuckiej 1916 roku charakteryzuje się intrygującą różnorodnością. Jak się wydaje, sądząc po publikowanym w okresie walk (czerwiec-wrzesień) materiale ikonograficznym część mediów aktywnie wspierała proces nagłaśniania sukcesów z ostatnich walk, podczas gdy inne, być może mając w pamięci zmienne koleje poprzednich ofensyw rosyjskich, zachowywały daleko idącą powściągliwość.

Do pierwszej grupy można z pewnością zaliczyć redaktorów „Iskier”, którzy regularnie wybierali ofensywę Frontu Południowo-Zachodniego jako temat numeru, poczynając od wydania z 29.05.1916 (starego stylu). Pierwsze zdjęcia w artykule zatytułowanym po prostu „Natarcie” przedstawiało raczej ogólnowojskowe widoki, nie można jednak odmówić im dynamizmu – pojawiły się bowiem fotografie wybuchających pocisków, przemieszczającej się do natarcia piechoty czy też zmiany stanowiska karabinu maszynowego¹²⁵. Numer później po raz pierwszy pojawia się skojarzenie walk z „legendarnym” generałem Brusilowem – który pojawia się już na pierwszej stronie, najpierw sam, potem w otoczeniu swoich sztabowców. Wcześniejsze „natarcie” stało się tu już „uderzeniem Brusilowa”. W temacie numeru „pogrom austriackich armii” ilustruje dodatkowo portret gen. Platona Aleksiejewicza Leczickiego i – stanowiące już nieodłączny element tego typu reportaży – kolumny zrezygnowanych jeńców państw centralnych¹²⁶. Relacje z „frontu generała Brusilowa” pojawiały się co tydzień, a redakcja była w stanie przygotowywać za każdym razem nowe, imponujące swym rozmachem reportaże. Wśród powracających motywów ikonograficznych można wymienić austro-węgierskich jeńców i zdjęcia ze zdobytych pozycji, rosyjską piechotę i artylerię w marszu i natarciu, generałów Władymira Sacharowa i Mikołaja Kasztalińskiego, określanych jako współtwórców zwycięstwa. Własnych relacji fotograficznych w magazynie dorobiły się takie wydarzenia jak wzięcie Brodów czy przystąpienie do wojny Rumunii. Ów ponad trzymiesięczny wybuch patriotycznego uniesienia i entuzjazmu osłabł dopiero w połowie września, gdy czasopismo wróciło na utarte tory. Łącznie w czternastu kolejnych wydaniach gazety „Iskry”, walki na Froncie Południowo-Zachodnim były albo tematem numeru, albo najważniejszym z tematów drugorzędnych.

123 „Искры”, nr 47/1914, s. 369.

124 Zob. pr. *Серия сборников Великая Всемирная война. Выпуск шестой. Великая Галицийская битва*, ред. Б. И. Имшенецкий, Петроград 1914, s. 12.

125 „Искры”, nr 21/1916, s. 164-165.

126 Ibidem, nr 22/1916, s. 169, 172-173.

Również „Wielikaja Wojna w obrazach i kartinach” poświęciła sporo miejsca upamiętnieniu „galicyjskiej ofensywy” na łamach jednego z ostatnich przedrewolucyjnych numerów. W pierwszej części dwunastego tomu przedstawiono nowych sojuszników Rosji – armię rumuńską, która została zaprezentowana oczywiście od jak najlepszej strony, gotowa wnieść swoją cegielkę w wielkie zwycięstwo. Świadczyć o tym mogły dzielnie maszerujące szeregi rumuńskich szeregowców, rumuńska artyleria i bronie zespołowe. Następnie narracja przesunięta została na same sukcesy rosyjskie. Czytelnik mógł m.in. przyrzeć się widokom zajętego przez Rosjan Buczacza i Stanisławowa, zobaczyć zrujnowane austriackie pozycje, okopy przebiegające przez środek galicyjskiego miasta czy rozbite rosyjską artylerią ziemianki. W przeciwieństwie do „Iskier” w tej relacji nie znalazły się żadne ujęcia dynamiczne czy też dramatyczne – postawiono raczej na obrazy, które budowały wrażenie tryumfalnego pochodu w głąb terytorium Galicji¹²⁷.

Na drugiej stronie skali zainteresowania walkami znajduje się redakcja gazety „Nowoje Wremja”, która zachowała w kluczowych momentach walk zaskakującą powściągliwość. Owszem, co prawda uczestniczyła ona w budowaniu obrazu Brusilowa jako architekta rosyjskiego sukcesu, zamieszczając jego portret na pierwszych stronach numeru¹²⁸. Następnie jednak chęć redakcji do relacjonowania sukcesów Frontu Południowo-Zachodniego zastanawiająco zamarła; przez kolejne tygodnie pojawiają się jedynie pojedyncze fotografie „z naszego frontu”, które trudno nawet przy najbardziej otwartej interpretacji przypisać ściśle do walk pod Łuckiem. Niewielkie i krótkotrwałe ożywienie przyniosło dopiero przystąpienie do wojny Rumunii, kiedy to zamieszczono m.in. portrety tamtejszej rodziny królewskiej i kilka zdjęć z „galicyjskiego frontu”¹²⁹.

Pomijanie frontu austriackiego przez redakcję jest zastanawiające, zwłaszcza gdy uwzględnimy się skrupulatne i cotygodniowe relacje z sukcesów pod Erzerum i Trapezuntem, publikowane przez tę samą gazetę w pierwszej, a nawet drugiej połowie 1916 roku. Nie był to jednak odosobniony przypadek. Podobną powściągliwość w relacjach wykazało np. „Słońce Rossii”, czy, chociaż mimo wszystko w mniejszym stopniu, „Ogoniok”. Można wyróżnić i stanowiska pośrednie, jak np. „Niwa”, która co jakiś czas zamieszczała fotografie z walk Frontu Południowo-Zachodniego, jednakże nie stanowiły one dominującego tematu numeru. Na przykład, na łamach wspomnianego czasopisma ukazały się dwa portrety gen. Brusilowa, zrujnowane wsie i miasta w okolicach Dubna, Łucka i Buczacza, moment zebrania przez Rosjan dużej grupy austriackich jeńców na rynku miejskim, czy też pozostawione przez uciekających pociski i zrujnowane tabory. Swoistą ciekawostką jest zdjęcie przedstawiające uradowane mieszkanki Galicji, mające tańczyć wraz z

127 „Великая Война в образах и картинах”, nr 12/1916, s. 144-146;

128 „Новое Время”, nr 14469/1916, s. 5.

129 Ibidem, nr 14546, s. 5, 7; nr 14560, s. 5.

uśmiechniętymi rosyjskimi żołnierzami - wyzwolicielami od austriackiego panowania¹³⁰.

Przyczyny milczenia niektórych gazet na temat sukcesów rosyjskich mogły być różnorakie. Możliwy był prozaiczny brak dostępu do atrakcyjnego wizualnie materiału z samych walk. Równie prawdopodobne jest też to, że wyciągając smutne wnioski z kampanii 1914 roku, a także (może nawet zwłaszcza) z nieudanej ofensywy nad jeziorem Narocz w pierwszej połowie 1916 roku, obawiano się, że po początkowych sukcesach ofensywa ugrzęźnie, a wypadku przeciwdziałania wojsk państw centralnych – nawet zamieni się w klęskę. Tej interpretacji sprzyja też fakt, że mimo znacznych sukcesów rosyjska armia ponosiła też bardzo wysokie straty, co w połączeniu z fiaskiem nad Naroczem mogło budować niepożądany obraz hekatombi własnych żołnierzy w następujących po sobie ofensywach. W takim wypadku rozsądnym mogło się wydawać wstrzymanie z bardziej szczegółowymi relacjami fotograficznymi aż do momentu, gdy będzie można w pełni ocenić rezultaty wielotygodniowych starć.

Realne znaczenie danego teatru działań wojennych nie pokrywało się zawsze z towarzyszącym mu zainteresowaniem. Do grona najpopularniejszych pod względem wzmianek w rosyjskich środkach masowego przekazu należał bowiem front turecki. Zmagania na Kaukazie i Bliskim Wschodzie były z punktu widzenia kwatery głównej drugorzędnym kierunkiem, nie wpływającym na zwycięstwo przeciwko Niemcom czy Austro-Węgrom, jednocześnie jednak miały ogromny wydźwięk prestiżowy. Jeden z powodów tego stanu rzeczy był prozaiczny – Rosjanie zwyczajnie odnosili na tym terytorium szereg sukcesów. Nie należy jednak zapominać o zaległościach historycznych między imperiami. Z punktu widzenia Cesarstwa Rosyjskiego osmańska Turcja była wieloletnim, niemalże „tradycyjnym” wrogiem, którego ewentualna porażka mogła ziścić jedno z największych marzeń ówczesnej rosyjskiej polityki – zajęcie Konstantynopola, mitycznego niemal „Carogrodu”, kolebki prawosławia, a jednocześnie klucza do uzyskania kontroli nad czarnomorskimi cieśninami. W ten sposób względy polityczne i ekonomiczne mieszały się z romantycznymi wizjami prawosławnych rosyjskich patriotów (i nacjonalistów).

Pierwszy etap wojny, zimą 1914/1915, wzbudził w rosyjskich kołach wojskowych krótkotrwałe, acz głębokie zaniepokojenie. Po pierwszych walkach granicznych w listopadzie 1914 roku, w grudniu wojskom tureckim udało się przejściowo przejąć inicjatywę i przenieść wojnę na rosyjskie terytorium. Zagrożony był Sarykamysz, a jego ewentualny upadek otwierał Turkom drogę w stronę Baku, Tyflisu i dalej w głąb rosyjskiego Kaukazu. Na marginesie, wtedy też w rozmowach pomiędzy rosyjskimi i brytyjskimi decydentami narodziła się koncepcja odciążającej Rosjan operacji w rejonie Dardaneli, która ostatecznie, po wielu miesiącach dała początek wielomiesięcznym, krwawym starciom na półwyspie Gallipoli. Jej pierwotny cel jednak prędko

130 „Нива”, nr 27/1916, s. 465-468; nr 28/1916, s. 3, 471-472.

stracił rację bytu. Uporczywa obrona Sarykamysza i jego okolic przez Rosjan, w czasie której wyróżnił się szczególnie generał Mikołaj Mikołajewicz Judenicz, zahamowała osmańską ofensywę, jednocześnie zaś Turcy zaczęli ponosić coraz większe straty z powodu zimy. Zarówno turecka armia, jak i jej zaplecze okazały się kompletnie nieprzygotowane do kampanii na Kaukazie i jego ostrych warunków klimatycznych. Sytuację pogarszała jeszcze panująca epidemia tyfusu i dezercje. W styczniu 1915 roku sytuacja była już na tyle katastrofalna, że turecka armia musiała rozpocząć generalny odwrót, ponosząc ogromne (nawet jak na warunki Wielkiej Wojny) straty¹³¹.

Kolejnym rosyjskim sukcesem, który, podobnie jak obrona Sarykamysza wywołał prawdziwą burzę medialną – była niespodziewana rosyjska ofensywa na początku 1916 roku w kierunku twierdzy Erzerum. Jak się wydaje, zaskoczyła ona tureckie dowództwo, w ciągu ostatnich miesięcy zaabsorbowane przez wydarzenia na półwyspie Gallipoli i w Mezopotamii. Pomimo stosunkowo wyrównanego stosunku sił Rosjanie wyraźnie górowali nad przeciwnikiem. Już w pierwszych tygodniach zajęto miasto i twierdzę w Erzerum, a w ciągu czterech miesięcy walk – również Trapezunt (ob. Trabzon), ważny ze względu na swój portowy status.

Z propagandowego punktu widzenia sukcesy na froncie kaukaskim pojawiły się w dobrym momencie. Nie tak dawno przecież zakończył się długi odwrót wojsk rosyjskich z terenów Królestwa Polskiego i mimo że wspomnienie utraty Warszawy zdążyło już nieco zblaknąć, można się domyślać, że społeczeństwo czekało na informacje o jakichkolwiek zwycięstwach. Nikogo raczej nie zdziwi więc fakt, że zwycięstwo pod Erzerum było tematem przewodnim 11 numeru pracy „Wielikaja Wojna w obrazach i kartinach”¹³². W kilkustronicowym reportażu znalazło się miejsce m.in. na przedstawienie byłych tureckich pozycji wokół twierdzy, prezentację zdobyczy wojennych, czy też kolumnę rosyjskiej kawalerii, tryumfalnie, chociaż mozolnie przebijającej się przez zaśnieżoną drogę. Nie zabrakło ujęć prezentujących zniszczenia twierdzy, zdobyczne sztandary, karabiny maszynowe, wreszcie – rosyjską piechotę wkraczającą do miasta. Prezentowane zwycięstwo było pełne i bezapelacyjne. W podobnym tonie wyrażały się również inne gazety. W wielu wypadkach oprócz militarnych aspektów zwycięstwa urozmaicano relację pokazując przykłady zabytków architektury i sztuki z zajętego Trapezuntu, przydając relacji powiewu orientalnej egzotyki – zabiegu starego i stosowanego wielokrotnie także i w trakcie innych wojen toczonych na odległych terytoriach¹³³.

131 Czytelników zainteresowanych tematem warto odesłać do wydanego w ostatnich latach zbioru dokumentów: *Кавказский Фронт Первой мировой войны 1914-1917. Сборник документов*, отв. ред. А. Н. Артизов, сост. Б. Б. Давыдов, Ч. Г. Захарова и др., Москва 2020, w tym główne dokumenty na temat zimowych walk na Kaukazie to strony 46-296.

132 „Великая Война в образах и картинах”, nr 11/1916, s. 101-111.

133 Zob. np. „Нива”, nr 2/1917, s. 22-23, gdzie uwieczniono działania rosyjskich uczonych-archeologów w okupowanym mieście, jak również ukazano czytelnikowi wnętrze bogato zdobionego meczetu.

Ciekawym przykładem wykorzystania sukcesu na froncie tureckim była (siłą rzeczy jednostronna) polemika, jaką podjęli redaktorzy ilustrowanego dodatku do „Nowych Wremji” podjęli z oficjalnymi tureckimi komunikatami wojennymi. Otóż odpowiadając na zarzuty tych ostatnich, że twierdza została wzięta praktycznie bez walki zamieszczone zostały dwa zdjęcia lotnicze – zrobione przed i po bitwie, ukazujące zryty lejami po ostrzale teren wokół jednego z fortów. Zestawienie to miało świadczyć o intensywności walk i sile przygotowania artyleryjskiego, przeprowadzonego przez armię rosyjską¹³⁴.

Biorący udział w walkach generałowie stali się rozpoznawalnymi twarzami rosyjskiego wysiłku wojennego, regularnie trafiając na pierwsze strony gazet i nie tylko. Bohaterami pierwszego etapu kampanii na Kaukazie byli naturalnie oficerowie związani z obroną Sarykamysza, generałowie Judenicz i Przewalski. Nie zapomniano jednak całkowicie i o niższych rangą bohaterach dramatycznych walk pod Sarykamyszem. „Iskry” zamieściły na łamach swojej regularnej rubryki „nasi bohaterowie” historię kapitana N. A. Karaulowa, który w krytycznych momentach bitwy osobiście przejął dowodzenie, jak również opracował wcielony w życie plan natarcia na tureckie pozycje. Jak pisali redaktorzy notki, zwycięstwo sarykamyskie było w dużej mierze zasługą tego właśnie oficera¹³⁵. Z czasem ojcowie pierwszego i drugiego kaukaskiego sukcesu stworzyli razem jeden, często powracający na łamach różnorodnych czasopism, swoisty panteon bohaterów walk z Imperium Osmańskim. Na przykład, „Niwa” przygotowała galerię sław owego frontu, na których znaleźli się gen. Popow, Iwanow, Ewert, Gutow i Irmanow, wszyscy, jak zaznaczono, odznaczeni najwyższymi odznaczeniami, tym orężem św. Jerzego¹³⁶. O żywotności legendy generała Przewalskiego może z kolei świadczyć okładka „Iskier” z marca 1916 roku, z zamieszczonym portretem i znamienym tytułem: „bohater Sarykamysza i Erzerum”¹³⁷. Nie zapomniano też o morskim aspekcie walk. Na swoje pięć minut sławy mógł liczyć dowódca okrętu podwodnego, Michaił Aleksandrowicz Kiticyń, który zdobył i odholował do Sewastopola turecki transportowiec (6000 ton)¹³⁸. Swojego miejsca na okładce doczekał się również okrzyknięty przez gazetę „bohaterem Trapezuntu” generał Władimir Platonowicz Lachow, który na jednym zdjęciu „obserwuje pole bitwy”, na drugim zaś został uwieczniony ze swoim sztabem¹³⁹.

Podsumowując przedstawienie ikonograficzne owych trzech ważnych i generalnie wygranych z punktu widzenia Rosji bitew można stwierdzić, że rosyjska machina propagandowa potrafiła w razie potrzeby podejmować złożone, obliczone na długotrwałe działanie akcje

134 „Новое Время”, nr 14379/1916, s. 6.

135 „Искры”, nr 11/1915, s. 82.

136 „Нива”, nr 46/1916, s. 764.

137 „Искры”, nr 11/1916, s. 82.

138 „Нива” nr 42/1916, s. 706.

139 „Искры” nr 24/1916, s. 185.

informacyjne, mające na celu podtrzymanie (czasem wręcz odbudowanie) bojowego nastroju i przekonania o ostatecznym zwycięstwie w wojnie. W równej mierze wykorzystywano tu zarówno możliwości kreacji własnych bohaterów wojennych, jak i przedstawienia całkowitego rozpadu armii przeciwnika. Tam, gdzie było to możliwe, nie zapomniano również o nadawaniu zwycięstwu wymiaru symbolicznego, poprzez nawiązywanie do rosyjskiej historii, kultury czy ambicji politycznych. Oczywiście jednak, mowa tu tylko o zamierzeniach propagandy, nie zaś o rezultatach tych akcji wśród grupy docelowej. Jest to jednak zagadnienie znacząco wykraczające poza ramy niniejszej pracy.

Rozdział 7

Indywidualni i zbiorowi bohaterowie wojny w fotoreportażu. Martyrologia i pamięć o poległych

7.1 Przypadki indywidualne. Najsłynniejsi bohaterowie armii rosyjskiej w prasie ilustrowanej

Wielka Wojna doprowadziła do pewnego spadku wartości ludzkiego życia, przynajmniej w obiektywie ówczesnych mediów. Jeszcze kilka lat przed wojną wypadki pochłaniające kilkanaście lub kilkadziesiąt ofiar elektryzowały opinię publiczną. W czasie wojny tysiące zabitych, ofiar kolejnych kampanii, stawały się tylko danymi statystycznymi, które nabierały realnej wartości dopiero w momencie, gdy jedną z pozycji na niekończącej się liście strat był poległy członek rodziny lub znajomy. Mimo to społeczeństwo potrzebowało bohaterów – osób posiadających indywidualne rysy twarzy i własne dokonania, którzy mogli być w pewnym sensie rozpoznawalnymi reprezentantami całej, anonimowej masy żołnierzy. Takiej roli nie mogli pełnić zawsze przedstawiciele elit, jak omawiani wyżej członkowie domu panującego czy dowódcy armii i frontów – żyli oni bowiem w świecie oddalonym znacznie od przeciętnego czytelnika, poza tym rzadko (jeśli w ogóle) mieli szansę dawać dowody osobistego męstwa na froncie. Ponownie więc, społeczeństwo – zarówno zmobilizowani, jak i pozostali na tyłach – potrzebowali historii o aktach męstwa i poświęcenia, których dokonały osoby mniej więcej równe im statusem i pochodzeniem.

W poprzednim rozdziale omówiono sylwetki wodzów, dowódców i znanych osobistości zaangażowanych w wojnę, dla których mogła ona stanowić okazję do budowy własnego wizerunku. W tej części za to pragnąłbym za to skupić się na osobach, które niejako zaistniały dzięki wojnie – których bohaterskie wyczyny pozwoliły im znaleźć uznanie w oczach opinii publicznej. Niektórych z nich rosyjska prasa przekuła (czasem pośmiertnie) na wzorce do naśladowania dla całej armii. Inni mogli pojawić się wyłącznie jako element jednego, wielkiego zbioru dzielnych żołnierzy (lub ofiar) wysiłku wojennego, którzy mieli świadczyć o ofiarności Rosjan i ich zaangażowaniu w walkę do ostatecznego zwycięstwa. Wreszcie trzecim interesującym mnie tu przypadkiem jest użycie bezimiennych ofiar strony rosyjskiej na fotografiach w celu budowy odpowiedniego dramatyzmu i oddania tragizmu wojny, cały czas jednak z myślą o tym, obrócić ich śmierć w pożytek dla propagandy.

Jednym z pierwszych bohaterów konfliktu, którzy zyskali zauważalny medialny rozgłos, był doński Kozak, Koźma Kriuczok. W pierwszych dniach wojny został ranny w czasie potyczki z napotkanym niemieckim patrolem kawaleryjskim, mimo przewagi liczebnej tych ostatnich zabijając

w czasie walki jednego z przeciwników. Jeszcze przebywając w szpitalu polowym Kriuczkow został udekorowany przez generała Rennenkampfa, stając się tym samym pierwszym odznaczonym Krzyżem Świętego Jerzego w Wielkiej Wojnie.

Z pozoru drobny incydent stał się podstawą do budowy legendy, którą wnet podchwyciła (i odpowiednio rozdmuchała) propaganda wojenna. Już 19 września rosyjska cenzura dopuściła do obiegu jedną z pierwszych „oficjalnych” biografii bohatera, wedle której w czasie wspomnianego starcia zabił on jedenastu Niemców. Pierwszą stroną tego wydania zdobiło słynne zdjęcie Koźmy w mundurze zwykłego przykaźnego (*приказный*, odpowiednik starszego szeregowego w wojskach kozackich), które stało się rozpoznawalnym symbolem heroizmu¹. Był to tylko początek serii broszurowych książeczek, wydawanych na obszarze całej Rosji, prawie zawsze ozdabianych portretem bohatera, nierzadko silnie retuszowanym. W moskiewskiej wersji broszury o sugestywnym tytule „Nieustraszony bohater Koźma Kriuczkow i jego sławne zwycięstwa nad wrogami, kiedy to sam zabił jedenastu Niemców” opublikowano wierną reprodukcję zdjęcia słynnego Kozaka, jednakże w (tak samo zatytułowanej) wersji z Rostowa nad Donem wydawca zdecydował się na bardzo silny retusz, dzięki któremu mógł „przypiąć” Krzyż św. Jerzego do piersi kawalera². Ten sam portret zdobił również pierwsze strony niektórych gazet; opublikował go m.in. „Sinyj Żurnał”. W tym samym numerze zamieszczono zresztą jeszcze jeden jego portret, co ciekawe wraz z reprodukcją pisanego dosyć oryginalną ruszczyzną listu do rodziny. Twarz Kriuczkowa pojawiła się nie tylko w tak oczywistych miejscach, jak łamy periodyków ilustrowanych, ale również jako reklama „wojennych” papierosów czy cukierków. Gdy w 1915 roku akcjonariusze Kodaka wydali omawianą wcześniej broszurę reklamową swoich produktów, jednym z opowiadań zamieszczonych w charakterze zachęty było oczywiście przypadkowe spotkanie szczęśliwego posiadacza aparatu z Koźmą Kriuczkowem i wykonanie pamiątkowego zdjęcia³.

O ile można uznać Kriuczkowa za prawdziwą sławę Wielkiej Wojny po stronie rosyjskiej, to nie był on jedynym tego typu wypadkiem. Ówczesna rosyjska prasa miała silną tendencję do kreowania bohaterów jednego zdjęcia. Przedstawiano ich zazwyczaj na trzeciej-czwartej stronie danego czasopisma, między innymi krótkimi artykułami i fotografiami, bądź też jako materiał

1 Г. Нелюбин, *Донской Казак Козма Крючков. Первый Георгиевский Кавалер*, Пернов 1914, s. 1-3.

2 *Неустранимый герой донской казак Кузьма Крючков и его славные победы над врагами, как он один убил одиннадцать немцев*, Москва 1914, s. 1; Por. *Неустранимый герой...*, Rostów nad Donem 1914, s. 1. Nie wszyscy wydawcy zdecydowali się na zamieszczenie portretu bohatera, zapewne kierując się kwestiami finansowymi lub czasowymi. Przykładem jest np. *Храбрый герой Великой Отечественной войны, первый георгиевский кавалер, славный казак Тихого Дона Кузьма Крючков и 12-тилетний мальчик герой георгиевский кавалер Андрияша Мироненко*, Москва 1914.

3 „Любитель-Кодакист”, nr 36, s. 11-13. Jako epilog tej historii należałoby dodać, że sam Kriuczkow nie dożył końca burzy dziejowej, jaka przetoczyła się nad Rosją. Zginął latem 1919 roku w walce przeciwko bolszewikom.

ilustracyjny do większych tekstów na tematy położenia na froncie. Zazwyczaj towarzyszył im jedynie bardzo lakoniczny opis, dotyczący zdobycia rekordowej liczby odznaczeń, czy też pojedynczego, heroicznego wyczynu. To, na ile przypisywane owym żołnierzom dokonania rzeczywiście miały miejsce jest oczywiście kwestią otwartą.



Fot. nr 32. Fragment okładki czasopisma „Sinyj Żurnał” z 1914 roku z portretem Kriuczkowa na honorowym, centralnym miejscu.

Źródło: „Синий журнал”, nr 34/1914, s. 1

W niektórych wypadkach możliwa jest stosunkowo prosta weryfikacja. W numerze 43 „Niwy” z 1916 roku zamieszczono zdjęcie kozaka z 18. Orenburskiego Pułku Kozackiego, Nikołaja Petrowicza Ponomariewa, który to otrzymał „wszystkie odznaczenia bojowe” i został awansowany na stopień chorążego. Jest to postać jak najbardziej autentyczna, istnieją również inne fotografie

przedstawiające Ponomariewa z imponującym szpalerem medali. Podobnie jak Koźma Kriuczkow zginął w 1919, walcząc w syberyjskich formacjach Białych, psując zresztą przedtem własną legendę postępowaniem w czasie ekspedycji karnych przeciwko lokalnej ludności⁴. Z kolei polski „Tygodnik Ilustrowany” opisał zimą 1914 roku historię Bolesława Marcinkowskiego. Osiemnastoletni uczeń 6 klasy gimnazjum miał wstąpić do wojska jako ochotnik, w czasie oblężenia Warszawy udał się na zwiad na własną rękę. Pod Piasecznem strącił celnymi strzałami aeroplan (sic!), i wziął do niewoli strąconą załogę. Marcinkowski miał za to otrzymać awans na oficera i zostać przedstawiony do św. Jerzego. Na zdjęciu kiepskiej jakości widać młodego człowieka z medalem na piersi, siedzącego na kanapie i z laską w rękach. Ta zakrawająca na fantastyczną historia, wydaje się o tyle ciekawa, co trudna do potwierdzenia. W dokumentach odznaczonych krzyżem św. Jerzego IV klasy rzeczywiście widnieje urodzony w Warszawie żołnierz 52. Zapasowego Batalionu piechoty o nazwisku Marcinkowski. Otrzymał go jednak niemalże rok po opisywanych wydarzeniach (10 października 1915 roku starego stylu). Sprawa ta wymaga zapewne dalszych wyjaśnień, wykraczających jednak poza zakres niniejszej pracy.

Innym przykładem bohatera fantastycznej epopei, której prawdziwość ciężko jest obecnie zweryfikować, był kozak Jewstrat Bojko, który wzięty do niewoli i wysłany na roboty przymusowe na front zachodni miał zabić strażników i uciec przez niemieckie linie do Francji. Na zamieszczonej fotografii ilustrującej całą epopeję pozuje on wraz z grupą Rosjan-ochotników, służących we francuskiej armii⁵.

Chętnie sięgano po sylwetki znanych osób, które z różnych powodów decydowały się dobrowolnie zaciągnąć się do wojska. W sierpniowym numerze „Iskier” z 1914 roku zamieszczono portret członka Dumy i terskiego Kozaka, Michaiła Aleksandrowicza Karaulowa, który mimo swojego stanowiska w rządzie postanowił ruszyć na front. Szczególnie interesujące jest to, że przed wyjazdem zdecydował się na ogolenie głowy na modłę Kozaków zaporoskich, pozostawiając jedynie tzw. osełdec – w taki też sposób pozował do fotografii zamieszczonej w gazecie⁶. Na swój moment chwały mogli liczyć również kompetentni dowódcy średniego szczebla, jak na przykład pułkownik kawalerii pułkownika kawalerii Siergiej Pietrowicz Zykow, którego pułk miał w czasie walk 28 maja 1916 roku (st. styl.) wziąć do niewoli 3000 żołnierzy, 40 oficerów i 6 karabinów

4 „Нива”, 43/1916, s. 724; „Искры”, nr 22/1917, s. 173. Zob. także: „Офицеры русской императорской армии”, https://ria1914.info/index.php/Пономарев_Николай_Петрович_2, dost. na dz. 1.02.2022.

5 „Искры”, nr 17/1915, s. 135.

6 „Искры”, nr 31/1914, s. 247. Ciekawe są dalsze losy owej postaci. Michaił Karaulow osobiście popierał rewolucję lutową, w czasie działania Rządu Tymczasowego aktywnie działał na rzecz poprawy sytuacji zarówno terskich kozaków, jak i rodzinnego Kaukazu w ogólności. Został też wybrany atamanem przez swoich pobratymców. Po przewrocie bolszewickim znalazł się w opozycji względem Czerwonych i szykował się do walki o niezależność terskich Kozaków. Ambitne plany zostały nagle przerwane, gdy w grudniu 1917 został wraz z bratem (właściwie przypadkiem) zamordowany przez grupę zdemoralizowanych żołnierzy.

maszynowych, i którego portret zamieściła „Niwa”⁷.

Podczas wojny miała miejsce sytuacja, kiedy to na pierwszy rzut oka idealna okazja do stworzenia nowego bohatera została pokrzyżowana przez jego przedwczesną śmierć. Mowa tu o prawnuku Mikołaja I, księciu krwi imperialnej Olegu Konstantynowiczu Romanowie⁸. Ów młody człowiek, służący w stopniu korneta w Lejb-Gwardyjskim Pułku Huzarów Jego Wysokości odmówił propozycji przejścia do pracy sztabowej i kierując się silnym poczuciem patriotyzmu ruszył ze swoją jednostką na front. Wydawałby się więc świetnym kandydatem do roli bohatera wojennego, nie tylko pochodzącego z rodu panującego, ale na dodatek walczącego niejako w pierwszym szeregu. Niestety, został śmiertelnie raniony już w czasie jednej z pierwszych potyczek, 27 września (10 października) 1914 roku. Pomimo, że księżę nie zdążył dokonać heroicznego czynów, jego przedwczesna śmierć na placu boju została wykorzystana propagandowo. Fotografia poległego w mundurze gwardyjskim pojawiła się w wielu czasopismach ilustrowanych, chociaż, co warto zauważyć, nie we wszystkich. Informację o śmierci księcia, wraz z towarzyszącym jej zdjęciem portretowym, zamieściły m.in. „Iskry”, a także „Letopis' Wojny...”⁹. Ponad stronicowego wspomnienia wraz z towarzyszącym mu zdjęciem nie mogło oczywiście zabraknąć w czasopiśmie „Wiestnik ruskij kawalerii” („Вестник русской кавалерии”)¹⁰. Powściągliwość zachowała za to na przykład „Wielikaja Wojna w obrazach i kartinach”. Sam pogrzeb księcia Olega również stał się jedną wielką manifestacją patriotyczną. Jej przebieg został skrzętnie udokumentowany na fotografiach. Relację zdjęciową z tego wydarzenia zamieściły np. „Iskry” w numerze 40 z 1914 roku. Na fotografiach widać między innymi kondukt żałobny z wozem wiozącym obłożoną wieńcami trumnę, grupy chłopstwa i żołnierzy „spontanicznie” zbierające się na drodze procesji, rodziców poległego Romanowa i wreszcie samą mogiłę¹¹. W następnym latach wojny postać ks. Olega powracała jeszcze co jakiś czas, m.in. w rocznicę śmierci czy z okazji ukończenia prac nad okazałym mauzoleum, gdzie złożono jego ciało. Nie mogło też go zabraknąć przy okazji tworzenia tableau-list poległych w roku 1914.

Specyficzne warunki panujące na froncie wschodnim spowodowały, że rosyjska propaganda w zasadzie nie wytworzyła własnego odpowiednika popularnego w innych państwach „kultu” lotników-bohaterów. Latający na froncie zachodnim piloci myśliwscy byli bardzo wdzięcznym materiałem dla propagandy państw walczących – z punktu widzenia jej odbiorców odróżniali się

7 „Нива”, nr 28/1916, s. 470.

8 Ros. *Князь императорской крови*, tytuł przyznawany członkom domu Romanowów będących potomkami jednego z władców, jednak w stopniu dalszym niż wnuk.

9 „Искры,” nr 39/1914, s. 305; „Летопись войны 1914 г” nr 8/1914, s. 125, warto zwrócić też uwagę na zdjęcie z przewiezienia trumny z ciałem Olega do Ostaszewa (nr 10/1914, s. 156).

10 „Вестник русской кавалерии”, nr 17-18/1914, s. 643-644.

11 „Искры,” nr 40/1914, s. 314-315.

oni wyraźnie od anonimowych, szarych i niejako spowszedniałych mas piechoty. Piloci posiadali własne twarze i indywidualne rysy charakteru, a czasem także będące ich wizytówką, charakterystyczne malowanie samolotu. Z tego powodu łatwiej się można było z nimi utożsamiać i – w bardzo szerokim ujęciu tego słowa – zżywać. W przeciwieństwie do szarych żołnierzy sukcesy pilotów były wymierne i niezależne od sytuacji na froncie. Nie można więc dziwić się, że wielu z nich w czasie wojny zostało, wedle ówczesnych standardów, medialnymi gwiazdami. Wizerunki asów reprodukowano zarówno w czasopiśmie, jak i w formie pocztówek, niektórzy piloci zaś sami umiejętnie budowali wokół siebie atmosferę wojennej legendy, pojawiając się w gazetach, udzielając wywiadów czy też, w niektórych wypadkach, pisząc swoje własne biografie. Nawet śmierć takiej sławy mogła – i była – wykorzystywana na potrzeby propagandy, stając się nierzadko elementem narodowej martyrologii. Najsłynniejszym przypadkiem wydają się tu chyba życie i śmierć *freiherra* Manfreda von Richthofena, znanego lepiej jako Czerwony Baron, czy też, ze strony Ententy, Georges Guynemera.

Budowa podobnej narracji na froncie wschodnim była jednakże bardzo utrudniona. Po pierwsze, rosyjskie siły powietrzne cierpiały całą wojnę na chroniczny brak niezbędnego sprzętu i płatowców. W rezultacie eksploatowano modele całkowicie już przestarzałe, wyraźnie ustępujące samolotom państw centralnych. Za wyjątkiem ciężkich bombowców Rosjanie ustępowali swoim przeciwnikom zarówno pod względem ilości, jak i jakości lotnictwa. Na przeszkodzie w tworzeniu lotniczych legend stała również wynikająca z powyższego stosunkowo mała intensywność walk powietrznych – starcia pomiędzy samolotami, nie mówiąc już o myśliwskich pojedynkach, zdarzały się raczej rzadko, przynajmniej porównując to z „gorącym” niebem frontu zachodniego. W rezultacie informacje o wyczynach nielicznych rosyjskich asów, takich jak Aleksander Kazakow stanowiły raczej cegiełkę w ogólnej budowie obrazu rosyjskiego męstwa względem wroga, tracąc tym samym tak cenione na zachodnim froncie indywidualne rysy bohatera.

Takie wrażenie można uzyskać zwłaszcza przeglądając zdjęcia dobierane jako ilustracje do tematów związanych z wojną w powietrzu. W czwartym zeszycie „Wojny w Obrazach...”, którą wydano jeszcze na początku wojny umieszczono jednostronicową galerię dotyczącą powietrznego aspektu wojny. Na trzech z czterech zdjęć znajdują się rozpoznawcze samoloty niemieckie typu *Taube*, na czwartym zaś wrak tego właśnie samolotu, zestrzelonego, co podkreślono, przez sojuszników, nie zaś wojsko rosyjskie¹². W zamieszczonej w 1916 roku na łamach czasopisma „Iskry” dwustronicowej galerii o wymownym tytule „Wojna w powietrzu” nie znalazło się ani jedno zdjęcie przedstawiające rosyjskiego asa, zaś pojawiający się na dwóch tylko fotografiach piloci są całkowicie anonimowi. Co znamienne, prawie wszystkie zdjęcia przedstawiają wrogie

12 Wszystkie zamieszczone na tej stronie fotografie były retuszowane. „Великая Война в образах...”, 4/1915, s. 187.

maszyny i bomby, niejako wypierając z obrazu carskich awiatorów¹³.

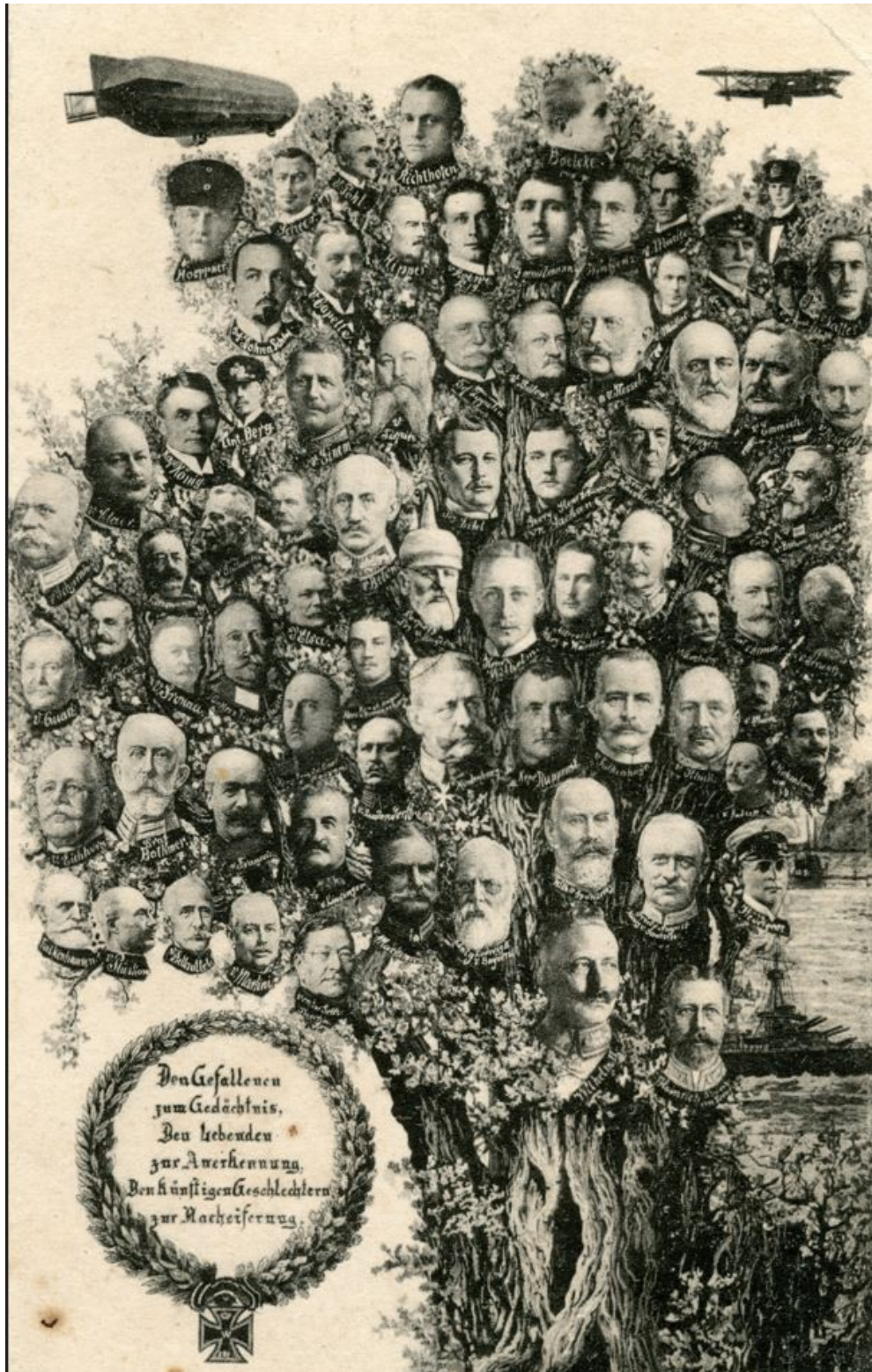


Fot. nr 33. Książę Oleg Konstantynowicz Romanow w mundurze polowym, około 1914 roku. To konkretne ujęcie było wykorzystane przez wiele gazet jako materiał ilustracyjny do informacji o jego śmierci. Nie można również wykluczyć, że było kolportowane w formie pocztówki

Źródło: *Prince of Imperial Blood Oleg Konstantinovich*, „Romanov Empire”,

<https://www.romanovempire.org/media/prince-of-imperial-blood-oleg-konstantinovich-0640b2>, dost. na dz. 1.02.2022

13 „Искры”, nr 49/1916, s. 388-389.



Fot. nr 34. Niemiecka pocztówka propagandowa z końcowego okresu wojny, kolaż na którym zestawiono żywych i poległych bohaterów niemieckiego wysiłku wojennego. Na samym szczycie patriotycznego drzewa umieszczono dwóch pilotów- Richthofena i Oswalda Boelcke, tuż pod nimi zaś – Maxa Immelmana
Źródło: zbiory autora.

Również w zamieszczonym nieco później artykule z początków 1917 roku, zatytułowanym „Piloci Frontu Północnego” próżno szukać prób nadania bohaterom jakichkolwiek indywidualnych cech. Fotografie z frontu pod Rygą, mimo że niewątpliwie portretują pilotów w sposób życzliwy, są wyłącznie grupowe. Można powiedzieć, że dla autorów tego zestawienia piloci stanowili wyłącznie bohatera zbiorowego, podobnie jak żołnierze piechoty czy marynarze¹⁴.

Nie znaczy to jednak, że rosyjska machina propagandowa całkowicie zrezygnowała z ukazywania indywidualnych wyczynów pilotów. Jednym z wyjątków od wyżej opisanej normy są losy rosyjskiego pilota z początkowego okresu wojny, sztabkapitana Piotra Nikołajewicza Niestierowa. Ów prekursor samolotowej akrobacji zdobył rozgłos jeszcze przed wybuchem wojny. Po jej wybuchu służył na froncie austriackim, wykonując szereg lotów zwiadowczych w czasie walk w Galicji. Tam też 26 sierpnia/8 września podjął pierwszą próbę strącenia wrogiego samolotu w walce powietrznej. Ponieważ jego rozpoznawczy Morane był (podobnie jak większość maszyn w tym okresie wojny) nieuzbrojony, rosyjski pilot próbował w sposób kontrolowany staranować austriackiego Albatrosa. Ryzykowny manewr zakończył się rozbiciem obu maszyn i śmiercią zarówno Rosjanina, jak i austriackiej załogi. W krótkim czasie Niestierow stał się narodowym bohaterem, gotowym poświęcić swoje życie dla Ojczyzny. Jego podobiznę zamieściły zarówno czasopisma ilustrowane, jak i znalazły się one na łamach kronik wojennych. W niektórych wydawnictwach, zapewne w celu spotęgowania wrażenia, oprócz portretu lotnika zamieszczano również jego przedwojenną fotografię z dziećmi. W innych, jak na przykład „Iskry”, portret poległego pilota zajął całą stronę tytułową wydania¹⁵. „Niwa” zestawiała zdjęcie portretowe Niestierowa z publikacją ułożonej na jego cześć pieśni¹⁶. Interesujące jest to, jak bardzo śmierć Niestierowa poruszyła opinię publiczną. Niemalże w tym samym okresie miały przecież miejsce również inne wypadki śmierci na polu chwały, w tym także lotników. Przykładem może być tutaj Jewgraf Gruzinow, który nie mając szans na bezpieczny powrót na macierzyste lotnisko, aby uniknąć niewoli świadomie rozbił swoją maszynę. O ile jego wyczyn był okazjonalnie wspominany w gazetach, nie można mówić tu o tak masowym, powszechnym celebrowaniu jego pamięci¹⁷.

W przeciwieństwie do niego i wielu innych bohaterów tej wojny do wyczynu Niestierowa wracano nawet w kolejnych latach konfliktu i to w momencie, gdy rosyjskie lotnictwo mogło się już pochwalić własnymi asami powietrznymi, mającymi na koncie pięć i więcej zestrzeleń. Portret pilota-bohatera pojawia się na przykład w wydanej jeszcze w połowie 1917 roku pracy albumowej „Wojna i rewolucja”. Pamięć o jego samopoświęceniu była więc najwyraźniej cały czas żywa nawet

14 „Искры”, nr 4/1917, s. 26. Przykłady można zresztą mnożyć – zob. np. „Нива”, nr 16/1915, s. 316.

15 „Искры”, nr 35/1914, s. 273, 279; „Великая Война в образах..”, 3/1915, s. 133.

16 „Нива”, nr 37/1914, s. 716.

17 „Искры”, nr 37/1914, s. 295

w ostatnich miesiącach wojny¹⁸.

W pierwszych latach wojny dobór bohaterów, których wizerunki docierały do opinii publicznej był wypadkową rozgłosu danej postaci, możliwości zdobycia jej fotografii a następnie zainteresowania się sprawą przez jedno z wydawnictw lub redakcji. Podejmowano też pierwsze próby uporządkowanego zbierania takich informacji. Na przykład z inicjatywy protoprezbitera Giorgija Szawelskiego już w październiku 1914 roku zainicjował akcję zbierania informacji o „bohaterskich czynach” przez kapelanów wojskowych. Kapłani mieli więc oprócz swoich codziennych funkcji pełnić również rolę doraźnych kronikarzy rosyjskiego wysiłku wojennego. W niektórych wypadkach można również zauważyć oddolne próby wykorzystania sylwetek wojennych bohaterów, zwłaszcza zwycięskich dowódców. Taki charakter miała zapewne „galeria sław” z 1915 roku, prezentowana na ryc. 35.



Одна из палат лазарета Московского Градоначальства.

Fot. nr 35. Bohaterowie wojny, wiszący na ścianie jednej z sal moskiewskiego lazaretu. Ze względu na jakość zdjęcia trudno stwierdzić jednoznacznie, czy znajdują się tam tylko portrety Rosjan, czy też również sojuszników

Źródło: *Альбом деятельности Московского городского управления по организации помощи больным и раненым воинам и семьям призванных, 1914-1915 г.г.*, Москва 1916, s. 139.

¹⁸ *Война и революция. Альбом текущих событий*, Петроград 1917, s. 97.

Na potrzeby wojennej propagandy odpowiedział również świeżo zawiązany Komitet Patriotów, który zobowiązał się do wydawania całej serii tanich, broszurowych książeczek, opisujących wyczyny rosyjskich bohaterów. Oprócz kwestii patriotycznych była to również niewątpliwie okazja do zarobku dla wydawców zrzeszonych w komitecie¹⁹. Przykładem tego typu broszurek patriotycznych może być wydane jeszcze w 1914 roku, anonimowe dziełko „Nasi bohaterowie w obecnej Wielkiej Wojnie”²⁰. Zdjęcie okładkowe to oczywiście portret Koźmy Kriuczkowa, w treści zaś znaleźć można kilka oddzielnych opowiadań na temat poszczególnych bohaterów rosyjskiego wysiłku wojennego. Odnośnie do fotografii, w środku znalazły się portrety indywidualne (m.in. Niesterowa, poległego pułkownika Komarowa i braci Katkow), jak również – dodane zapewne w celu uatrakcyjnienia szaty graficznej – dwa zdjęcia przedstawiające przelot aeroplanu i rosyjskich artylerzystów przy działaniu, obserwujących znajdujący się nad nimi samolot. Interującym akcentem jest umieszczenie zdjęcia grupowego Koźmy Kriuczkowa wraz z kolegami z oddziału – tak, że w tym momencie dzielą oni niejako jego sławę.

Dopiero w drugiej połowie wojny postanowiono podejść do zagadnienia bohaterów w bardziej scentralizowany sposób. Na początku 1916 roku w Stawce Głównodowodzącego zaczęto rozważać nowy projekt, popierany przede wszystkim przez generał-adiutanta grafa Władimira Borysowicza Frederiksa. Postulował on przeprowadzenie prowadzonej na prawdziwie masową skalę akcji dokumentowania posiadaczy broni, orderu bądź krzyża św. Jerzego, w celu wykorzystania ich wizerunków zarówno do celów historycznych, jak i propagandowych. Szczegółowy plan, przedstawiony carowi 5 stycznia 1916 roku zakładał, że każdemu posiadaczowi owego prestiżowego odznaczenia należy wykonać fotografię, a następnie zebrać od samego zainteresowanego i świadków opis o bohaterskim wyczynie, którego rezultatem było przedstawienie do odznaczenia²¹. Jeśli to było możliwe, do relacji należało dołączyć sporządzoną na jej podstawie ilustrację. Następnie zdjęcia bohaterów (wraz z tekstem i przygotowanymi rysunkami) miały być wklejane jako centralny element do specjalnie przygotowanych tableau, wykonanych w „stylu rosyjskim”. Tableau te, wykonywane w liczbie 60 sztuk (!) na każdego sportretowanego, należało następnie wysyłać m.in. do rodziny odznaczonego, jego macierzystej jednostki, do głównych muzeów i archiwów, a przede wszystkim w jego strony rodzinne, ze szczególnym uwzględnieniem szkół. Jak obrazowo malował swoją wizję autor odczytu, dzieci w lokalnych szkołach miałyby tym samym okazję zobaczyć na własne oczy bohaterów wywodzących

19 M. K. Stockdale, *Mobilizing the Russian Nation. Patriotism and Citizenship in the First World War*, Cambridge, Nowy Jork, 2018, s. 69.

20 *Наши герои в современной великой войне*, Москва 1914.

21 Tekst wystąpienia przed carem jest przywołany w: Т. Н. Ильина, *Герои Великой Войны 1914-1918. Материалы Трофейной комиссии в собрании Военно-Исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи*, Москва 2014, s. 186-188.

się z ich własnej wioski, budując w nich „miłość do swojego cara i ojczyzny”. Zauważał też, że podobne działania zostały już podjęte przez inne strony konfliktu, z sugestią, że armia rosyjska pozostaje na tym polu w tyle²².

Projekt spotkał się z pozytywną reakcją Stawki i już 12 marca 1916 w Rozkazie nr 19 Naczelnika Sztabu Głównodowodzącego przystąpiono do jego realizacji. Organem koordynującym akcję była Komisja ds. Zdobyczy Wojennych w Piotrogradzie, naczelnik sztabu nalegał jednak, by wszystkie jednostki mogące to zrobić samodzielnie przesyłały wymagane zdjęcia i dokumenty do komisji. Jednocześnie zapowiedziano, że Komisja rozpocznie wydawanie broszur ”Bohaterowie i Zdobycze Wielkiej Wojny Narodowej”, będące niejako rozwinięciem całej idei. Zachęcano do zgłaszania własnych propozycji odznaczonych, których historię można opisać w kolejnych numerach²³.

Warto pochylić się tutaj nad psychologicznym aspektem znaczenia odznaczeń w carskiej armii. W rosyjskiej kulturze wojskowej eksponowanie licznych i barwnych odznaczeń odgrywało o wiele ważniejszą rolę, niż miało miejsce w innych armiach konfliktu²⁴. Jest to szczególnie dobrze widoczne na fotografiach prywatnych, kiedy porówna się dostępny materiał z armii rosyjskiej i jej najgroźniejszego przeciwnika – wojska niemieckiego. Jak się wydaje, niemiecki etos wojskowy omawianego okresu raczej nie dążył do epatowania przez żołnierza zdobytymi odznaczeniami w warunkach frontowych (nie mówimy tu oczywiście o specjalnych okazjach, wymagających wręcz założenia munduru galowego). Popularnym zwyczajem wśród posiadaczy Żelaznego Krzyża II klasy było noszenie podczas codziennej służby jedynie wstążki, zaczepionej o guzik kurtki mundurowej. W warunkach polowych wielu żołnierzy nosiło baretki zamiast pełnych dekoracji wojskowych i z w taki właśnie sposób pozowało do zdjęć pamiątkowych.

W wypadku Rosjan obserwować można zupełnie przeciwne podejście – okazja do wykonania fotografii wymagała od pozującego założenia wszystkich przynależnych mu nagród, odznak i medali pamiątkowych. Omawiany wcześniej Ponomariew był szczególnie jaskrawym przykładem tej tradycji, pozując do fotografii ze szpalerem odznaczeń, często również ze sztandarem pułkowym w ręku. Jednakże swoista magia prestiżowych orderów nie omijała również wyższych szarż. W swoich dziennikach z frontu lekarz korpusny Krawkow, celny i miejscami sarkastyczny komentator życia wewnątrz armii rosyjskiej, wspominał: „Generał Żnow – niech mu Bóg sędzią będzie! - jest bardzo zajęty pozowaniem do zdjęć ze swoim „Św. Jerzym” Och, jakże bym podziwiał wszystkich owych kawalerów [orderu] św. Jerzego, jeśli bym nie znajdował się tak

22 Ibidem, s. 187-188.

23 Faksymile rozkazu: ibidem, s. 189.

24 Sądząc po corocznych transmisjach z okazji świąt wojskowych w Federacji Rosyjskiej, trend ten przetrwał czasy radzieckie i utrzymuje się w armii rosyjskiej do dzisiaj.

blisko ku temu wszystkiemu, by widzieć, jak u nas otrzymuje się wszystkie takie odznaczenia”²⁵.

Dlatego też w fotografii prasowej regularnie powracającym motywem było uroczyste nadawanie krzyży św. Jerzego, a nawet niższych rangą, acz ciągle cieszących się powszechnym szacunkiem odznaczeń²⁶. Odznaczenia te miały szczególne znaczenie prestiżowe, którego nie była w stanie w żaden sposób pomniejszyć masowość nadań w okresie Wielkiej Wojny. Grupowe nadania obyty dobrą okazją do wykonania zdjęć grupowych, czasami zaś dumni posiadacze „św. Jerzego” lub „św. Anny” przesyłali wykonane wtedy ujęcia do gazet. Poniżej możemy zobaczyć dolne i eksponowane miejsce rubryki „nasi bohaterowie” w 13 numerze „Iskry” z 1916 roku zajęła pozująca grupa Dońskich kozaków – kawalerów orderu św. Jerzego.



Fot. nr 36., „Grupa kawalerów orderu św. Jerzego z jednej z sotni Dońskich kozaków”

Źródło: „Искры”, nr 13/1916, s. 99

25 В. П. Кравков, *Великая война без ретуши. Записки корпусного врача*, Москва 2014, s. 127.

26 W polskiej literaturze (zwłaszcza popularnej, ale również wspomnieniowej) istnieje tendencja do zlewania się trzech związanych ze sobą, ale różniących się od siebie nagród wojskowych, których wspólnym patronem był św. Jerzy. W armii Cesarstwa Rosyjskiego oficerów nagradzano posiadającym cztery klasy Orderem św. Jerzego (*императорский военный орден Святого Великомученика и Победоносца Георгия*), zaś szeregowych żołnierzy i podoficerów Odznaką Honorową Orderu Wojennego (*Знак отличия военного ордена*), również posiadającym cztery stopnie. Ze względu na swoje wizualne podobieństwo do orderu był on wśród szeregowców popularnie nazywany „żołnierskim” Krzyżem św. Jerzego. Tuż przed wybuchem wojny rosyjskie władze wojskowe postanowiły usankcjonować ten już i tak przyjęty zwyczaj i Odznaka Honorowa została w 1913 przemianowana na *Георгиевский крест*. Sytuację komplikuje jeszcze utworzenie w tym samym roku medalu św. Jerzego (*Георгиевская медаль*), który zastąpił wcześniejszy medal „Za dzielność” (*Медаль „За храбрость”*). Zupełnie oddzielną kategorią był, omówiony pokrótce wyżej, Oręż św. Jerzego. Bardzo szczegółowy opis historii Orderu Św. Jerzego, Krzyża św. Jerzego i pokrewnych odznaczeń w: Т. Н. Ильина, *Герои Великой Войны 1914-1918. Материалы Трофейной комиссии в собрании Военно-Исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи*, Москва 2014, s. 15-138.



Fot. nr 37. Scena grupowa po ceremonii wręczenia odznaczeń, miejsce i data nieznane

Źródło: Zbiory autora

Oczywiście tego typu scen nie mogło zabraknąć również w zbiorach pozostawionych przez samych uczestników – wizyty generałów, połączone z uroczystym rozdaniem odznaczeń, są żelaznym punktem niemal każdego zachowanego zbioru prywatnych fotografii²⁷.

Order św. Jerzego był jeszcze przez wiele lat obiektem wielkiego szacunku w kręgach emigracyjnych. Dowodem na to może być pamiątkowy album, wydany w 1935 roku w Belgradzie²⁸. Warto pochylić się bliżej nad tą publikacją. Otwierają ją portrety cara Mikołaja II, koronowanych władców Jugosławii, Belgii i Czarnogóry, następnie wielkich książąt z rodziny Romanowów i dopiero później pozostałych odznaczonych. Redaktorzy albumu z wielką pieczołowitością zebrali portrety wszystkich zamieszczonych w nim kawalerów. Należy przy tym jednak odnotować dużą różnorodność użytych zdjęć. O ile większość z nich pochodzi z okresu Wielkiej Wojny, nie brak też zarówno portretów w mundurach galowych, wykonanych przed 1914 rokiem, a także zdjęć w ubraniach cywilnych, pochodzących z okresu międzywojennego. Może to świadczyć o tym, że przynajmniej części opisywanych oficerów udało się uciec z bolszewickiej Rosji, jednakże nie udało im się zabrać ze sobą praktycznie żadnych pamiątek służby w armii. Oczywiście w albumie pominięto Aleksieja Brusilowa i innych oficerów, którzy w czasie wojny domowej przeszli na stronę „czerwonych”.

²⁷ Można tutaj porównać np. zdjęcia z ceremonii wręczenia krzyży św. Jerzego przez wlk. ks. Jerzego Michaiłowicza (Георгий Михайлович), wykonane na tle majątku Opsa w kwietniu 1916 roku. *Военный альбом генерала...*, s. 286-287.

²⁸ *Альбом кавалеров ордена св. великомученика и победоносца Георгия и георгиевского оружия*, Белград 1935.



Fot. nr 38. Przykład nieco nietypowego sposobu zorganizowania uroczystości wręczania Krzyży św. Jerzego „Новое Время”, nr 14268/1915 s. 8

7.2 Tableau, tablice, galerie sław – upamiętnienie zbiorowe bohaterów i ofiar wojny

Niezależnie od budowy indywidualnego wizerunku wybranych bohaterów wojny z silnie zarysowanymi, indywidualnymi cechami gazety prowadziły również akcję masowego i zbiorowego przedstawiania wyróżniających się na froncie żołnierzy. Przy czym jest rzeczą znaną, że najczęstszy sposób upamiętnienia zarówno poległych, jak i odznaczonych był bardzo zbliżony. Podstawową formą ich prezentacji, używaną w zasadzie przez wszystkie czasopisma, były tablice (tableau), w którym umieszczano portrety upamiętnianych. W obu wypadkach zdjęcia do publikacji dostarczała rodzina zmarłego lub uhonorowanego, względnie jego koledzy z oddziału. Redakcje czasopism ilustrowanych zachęcały do tego swoich czytelników, z oczywistych względów widząc w tym okazję do bezpłatnego zebrania materiału ilustracyjnego do kolejnych numerów. Na przykład, zamieszczona w „Iskrach” informacja redakcyjna na temat przysyłania zdjęć bohaterów i poległych precyzuje (a może rozwiewa istniejące wątpliwości), że wszystkie zdjęcia podlegają

zwrotowi do rodzin i będą publikowane bezpłatnie, w kolejności przesłania²⁹ Tym samym to od rodzin poległych, a także i samych żywych bohaterów zależał dobór odpowiedniego ujęcia. W pierwszych latach zdecydowanie przeważały przedwojenne portrety studyjne w mundurach galowych, w kolejnych miesiącach zaś coraz częściej pojawiały się odpowiednio wyretuszowane zdjęcia frontowe.

O ile taki sposób upamiętniania bohaterów i ofiar był typowy dla wszystkich czasopism, pojawiały się drobne różnice w jego praktycznym wykonaniu. Wielkonakładowe „Iskry” i „Ogoniok” przeznaczały często na ten cel całą stronę danego numeru. Wykorzystywane przez nie elementy zdobnicze były często znacznie bogatsze od konkurencji – jako oprawę do zdjęć bohaterów umieszczano panoplia, symbole narodowe, skomplikowane kompozycje z figur geometrycznych i roślin itp. Z kolei „Nowoje Wremja” i „Letopis’ Wojny” zwykle ograniczały się do mniejszej ekspozycji, zamieszczając jeden do trzech rzędów portretów, objętością odpowiadające niewielkiemu artykułowi. Fakt, że niektóre gazety prezentowały często skromniejsze galerie, niż wielcy gracze rosyjskiego rynku należałoby przypisywać mniejszą dostępnością materiału do publikacji w danym momencie. Ze względu na inną formę wydawniczą, od podobnego upamiętniania bohaterów i poległych powstrzymała się „Wielikaja Wojna w obrazach...”. W żadnym wypadku nie można tego jednak mówić o ściśle narzuconych ograniczeniach, zarówno pod względem formy, jak i objętości – przykładowo to właśnie „Nowoje Wremja” opublikowały 3/16 października 1915 roku elegancko wyglądającą galerię ofiar wojny, „poległych śmiercią bohaterów”, wyróżniającą się estetyką³⁰.

W późniejszym okresie wojny pojawiała się tendencja do zamieszczania bardziej rozbudowanych biogramów zamieszczonych wojennych sław. W wydanych w pierwszych miesiącach 1916 roku „Iskrach” rubryka poświęcona ofiarom wojny zawierała tylko dwa rzędy portretów, pozostałe zaś miejsce poświęcono wypadkom indywidualnego bohaterstwa – m.in. podpułkownika Mikołaja Mikołajewicza Bajdaka, na nadesłanej fotografii otoczonego przez siostry miłosierdzia, który w czasie walk w Galicji wyróżnił się zdobyciem baterii ciężkiej artylerii. Oprócz tego znalazło się też zdjęcie żołnierzy wnoszących na improwizowany karawan trumnę z ciałem „lekarza wojskowego M.” i studyjna fotografia poległego fizyka, Andrieja Bilzara³¹.

W obu wspomnianych wyżej „stylach” zdjęcia były dyskretnie numerowane, zaś pod spodem czytelnik mógł znaleźć bardzo skrótowe biogramy portretowanych. Czasami ograniczano się tylko do podania najbardziej podstawowych informacji – imienia, nazwiska, stopnia i lakonicznej adnotacji „umarł od ran”, „otrzymał odznaczenie” itp.

29 „Искры”, nr 37/1916, s. 293

30 „Новое Время”, nr 14212/1915, s. 7.

31 „Искры”, nr 8/1916, s. 63.



Fot. nr 39. Przykład starannie wykonanego tableau z drugiej połowy 1916 roku, prezentujący najbardziej rozwinięty styl upamiętniania bohaterów wojny w prasie. W tym wypadku włożono ogrom pracy w retusz i wycięcie poszczególnych postaci z oryginalnych zdjęć

Źródło: „Огонёк”, nr 42/1916, s. 5

Nierzadko starano się nieco bardziej nakreślić przyczyny, dla których zamieszczano daną postać, opisując w dwóch-trzech zdaniach ich zasługi. W niektórych wypadkach, najwyraźniej uznanych przez redakcję za odpowiednio medialne, zamieszczano też dłuższe, indywidualne

wyjaśnienia. Takim przykładem była wspólna fotografia braci Kulikowskich, poległych w odstępie kilku miesięcy w 1915 roku. Pragnący dowiedzieć się więcej czytelnik mógł przeczytać zamieszczony pod zdjęciem opis okoliczności, w jakich jeden z braci otrzymał pośmiertnie order św. Jerzego 4. klasy³². Śmierć na polu walki braci czy bliskich krewnych była często wykorzystywanym motywem, przy czym zawsze starano się przedstawiać jako dobrowolną ofiarę na rzecz ojczyzny; podobne zabiegi propagandowe, jak wspomniano już wcześniej, nie były obce i innym walczącym stronom.

Interesujące wyniki dają dokładniejsze przyjrzenie się temu, kogo dokładnie pokazują takie galerie sław. Otóż zdecydowana większość zamieszczonych portretów nie należy ani do oficerów wyższych szczebli (od sztabs-kapitana wzwyż), ani też do korpusu szeregowych. Dominującą grupą, zwłaszcza w okresie od 1915 roku, są podchorążowie i chorążowie, młodzi oficerowie mianowani zazwyczaj już w trakcie wojny. W zamieszczonym przez „Niwę” zestawieniu poległych z połowy 1916 roku na dwadzieścia opublikowanych portretów trzynaście przedstawia chorążych³³. W wydaniu „Nowych Wremji” z podobnego okresu stosunek ten wynosi odpowiednio 6 chorążych na 15 fotografii³⁴.

Oczywiście, od tych ogólnych prawidłowości zdarzały się wyjątki. Do prasy trafiały również zdjęcia podoficerów, a nawet szeregowców, jeżeli tylko można było uzasadnić publikację ich wizerunku dokonaniem jakiegoś bohaterskiego czynu. Na przykład „Iskry” w numerze z 1 marca 1915 roku (starego stylu) zamieściły w swojej zwyczajowej galerii bohaterów zdjęcie szeregowca piechoty, Stanisława Tabora, który miał według redakcji osobiście zabić w czasie walk nad Sanem dwudziestu pięciu (!) Austriaków. Tuż obok znalazło się zresztą również miejsce dla 17-letniego ochotnika, Piotra Suchowa, rannego w Boże Narodzenie³⁵.

Granica między bohaterami a ofiarami wojny była czasami zadziwiająco (choć zapewne niezamierzenie) cienka. Wielokrotnie zdarzało się, że tablice z odznaczonymi i poległymi były umieszczone tuż obok siebie, na sąsiadujących stronach, wyraźnie zacierając granicę między jednymi i drugimi. W niektórych wypadkach redakcja decydowała się na jeszcze dalej idący krok, decydując się (być może z chwilowego braku większej liczby zdjęć) na tworzenie wspólnego tableau z odznaczonymi i zabitymi. Jedynie dołączona legenda pozwalała ustalić, kto był kim.

W miesiącach następujących tuż po obaleniu caratu doszło również do próby budowania nowej legendy – ofiar rewolucji, robotników, żołnierzy i marynarzy poległych w Piotrogradzie w czasie lutowych zająć. W przeciwieństwie do wielu innych przypadków z przeszłości (np.

32 „Новое Время”, nr 14567/1916, s. 11.

33 „Нива”, nr 35/1916, s. 589.

34 „Новое Время”, nr 14441/1916, s. 7.

35 „Искры”, nr 9/1915, s. 66.

omawianych już Pięciu Poległych Karola Beyera) czy, patrząc z perspektywy Wielkiej Wojny, niedalekiej przyszłości (żywa w ZSRR historia osiemnastu zabitych komisarzy z Baku) ofiarom Lutego nie starano się raczej nadawać cech indywidualnych. Nowe rosyjskie (dwo)władze włożyły wiele starań w to, by uczynić z ofiar starć swoistych męczenników rewolucji, których poświęcenie pozwoliło na zbudowanie nowego ładu. Aktywnie działała na tym polu zwłaszcza Piotrogrodzka Rada Delegatów Robotniczych i Żołnierskich, przy których jeszcze w marcu powołano komisję ds. pochówku i identyfikacji zabitych (*Похоронная комиссия при Петроградском Совете рабочих и солдатских депутатов*). Drobiazgowo zbierano zarówno materiały pomagające w ustaleniu tożsamości poległych, ale i dokumentów różnych instytucji i szpitali, które w dni rewolucji przyjmowały rannych. Jednocześnie przygotowywano uroczysty pochówek ofiar. Zaplanowana na 23 marca/5 kwietnia 1917 roku ceremonia była jednocześnie potężną polityczną manifestacją, swoistym rewolucyjnym świętem³⁶. Przez miasto przeszła wielka procesja wraz ze sztandarami, udziałem orkiestry wojskowej itp. Łącznie 184 zabitych zostało pochowanych na Polu Marsowym, placu w centrum Piotrogradu. Sama ocena przebiegu pogrzebu i jego oprawy zależała naturalnie w dużej mierze od nastawienia danego obserwatora do nowych porządków w Rosji. Na przykład w dosyć niepochlebnym tonie wypowiadał się o przebiegu pochodu obserwujący go z okien swojego mieszkania generał Michaił Inostrancew. Zapisał on w swoim dzienniku, że tłumny pochód z pieśniami, flagami i niesionymi przez tłum trumnami potrzebował około godziny, by przedefilować przez ulicę³⁷. Generał nie miał wątpliwości, że uroczystość nie była spontanicznym zrywem, a wyreżyserowanym spektaklem, gdzie powaga chwili mieszała się z groteską. Co ciekawe sugerował przy tym, być może opierając się na krążącym wśród niechętnych nowej władzy kręgach plotkach, że liczbę ofiar rewolucji zawyżano, poprzez dodanie do pochówku ciał bezdomnych, a nawet zmarłych w międzyczasie pacjentów szpitali.

Należy przyznać, że nowe rosyjskie władze zadbały, by całe wydarzenie zostało odpowiednio udokumentowane. Świadczy o tym bogata kolekcja pocztówek fotograficznych. Gros z nich było dziełem niezawodnej agencji braci Bułła, która potrafiła odnaleźć się w nowej rzeczywistości i oddała swoje usługi na polu dokumentu nowym władzom. Jednakże w roli dokumentalistów pojawili się również inni piotrogrodzcy twórcy³⁸.

Całe wydarzenie zostało udokumentowane niemalże z zegarmistrzowską precyzją –

36 Odnosnie do (foto)reportaży tych uroczystości, zob. np. „Нива”, nr 14/1917, s. 205-211; „Огонёк”, nr 13/1917, s. 3-11.

37 М. А. Иностранцев, *Воспоминания. Конец империи, революция и начало большевизма*, Москва 2017, s. 434-435.

38 Bogata kolekcja pocztówek z owego wydarzenia jest dostępna online, na stronach Biblioteki Prezydenckiej im. Borysa Jelcyna. Zob. „Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина”, <https://www.prlib.ru/section/683290>, dost. na dz. 11.02.2022.

odpowiednio ustawieni fotografowie dokumentowali marsz procesji przez miasto, ulica po ulicy, zarówno z perspektywy uczestnika (zwracając uwagę na to, by obiektyw uchwycił niesione przez żałobników transparenty z rewolucyjnymi hasłami), jak i widok z góry, mający oddać wielkość zgromadzonego tłumu. Nie mogło też zabraknąć zdjęć grupowych, potwierdzających udział w ceremonii przedstawicieli nowych władz – i to zarówno z formującego się Rządu Tymczasowego, jak i Rady Delegatów Robotniczych i Żołnierskich – co bardzo ciekawe, nie mających oporów przed tym, by stanąć razem do fotografii³⁹.



Fot. nr 40. Pogrzeb ofiar rewolucji lutowej w relacji prasowej. Ujęcie zgromadzonych tłumów i trumny ułożone w zbiorowej mogile

Źródło: „Синий Журнал”, nr 14/1917, s. 7

39 „Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина”, <https://www.prlib.ru/item/679600>, dost. na dz. 11.02.2022.

Na poprzednich stronach omówiono ze szczegółami sposób upamiętnienia poległych żołnierzy i oficerów, których ze względu na przedśmiertne dokonania lub inicjatywę rodziny/znajomych można było przedstawić jako prawdziwych, a przy tym indywidualnych bohaterów. Redaktorzy czasopism ilustrowanych musieli jednak zmierzyć się z przedstawieniem innej, o wiele liczniejszej grupy – dziesiątek tysięcy szarych, w dużej mierze anonimowych żołnierzy, zwykłych ofiar przeciągającej się wojny. Całkowite milczenie w kwestii ponoszonych strat mogłoby zostać uznane przez społeczeństwo za unikanie tematu, nieodpowiednie zaś przedstawienie go mogło wyrządzić wiele szkód w budowanym przekazie. Na łamach prasy – zarówno tej wielonakładowej, jak i w tanich wydawnictwach broszurowych, kierowanych bezpośrednio do żołnierzy – podkreślano wagę poświęcenia dla ojczyzny. Każdy poległy w wojnie był niejako „nobiletowany” do rangi bohatera wojennego, jako ten, który złożył w obronie Rosji najwyższą ofiarę. Jednakże niewskazane było budowanie pesymistycznego nastroju w społeczeństwie z powodu ciągle rosnących strat. Kwestia ta musiała być poruszana w sposób wyważony i nie burzący powyższej narracji. Popularne było, jak się wydaje, uderzanie w tony powagi, sentymentalizmu, a nawet pobożności, unikając jednak rozpacz czy ukazywania prawdziwych koszmarów wojny.

Najbezpieczniejszą formą przedstawiania tego zagadnienia były pojawiające się stosunkowo często fotografie zbiorowych, „bratnich” mogił, zwykle wykonanych przez ocalałych żołnierzy dla swoich poległych kolegów. Wiele z tych zdjęć zostało opisanych jako przesłane do redakcji przez samych żołnierzy i oficerów, chcących w ten sposób upamiętnić swoich towarzyszy. Abstrahując od tego, czy zdjęcia te rzeczywiście były rezultatem oddolnej inicjatywy, obraz prostej, wojennej mogiły miał wiele zalet z punktu widzenia redakcji. Zwyczajny drewniany krzyż skłaniał do zadumy, jednocześnie zaś nie nawiązywał wprost do okropności wojny i horrorów nowoczesnego pola bitwy. Wszystkie drastyczne szczegóły śmierci żołnierzy, mogące budzić niepokój ówczesnego czytelnika, zostały już – metaforycznie i dosłownie – zasypane i ukryte. Gazeta prezentowała jedynie ostateczny symbol ich poświęcenia dla dobra ojczyzny. Co jeszcze ważniejsze, obecność na wielu takich zdjęciach przyjaciół i znajomych poległych świadczyć miała, że pochowani nie zostaną zapomniani, a także o tym, że armia troszczy się o godne upamiętnienie nawet bezimiennych bohaterów wojny. Czasami w tej powinności towarzyszyły żołnierzom (lub też wręcz ich zastępowały) siostry miłosierdzia⁴⁰.

Trzeba tu zaznaczyć, że nie wszystkie redakcje przyjęły ten bezpieczny, a przy tym nasycony duchem nieco naiwnego pietyzmu obraz. Szczególnym przypadkiem było na przykład społeczeństwo polskie, które traktowało wybuch wojny zarówno jako szansę na odzyskanie

40 Zob. np. „Нива”, nr 4/1917, s. 56; „Летопись войны 1914 г.”, nr 14/1914, s. 227.

niepodległości, ale również i początek bratobójczego konfliktu, w którym Polacy na pewno będą strzelać do swoich rodaków w obcych mundurach.



Fot. nr 41 „Bratnia mogiła” na froncie kaukaskim, 1916/1917 rok

Źródło: zbiory autora

Należy też pamiętać, że cały teren byłego Królestwa Polskiego był w zasadzie przez wiele miesięcy jedną, wielką sferą przyfrontową i perspektywa odbiorcy, zmieniona przez osobiste doświadczenia, była inna niż np. mieszkańców Moskwy lub Piotrogradu. Przykładem owego odmiennego podejścia jest np. wydany w 1915 roku albumik z serii „Polska w roku 1914/15”, zatytułowany „Pobojowisko”. Zarówno zamieszczony tytułem wstępu opis podróży po świeżych polach bitewnych, jak i zamieszczone zdjęcia tchną mało skrywanym pesymizmem. Nie brak plastycznych opisów zrujnowanych miejscowości i pozostawionych na polach, rozkładających się ciał zabitych, wystawionych na działanie przyrody. O ile autor nie sugeruje otwarcie, że chodzi tu o poległych obu walczących stron, można to niejako wyczytać między wierszami. Podobnie

wyglądają i zamieszczone na końcu zeszytu fotografie mogił żołnierskich pod Warszawą i Łowiczem. W porównaniu z omawianymi wyżej przykładami „bratnich mogił” tutaj szokuje wręcz niedbałość czy też pośpiech, z jakim przygotowano pochówek; proste krzyże, wykonane czasem z cienkich patyków, niektóre z nich już złamane przez wojenną zawieruchę. Wszystko potęguje wrażenie ulotności życia w burzy wojny światowej i buduje pesymistyczne wrażenie⁴¹.

Podobną narrację prowadził również „Tygodnik Ilustrowany”, wyróżniający się, co można już było zauważyć na stronach tej pracy, niemalże zawsze odmiennym podejściem do problemu działań wojennych, różniącym się znacznie od punktu widzenia rosyjskiego odbiorcy. Jak wielokrotnie podkreślano na łamach owej gazety, konflikt ten dla Polaków był przede wszystkim tragedią, bratobójczą walką, w czasie której brat stanął przeciw bratu – z tego też powodu redaktorzy nie wahali się zamieszczać scen obrazujących ten tragizm Wielkiej Wojny.



Fot. nr 42. Retuszowane zdjęcie przedstawiające cmentarz polowy, pozostały po walkach w Królestwie Polskim. Zdjęcie okładkowe „Tygodnika Ilustrowanego” z 17 kwietnia 1915 roku
Źródło: „Tygodnik Ilustrowany”, nr 16 (2892)/1915, s. 241

⁴¹ *Polska w roku 1914/15. Zeszyt 1. Pobojowisko*. Red. S. Dzikowski, Warszawa 1915, b.p.

Jednakże nie tylko rosyjskie czasopisma i ich redakcje działały na rzecz upamiętnienia anonimowych ofiar wielkiego konfliktu. Jeszcze w czasie działań wojennych taką potrzebę zauważyła również Stawka. Stąd też przygotowano, a następnie rozesłano do sztabów frontów instrukcję, w myśl której nakazywano zbieranie informacji i dokumentowanie zarówno pól bitewnych, jak i mogił rosyjskich żołnierzy⁴². Informacje te stanowiły jeszcze jeden przejaw działania zorganizowanych po wybuchu wojny oddziałów wojenno-naukowego archiwum, w założeniu mającego gromadzić materiały o wojnie na poczet powojennych prac. Zebrane dokumenty miały być następnie opracowywane w formie albumu; jak można domniemać, prace te miały stanowić potem zaczątek opracowań historycznych przygotowywanych po zwycięskiej wojnie, względnie pomagać w późniejszych pracach ekshumacyjnych.

Dokument dosyć ściśle określał wygląd przygotowywanego albumu. Odnosnie do interesującej nas tu części dokumentacyjnej, to wyznaczony do tego zadania fotograf miał obowiązek wykonać zdjęcie każdej mogiły, z zaznaczeniem danych osobowych pochowanego. Do dokumentu miała zostać również dołączona mapa z zaznaczonym usytuowaniem polowego cmentarza i jego schemat, z uwzględnieniem znajdujących się w okolicy punktów orientacyjnych i zaznaczoną lokacją każdego grobu. Dopuszczano wykonywanie zdjęć całych rzędów mogił, w takim wypadku kolejne numery w ewidencji zaznaczano na samej odbitce⁴³. Można przypuszczać, że władze rosyjskie chciały przynajmniej w pewnym stopniu naśladować działania komisji opiekujących się grobami wojennymi, które działały zarówno wśród sojusznicznych armii, jak i wrogów Cesarstwa Rosyjskiego. Niestety, podobnie jak wiele innych pomysłów rosyjskiej administracji lat wojny, również i ten nie doczekał się raczej pełnej realizacji, zapomniany w ogniu rewolucji i wojny domowej.

7.3 Kobiety-bohaterki. Różne oblicza żeńskiego wkładu w wojnę.

Wojna totalna, jaką z pewnością był konflikt z lat 1914-1918, wymagał zaangażowania ogółu społeczeństwa – oznaczało to, że wysiłek wojenny musiał być wspierany realizowany nie tylko przez mężczyzn, ale również (a może i przede wszystkim) przez kobiety, coraz częściej zastępujące w pracy na tyłach swoich walczących na froncie mężów i ojców. Wymuszona przez wojnę emancypacja płci pięknej miała doniosłe znaczenie i stanowiła w wielu aspektach kluczowy element przebudowy ówczesnego społeczeństwa. Przed innym wyzwaniem stanęli za to redaktorzy

42 Faksymile dokumentu: „Памяти героев Великой войны 1914-1918 годов”, <https://gwar.mil.ru/documents/view/58017134/?parent=58429952&obraz=58841818> dost na dz. 11.02.2022.

43 Faksymile jednego z przygotowanych albumów: „Памяти героев Великой войны 1914-1918 годов”, <https://gwar.mil.ru/documents/view/118255038/?parent=118255139&obraz=118255859> dost na dz. 11.02.2022.

i (foto)reporterzy, którzy musieli w odpowiedni sposób przedstawić wysiłek kobiet pracujących na rzecz frontu. Wbrew pozorom również wymagało to zmiany nie tylko perspektywy, ale i mentalności. Kobieta w czasie Wielkiej Wojny pozbyła się romantycznego nimbu wiernej, ale przy tym niejako pasywnej strażniczki domu, której głównym zadaniem było czekanie na powrót mężczyzn. Tym razem zaczęła ona zajmować rolę aktywnej uczestniczki wydarzeń, której trud realnie wpływał na wojnę. Czy rosyjskim reporterom udało się więc dostrzec zachodzące wokół nich zmiany i odpowiednio je przedstawić?

Role, która stosunkowo najmniej kłóciła się z przyjętym obrazem kobiety była pomoc przy rannych. W Rosji działalność organizacji szkolących kobiety z myślą o ich pomocy armii na wypadek wojny była stosunkowo dobrze ugruntowana, sięgając do połowy XIX wieku. Jeszcze w czasie wojny krymskiej powstało Stowarzyszenie Sióstr Miłosierdzia Podwyższenia Krzyża Świętego (*Крестовоздвиженская община сестёр милосердия*). W kolejnych dekadach prężnie w Rosji rozwijał swoją działalność Międzynarodowy Czerwony Krzyż, powstawały również mniej lub bardziej niezależne od niego stowarzyszenia zajmujące się szkoleniem żeńskiego personelu. Po wybuchu Wielkiej Wojny stanowiły one bazę szkoleniową dla kursantek-ochotniczek, przynajmniej częściowo zaspokajając potrzeby frontowych szpitali pod względem wykwalifikowanego personelu. Dziesiątki tysięcy kobiet zdecydowało się w czasie wojny służyć jako pielęgniarki, siostry miłosierdzia. Taki sposób wspierania wysiłku wojennego był szczególnie popularny wśród przedstawicielek rodów arystokratycznych, w tym członkiń rodu Romanowów. To ostatnie miało szczególne znaczenie w kwestii budowania pozytywnego wizerunku cesarzowej Aleksandry Fiodorowny. O ile Mikołaj II nie cieszył się, delikatnie rzecz ujmując, tak wielkim poważaniem własnych poddanych jak jego ojciec czy dziadek, to cały czas chronił go pośrednio nimb władcy przyrodzonego, członka dynastii panującej od wieków. Tego samego nie można było powiedzieć o jego żonie, z pochodzenia Niemce, co skrzętnie przypomniano sobie po wybuchu wojny. Wiele osób, w tym również zwolenników monarchii, widziało w cesarzowej złego ducha carskiego dworu, odpowiedzialnej za ściągnięcie powszechnie znieawidzonego Rasputina i czynnie wpływającą na kurs polityki męża.

W celu ocieplenia wizerunku carycy, jak również i żeńskiego potomstwa Mikołaja II, konieczne było zbudowanie nowej legendy, ukazanie ich jako czynnie i osobiście wspierających przybraną ojczyznę w wojnie. Szczęśliwie dla maszyny propagandowej, cesarzowa nie uchylała się od tego obowiązku. Była to zresztą dla niej również sprawa wysoce prestiżowa – jeszcze przed wojną była ona nominalną patronką i opiekunką rosyjskich stowarzyszeń sióstr miłosierdzia i pielęgniarskich. Pracę w szpitalu dla wojskowych, założonym w obrębie carskiego majątku w Carskim Siole, podjęła więc zarówno sama Aleksandra Fiodorowna, jak i jej dwie starsze córki –

Tatiana i Olga. Opinie na temat jakości sprawowanej tam opieki są oczywiście znowu zależne od różnych punktów widzenia autorów wspomnień. Korwin-Pawłowski odwiedzający tam krewnego wspominał, że ranni skarżyli się na zbyt częste wizyty przedstawicieli cywilów, jak również problemy z kuchnią. Z drugiej strony Wielka księżna Tatiana, z którą autor przywoływanej relacji miał spotkać się przy kilku okazjach, sprawiała wrażenie osoby szczerze zainteresowanej pomocą rannym i chętnie spełniająca ich drobne prośby⁴⁴. W stosunkowo ciepłych barwach obecność carskiej rodziny w szpitalu malowała w swoich dziennikach Walentina Czebotarewa, żona generała i pielęgniarka w pałacowym lazarecie (nieszczęśliwie dla siebie padła ofiarą epidemii tyfusu w 1919 roku). W swoich wspomnieniach Czebotarewa podkreślała, mimo początkowego dystansu, pracowitość cesarskich córek, które dobrowolnie pomagały jej w dezynfekcji narzędzi, jak również aktywne uczestnictwo całej trójki w czasie różnych operacji⁴⁵.

Niezależnie od tego, jaka była realna wartość opieki nad rannymi przez cesarzową i jej córki, to samo ukazanie ich jako troszczące się o dobro poddanych sióstr miłosierdzia zostało uznane za pożądany obraz z punktu widzenia wysiłku wojennego. Nic dziwnego więc, że taki właśnie, wspólny ich portret, zamieszczono w pracy „Wielikaja Wojna w obrazach i kartinach”⁴⁶. W innym czasopiśmie z 1914 roku portret wielkiej księżnej Tatiany w stroju pielęgniarki stanowi centralny element fotoreportażu „wojna rodzi bohaterów”⁴⁷. Wielkoformatowe zdjęcie przedstawiające Wielkie Księżne Tatianę i Olgę czuwające przy ciężko rannym otwiera z kolei jeden z numerów „Iskier”, stanowiąc wstęp do znajdującego się wewnątrz reportażu o lazaretach polowych⁴⁸.

Sposób przedstawienia cesarskich sanitariuszek był więc zazwyczaj dosyć podobny. Na zdjęciach portretowych i studyjnych, chętnie wykorzystywanych przez wydawców jako ilustracje stron tytułowych⁴⁹, Aleksandra Fiodorowna i jej córki były na zdjęciach ubrane w szare, bardzo skromne stroje zwyczajnych pielęgniarek, z włosami całkowicie schowanymi pod kornetem noszonym przez siostry miłosierdzia. Paradoksalnie, można wręcz powiedzieć, że wyglądają one na zdjęciach o wiele poważniej i dostojniej, niż „prawdziwe” pielęgniarki niższego pochodzenia. Bardzo rzadko zdarzały się ich przedstawienia w ubraniach „cywilnych”, codziennych; to jednego z

44 S. A. Korwin, op. cit., s. 191-202. Historia o krótkiej znajomości Stanisława i Tatiany (zakładając oczywiście, że nie została przez autora wspomnień upiększona) jest interesującą z jeszcze jednego, dosyć ciekawego detalu. Otóż sam autor twierdził, że początkowo nie poznał swojej rozmówczyni i wziął ją za jedną ze szlachcianek. Dopiero kilka dni później zobaczył ją na stronie tytułowej świeżego numeru „Ogon’ka”.

45 В. И. Чеботарева, *В дворцовом лазарете в Царском Селе. Дневник: 14 июля 1915 - 5 января 1918*, {w:] *Быть сестрой милосердия. Женский лик войны*. Сост. Елена Первушина, Москва 2017, s. 266, 268, 271-272 i n.

46 *Великая Война в образах и картинах 1914-1915*, Москва 1915, s. 249.

47 „Синий журнал”, nr 40/1914, s. 5.

48 „Искры”, nr 23/1916, s. 177 i n.

49 Oprócz podanych wyżej przykładów np. „Новое Время”, nr 14100/1915, s. 5; „Летопись войны 1914 года”, nr 23/1915, s. 361.

takich wyjątków należy fotografia zdobiąca okładkę ostatniego, grudniowego numeru „Wiestnika ruskoy kawalerii” - przedstawiające żeńską część domu panującego towarzyszącą Mikołajowi II w czasie wizyty w lazarecie w Dźwińsku (ob. Dyneburg)⁵⁰. Na zdjęcie to warto zwrócić uwagę jeszcze z innego, bardziej technicznego powodu – niemal takie same ujęcie opublikowano ponad miesiąc wcześniej (29 listopada starego stylu) w „Letopisie Wojny”, również na stronie tytułowej⁵¹. Obie fotografie są prawie identyczne, musiały być wykonane w odstępie kilku-kilkunastu sekund przez tego samego autora i rozesłane do odpowiednich redakcji.

W przeciwieństwie do kreowanego obrazu Mikołaja II, znacznie częściej można natknąć się na rosyjską cesarzową i jej córki, pozujące wśród grona rannych; zazwyczaj są to fotografie grupowe, często robione w plenerze, w czasie rekonwalescencji bohaterów wojny⁵². Taki obraz cesarzowej i jej córek, ofiarnie wypełniających swój obowiązek w obliczu wojny, przenikał również do prasy państw sojuszniczych⁵³.

Czy budowany przez źródła oficjalne obraz cesarzowej-pielęgniarki spełnił swoje zadanie i ocieplił wizerunek małżonki Mikołaja II? Niektórzy autorzy wyrażają tu swoje wątpliwości. Z jednej strony swoiste afirmowanie przez carycę różnego rodzaju akcji i zbiórek pieniędzy, mających na celu pomoc ofiarom wojny przynosiło doraźne efekty. Nie można też zapomnieć o powstaniu bardzo dobrze wyposażonego lazaretu w Pałacu Zimowym, wysłanie na front specjalnego pociągu szpitalnego czy szereg mniejszych inicjatyw podejmowanych przez władczynię lub w jej imieniu – wszystkie relacjonowane przez prasę i inne środki przekazu informacji⁵⁴. Jednakże chcąc ocieplić wizerunek Aleksandry Fiodorownej niechcący powiązano ją z – delikatnie rzecz ujmując - nie najlepszą opinią na temat prowadzenia się wielu pielęgniarek w pasie przyfrontowym. Plotki na temat uprawiających nierząd sióstr miłosierdzia (czy też podających się za nie prostytutek) publikowano w poczytnej prasie, wśród żołnierzy zaś krążyły różnego typu materiały pornograficzne (w tym grafiki i pocztówki), przedstawiające w mało wyszukany sposób „dodatkowe zajęcia” pielęgniarek⁵⁵. Dodając do tego ciągle żywe w pewnych kręgach plotki o ekscesach faworyta władczyni, Grigorija Rasputina, łatwo można wyobrazić sobie, jak można było potencjalnie interpretować prezentowanie cesarzowej jako siostry miłosierdzia. Nie bez znaczenia

50 „Вестник русской кавалерии”, nr 23-24/1914, s. 881.

51 „Летопись Войны 1914 года”, nr 15/1914, s. 233; to samo zdjęcie również: „Искры”, nr 45/1914, s. 353.

52 „Искры”, nr 11/1915, s. 82; Por. „Огонёк”, nr 11/1915, s. 3.

53 Por. „L'illustration”, nr 3752/1915, s. 103.

54 Б. Колоницкий, „Трагическая эротика”. *Образы императорской семьи в годы Первой Мировой Войны*, Москва 2010, s. 246-257.

55 Szersza analiza takich obrazów żeńskiego personelu szpitalnego: ibidem, s. 335-341. Autor cytowanej pracy zwrócił uwagę na to, jak dla żołnierzy siostry miłosierdzia stawały się jednym z elementów „tyłowych świństw”. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że podobnej stygmatyzacji nie dostrzega się w albumach prywatnych samych oficerów, gdzie dosyć często można znaleźć grupowe zdjęcia z sanitariuszkami. Zob. np. NAC 3/70/0, Archiwum Fotograficzne Stefana Bzowskiego.

był też fakt swoistego obdarcia carskiej rodziny z otaczającego ją nimbu quasi-świętości – jak wspomniano wcześniej, rosyjscy władcy raczej nie utrzymywali bezpośrednich relacji ze swoimi poddanymi, teraz zaś żona cara osobiście zajmowała się rannymi, których istnienia w normalnych warunkach nawet by nie zauważyła.

Pomimo wyrażonych powyżej wątpliwości ta przyjęta w czasie wojny linia promowania wizerunku Aleksandry Fiodorowny nie została nigdy zmieniona, nie było prób przesunięcia akcentów na inne jej pola działalności. Umacnianie wizerunku carycy-sanitariuszki trwało aż do rewolucji lutowej. Nieplanowanym, aczkolwiek ciekawym epilogiem przyjętej linii propagandowej była seria zdjęć rodziny cesarskiej, dołączona do wojskowego kalendarza na rok 1917. Sądząc po treści, został on wydany tuż przed rewolucją lutową, w ostatnich tygodniach funkcjonowania starego systemu. Kolejno, w kierunku od góry do dołu, przedstawione są więc Aleksandra i jej córki w strojach pielęgniarek, carewicz Aleksy w pełnym mundurze i portret rodzinny z Mikołajem II. Prezentowany przekaz jest dosyć oczywisty – cała rodzina panująca, podobnie jak ich poddani, jest w pełni zaangażowana w wojnę i ofiarnie pracuje na rzecz jej zwycięskiego końca. Jest rzeczą wątpliwą, by autor (lub autorzy) publikacji przeczuwali, jak szybko okaże się to nieaktualne⁵⁶

Członkinie rodu panującego nie były jedynymi kobietami, które z różnych powodów chciały czynnie wspierać rosyjski wysiłek wojenny. Przynajmniej w pierwszych miesiącach wojny istniało jednak tylko kilka sposobów, by zrobić to w sposób akceptowany przez opinię publiczną. Tym, który pozwalał rosyjskim patriotom przynajmniej zbliżyć się do linii frontu była służba w charakterze siostry miłosierdzia w szpitalu polowym. Po przejściu odpowiedniego szkolenia ochotniczki wspierały męskich lekarzy w czasie operacji, zmieniały opatrunki, pomagały ciężiej rannym, wyręczając ich w niektórych czynnościach. Służba tego typu była zarówno ciężka, jak i potrzebna, należało więc zbudować jej odpowiedni wizerunek w prasie. Co ciekawe, czasami starano się temu nadawać pewne pozory swoistego wojennego romantyzmu, skierowanego zarówno do cywilnych czytelniczek, jak i czytelników w mundurach. Znamiennym zdaje się tu zdjęcie zdobiące okładkę broszury „Wojna i Żenszczina” („Война и Женщина”), wydanej w 1914 roku⁵⁷. Na zaprezentowanym ujęciu rosyjska sanitariuszka czyta ciężko rannemu żołnierzowi gazetę. Bardzo podobna wizualnie fotografia ozdobiła też jeden z pierwszych wojennych numerów „Słońca Rossii” (sygnowane notabene przez zakład braci Bułła) - opatrzone jednoznacznym tytułem „przy łóżku bohatera”, przedstawia pielęgniarkę podającą rannemu w głowę żołnierzowi posiłek i herbatę⁵⁸. W obu scenach siostra miłosierdzia przyjęła wyraźnie rolę opiekunki, zastępczej „pani

56 *В годину Великой Войны. Календар на 1917*, Петроград 1917, s. 16-17.

57 А. Н. Богданов, *Война и Женщина*, Петроград 1914.

58 „Солнце России”, nr 38 (241)/1914, s. 1. Oczywiście, podobnego typu scen można znaleźć znacznie więcej. Por. chociażby: „Тыгодник Иллюстрированный”, nr 40 (2864)/1914, s. 692.

domu” i wspierała cierpiącego bohatera, pozwalając mu nabrać sił do dalszej walki. Mimo, że sama nie jest bohaterką, to wspomaga tym działaniem mężczyzn, którzy wkrótce będą narażać swoje życie za ojczyznę. Widać to jeszcze wyraźniej w kolejnych zdjęciach zamieszczonych w tym samym numerze „Słońca Rossii” siostry miłosierdzia pojawiają się co prawda na serii indywidualnych portretów, ale przy zdjęciach grupowych z rannymi, zajmują pozycję w tle; można je porównać, być może nieco poetycko, do żeńskich „aniołów stróżów”, czuwających nad łózkami rannych. O ile trudno takie ustawienie do fotografii nazwać uwłaczającym pozującym kobietom i nie było to raczej zamiarem autorów, to w sposób niezamierzony przekazuje, jak dzielono, w myśl ówczesnych norm społecznych, męski i kobiecy wkład w wojnę. Na żadnym z omawianych zdjęć nie widać mężczyzn-lekarzy⁵⁹.

Wspomniana wizja (czy też może raczej stereotyp) siostry miłosierdzia czuwającej niczym anioł nad łóżkiem bohatera nie była obca również innym fotografom. Trudno o bardziej dobitny przykład, niż starannie wyreżyserowana, studyjna fotografia, zatytułowana „W świętą noc” (*В Святую ночь*), opublikowana na łamach „Słońca Rossii”. Okaleczony (pozbawiony dłoni i obandażowany) żołnierz żegna się w pozycji półleżącej, podczas gdy stojąca za nim siostra miłosierdzia spogląda na niego spod półprzymkniętych powiek, trzymając w dłoniach zapaloną świecę. Co znamienne, zdjęcie zostało w ten sposób zaaranżowane właśnie przez kobiety-fotografki Wiery Antonowej i A. Czerepanowej, pod szyldem atelier „Genre Gravure”⁶⁰

Czasami nawet najbardziej zwyczajne kobiety-ochotniczki miały szansę na swoje pięć minut sławy w prasie, nawet jeśli traktowano je jako dodatek znacznie ważniejszej osobistości. Na przykład „Nowoje Wremja” w styczniu 1916 zamieściły fotografię grupową sióstr miłosierdzia, które pozowały wraz z pełnomocnikiem Czerwonego Krzyża na froncie z ramienia rządu, Aleksandrem Guczkowem⁶¹. Propaganda doceniała również silne emocje, jakie budziła w czytelnikach śmierć kobiety na linii lub na zapleczu frontu/ W jednym z numerów „Iskier” z 1915 zamieszczono krótki artykuł o znamionym tytule „Ofiary Powinności” (*Жертвы Долга*)⁶². Przedstawiono w nim sylwetki trzech sióstr miłosierdzia, które zmarły w czasie pełnienia służby w szpitalach. Każda z historii została uzupełniona o zdjęcie – z czego dwa pochodziły najprawdopodobniej z rodzinnych archiwów, zaś w wypadku córki generała Panajewa – już w szpitalnym uniformie.

Nie był to jedyny wypadek, gdy czasopismo to opisywało śmierć sanitariuszki podczas ofiarnego pełnienia swojej powinności. Półtora miesiąca później tematem głównym numeru stała

59 „Солнце России”, nr 38 (241)/1914, s. 1-3.

60 „Солнце России”, nr 10-11 (265-266)/1915, s. 6.

61 „Новое Время”, nr 14309/1917, s. 9.

62 „Искры”, nr 34/1915, s. 270.

się bohaterska śmierć Rimmy Iwanowej, która zginęła zajmując się rannymi wprost na polu bitwy. Przed otrzymaniem śmiertelnej rany przejściowo przejęła ona dowodzenie nad grupą szeregowych, gdy w czasie zażartej walki zginęli obaj oficerowie dowodzący kompanią⁶³. Historia Rimmy Iwanowej zyskała spory rozgłos w czasie wojny. Jeszcze w 1916 roku opublikowano w jej rodzinnym mieście (Stawropolu) broszurę na temat życia i śmierci też siostry miłosierdzia⁶⁴. Jej autor nie zdecydował się jednak (bądź nie miał do nich dostępu) na dołączenie fotografii poległej, mimo że udało mu się zebrać nawet poświęcone jej wiersze (sic!).

W czasopiśmie „Sinyj Żurnał” jako przykład indywidualnego bohaterstwa na linii frontu przedstawiono zdjęcie portretowe i biografię sanitariuszki na froncie galicyjskim o nazwisku Koch, córkę Belga i Rosjanki⁶⁵. Należy tutaj wspomnieć, że przez front wschodni i kaukaski przewinęła się zauważalna liczba zagranicznych przedstawicielek Czerwonego Krzyża, które nie tylko wspierały rosyjski wysiłek wojenny, ale i często pozostawiły po sobie interesujące relacje, ilustrujące wygląd rosyjskiej armii i panującej w niej porządków oczami cudzoziemca.

Stopniowo w prasowej narracji na temat wysiłku wojennego kobiet coraz częściej podkreślano również inne, cywilne jego aspekty. W momencie, gdy kolejne fale mobilizacji przetaczały się przez rosyjskie miasta i wsie, stawało się jasne, że konieczne będzie dopuszczenie kobiet do szeregu zawodów i stanowisk, które wcześniej były zdominowane przez mężczyzn⁶⁶. Nie tylko w Rosji, ale we wszystkich państwach zaangażowanych w wojnę kobiety stawały się kierownicami, taksówkarzami, zastępowały powołanych na front robotników i specjalistów w fabrykach. Gazety starały się również doceniać wysiłek kobiet cudzoziemek, które w różny sposób wspierały wysiłek wojenny sojuszniczego mocarstwa. Interesujące ujęcie dokumentujące wysiłek cudzoziemskich kobiet na rzecz frontu zamieściła „Niwa” w 39 numerze z 1916 roku⁶⁷. Na fotografii przedstawiciel armii rosyjskiej przy francuskiej kwaterze głównej, generał Jakow Żyliński, wręcza odznaczenia, nadane przez cara francuskim robotnikom pracującym przy realizacji zamówień wojskowych dla Rosji. Z kolei w „Nowych Wremjach” zamieszczono w tym samym roku artykuł poświęcony szpitalowi wojskowemu w Piotrogradzie, prowadzonemu przez żonę japońskiego ambasadora, panią „baronessę Kotomo”⁶⁸. Pochwalano również organizowanie przez

63 „Искры”, nr 40/1915, s. 313-314. Więcej na temat sylwetki siostry miłosierdzia w nowszych pracach: Ю.Н. Христинин, ...*Не ради наград, но ради токмо родного народа*, „Военно-исторический журнал”, nr 1/1994, s. 92-93.

64 С. Я. Никольский, *Памяти героини долга сестры милосердия Риммы Михайловны Ивановой*, Stawropol 1916, s. 58-63.

65 „Синий журнал”, nr 44/1914, s. 11.

66 Dyskusja na ten temat toczyła się również, a może przede wszystkim na łamach literatury kobiecej, gdzie dochodziło do zmian postrzegania zawodów tradycyjnie „męskich” i „żeńskich”. Odnośnie do analizy różnych ról kobiecych w czasie Wielkiej Wojny zob. А. В. Ясудис, *Репрезентации Первой мировой войны в женских иллюстрированных журналах Российской Империи*, „Исторический курьер”, nr 2 (28)/2023, s. 224-234.

67 „Нива”, nr 39/1916, s. 646.

68 „Новое время”, nr 14393/1916, s. 6.

kobiety różnego rodzaju organizacji pomocowych, które miały skupiać się na wspieraniu osób na terenach bezpośrednio dotkniętych przez wojnę. Przykładem tego jest zdjęcie członkiń komitetu „Piotrogród - Polsce” (*Комитет „Петроград – Польше”*), założonego z inicjatywy rosyjskich artystek⁶⁹.



Fot nr 43. Omawiane w tekście zdjęcie z czasopisma „Солнце России”, zatytułowane „W Świętą Noc”

Źródło: „Солнце России”, nr 10-11 (265-266)/1915, s. 6

Niejako przeciw wagą dla owych tradycyjnych i społecznie akceptowanych żeńskich powinności było niemałe grono kobiet, które próbowały stanąć do walki z bronią w rękę, w jednym szeregu z mężczyznami. Łatwo zauważyć szczególne miejsce, jakie zajmowały w prasie przewijające się stosunkowo często relacje o kobietach-żołnierzach, ochotniczkach walczących na

⁶⁹ „Синий журнал”, nr 46/1914, s. 11.

pierwszej linii, czasami nawet u boku męża. Zjawisko to kojarzone jest zazwyczaj z rewolucjami 1917 roku i inicjatywą Marii Boczkariowej, żołnierki i twórczyni kobiecych batalionów. Jednakże (znacznie starsza) geneza tej idei i dosyć dwuznaczne podejście opinii publicznej do kobiet-żołnierzy wymaga przybliżenia i przynajmniej skrótowego omówienia.

Jak się wydaje, romantyczny wizerunek nieustraszonej dziewczycy (bądź wiernej żony), która w męskim mundurze rusza bronić ojczyzny, był głęboko zakorzeniony w świadomości narodów bałkańskich i słowiańskich; szczególnie żywy był np. w kulturze kozackiej. Nie jest on obcy również polskiemu ruchowi patriotycznemu – oczywistym wydaje się tu skojarzenie z unieśmiertelnioną przez romantyków Emilią Plater. Wiek XX ujrzał pierwsze kobiety-żołnierzy już w czasie wojen bałkańskich, w latach 1912-1913. Niektóre z nich, takie jak Bułgarka Donka Bogdanowa, przeszły niemalże jednym ciągiem obie wojny bałkańskie, a następnie południowy front Wielkiej Wojny. Zyskiwały przy tym taką popularność, że trafiały na pocztówki propagandowe. Inne, jak Rumunka Ecaterina Teodoroiu, stały się symbolem dopiero po śmieci na polu chwały. W każdym z tych wypadków kobiety zostały bohaterkami narodowymi, których pamięć była żywiołowo kultywowana⁷⁰.

Temat kobiet walczących na froncie nie był więc nieznanym wśród rosyjskiej opinii publicznej, nie znaczy to jednak, że był przyjmowany dobrze. Kwestia czynnej służby kobiet na froncie budziła mieszane skojarzenia i niechęć przynajmniej części społeczeństwa. Już pierwsze tygodnie wojny przyniosły lawinę oficjalnych wniosków kobiet chcących wstąpić do armii na ochotnika, które były jednak prawie zawsze odrzucane. Mimo to niektóre ochotniczki i tak przedostały się do jednostek wojskowych w przebraniu mężczyzn, a czasami przez własny upór udawało im się wywalczyć oficjalną akceptację w armii, zwłaszcza, gdy posiadały dobrze umotywowany, osobisty powód do podjęcia walki, jak na przykład chęć pomśzczenia poległego męża⁷¹. Warto wspomnieć tu też o Marinie Jurłowej, czternastoletniej córce kozackiego pułkownika, która na własną rękę dołączyła do ojca na froncie. Dziewczynce udało się szczęśliwie przetrwać zawirowania dwóch wojen i rewolucji i w 1919 roku wyjechała na zawsze z Rosji. Na Zachodzie została tancerką; sławę przyniosła jej autobiografia, opisująca m.in. lata wojny i rewolucji wydana po raz pierwszy w 1934 roku⁷².

70 W. Borodziej, M. Górny, *Nasza Wojna, t. 1 Imperia 1912-1916*, Warszawa 2014, s. 222-224.

71 П. П. Щербинин, *Женщины в русской армии в период первой мировой войны 1914-1918 гг.*, „Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки”, nr. 3/2004, s. 42-44.

72 M. Yurlova, *Cossack Girl*, Londyn, Melbourne, Toronto, Sydney 1934; drugi i trzeci tom, dotyczące odpowiednio wojny domowej w Rosji i życia na emigracji, noszą odpowiednio tytuły *Russia, Farewell* i *The Only Woman*. Więcej przykładów różnych kobiet, którym udało się wniknąć w szeregi armii można znaleźć w: Ж. В. Абашева, *Участие женщин в воинских формированиях российской армии в период Первой мировой войны*, „Метаморфозы истории”, nr. 5/2014, s. 30-37. Wyłaniający się z zebranych przez autorkę życiorysów obraz wymyka się jednoznacznej klasyfikacji – wydaje się, że władze każdy wypadek kobiety walczącej na froncie rozpatrywały indywidualnie i nieco chaotycznie, duże znaczenie miały też dyspozycje wychodzące ze strony samego cara,

Służba kobiet na froncie nie była zazwyczaj lekka. Wielu żołnierzy spoglądało na kobiece towarzyszki broni z wyraźną wyższością i uważało je za naturalny cel mniej lub bardziej agresywnych zalotów, które według dzisiejszych norm określono by mianem molestowania seksualnego. Sytuacji nie poprawiały krążące plotki, według których ochotniczki miały być w rzeczywistości zakamuflowanymi prostytutkami⁷³.

Mimo opisanych problemów i wątpliwości, prasa podchwyciła temat kobiet na froncie. Od pewnego momentu można wręcz powiedzieć, że był on pewnym źródłem narodowej dumy, być może w ten sam sposób, w jaki na wyobraźnię społeczeństwa działały historie o wyczynach „synów pułku”. Dlatego też relacje o ochotniczkach w szeregach armii, wraz z towarzyszącymi im fotografiami, pojawiały się w prasie regularnie. Na przykład „Sinyj Żurnał” w numerze 40 z 1914 roku zamieścił, bardziej chyba jeszcze tytułem ciekawostki, wzmiankę o pierwszej kobiecie na froncie, tj. „obywatelce Kudaszowej” (przed wojną znanej jako podróżniczka i mistrzyni jazdy konnej), wraz z jej zdjęciem w mundurze⁷⁴. „Iskry” jeszcze w 1914 roku zamieściły reportaż poświęcony kobietom-żołnierzom, ilustrowany trzema fotografiami. Dwa z nich ukazują ochotniczki w ich cywilnych ubraniach, jedną zaś – w pełnym umundurowaniu⁷⁵. Z kolei „Niwa” przedstawiła zimą 1915 roku postać Margarity Romanownej Kokowcowej (wg innych wersji - Kokowcewa), która w szeregach Astrachańskiego Kozaczego Wojska walczyła na froncie i została ranna w czasie operacji wschodniopruskiej⁷⁶. We wspomnianym artykule zamieszczono jej dwa zdjęcia – grającą w gry razem z innymi rannymi w Piotrogradzie i indywidualny portret, w mundurze i częściowo zabandażowaną głową. Kokowcowa stała się na krótki czas kobiecą gwiazdą, jej zdjęcia opublikowały m.in. „Ogoniok” i „Nowoje Wremja”. Ponad rok później na łamach „Niwy” ukazało się kolejne ciekawe zdjęcie, zamieszczone jako ilustrację do święta kawalerów krzyża św. Jerzego w Petersburgu. Została na nim przedstawiona grupa odznaczonych, wraz z siostrą miłosierdzia Zoją Fiedorowną Smirnową, która otrzymała order walcząc w przebraniu mężczyzny⁷⁷.

Szczyt popularności kobiet-żołnierzy przypadł jednak dopiero na rok 1917 i próby stworzenia nowej, „republikańskiej” armii rosyjskiej. Wtedy też doszło do unikalnej próby przekucia spontanicznego zjawiska w bardziej formalne ramy i oficjalnego wykorzystania chęci niektórych kobiet do służby na pierwszej linii. Inicjatorką powołania kobiecych oddziałów była Maria Boczkariowa walcząca w szeregach armii od 1914 roku. Dostyc prędko udało jej się zjednać

informowanego najwyraźniej o podobnych zajściach.

73 П. П. Щербинин, *op. cit.*, s. 44-45.

74 „Синий журнал”, nr 40/1914, s. 8.

75 „Искры”, nr 37/1914, s. 294.

76 „Нива”, nr 5/1915, s. 88.

77 „Нива”, nr 29/1916, s. 5.

czynnikami decyzyjne i zacząć pracę nad formowaniem pierwszych żeńskich batalionów. W czerwcu formowany w Piotrogradzie oddział uzyskał w uroczystej ceremonii sztandar, w lipcu, po zgodzie Kierieskiego na kontynuowanie już i tak trwającego zaciągu, nowa jednostka przyjęła nazwę „1. Piotrogradzki Żeński Batalion”. W literaturze często spotykane są również wersje „Kobięcy Batalion Śmierci”, „Kobięcy Batalion Uderzeniowy” bądź ich różne kombinacje⁷⁸.



Fot. nr 44. „Pierwsza rosyjska kobieta na froncie”. Fotografia prasowa „obywatelki Kudaszowej”, która miała być jedyną kobietą-zwiadowcą na obszarze działań wojennych. Przykład podejścia prasowego do obecności kobiet na froncie.

Źródło: „Синий Журнал”, nr 40/1914, s. 8

⁷⁸ М.В. Васильев, *1-й Петроградский женский батальон в событиях 1917 года*, <https://histrf.ru/read/articles/1-i-pietrogradskii-zhenskii-batal-on-v-sobytiakh-1917-ghoda> dost. na dz. 01.12.2022.

W momencie, gdy znaczący procent rosyjskich formacji ogarnęła dezorganizacja, kobiece oddziały z pewnością odznaczały się pozytywne zarówno swoją karnością, jak i zaangażowaniem ochotniczek, nie wspominając już o tym, że w szeregach znalazły się przedstawicielki całego przekroju rosyjskiego społeczeństwa. Nic więc dziwnego, że równe szeregi krótko ostrzyżonych kobiet stanowiły bardzo wdzięczny temat dla obiektywu aparatu. I tak w albumie „Wojna i rewolucja” zamieszczono łącznie cztery fotografie dotyczące tego tematu⁷⁹. Na dwóch z nich widzimy adiutanta dowódcy batalionu i (według opisu) jednego z szeregowców, pozujących w pełnym umundurowaniu i pod bronią. Następnie ujrzyć można (częściowo retuszowany) portret samej Boczkariowej i grupę kobiet-żołnierzy, pozujących ze świeżo nadanym sztandarem. Czasopismo „Armija i Fłot swobodnoj Rossii” zamieściło nieco bardziej rozbudowaną relację, chociaż istnieją pewne punkty wspólne. Znowu więc widzimy Boczkariową ze swoimi żołnierzkami, które prezentują sztandar oddziału (tym razem doskonale widać wyszyty na środku prawosławny krzyż), otoczone dodatkowo wianuszkami cywilnych obserwatorów. Oprócz tego utrwalono na zdjęciach również uroczystą modlitwę połączonych batalionów kobiecego i kawalerów św. Jerzego na placu św. Izaaka. Na kolejnych pozycjach zamieszczono fotografie grupowe żołnierzy batalionu, jego instruktorów i scenę przy posiłku⁸⁰. Tematyka szkolenia „pierwszego kobiecego batalionu śmierci w Piotrogradzie” została również wykorzystana w relacji „Ogon’ka”. W lipcowym numerze znalazły się zdjęcia przedstawiające pierwsze szkolenia ochotniczek (jeszcze w cywilnych ubraniach), wydawanie mundurów, następnie zaś sceny z życia codziennego i naukę strzelania. Dwa tygodnie później zamieszczono zaś, niejako w charakterze uzupełnienia, zdjęcie ze szpitala polowego, przedstawiające pierwszych rannych batalionu kobiecego, leczone w Piotrogradzie. Tuż obok zamieszczono fotografię sugerującą wyraźnie, że do pierwszego żeńskiego batalionu dołączą wkrótce kolejne – manifestację ochotniczek z Symbirska, przygotowanych do wyjazdu do Piotrogradu na szkolenie. Dwie z nich niosą ze sobą transparent z wyraźnym hasłem „Wolna kobieta”⁸¹. „Iskry” zamieściły dowódczynię batalionu śmierci, Irinę Boczkariową, na okładce numeru, w środku zaś fotoreportaż zawierający widoki wstępnego szkolenia kobiet, jak również duże zdjęcie grupowe⁸².

Obecność kobiet na froncie (czy też, mówiąc oględniej, w pasie przyfrontowym) prowadziła do jeszcze jednego zjawiska, którego istnienie było tajemnicą poliszynela, skrzętnie (i zadziwiająco zgodnie) omijaną zarówno przez oficjalnych reporterów, jak i fotografię prywatną. Mowa tu oczywiście o zjawisku prostytucji, obejmującym całą gamę zachowań – od najbardziej

79 *Война и революция...*, s. 138-139.

80 „Армия и Флот свободной России”, nr 8/1917, s. 3.

81 „Огонёк”, nr 27/1917, s. 426-427; nr 29/1917, s. 457. Zob. też „Искры”, nr 23/1917, s. 183.

82 „Искры”, nr 24/1917, s. 185, 188. Zob. też „Искры”, nr 23/1917, s. 183.

„tradycyjnej” formy nierządu uprawianej w domach publicznych i na ulicach, po powszechne zjawisko posiadania przez oficerów swoich utrzymanek, tzw. „frontowych żon”. Wspomniałem już wcześniej o podejrzaniach, jakie żywiono w stosunku do ochotniczek noszących mundury. Odnośnie do reszty kobiecego personelu przyfrontowego, szczególnie nieprzychylną opinią cieszyły się właśnie siostry miłosierdzia i ogół pracownic szpitali polowych – powszechnie podejrzewano je o „dorabianie” jako panie do towarzystwa. Skłonność do rozpusty miała być zresztą cechą uniwersalną, dotyczącą zarówno personel rdzennie rosyjski, jak i lokalne kobiety zatrudnione do pracy na terenach okupowanych. Obserwatorka życia społecznego w zajęтым przez Rosjan Tarnowie, Helena Kozicka, skwapliwie zanotowała skandaliczne prowadzenie się zarówno rosyjskich „samarytanek” (być może nawet z pewną satysfakcją, jako osoba nieprzychylnie nastawiona do rosyjskiej okupacji), jak i lokalnych kobiet. W tym drugim wypadku autorka wspomnień starała się ich zachowanie usprawiedliwiać (i być może wybielić) panującą nędzą⁸³. Co oczywiste, tego typu stereotypy godziły w wypracowywany przez prasę wizerunek sióstr miłosierdzia, a pośrednio – jak już wspomniano- także w rodzinę cesarską.

Niepokój żołnierzy frontowych budziły za to informacje (prawdziwe lub nie) o częstych wypadkach romansów pomiędzy pozostawionymi na zapleczu żonami, a austriackimi jeńcami wojennymi, których masowo wykorzystywano do pomocy w gospodarstwach. Helena Kozicka w swoich dziennikach przywołała opowiadaną jej historię o kobiecie, która nie tylko opisała panującą w domu sytuację w liście do męża, ale i nawet wysłała mu fotografię przyjaznego „Austriaka”. Trudno oczywiście o potwierdzenie dzisiaj prawdziwości tej anegdoty, zwłaszcza biorąc poprawkę na wspomniane wyżej antyrosyjskie nastawienie autorki. Niezależnie od tego jednak przytoczona historia stanowi ciekawą ilustrację panujących ówczesnie nastrojów⁸⁴.

Tak, jak już wspomniano wyżej, dokumentacja tego aspektu frontowych relacji damsko-męskich praktycznie nie istnieje, czy też, mówiąc ściśle, jest mocno ograniczona i trudna do interpretacji. Z oczywistych powodów nie byli nią zainteresowani fotografowie oficjalni. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że z kolei posiadacze prywatnych aparatów, chcący przecież uwiecznić doniosłe wydarzenia dziejowe, nie byli raczej skłonni zachować dla potomności tak pikantnych szczegółów, zwłaszcza, gdyby zdjęcia takie miały potem być znalezione przez

83 H. Kozicka, *Rosjanie w Tarnopolu. Dziennik 1914-1916*, Ostrołęka 2015, s. 43.

84 Ibidem, op. cit., s. 34. W opowieściach o austriackich jeńcach wojennych zajmujących miejsca prawowitych gospodarzy u boku osamotnionych „słomianych wdów” musiało być jednak ziarno prawdy. Wskazuje na to swoisty epilog do tej sprawy, o którym napominał w swoich wspomnieniach żołnierz 5. Dywizji Strzelców Polskich na Syberii, Stanisław Bohdanowicz. Według przytoczonej przez niego relacji w latach 1918-1919 na Syberii znajdowało się bardzo wielu starszych wiekiem ex-landszturmistów austriackich, którzy pozostawali w związkach z lokalnymi kobietami. Jak na ironię, byli oni już tak zasymilowani z lokalną ludnością, że za nic nie chcieli porzucać „własnych” gospodarstw i jak tylko mogli wykręcali się od wstąpienia w szeregi Wojska Polskiego na Syberii. Por S. Bohdanowicz, *Ochotnik*, Warszawa 2016, s. 34.

towarzyszkę życia lub potomków. Zachowane fotografie mieszanych grup damsko-męskich są więc zwykle bardzo neutralne w wydźwięku, czasami zaś wydają się wręcz „ugrzecznione”. Oczywiście, powyższe uwagi nie dotyczą pornografii, która, zwłaszcza w formie pocztówkowej, miała się dobrze przez całą wojnę.

7.4 Podsumowanie

Zarówno rosyjskie władze wojskowe, jak i przedstawiciele prasy zdawali sobie sprawę z tego, jak ważne jest podkreślenie przypadków wyjątkowego, osobistego męstwa przejawionego przez zwykłych żołnierzy. Z tego względu poświęcono wiele uwagi budowaniu swoistego „kultu” bohaterów, zarówno przypadków indywidualnych, jak i zbiorowych. W celu uzyskania pożądaných efektów imano się różnych środków artystycznych i sposobów prezentowania wybranych przypadków – od podejścia indywidualnego aż po wielkoformatowe tablice, od relacji prasowych po pocztówki, broszury, a nawet książki. Fotografia odgrywała tutaj, wraz z bardziej konserwatywnym rysunkiem i malarstwem batalistycznym, kluczowy element tego typu pracy propagandowej – bohater nowoczesnej wojny nie mógł pozostawać anonimowy; musiał być postacią charakterystyczną i rozpoznawalną.

Pod tym względem sztuka rosyjskiego reportażu nie odbiegała w zasadzie jakością od tego, co reprezentowały sobą prace sojuszników i przeciwników. Jediną różnicą, na jaką zresztą zwrócili uwagę sami Rosjanie, był fakt stosunkowo późnego podjęcia odgórnych działań w tej kwestii. Wszystkim stronom zależało przecież na tym samym – podkreśleniu zaangażowania całego narodu w działania zbrojne, wspólnego wysiłku na rzecz ostatecznego zwycięstwa. Stąd też zbieżne były używane środki, a także metody wykorzystywania obrazu do kreowania bohaterów.

Rozdział 8

Ofiary, najeźdźcy i męczennicy. Wstrząsające obrazy wojny na fotografii

8.1 Uwagi wstępne

Wojna, zwłaszcza na skalę europejską, to nie tylko zmagania na froncie, wielkie bitwy i zwycięstwa, ale również szereg przyziemnych tragedii – począwszy od (przypadkowych lub nie) zniszczeń materialnych, po cierpienia ludności cywilnej, okaleczenia i choroby żołnierzy, niewolę, wreszcie zaś – śmierć.

Powyższe podsumowanie jest pewnym truizmem, który ma jednak znaczenie w rozważaniach na temat dylematów, przed którymi stawali zarówno twórcy wojennych relacji. Prezentując zbyt ułagodzoną relację narażali się na zarzut niewiarygodność. Jednakże z punktu widzenia cenzury tego typu informacje powinny być odpowiednio selekcjonowane i redagowane przed publikacją. Niekiedy pewne rozwiązania nasuwały się same – takie, jak przedstawienie zdewastowanego krajobrazu wojny jako efektu działania strony przeciwnej, dowód na destrukcyjne działanie przeciwnika, chcącego zniszczyć „rosyjskie” ziemie. Z kolei ukazywanie losu własnych rannych czy poległych wymagało znalezienia złotego środka, balansu pomiędzy prawdziwym (czy też raczej wyglądającym na prawdziwy) reportażem, a ułożeniem go w pożądaną przekaz. W tym rozdziale zajmę się właśnie tą problematyką – ukazania negatywnego wpływu wojny na rosyjskie (czy też uznawane za rosyjskie) ziemie i społeczeństwo w sposób, który był akceptowalny dla władz cywilnych wojskowych. Dodatkowo poruszone zostanie tu zagadnienie jeńców wojennych, a więc pobitych przeciwników, których obecność również była zauważana nawet na dalekich tyłach, dokąd byli kierowani.

8.2 „Niemieckie bestialstwo” na fotografiach

W pierwszych miesiącach wojny wysiłek maszyny propagandowej państw Ententy skupiał się niejednokrotnie na wzburzaniu własnej opinii publicznej informacjami o popełnianych przez Niemców (rzadziej odnoszono się do Austriaków) zbrodni wojennych. Nierzadko obszerne i obfitujące w krwawe szczegóły wiadomości miały podtrzymywać wojenny entuzjazm, zachęcać do wspierania wysiłku wojennego i zbudować obraz wojny jako niemalże świętej misji, której głównym celem było pokonanie bezlitosnych „Hunów”. Przygotowywanie tego typu materiałów było stosunkowo prostym zadaniem dla redaktorów angielskich czy francuskich. W końcu to rozległe połacie Belgii i Francji znalazły się pod okupacją „germańskich” najeźdźców. Doskonałego materiału propagandowego dostarczali też sami Niemcy; pierwsze miesiące wojny obfitują w wypadki brutalnego obchodzenia się z ludnością cywilną, w tym także publicznych, masowych

egzekucji. Jeszcze w czasie wojny przyjęło się wymowne określenie tych wydarzeń jako „gwałt na Belgii” (*rape of Belgium*). Przyczyny takiego zachowania się armii niemieckiej są do dzisiaj przedmiotem ożywionych dyskusji. Przynajmniej część takich wypadków można tłumaczyć tragicznym w skutkach splotem paranoi wojennej, powszechnej „szpiegomanii” i wyolbrzymionych opowieściach o ukrywających się wśród ludności cywilnej „wolnych strzelcach”, partyzantach i dywersantach.¹ Z pewnością nie są to jednak jedyne czynniki.

To również Niemcy i ich sojusznicy decydowali niejednokrotnie, świadomi tego, że czas działa na ich niekorzyść, o dalszym podbijaniu stawki i wykorzystaniu metod walki dotąd uważanych co najmniej za nieetyczne. Można do nich zaliczyć użycie gazów bojowych, bombardowania wielkich miast czy wreszcie nieograniczoną wojnę podwodną. Również z późniejszego okresu wojny (po roku 1915) notowano skrupulatnie pojedyncze przykłady niemieckiego „zezwierżenia”. Czasem były one dobrze udokumentowane (nawet jeżeli przedstawiane w sposób nieobiektywny), tak jak proces i egzekucja Edith Cavell, innym razem już po wojnie okazały się jedynie plotkami (rzekome ukrzyżowanie kanadyjskiego jeńca).

Oburzenie zachodniej opinii publicznej budziły nie tylko zbrodnie popełniane na ludności cywilnej, ale również zniszczenia zabytkowych budowli, czasem wręcz całych miejscowości.

Dobrym przykładem wydaje się tutaj przypadek Reims i znajdującej się w tym mieście katedrze koronacyjnej królów Francji. Miasto zostało na kilka dni zajęte przez Niemców na początku września 1914 roku, wkrótce jednak zostali oni z niego wyparci. Mimo to Reims nadal znajdowało się w zasięgu niemieckiej artylerii, która przez kolejne dni i tygodnie intensywnie ostrzeliwała miejscowość. Jej celem stała się również katedra; w pamięci mieszkańców zapisał się jej pożar z 19 września 1914 roku, w czasie którego zniszczeniu uległo wiele bezcennych zabytków i elementów wyposażenia.

Niemcy starali się uzasadniać swoje postępowanie względami militarnymi, oskarżając Francuzów o wykorzystywanie zabytku jako punktu obserwacyjnego. Opinia publiczna jednak, zarówno w krajach Ententy, jak i wśród obserwatorów neutralnych, zgodnie uważała owe postępowanie za akt bezsensownego barbarzyństwa, często sugerując, że Niemcy chcieli się w ten sposób „zemścić” za porażkę nad Marną. Zniszczenie tak ważnego dla francuskiej historii i kultury miejsca wywołało szok, który umiejętnie podsycali francuskie i brytyjskie media, zwłaszcza prasa. Popularne stały się na przykład albumy (drukowane bądź zestawiane ręcznie), dokumentujące zniszczenia katedry². Osoby, które interesowało bardziej słowo pisane niż zdjęcia mogły sięgnąć po

1 Ponieważ są one jedynie luźno związane z tematem niniejszej pracy, pomijam tutaj rozważania na temat tego, czy i jak bardzo niemiecki sposób prowadzenia wojny morskiej różnił się od wprowadzonej przez Wielką Brytanię morskiej blokady Niemiec.

2 Zob. np. faksymile jednej z takich prac, zamieszczone: „University of Wisconsin-Madison. Libraries”, <https://search.library.wisc.edu/digital/A35ZMNDX72BS2J8R/pages/AFPFPKCRIT7H7I8U?view=one>, dost. na dz.

jedną z beletryzowanych relacji. Były one wydawane zarówno w czasie wojny, jak i już po jej zakończeniu³. Reims stało się rozpoznawalnym symbolem, także po rosyjskiej stronie frontu. Zdjęcie katedry, „zniszczonej przez Prusaków” trafiło np. na okładkę jednego z numerów „Tygodnika Ilustrowanego”⁴. Zniszczenia wojenne, dokumentujące m.in. uszkodzone figury przy wejściu do katedry, stały się ilustracją późniejszego artykułu o tytule „Okrucieństwo Niemców w świetle pierwszeństwa ich rasy i cywilizacji”.

Warto tutaj wspomnieć o powojennym wykorzystaniu przykładu katedry w Reims jako punktu wyjścia do dyskusji na temat ochrony zabytków, czy też ogólniej zachowania się walczących armii wobec dziedzictwa kulturowego. Casus Reims był m.in. analizowany drobiazgowo przez amerykańskiego politologa, Jamesa Wilforda Garnera, w jego monumentalnej pracy dotyczącej przestrzegania prawa międzynarodowego podczas Wielkiej Wojny⁵. W rezultacie tego i innych wypadków bezprzykładnych zniszczeń dziedzictwa materialnego wieków w latach 20.XX wieku rozpoczęto prace nad stworzeniem lepszego systemu ochrony dóbr kultury. Ostatecznie zakończyły się one, już po II wojnie światowej, podpisaniem w 1972 roku w Paryżu „Konwencji w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego” i utworzeniem listy Światowego Dziedzictwa UNESCO. Miarą znaczenia Reims jako symbolu jest też to, że właśnie tam 8 lipca 1962 Charles de Gaulle i Konrad Adenauer spotkali się na słynnej Mszy Pojednania, uważanej za jeden z kluczowych etapów w odbudowie francusko-niemieckich relacji po wojnach światowych.

O ile terytorium Wielkiej Brytanii nie było zagrożone bezpośrednio, było ono sporadycznie atakowane zarówno z morza, jak i następnie z powietrza. Mimo, że zniszczenia te trudno porównać do zrujnowanych miast Belgii i Francji, angielska prasa skrupulatnie odnotowywała np. skutki niemieckiego ostrzału nadmorskich miejscowości i portów w Scarborough, Hartlepool i Whitby, przeprowadzonego przez okręty 16 grudnia 1914 roku⁶. Fotografie dokumentowały zniszczone przez uderzenia pocisków domy i budynki użyteczności publicznej. Później w podobny sposób relacjonowano skutki rajdów niemieckich sterowców i samolotów bombowych nad Wielką Brytanią, w latach 1915-1918.

W pierwszych tygodniach wojny na froncie wschodnim rosyjscy dziennikarze znajdowali się w problematycznym położeniu. W przeciwieństwie do zachodnich sojuszników, armia rosyjska

22.05.2025. Innym popularnym dziełem był album; P. Antony-Thouret, *Pour qui n'a pas vu Reims au sortir de l'Étreinte Allemande (octobre 1918). La cathédrale, la ville*, Paris 1920.

3 Z prac ogólnodostępnych i łatwych do pozyskania można wymienić np.: B. Ferre, *The Bombardment of Reims*, New York 1917; M. Landrieux, *The cathedral of Reims; the story of a German crime*, London 1920.

4 *Tygodnik Ilustrowany*, nr 39 (2863)/1914, s. 677; *ibid.* nr 43 (2867)/1914, s. 718.

5 J. W. Garner, *International Law and the World War*, vol. 1, London 1920, s. 434-435; 441-446.

6 *The Times History of the War*, t. 2, London 1915, s. 357-396.

prowadziła ofensywę. Trudno więc było opisywać zbrodnie popełniane przez Niemców na terenach okupowanych⁷. Z tego też względu skrupulatnie korzystano z materiałów produkowanych przez prasę francuską i angielską. W rosyjskich czasopismach ilustrowanych regularnie przedrukowywano zdjęcia i obrazy przedstawiające zniszczoną Belgię, ofiary cywilne, ruiny pozostałe po przejściu frontu, ale również armię belgijską, która, jak podkreślano, dzielnie stawia opór najeźdźcy. Czasami zestawiano ze sobą przedwojenne widoki miast razem ze zgliszczami, pozostawionymi przez działania wojenne⁸.

Nie znaczy to jednak, że rosyjskie gazety nie wykorzystywały żadnych przykładów niemieckich zbrodni wojennych na froncie wschodnim. Okupacja Królestwa Polskiego, mimo że w 1914 roku trwała na niektórych terenach zaledwie kilka dni, pozwoliła rosyjskim dziennikarzom na skwapliwe udokumentowanie wszystkich zniszczeń wojennych pozostawionych przez wojska państw centralnych. Szczególnym przykładem, szeroko omawianym w prasie, był tutaj los Kalisza.

Liczące przed wojną około 70 tysięcy mieszkańców miasto stało się sceną dla tragedii, która w ogólnych zarysach uderzająco przypomina przebieg wypadków na okupowanych terenach Belgii. Przygraniczne miasto zostało zajęte praktycznie bez walki 2 sierpnia 1914 roku i pierwsze dni nie wskazywały na to, że okupacja może przybrać tak katastrofalną dla miasta formę. W nocy z 3/4, a następnie 7 sierpnia wśród przebywających w Kaliszu Niemców doszło do wybuchu paniki, będącej w dużej mierze wynikiem wojennej psychozy. Grupy niemieckich żołnierzy ostrzeliwały się wzajemnie, padli zabici i ranni, w tym także cywile. Nowe władze wojskowe oskarżyły mieszkańców Kalisza o sprowokowanie owych zajść, miasto zostało „karnie” zbombardowane przez artylerię, a następnie obrabowane i w dużej części spalone. Niemcy wzięli zakładników, doszło też do masowych rozstrzeliwań. Kalisz stał się cieniem przedwojennego ośrodka, zniszczeniu bądź uszkodzeniu uległo zwłaszcza centrum miasta i jego zabytki, a większość mieszkańców zdecydowała się na ucieczkę⁹.

Pomimo że pewne szczegóły ówczesnych zajść nie zostały do dziś satysfakcjonująco wyjaśnione, nie ulega wątpliwości, że samo potraktowanie miasta było zbrodnią wojenną i w takich kategoriach była ona oceniana już w 1914 roku. Informacje o losie Kalisza dochodziły do Królestwa Polskiego, co oczywiste, jedynie okrężnymi drogami, były jednak dostatecznie

7 Co nie znaczy, że tego nie próbowano. Na przykład już w pierwszym numerze pietrogradzkiego czasopisma „Wojna” pojawiła się ilustracja, przedstawiająca „rosyjskie kobiety zamordowane przez Prusaków”. Reprodukacja owa jest zresztą wyjątkowo fatalnej jakości, tak, że na pierwszy rzut oka ciężko nawet stwierdzić, czy mamy do czynienia z obrazem, czy też fotografią. Trudno stwierdzić, czy było to działanie celowe wydawcy, czy też kwestia użycia niskiej jakości sprzętu i specjalistów. „Война”, nr 1/1914, s. 3.

8 Zob. np. „Искры”, nr 37/1914, s. 291; „Летопись войны 1914 года”, nr 129-135.

9 Więcej na temat zajść w Kaliszu m.in. w: M. A. Woźniak, *Kalisz -1914. Pogrom miasta*, Kalisz 1995. Przywołana praca jest szczególnie interesująca ze względu na bogaty zbiór ilustracji, dokumentującej zniszczenia miasta.

szczegółowe i wiarygodne, by wywołać powszechne oburzenie¹⁰.

Kalisz jako symbol niemieckich zbrodni miał jednak również wady, które utrudniały Rosjanom jego szersze wykorzystanie we własnej propagandzie. W odróżnieniu od omawianego wyżej przykładu Reims, wypadki kaliskie dotknęły miejscowości, której nazwa raczej niewiele mówiła przeciętnemu mieszkańcowi ówczesnej Rosji. Wiadomość ta nie niosła ze sobą tego samego ładunku emocjonalnego, co dla Francuzów informacje o zniszczeniach katedry koronacyjnej – duchowego „serca” ich tożsamości narodowej. Co więcej dla wielu Rosjan Kalisz, mimo formalnej przynależności do Cesarstwa, mógł jawić się jako element w gruncie rzeczy obcy kulturowo – nie dość że polski, to jeszcze zdominowany przez katolików.

Rosyjscy redaktorzy nie zawsze sięgali jednak po łatwe do rozpoznania, znane miejscowości. Równie silnie wyobraźnię czytelników pobudzały zdjęcia dokumentujące zniszczenia anonimowych miast i wsi. Redakcja „Wielikaja Wojna w obrazach i kartinach” zamieściła na łamach z numeru z połowy 1916 roku sugestywne zestawienie dwóch fotografii. Pierwsza z nich, wykonana przez wielokrotnie przywoływanego tu Korsakowa, przedstawia grupę mężczyzn, uciekających przed niewidocznym wrogiem, pośród wypalonych ruin wsi. Obdarzone zostało prostym, wymownym podpisem „Idą Niemcy!”. Na drugim, przejętym zapewne z niemieckiej lub neutralnej prasy, widzimy żołnierzy państw centralnych na tle płonącej wioski w Polsce. Mimo że ewidentnie mamy tu do czynienia z dwiema różnymi lokalizacjami, zestawione razem wydają się opowiadać wspólną, emocjonalną historię. Należy przy tym zaznaczyć, że obie fotografie wchodzą w skład większego reportażu na temat „Wielkiego Odwrotu” z terenów Królestwa Polskiego w 1915 roku, służą więc budowaniu wizji niemieckiej ofensywy jako barbarzyńskiego pochodu, gdzie wrogie wojska niczym średniowieczni żołdacy niszczą ogniem i mieczem zajęte ziemie¹¹.

W przygotowanej przez „Iskry” krótkiej relacji „Po odejściu Niemców” z marca 1915 roku zamieściły one zdjęcia wnętrza dwóch budynków z „miasta L.”, zniszczonych przez niemieckie pociski i zrzucone z samolotów bomby¹². W podobnym tonie utrzymano fotoreportaż w „Słońcu Rossii” w pierwszym numerze z 1915 roku, a więc wcześniejszym o dwa miesiące. Dwa widoki przedstawiały zdewastowane i zapewne ograbione przez okupantów pomieszczenia, między nimi zaś pojawiły się wypalone ruiny jednej ze wsi w guberni kieleckiej¹³. W „Sinyim Żurnale” z

10 Na przykład „Niwa” pierwsze informacje o brutalnej okupacji miasta przywołała w numerze z 1/15 sierpnia 1914 roku. Redakcja skonfrontowała je zresztą z zamieszczoną w tym samym numerze odezwą wlk. ks. Mikołaja Mikołajewicza. Zob.: „Нива”, nr 33/1914, s. 641-643. Szerzej o reakcjach prasy w Królestwie Polskim m.in.: W. Jarno, *Zniszczenie Kalisza w sierpniu 1914 roku w świetle polskojęzycznej prasy łódzkiej*, „Res Historica”, nr 42/2016, s. 221-244.

11 „Великая война в образах и картинах”, nr 9/1916, s. 22.

12 „Искры”, nr 10/1915, s. 78.

13 „Солнце России”, nr 1 (256)/1915, s. 12.

września 1914 roku zamieszczono z kolei dwa zdjęcia, wspólnie zatytułowane: „Oto, co barbarzyńcy zostawiają na swojej drodze”. Na pierwszej z fotografii ujęto trupy koni, które, jak sugeruje opis, „padły z głodu i wyczerpania”. Na drugiej przedstawiono niemieckich żołnierzy przeszukujących (bądź jedynie pilnujących) zrujnowane kamienice w bezimiennym francuskim miasteczku¹⁴. Kilka numerów dalej zamieszczono kolejne ujęcie, obarczone równie wymownym tytułem „Niemcy nie boją się Boga”, przedstawiające zrujnowany (i niestety znowu niezidentyfikowany) kościół¹⁵. Motyw żołnierzy państw centralnych jako niszczycieli kościołów przewijał się przez prasę ilustrowaną dosyć często, zapewne ze względu na silny ładunek emocjonalny wśród ówczesnych. Na przykład „Солнце России” opublikowało przesłany przez korespondenta o nazwisku Inoziemcew widok na zniszczoną katolicką kaplicę, zatytułowany „po ucieczce Niemców”¹⁶. Z kolei „Tygodnik Ilustrowany” zamieścił w jednym ze styczniowych numerów reportaż „Raszyn po „Ich” przejściu”¹⁷.



Fot. nr 45. „Hunowie XX wieku” na ulicach belgijskiego Visé. Przykład zdjęcia z zachodniej prasy kolportowanego w rosyjskim czasopiśmie we wczesnym etapie wojny „К Спорту!”, nr 34/1914, s. 1 (okładka)

14 „Синий журнал”, nr 35/1914, s. 5.

15 „Синий журнал”, nr 43/1914, s. 12.

16 „Солнце России”, nr 2 (257)/1915, s. 7.

17 „Tygodnik Ilustrowany”, nr 3/1915, s. 5. Por. też: ibid. nr 4(2880)/1915, s. 5.

Mimo że w tym konkretnym wypadku redaktorzy zdecydowali się użyć reprodukcji obrazów zamiast fotografii, warto wspomnieć tu też o wysiłkach redakcji czasopisma „Letopis' Wojny...”, który chciał niejako zrównać zniszczenia poczynione przez państwa centralne na Wschodzie, jak i Zachodzie. Na dwóch kolejnych stronach zamieszczono obrazy wykonane przez jednego artystę, w tym samym stylu. Oba przedstawiają zniszczenia wojenne, wypalony budynek mieszkalny i zrujnowany kościół. Jeden z nich został zatytułowany „Zniszczona Belgia”, drugi zaś - „Zniszczona Polska”. Widać tu wyraźnie próbę porównania obu tych wydarzeń i ukazanie czytelnikom ich powiązania. Efekty działań niemieckich najeźdźców miały być takie same na wschodzie, jak i na zachodzie¹⁸.

Mające sarkastyczny wydźwięk nawiązywanie w takich tekstach do stereotypowego spojrzenia na Niemców jako narodu kultury było bardzo popularnym zabiegiem, stosowanym nie tylko przez ukazywanie zniszczeń wojennych, ale i inne dowody na „barbarzyństwo” przeciwników. Nie zawsze też odnosiło się wyłącznie do Niemców. W „Iskrach” w numerze nr 24 z 1916 roku zamieszczono fotoreportaż „Austriackie szerzenie kultury” (oryg. *Австрийское культуртрегерство*), na których prezentowano na rosyjskim modelu różne metody torturowania jeńców, poprzez ich krępowanie, podwieszanie za ramiona itp¹⁹.

Czasami wyśmiewano wroga, zamiast bezpośredniego oskarżania go o barbarzyństwo. W „Sinyj Żurnale” w numerze z lutego 1916 zamieszczono zdjęcie dwójki niemieckich żołnierzy, pilnujących serbskiego 8-latka, „partyzanta”²⁰. Fotografia ta miała zarówno wyśmiewać Niemców, bojących się nawet ludności cywilnej na zajętych terenach, jak i ukazywać ich bezwzględność na okupowanych ziemiach. Innym przykładem takiego zabiegu były obserwowane w niektórych gazetach próby wykorzystania z pozoru neutralnych zdjęć, przedwojennych lub też przechwyconych z wrogiej prasy, na potrzeby własnej propagandy, przez połączenie ich z sugestywnymi opisami. Na przykład w czasopiśmie „Sinyj Żurnał” z pierwszych miesięcy wojny zamieszczono zdjęcie cesarza Franciszka Józefa, stojącego na schodach z lornetką w rękach. Dołączony do zdjęcia opis sugeruje, że „nieszczęśliwy cesarz” wypatruje wiadomości z pola bitwy, a kiedy te przychodzą, to „jedna jest mroczniejsza od drugiej”²¹.

Szczególnym przykładem niemieckiego okrucieństwa miały być z kolei losy dwóch unter-oficerów, Porfija Panasiuka i Aleksieja Makuchy. Kolportowane w prasie relacje są do siebie zresztą zadziwiająco podobne. W obu wymienionych wypadkach wzięty do niewoli rosyjski podoficer miał być torturowany przez Niemców w celu wydobycia ważnych informacji

18 „Летопись войны 1914-1915 гг”, nr 48/1915, s.764-765.

19 „Искры”, nr 24/1916, s. 186

20 „Синий журнал”, nr 7/1916, s. 9.

21 „Синий журнал”, nr 34/1914, s. 8.

wywiadowczych, Obydwu jeńcom udało się zbiec z niewoli, nie wydając oczywiście posiadanych wiadomości oprawcom. Po powrocie do domu obaj bohaterowie zostali zauważeni i skrupulatnie obfotografowani przez korespondentów wojennych, stąd też do gazet trafiły ich portrety, na których byli jeńcy zostali przedstawieni jeszcze w szpitalnych szlafrokach i obwiązani bandażami. Amatorów mocniejszych widoków mógł zadowolić słynny już portret telefonisty Aleksieja Makuchy, na którym wystawiał on do obiektywu przepołowiony przez oprawców język²². W wypadku Panasiuka prasa publikowała również zdjęcia przedstawiające ślady tortur i cięć na tyle i bokach głowy.



Fotografia nr 46. Jeden z bardziej znanych portretów Panasiuka

Źródło: „Синий журнал”, nr 16/1915, s. 3

²² Co interesujące, jego sylwetka jest do dzisiaj wykorzystywana i przypomniana przez rosyjskie środowiska nacjonalistyczne. Jako przykład może posłużyć artykuł z wyborem zdjęć i przybliżeniem sylwetki bohatera: A. A. Иванов, „Предпочел мученичество измене долгу и присяге”. К 100-летию подвига телефониста Алексея Макухи, https://ruskline.ru/history/2015/04/03/predpochel_muchenichestvo_izmene_dolgu_i_prisyage, dost. na dz. 20.05.2021.

Ponownie chciałbym zwrócić uwagę na powtarzalność elementów tych historii, bowiem są one charakterystyczne również dla opisów innych fotografii, przedstawiających (prawdziwe lub tylko wyreżyserowane) niemieckie zbrodnie. Jeszcze przed przewrotem bolszewickim, 8 października 1917 roku jeden z ilustrowanych tygodników zamieścił portret telefonisty z obandażowaną głową, do złudzenia przypominający wcześniejsze ujęcia z wymienionymi wyżej bohaterami²³. Podobnie jak ich, również i wspomnianego żołnierza miano torturować m.in. przez odcięcie uszu i również jemu udało się uciec z niewoli na swoją stronę. Fotografie obdarzono tytułem: *Bestialstwo „kulturalnych Niemców”*, co, jak już wspomniano, było dosyć częstym zabiegiem propagandowym. W kontekście 1917 roku jednak można przypuszczać, że publikacja takiej właśnie fotografii mogła w zawołany sposób przestrzegać przed brataniem się z niemieckimi żołnierzami. Nie byłoby to jedyne nawiązanie do powszechnego w tym okresie wojny zjawiska. W numerze czerwcowym „Iskier” zaprezentowano jako okładkowe dwa półnagie zdjęcia z oględzin torturowanego feldfebla Uszakowa, obarczone interesująco zbieżnym tytułem „Bestialstwo bratających się Niemców”²⁴. Generalnie rzecz biorąc redakcje starały się dosyć zgodnie przeciwdziałać nasilającym się nastrojom antywojennym i brataniu się z przeciwnikiem. Żołnierskie masy interpretowały słowa działaczy socjaldemokratycznych (a z biegiem czasu coraz częściej i bolszewickich) jako zapowiedź rychłego końca wojny. Brak reakcji na te nastroje groził całkowitym upadkiem dyscypliny. Stąd też takie zdjęcia miały przypominać Rosjanom o zbrodniach niemieckich i hamować fraternizację.

Swoistą ciekawostką jest sytuacja, w której nie tyle udokumentowano na zdjęciach kolejne niemieckie „bestialstwo”, co fotografie miały być jego „ofiarami”. W kolportowanej przez prasę i książki propagandowe relacji anonimowego właściciela majątku z okolic Radomia znalazł się opis dewastacji dokonanej przez niemieckich oficerów w ziemiańskim domu. Wśród wyliczonych strat materialnych przeczytać można też: „fotografie, jakie u nas wisiały na ścianach pognietli i zerwali, a w albumach we wszystkich portretach (*карточках*) poprzekłuwali oczy. I wszystko, wszystko to robili dorośli ludzie, oficerowie!”²⁵.

23 „Огонёк”, nr 39/1917, s. 614.

24 „Искры”, nr 22/1917, s. 169.

25 А. С. Резанов, *Немецкие зверства*, Петроград 1915, s. 286.



Fot. nr 47. Użyte w prasie ujęcie, które miało być dowodem na zbrodnie wojenne dokonywane przez Austriaków – ciała rozstrzelanych serbskich jeńców wojennych

Źródło: „К Спорту”, nr 4/1915, s. 7

8.3 Szpiezy, dezercerzy i kara śmierci na froncie

Jak już wspomniano w poprzednich rozdziałach, pierwsze miesiące wojny przyniosły ze sobą falę psychozy wojennej, która ogarnęła wszystkie zaangażowane w nią społeczeństwa i objawiała się na różne sposoby. Jednym z ciekawszych (a równocześnie tragicznych) jej epizodów była tak zwana „szpiegomania”, ogarniająca zarówno zaplecze, jak i oddziały frontowe. Wkraczające na tereny Królestwa Polskiego czy Prus Wschodnich oddziały widziały wszędzie agentów wrogiego wywiadu i szpiegów, gotowych na różne (nierazko absurdalne) powody informować przeciwnika o położeniu własnych wojsk²⁶. Niekiedy oskarżenia mieszały się z narodowymi uprzedzeniami – po stronie austro-węgierskiej o sprzyjanie przeciwnikom podejrzewano Rusinów, po stronie rosyjskiej z kolei – Żydów. Po obu stronach na porządku dziennym były różnego rodzaju doraźne akcje „zapobiegawcze”, aresztowania, branie zakładników czy nakładanie na zdobyte miasta kontrybucji (tak też należy interpretować pierwsze kroki podjęte przez władze okupacyjne w Kaliszu o czym była mowa już wcześniej).

Tragiczną konsekwencją owych podejrzeń były przeprowadzane doraźnie egzekucje, zwykle

26 Szerzej na temat działań rosyjskiego aparatu państwowego wobec rzeczywistych i urojonych szpiegów: S. Piwawarczyk, *Walka władz rosyjskich ze szpiegostwem na terytorium zachodnich guberni w przededniu i w czasie I wojny światowej*, [w:] *Wojna i społeczeństwo. Społeczne aspekty I wojny światowej w Europie Wschodniej*. Red. D. Michaluk, Ciechanowiec 2015, s. 65-80.

wykonywane przez powieszenie. Kara śmierci stawała się powszechnie akceptowanym środkiem „zaradczym”, mającym dusić w zarodku wszelkie próby buntu wobec ludności. Można tu zauważyć zjawisko, które do złudzenia przypomina sceny znane z omawianej już pacyfikacji powstania bokserów w Chinach. W momencie, gdy publiczna egzekucja wydawała się zebranim „uzasadniona”, obecni przy niej widzowie nie mieli moralnych oporów, by pozować do zdjęć na tle ofiar wojkowego terroru. Robili to cywile, jak i żołnierze. Jak się wydaje, motyw zdjęcia wykonanego na tle szubienicy był bardzo popularny w armii austro-węgierskiej. Do dziś tego typu makabryczne pamiątki można znaleźć zarówno w zbiorach prywatnych, jak i w archiwach. Czasami swoisty brak skrępowania w tych kwestiach obracał się przeciwko samej armii c.k. W czasie bitwy łuckiej „Iskry” zamieściły na swoich łamach całostronicowy fotoreportaż, pokazujący ostatnią drogę i egzekucję młodego człowieka, oskarżonego o sprzyjanie Rosji. Gazeta przedstawiła go w swojej relacji jako męczennika, zaś austro-węgierskich żołnierzy jako oprawców, cieszących się z ludzkiego cierpienia. Szczególnie dosadne jest ostatnie zdjęcie, przedstawiające grupę oficerów, obojętnie lub z umiarkowanym zainteresowaniem przyglądającą się powieszonemu²⁷. Niestety na tym etapie badań nie można stwierdzić z pewnością, czy rosyjska prasa wykorzystwała obrazy nieopatrznie opublikowane w jednym z austriackich czasopism, czy też, co nie jest niemożliwe, użyła zdjęć porzuconych podczas odwrotu przez jednego z austro-węgierskich żołnierzy i następnie dostarczonych do własnego dowództwa. Należy tutaj zaznaczyć, że egzekucje nie dotyczyły wyłącznie sił państw centralnych i nie działy się wyłącznie początku wojny. Dosyć wspomnieć o zachowanej dokumentacji fotograficznej ostatnich chwil najszlachetniejszego szpiega (czy też, jak chce wielu – domniemanego szpiega) Wielkiej Wojny – Margarethu MacLeod, znanej szerzej jako Mata Hari, która stanęła przed plutonem egzekucyjnym 15 października 1917 roku.

Po stronie rosyjskiej raczej rzadko spotykało się sceny różnego rodzaju frontowych represji w oficerskich albumach, nie znaczy to jednak, że nie ma takich przykładów. Mowa zwłaszcza o sytuacjach, gdy Rosjanie czuli się usprawiedliwieni i uważali skalę podjętych represji za uzasadnioną. W zbiorach fotografii pozostawionej przez oficera artylerii konnej Gwardii znalazło się zdjęcie wioski Antonów w Galicji, podpalonej po tym, jak zostali w niej ostrzelani rosyjscy zwiadowcy²⁸. Ślady antysemitycznych uprzedzeń, można znaleźć też w prasie. „Letopis' Wojny” zamieścił w jednym z numerów z 1914 roku zdjęcie (notabene również wykonane w Galicji), przedstawiające rosyjskich żołnierzy przeszukujących schwytanych „żydowskich szpiegów”²⁹. Nie była to jednak wyłącznie domena tej redakcji ani nie odnosiła się tylko do 1914 roku. Dla

27 „Искры”, nr 32/1916, s. 230.

28 Б. А. Лагодовский, *3-я батарея лейб-гвардии Конной Артиллерии. 1914-1917*, [w:] *Лейб-гвардии Конная Артиллерия в боях и операциях Великой Войны 1914-1917*, ред. Ф. А. Гушин, И. В. Домнин, Н. Д. Егоров, Москва 2016, wkł. 288-289, zdj. 93.

29 „Летопись войны 1914 г.”, nr 15/1914, s. 236.

porównania, jeszcze na początku 1916 roku podobną scenę przesłuchania niemieckiego szpiega złapanego pod Rygą przedstawił „Sinyj Żurnal”.³⁰



Fot. nr 48. Scena z egzekucji „bandytów”, prawdopodobnie okolice Lublina. Warto zwrócić uwagę na to, że nie jest to na pewno jedyne zdjęcie wykonane podczas tego powieszenia – oprócz autora zdjęcia widać co najmniej jeszcze jednego fotografa dokumentującego scenę

Źródło: zbiory autora

Egzekucje nie ograniczały się jedynie do (domniemanych lub prawdziwych) szpiegów. Śmierć na stryczku lub od kul plutonu egzekucyjnego uchodziła powszechnie za jedyną słuszną karę dla dezertersów, maruderów i tchórzy³¹.

Dokumentacja fotograficzna tego typu praktyk przez Rosjan nie była częsta. Jak wykazano w rozdziale czwartym, jeszcze podczas wojny rosyjsko-japońskiej czy powstania bokserów twórcy albumów nie mieli problemu z pokazywaniem egzekucji szpiegów i zdrajców, jednak w materiałach prezentujących światowy konflikt jednak powstrzymywano się od tego. Na podstawie dostępnych

30 „Синий Журнал”, nr 7/1916, s. 6.

31 To ostatnie pojęcie było pojmowane bardzo szeroko. W krajach anglosaskich do dzisiaj toczy się dyskusja na temat podejścia do tego typu spraw w armii brytyjskiej podczas Wielkiej Wojny. Obecnie dominuje przekonanie, że w wielu wypadkach jako „tchórzy” rozstrzelivano osoby dotknięte zespołem stresu pourazowego, a więc niekontrolujące do końca własnych reakcji i wymagające bardziej pomocy psychoterapeutycznej, niż sądu polowego. W innych wypadkach podobne sprawy były bardziej jasne – przynajmniej dla ówczesnych. Karę śmierci przez powieszenie wymierzano np. powszechnie żołnierzom czeskim i słowackim, którzy przeszli na stronę wroga i zostali następnie schwytani przez armię austro-węgierską.

w tym momencie materiałów trudno jest określić, czy było to motywowane troską o morale własnej armii, czy też obawą na temat możliwości przechwycenia tego typu zdjęć przez prasę niemiecką i użycia ich przez wroga propagandę. Istnieje również możliwość, że tego typu sceny były na tyle powszechne podczas wojny, że nie budziły już zainteresowania fotografów-amatorów (nie tłumaczyłoby to jednak wtedy, dlaczego odwrotne podejście obserwujemy w armii austro-węgierskiej). Nieliczne zdjęcia tego typu, jakie pojawiają się czasami w prywatnych albumach, pochodzą z końcowego etapu istnienia rosyjskiej armii i walki z powszechnie panującą demoralizacją i maruderstwem. Taki charakter ma zapewne fotografia grupowa, zrobiona przy okazji egzekucji rosyjskich dezertersów, schwytych przez Polaków z 1. Pułku Ułanów³².

8.4 Uciekinierzy, bieżący, ofiary cywilne wojny

Zjawisko bieżństwa (od rosyjskiego *Беженство*, dosł. uchodźstwo, ucieczka) stanowi od kilku lat obiekt zainteresowania historyków i publicystów, uzupełniając istniejącą wcześniej lukę w historiografii³³. Mianem bieżących określa się osoby które masowo przymusowo lub dobrowolnie przemieszczały się w głąb Rosji w latach 1914-1915 w obawie przed nadchodzącą armią niemiecką. Uchodźstwo wojenne z terenów Królestwa Polskiego oraz zachodnich guberni Cesarstwa związane było zarówno z planowymi działaniami władz rosyjskich, jak i spontanicznym opuszczaniem całych wiosek przez ich mieszkańców, pod wpływem propagandy i rozporządzeń władz cywilnych i wojskowych oraz na wieść o zbliżającym się froncie. Skład narodowościowy uciekinierów nie był jednolity, wśród bieżących można było znaleźć ludność polską, litewską, łotewską, ukraińską i białoruską. Szczególnie dwie ostatnie grupy okazały się bardzo podatne na wezwania do ucieczki, zarówno ze względu na język, jak i działania propagandowe Cerkwi prawosławnej. Ewakuacja z miast odbywała się przeważnie transportami kolejowymi, nie dotyczyło to jednak uciekającej ludności wiejskiej. W rezultacie latem 1915 roku drogi wiodące w głąb Cesarstwa Rosyjskiego były zablokowane przez całe rodziny uciekinierów, wiozących na swoich wozach ocalały dobytek.

Samo utrzymanie tych mas ludności i zorganizowanie dla nich schronienia i wyżywienia (nie mówiąc już o znalezieniu stałego lub chociażby tymczasowego miejsca zamieszkania i zatrudnienia) stanowiło niemałe wyzwanie dla carskiej administracji³⁴. Należy tu podkreślić, że

32 W. J. Muszyński, *Białe Legiony 1914-1918. Od Legionu Puławskiego do I Korpusu Polskiego*, Warszawa 2018, s. 228.

33 Do najnowszych, a przy tym bardzo dobrze dokumentujących to zjawisko prac należy zaliczyć książkę-reportaż Anety Prymak-Oniszk, w której poddano analizie zarówno motywy kierujące ucieczką, jak i losy samych bieżących. A. Prymak-Oniszk, *Bieżęństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*, Wołowiec 2017

34 Więcej szczegółów na temat działań rosyjskiego aparatu państwowego w obliczu bieżęństwa: I. Bielowa, *Przed*

wiele działały tu zorganizowane naprędce komitety pomocy, szczególnie Komitet Pomocowy w. ks. Tatiany i pomocowe organizacje takie jak narodowe Komitety Pomocy Ofiarom Wojny (Polski, Białoruski, Litewski). Polakom przybywającym w centralne rejony Rosji pomoc nieśli także Polacy od dawna mieszkający w głębi państwa rosyjskiego³⁵ Mimo to śmiertelność wśród bieżących, zwłaszcza na pierwszym etapie ucieczki, pozostawała wysoka. Swoje żniwo zebrał głód i choroby, zwłaszcza zaś (co prawda na dużo późniejszym etapie) epidemia hiszpanki.

Przybywających uciekinierów starano się w miarę możliwości relokować i wysłać do mniej dotkniętych wojną części Cesarstwa. Wielu z nich trafiło na Syberię, rosyjski Daleki Wschód, nad Wołgę i Morze Czarne, gdzie zastała ich później rewolucja i wojna domowa,. Niektórzy bieżący wrócili do opuszczonych w 1915 roku domów dopiero na początku lat 20, w ramach realizacji polsko-sowieckich umów repatriacyjnych³⁶. Inni zdecydowali się pozostać na terenach Rosji Sowieckiej – głównie, chociaż nie tylko, były to osoby, którym w czasie lat tułaczki udało się gdzieś osiąść i osiągnąć względną stabilizację. Na marginesie, warto zwrócić tu uwagę na to, że zgodnie z umowami pomiędzy Polską i Rosją Radziecką, na liście przedmiotów oficjalnie objętych zakazem wywózki do Rzeczypospolitej były właśnie fotografie³⁷.

Dokładne ustalenie liczby bieżących jest prawdopodobnie niemożliwe, ze względu na ofiary zmarłe w trakcie pierwszych etapów drogi, a także zaginione w wirze wojny. Dysponujemy jednak pewnymi szacunkami. Na przykład autorzy „Leksykonu uchodźstwa polskiego w Rosji” podają, że do jesieni 1915 roku na terenach Cesarstwa Rosyjskiego znalazło się, według szacunków różnych organizacji pomocowych, około miliona bieżących z ziem polskich³⁸. Z kolei Cezary Żołędowski, powołując się na dane przedwojennych roczników Głównego Urzędu Statystycznego podaje, że od 1918 roku na tereny Rzeczypospolitej powróciło ok. 1 milion 264 tysięcy repatriantów, z czego 37,1% stanowili Polacy, 38,9% Białorusini, 9,8% Ukraińcy i 9,7% Rosjanie. Z kolei pod względem wyznaniowym prawosławni wszystkich narodowości stanowili 55,2% repatriantów³⁹

Cierpienia ludności cywilnej były zauważane przez władze wojskowe, ale uważane za nieuniknione. Jednakże niezależnie od oceny faktycznego stanu troski o los bieżących przez władze, to sama ich obecność stanowiła wdzięczny temat dla pola propagandy. W końcu na

rewolucją dobrze żyło się miejscowym gospodarzom i uchodźcom”. Uchodźcy z guberni zachodnich w centralnej Rosji w latach 1915-1925, [w:] *Wojna i społeczeństwo. Społeczne aspekty I wojny światowej w Europie Wschodniej*, red. D. Michaluk, Ciechanowiec 2015, s. 297-317.

35 Więcej na temat organizacji pomocy bieżącym: M. Korzeniowski, K. Latawiec, M. Gabryś-Sławińska, D. Tarasiuk, *Leksykon uchodźstwa polskiego w Rosji w latach I wojny światowej*, Lublin 2018, s. 41-114.

36 W kwestii praktycznej realizacji umów repatriacyjnych, zob. D. Sula, *Realizacja postanowień układu z 24 lutego 1921 roku oraz ustaleń traktatu ryskiego w zakresie repatriacji*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, nr 1 t. XIX/2022, s. 242-268. C.Żołędowski, *Pierwsza repatriacja. Powroty i przyjazdy osiedleńcze do Polski ze wschodu po I wojnie światowej*, „Studia Migracyjne” nr 1/2017, s. 63-93.

37 D. Sula, op. cit., s. 246.

38 Korzeniowski, K. Latawiec, M. Gabryś-Sławińska, D. Tarasiuk, *Leksykon uchodźstwa...*, s. 13-14.

39 C. Żołędowski, op. cit., s. 82-83.

celowniku prasy mogły znaleźć się osoby, które dosłownie porzuciły dorobek całego życia w obawie przed nadciągającymi Niemcami. Była też i druga strona medalu – prasa i propaganda musiały odpowiednio przygotować rosyjską opinię publiczną na widok koczowisk przemieszczających się wygnańców z Królestwa Polskiego, z guberni wileńskiej, grodzieńskiej, wołyńskiej, mińskiej, kowieńskiej i ziem litewskich.

W „*Sołnce Rossii*” w numerze kwietniowym z 1915 roku a więc jeszcze przed szczytem ewakuacji w głąb Cesarstwa Rosyjskiego, (który przypadł na na późne lato i jesień), zamieszczono zdjęcie z agencji Bułła, przedstawiające uciekinierów z Królestwa Polskiego. Grupowa scena w pobliżu torów kolejowych przedstawia same kobiety, dzieci i niemowlęta⁴⁰. Mniej więcej w tym samym czasie tematu podjęły się też np. „*Iskry*”. Ich dwustronicowy reportaż, wymownie zatytułowany „*Lawina smutku*”, przedstawiał właśnie widoki znane z relacji świadków – ciągnące się na wiele kilometrów kolumny wozów, wypełnione dobytkiem. Na dole, tuż obok siebie, umieszczono zdjęcia wozu uciekinierów, mozolnie pnącego się pod górę – i świeżo wykopanych mogił przy drodze⁴¹. Fotografie utrzymywane w podobnym tonie publikowały także inne czasopisma, np. „*Letopis' Wojny*”. Najczęściej pokazywano na nich całe rodziny chłopskie, jadące na wozach lub czekające przy drzwiach instytucji pomocowych. Uwieczniano również sceny rozdawania posiłków i innych niezbędnych przedmiotów. Dominował sceny grupowe, rzadziej skupiano się na portretach indywidualnych, chyba że istniał ku temu wyraźny powód (np. bardzo sędziwy wiek, unikalna fizjonomia uciekiniera itp)⁴².

Z upływem czasu problem bieżącego życia był poruszany w prasie coraz rzadziej, przesłaniany przez inne, świeższe wydarzenia. Nie znaczy to, że zapomniano o nim całkowicie. Jeszcze w 1916 roku „*Sołnce Rossii*” opublikowało pomiędzy fotografiami „od korespondentów” scenę z udziałem całej rodziny uciekinierów, ujętej przed wozem z całym dobytkiem⁴³.

Problem bieżącego życia stanowił jednak jedynie element szerszego problemu, jakim było zagadnienie pomocy ofiarom wojny. Rząd rosyjski (i nie tylko on, problem ten dotknął bowiem wszystkie walczące państwa) stanął przed poważnym dylematem – z jednej strony organizacja nawet podstawowej pomocy dla rzesz ludności poszkodowanej przez konflikt odciągała znaczące środki i pieniądze, które można byłoby przeznaczyć na potrzeby armii. Z drugiej jednak strony pozostawienie ofiar wojny samym sobie również nie wchodziło w rachubę. Pewnym rozwiązaniem miało być zaangażowanie opinii publicznej i wspieranie różnego typu oddolnych inicjatyw

40 „*Солнце России*”, nr 15 (270)/1915, s. 8.

41 „*Искры*”, nr 46/1915, s. 364-365.

42 Kolekcję takich zdjęć, zebranych z różnych archiwów i czasopism opublikowano w formie zbiorczej w albumie: *Uchodźstwo polskie w Rosji w latach I wojny światowej*, red. M. Korzeniowski, K. Latawiec, D. Tarasiuk, L. Żwanko, Lublin 2016, s. 15-26.

43 „*Солнце России*”, nr 17 (323)/1916, s. 5.

pomocowych. Miało to dwie główne zalety – nie tylko odciążało aparat państwowy, ale i stanowiło samo w sobie gotowy materiał propagandowy.

Akcje pomocowe były zwykle ukierunkowane dwutorowo – zarówno w stronę pomocy dla osób bezpośrednio poszkodowanych przez wojnę, jak i wsparcie żołnierzy na froncie. Szczególnie pierwsze miesiące, kiedy ogół ludności nie odczuwał jeszcze skutków pauperyzacji wywołanej wojną, był okresem, w którym ludzie byli gotowi dobrowolnie wspierać wysiłek wojenny. Można sądzić, że dla wielu osób na tyłach pomoc armii, nawet symboliczna, była równoważna wspomaganie swoich synów, ojców i braci wysłanych na front. Tego typu działania niosły więc ze sobą silny ładunek emocjonalny. Wymienione cele realizowano przez różnego rodzaju zbiórki, akcje samopomocowe i pokrewne im działania. Dużą rolę odgrywały również, tworzące się zarówno oddolnie, jak i z inicjatywy władz, różnego rodzaju organizacje charytatywne, komitety i związki pomocy, które nastawione były na działalność długofalową. Niektóre z nich miały charakter wyłącznie lokalny, powstawały oddolnie i często (choć nie zawsze) zajmowały się organizowaniem pomocy dla żołnierzy z konkretnego rejonu. Przykładem takiej małej grupy w prasie może być zdjęcie z dwunastego numeru periodyku „Letopis' Wojny”, przedstawiające grupę kobiet z „wiejskiego kobiecego komitetu” we wsi Słobodka (gubernia smoleńska), zajmujących się szyciem bielizny dla żołnierzy. Zdjęcie wykonano na tle chłopskiej chaty, przed którą wystawiono stół i maszyny do szycia, nie zabrakło też zasugerowanej pomocy prawosławnego duchowieństwa – kobietom na zdjęciu towarzyszy duchowny prawosławny, prawdopodobnie miejscowy proboszcz⁴⁴.

Nie brak było też różnego rodzaju inicjatyw, mających na celu wsparcie mieszkańców bezpośrednio dotkniętych przez wojnę zachodnich rubieży Cesarstwa Rosyjskiego. W 1914 roku były to jeszcze tereny Królestwa Polskiego, później zaś, po przesunięciu się frontu latem 1915 r. - gubernie uważane ówczasie za „rdzennie” rosyjskie. Jak wcześniej wspomniano, z punktu widzenia państwa tego typu akcje były bardzo pożądane. Z jednej strony zbiórki doraźnie odciążały pracującą na potrzeby armii gospodarkę i administrację, z drugiej zaś – mobilizowały społeczeństwo, budując w uczestniczących w tego typu akcjach ludziach poczucie wspólnoty, spełnienia patriotycznego obowiązku. Nic dziwnego więc, że akcje pomocowe na rzecz armii lub ofiar wojny starano się promować i nagłaśniać, a ich organizatorów przedstawiano jako bohaterów, niemalże równych tym frontowym⁴⁵.

Jednym z ciekawszych dokumentów, ilustrujących akcje pomocy wojennej jest album upamiętniający akcję obwoźnej zbiórki materiałów na rzecz ofiar wojny w Moskwie, którą zorganizował w roku 1914 Moskiewski Komitet Gubernialny Wszechrosyjskiego Związku

44 „Летопись войны 1914 г.”, nr 12/1914, s. 196.

45 Нр. dwustronicowy reportaż z samego początku wojny: „Искры”, nr 32/1914, s.252-253.

Ziemstw. Ta pomocowa Organizacja ta została założona na samym początku wojny, pod oficjalnym patronatem Wielkiej Księżnej Elżbiety Fiodorowny. Należy przyznać, że działała ona z dużą energią, organizując sieć lazaretów, pociągów sanitarnych, jak również przeprowadzając różnego typu zbiórki na rzecz ofiar wojny⁴⁶.

Omawiany tu przykład był ilustracją jednej z pierwszych takich akcji, do której przystąpiono na fali wojennego entuzjazmu, gdy można było liczyć na ofiarność niezmućzonego jeszcze konfliktem społeczeństwa. Na poszczególnych kartach uwieczniono zarówno stosy zebranych materiałów, jak i najważniejszych darczyńców. Przypuszczać można, że album łączył kilka funkcji - miał zarówno charakter pamiątkowy, dokumentalny, jak i (przynajmniej po części) „reklamowy”, zachęcający do podejmowania charytatywnych działań. Część z zebranych zdjęć została z pewnością wyreżyserowana i wykonana przez profesjonalnych fotografów (np. scena przejazdu furgonów przez miasto czy ładowania na nie darów), inne mogły zostać wykonane niejako przy okazji przez uczestników zbiórki i użyte wtórnie w druku. Wiele uwagi poświęcono nie tyle organizowanej zbiórce rzeczowej, co następującej po niej selekcji zebranych materiałów – pokazane są piętrzące się góry bielizny, książek, futer i ubrań, jak również ich sortowanie i przygotowanie do dalszej drogi. Można chyba założyć, że zdjęcia te miały być swoistym dowodem na skuteczność całej akcji i na ofiarność rosyjskiego społeczeństwa⁴⁷.

Jak wcześniej wspomniano, nie wszystkie zbiórki przeprowadzano na rzecz bieżących i innych cywilnych ofiar wojny. Niektóre akcje miały na celu przede wszystkim wspomóc żołnierzy na froncie, realne czy też jedynie symboliczne. Rosyjskie redakcje czasopism ilustrowanych chętnie i skrupulatnie dokumentowały ich końcowy rezultat – w prasie co jakiś czas, zwłaszcza w okolicach świąt, pojawiały się fotografie przedstawiające moment dostarczenia i rozdawania prezentów, przesłanych przez społeczeństwo żołnierzom na pierwszej linii. Przekazywanie darów dokumentowano również w samych jednostkach, jeżeli tylko była ku temu okazja, również tworząc z tego łamiące monotonię służby, radosne święto – tym bardziej, jeśli podarki z zaplecza zbiegały się w czasie np. z Wielkanocą⁴⁸. Ciekawym przykładem jest zdjęcie z „Letopisu Wojny”, gdzie zamieszczono tego typu scenę; na fotografii grupa żołnierzy i cywilów pozuje przed stertą paczek. Na uwagę zwraca fakt, że zdjęcie poddano widocznemu na pierwszy rzut oka retuszowi – na paczkach dodano ołówkiem lub kredką informacje na temat tego, od kogo pochodzą przywiezione dary. Nie mogło oczywiście zabraknąć paczki od Domu Ludowego im. Mikołaja II⁴⁹.

46 M. Korzeniowski, K. Latawiec, M. Gabryś-Sławińska, D. Tarasiuk, op. cit., s. 59-61.

47 *Фургоновый Сбор в Москве. Сентябрь-Октябрь 1914 г Москва 1915 (?)*

48 *Военный альбом генерала...*, s. 328-331.

49 „Летопись Войны 1914-1915”, nr 25/1915, s. 406.



Fot. nr 49. Obwoźna zbiórka darów dla osób poszkodowanych przez wojnę

Źródło: *Фурговный Сбор в Москве. Сентябрь-Октябрь 1914 г Москва 1915*, s 7

O ile głównym tematem zainteresowania prasy byli rosyjscy poddani, niekiedy pojawiały się w niej również zdjęcia z innych frontów wojny. W gazetach przewijały się m.in. relacje o cierpieniach ludności serbskiej, dotkniętych austro-węgierską okupacją, jak również portrety uciekinierów z Imperium Osmańskiego, ocalałych z ormiańskiego ludobójstwa. Tego typu zdjęcie, przedstawiające grupę Ormian (z przewagą dzieci i kobiet) zamieściło np. „Солнце России”⁵⁰. Rosyjska opinia publiczna była świadoma gehenny, przez jaką przechodziła ludność ormiańska na terenach kontrolowanych przez Imperium Osmańskie, Dlatego czasopisma ilustrowane nie wahały się publikować materiałów ilustrujących zachodzące ludobójstwo. Do zamieszczonego w „Iskrach” z maja 1916 roku artykułu na temat zjazdu ormiańskich przedstawicieli w Piotrogradzie dołączono dwa zdjęcia, przedstawiające kolejno grupę wychudłych, zagłodzonych ormiańskich dzieci i złożone przed pogrzebem, zawinięte w całuny ciała ofiar⁵¹.

Podsumowując, temat bieżenców czy też generalnie cywilnych ofiar działań wojennych nie

50 „Солнце России”, nr 20 (275)/1915, s. 6.

51 „Искры”, nr 20/1916, s. 190. Warto zwrócić uwagę także na wcześniejszy o półtora roku numer tego czasopisma (ibid. nr 46/1914, s. 364) gdzie opublikowano m.in. pracę ormiańskiego fotografa „Armeńska Madonna”.

został przemilczany przez prasę i propagandę rosyjską, nie znaczy to jednak, że starano się go przedstawić w sposób obiektywny. Reportaż fotograficzny był zwykle układany w sposób, który z jednej strony przedstawiał niedolę uciekinierów z terenów objętych wojną, jednak pomijał najbardziej drastycznej szczegóły – zwłaszcza takie, które mogłyby świadczyć o nieudolności władz. Z drugiej strony stanowiło to okazję do pokazania gestów narodowej solidarności, wszelkiego rodzaju zbiórek i innego typu pomocy, przygotowanej na rzecz ulżenia doli uchodźców. W ten sposób, chociaż może wydawać się to cyniczne, cierpienia ludności cywilnej również zostały wykorzystane jako jeszcze jeden element budowania rosyjskiej wizji wojny, napędzania jej maszyny propagandowej.

8.5 Śmierć na polu chwały kontra śmierć najeźdźcy – różnice w przedstawieniu poległych. Rany i kalectwo.

W ikonografii Wielkiej Wojny panowało wyraźne rozróżnienie pomiędzy uwiecznianiem poległych z własnej armii, a obrazami ciał wrogów. W pierwszym wypadku, co omówiono już w poprzednim rozdziale, można mówić o swoistej sakralizacji śmierci – każdy poległy był traktowany jak bohater, który złożył swoje życie na ołtarzu ojczyzny. Ukazywanie jego doczesnych szczątków leżących na polu bitwy byłoby tu równoznaczne z targaniem świętości, łamaniem tabu. Jedynym dopuszczalnym (na łamach prasy⁵²) portretowaniem zmarłego żołnierza było ujęcie jego zwłok w trumnie, czekających na godny pogrzeb – a i tak zdarzało się to bardzo rzadko, głównie w wypadku prawdziwie zasłużonych osobistości. Jednocześnie z obrazami, które miały budować obraz armii dbającej o to, aby zapewnić poległym bohaterów godną ostatnią posługę, chętnie wykorzystywano na zasadzie kontrastu zdjęcia poległych żołnierzy niemieckich i austro-węgierskich, których jeszcze nie uprzątnięto z pobojuwiska. Nie było to zresztą domeną wyłącznie rosyjskich fotografów. Warto wspomnieć tu na przykład o francuskim „L'Illustration”, gdzie zdjęcia ukazujące rozkładające się, porzucone ciała „Hunów” były, zwłaszcza w latach 1914-1915, niemalże cotygodniową obowiązkową pozycją, powracająca w kolejnych numerach. Trudno nie oprzeć się czasem wrażeniu, że redakcja dążyła wręcz do szokowania swoich czytelników (a być może również dawania im poczucia ponurej satysfakcji z niedoli wroga), wybierając do publikacji zarówno zdjęcia potwornie okaleczonych ciał, jak i np. niemieckiego poległego, zwisającego z parapetu

52 Należy to podkreślić, ponieważ w zbiorach prywatnych można znaleźć ujęcia szargające niepisaną „świętość” ciał towarzyszy broni. Kilka takich przykładów można znaleźć m.in. w zbiorach pozostawionych przez żołnierzy Rosyjskiego Korpus Ekspedycyjnego we Francji. Zob. G. Gorokhoff, A. Korliakov, *Le Corps Expeditionnaire Russe en France et a Salonique 1916-1918*, Paris 2003, s. 212-213. Być może w tym wypadku większej swobodzie sprzyjało oddalenie od rodzimych ośrodków cenzury.

francuskich pozycji, z obojętnością oglądanego przez Francuzów⁵³. Dotyczyło to zresztą zarówno żołnierzy niemieckich, jak i ich austro-węgierskich sojuszników, o czym świadczy np. zdjęcie z frontu pod Valjevem, gdzie oprócz zniszczonych wozów taborowych widać również powykręcane zwłoki żołnierzy c.k. armii⁵⁴. Zarówno rosyjskich, jak i francuskich czy angielskich redaktorów łączyła swoista, ponura swoboda w portretowaniu zagłady wrogich żołnierzy. W tym aspekcie nie istniały w zasadzie żadne etyczne ograniczenia - wręcz przeciwnie, niektóre redakcje wydawały się celować w makabrycznych i szokujących widokach.

Można zakładać, że ukazywanie takich scen miało spełniać dwojaką funkcję – z jednej strony dobitnie udowadniało opinii publicznej straty ponoszone przez wroga, wymownie świadczyły o jego klęsce i odwrocie. Z drugiej zaś, odwołując się już do wspomnianego wyżej kontrastu, miały prowadzić do zbudowania odczłowieczonego i zimnego oblicza przeciwnej armii – oto wróg traktuje swoich własnych żołnierzy jako, w przenośni i dosłownie, mięso armatnie, porzucając ich ciała na pastwę pogody i dzikich zwierząt. Wymownym przykładem tego typu podejścia jest obraz z jesieni 1914 roku, zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym”, na którym niemieccy żołnierze, „nie mogąc poradzić sobie z wielką ilością trupów”, palą ciała swoich kompanów na wielkich stosach⁵⁵. Ówczesnego czytelnika miała zapewne szokować mechaniczna efektywność owego rozwiązania, jak i obojętność wrogiej armii.

W porównaniu do np. prasy swoich francuskich sojuszników, rosyjskie gazety i czasopisma zachowywały pewną powściągliwość, nie znaczy to jednak, że nie sięgano w ogóle po przedstawienia leżących na pobojowiskach ciał wrogów. Na przykład, zdjęcie wykonane na przełomie 1914/1915 roku przez wspomnianego już wielokrotnie Korsakowa przedstawia właśnie austro-węgierskich żołnierzy, zabitych w czasie obrony naprędce przygotowanej pozycji⁵⁶. Czasami dla wzmocnienia efektu propagandowego i zbudowania wizualnego obrazu totalnej klęski wroga łączono na jednym zdjęciu obrazy zabitych żołnierzy wroga i straconej przez niego broni. Nie wahano się przy tym wykorzystywać prac z innych odcinków frontu. Przykładem jest tu „Niwa”, która przytoczyła w fotorelacji z frontu serbskiego (zima 1914/1915 roku) zdjęcie przedstawiające leżącego trupa austriackiego artylerzysty przy porzuconym dziale⁵⁷. W innym numerze możemy zobaczyć fotografię z frontu zachodniego, przedstawiającą bezwładnie leżące ciała Niemców, najwyraźniej znalezione na zajętych pozycjach⁵⁸. Z kolei w „Sołncu Rossii” opublikowano fotografię P. Petrowa, przedstawiającą zamrożnięte ciała niemieckich żołnierzy pod Łowiczem,

53 „L'Illustration”, nr 3750/1915, s. 57.

54 Ibidem, nr 3743/1915, s. 36.

55 „Tygodnik Ilustrowany”, nr 49/1914, s. 784.

56 „Летопись Войны 1914-1915”, nr 25/1915, s. 398.

57 *Из грандиозной победы сербов*, „Нива”, nr 3/1915, s. 43.

58 „Германский „лабиринт” после взятия его нашими союзниками, Нива”, nr 33/1915, s. 636.

najwyraźniej zwiezionych w jedno miejsce w celu zbiorowego pogrzebu. Sterta zwłok jest doglądana przez rosyjskich piechurów⁵⁹.

Tego typu obrazy nie są jednak wyłącznie domeną prasy. Interesujących materiałów dostarczają również kolekcje prywatne. W czasie rzadko wspominanej, wspólnej interwencji brytyjsko-rosyjskiej w Persji kapitan rosyjskiej artylerii Borys Skworcow wykonał m.in. zdjęcie dwójki swoich żołnierzy, pozujących bez żadnych oporów, a może nawet z dumą nad ciałem zastrzelonego przeciwnika (ze względu na jego ułożenie trudno powiedzieć, czy był to regularny żołnierz turecki, czy też członek jednej z lokalnych milicji, a może nawet przypadkowy cywil)⁶⁰.

Można przypuszczać, że, podobnie jak miało to miejsce z ukazywaniem zniszczeń wojennych, sposób, w jaki należy portretować rannych i inwalidów wojennych stanowił przedmiot rozterki dla twórców propagandy wojennej. Z jednej strony rany, choroby i kalectwo były naturalnym następstwem wojny, a przy tym takim, z jakim najczęściej mogła spotkać się ludność poza sferą przyfrontową. Widok pociągów sanitarnych ewakuujących poszkodowanych żołnierzy w głąb kraju był na stacjach kolejowych w późniejszych okresach wojny już raczej codziennością i nie budził takich emocji jak na początku. W wielu miastach i miasteczkach tworzone były szpitale i ośrodki rekonwalescencji, nie można też było raczej uciec od widoku zwolnionych z wojska inwalidów. Było to dla wielu ludzi stałe przypomnienie o toczonych, nierzadko setki lub dziesiątki kilometrów dalej, śmiertelnych zmaganiach. Z drugiej strony jednak sceny przedstawiające cierpienie własnych żołnierzy niejako kłóciły się z głównymi założeniami wojennej propagandy, która miała podtrzymywać ducha wojennego wśród społeczeństwa, skłaniać go do dalszych wysiłków i mobilizować. Nie bez znaczenia pozostawał też fakt, że prasę czytali też żołnierze frontowi, dla których perspektywa permanentnego okaleczenia wywoływała uzasadnione i naturalne obawy.

Stąd też przedstawienie sytuacji w szpitalach polowych wymagać musiało specjalnej uwagi. Z jednej strony należało ukazać troskę, z jaką armia dba o rannych (w tym inwalidów) i ratuje ich nawet z najgorszych rodzajów ran. Z drugiej wskazane było zachowanie pewnego umiaru i optymizmu. Nie było to zadanie łatwe; niektóre potknięcia ówczesnych redaktorów może z łatwością zauważyć współczesny czytelnik. Jako przykład może posłużyć galeria z francuskiej serii „Wojna”, w którym zebrano zdjęcia wykonane przez Sekcję Fotograficzną armii francuskiej. Jedną z odsłon poświęcono w całości opiece roztoczonej nad rannymi i inwalidami⁶¹. Pokazane są zarówno warunki panujące w szpitalach, jak i troska, z jaką lekarze starają się przywrócić ofiary

59 „Солнце России”, nr 50-51/1914, s. 21.

60 Д. Н. Лапшин, *Архив капитана Скворцова*, Москва 2012, s. 80.

61 *La Guerre. Documents de la Section Photographique de l'Armée (Ministère de la Guerre)*, t. 2, Paris 1916, s. 85-112.

wojny do normalnego życia. Efekt owego dosyć optymistycznego w wydźwięku, wielostronicowego reportażu psuje jednak nieco zamieszczona na ostatniej stronie fotografia, przedstawiająca ujęcie pogrzebu z wojskowymi honorami.

Oddzielną kategorię, dokumentującą te same zjawiska z zupełnie innej perspektywy, stanowią fotografie wykonywane przez personel medyczny. Pod tym względem badacz jest w komfortowej sytuacji, dysponujemy bowiem ich stosunkowo licznymi zbiorami⁶². Jak się wydaje, personel szpitalny, zwłaszcza zaś lekarze, często interesowali się fotoreportażem, mieli też środki i czas, by móc pozwolić sobie na tego typu hobby. Ukazują więc one specyfikę pracy z rannymi w nieco innym niż propagandowe świetle. Niektóre utrwalone sceny mogą być uważane za szokujące według dzisiejszych norm. Członkowie personelu medycznego często nie mieli oporów, by wykonywać sobie zdjęcia przy wyjątkowo „spektakularnie” okaleczonych rannych, czy też w trakcie przeprowadzania sekcji zwłok. Przykładem może być poniższe zdjęcie (patrz ryc. 50), wykonane w czasie jednego z kursów medycznych na potrzeby armii, datowane na 1915 rok.

Wielu ewakuowanych w głąb kraju żołnierzy i oficerów nie miało też żadnych oporów, a nawet wydawało się zadowolonych z możliwości wykonania zbiorowego zdjęcia z innymi rannymi. Można domyślać się, że wiele takich fotografii było następnie powielanych w ilości co najmniej jednej sztuki na każdego obecnego, a następnie przesyłano je do rodzin jako fizyczny dowód na to, że mimo odniesionych ran sam uwieczniony na zdjęciu ma się dobrze. Czasami z fotografiami wstrzymywano się aż do przyjazdu do właściwego szpitala, innym razem wykonywano je jeszcze w trakcie transportu. Przedstawiciel agencji braci Bułła wykonał zdjęcie (jak sugeruje opis) świeżo przybyłych na Dworzec Warszawski oficerów, rannych w pierwszych miesiącach 1914 roku. Warto zwrócić uwagę, że na jednym ujęciu widać zarówno stosunkowo lekko rannych (temblaki), jak i leżących oficerów, jak również personel medyczny dbający o poszkodowanych przez wojnę⁶³.

Innym bardzo ciekawym materiałem jest album pamiątkowo-dokumentalny, przedstawiający w sposób przekrojowy różne moskiewskie szpitale i lazarety polowe, zarządzane przez miejski wydział ds. pomocy rannym i ich rodzinom⁶⁴. Relacja zaczyna się od przedstawienia transportu rannych, by następnie poświęcić po kilka ujęć każdej z placówek. Zebrane sceny są stosunkowo łagodne – przedstawieni są zwykle (choć nie wyłącznie) chodzący lub co najmniej siedzący pacjenci, spora część zdjęć przedstawia również sale operacyjne i medyczny sprzęt używany w

62 Można tutaj przywołać m.in. wojenny album polskiego lekarza w armii carskiej, Ignacego Fudakowskiego. (NAC 3/94/0, Archiwum fotograficzne Ignacego Fudakowskiego). Przykład innego albumu wykonanego przez lekarza: „Частный архив военно-исторической фотографии”, <https://www.photo-war.com/ru/archives/album10411.htm>, dost. na dz. 22.05.2025.

63 „Летопись войны 1914 г.”, nr 9/1914, s. 148.

64 *Альбом деятельности Московского городского управления по организации помощи больным и раненым воинам и семьям призванных, 1914-1915 г.г.*, Москва 1916.

danej placówce. Obiektyw omija raczej oddziały ciężko rannych. Uwiecznione w albumie sale były bardzo zatłoczone, ale utrzymywane w czystości. Jedynie w kilku miejscach można mówić o pewnej niezręczności, sugerującej przepelnienie placówek, poprzez np. pokazanie łóżek ustawionych w korytarzach i przejściach⁶⁵. W ten sam, sterylny sposób ujęto (zapewne inscenizowane) sceny z operacji pacjentów czy zabiegów pielęgnacyjnych. Niektóre ujęcia w pomieszczeniach są z pewnością reżyserowane, można mieć jednak podejrzenia, że fotograf starał się raczej wykonywać autentyczne zdjęcia, nie ingerując w szpitalną rutynę, a jedynie ujmując ją w pożądany sposób. Z tego powodu zbiór tych fotografii można uznać za interesujący i dosyć realistyczny materiał, przydatny do odtworzenia warunków panujących w lazaretach leżących daleko od linii frontu.



Fot. nr 50. Członkowie kursu medycznego pozujący w czasie sekcji zwłok

Źródło: zbiory autora

Odnośnie do relacji oficjalnych i prasowych, należy przyznać, że redakcje wielu gazet nie miały problemów z ukazywaniem nawet potwornych okaleczeń, otwartych ran czy też deformacji

⁶⁵ Ibidem, s. 27-28, 44.

powstałych po frontowych urazach – z zastrzeżeniem, że zamieszczano je jako ilustrację problemu, na który własna medycyna znalazła już remedium. By lepiej sobie to wyobrazić, wystarczy sięgnąć po często publikowane przypadki deformacji twarzy po postrzale, zwykle zestawionych na zasadzie „wygląd przed operacją/dopasowaniem maski – wygląd po zabiegu”⁶⁶. Osobną kategorią było prezentowanie różnego rodzaju zdobyczy nowoczesnej techniki – takiej, jak na przykład prześwietlenia. Na przykład, cały zestaw fotografii rentgenowskich, przedstawiających kule tkwiące w ciałach żołnierzy, opublikowało w pierwszych miesiącach wojny francuskie „L'Illustration”⁶⁷

Nie wszystkie rany dało się w pełni wyleczyć – prasa ilustrowana musiała odnieść się do problemu rosnącej liczby inwalidów. Kalectwo było jedną z rzeczy, której najbardziej obawiali się żołnierze, wielu (zwłaszcza pracujących dotąd siłą własnych rąk) uważało to za perspektywę gorszą od śmierci. Zapewne z tego powodu reportaże poświęcone rehabilitacji żołnierzy z utraconymi kończynami skupiały się głównie na tym aspekcie – przekonywaniu, że nowoczesne protezy pozwalają na prawie swobodny powrót do pracy zarobkowej i pozwalają poszkodowanemu dalej być samodzielnym. Zazwyczaj ukazywano więc byłych żołnierzy uczących się na nowo uprawy pola, wykonujących proste prace domowe czy też dbających o swoją higienę, wreszcie – zajmujących się drobnym rzemiosłem.

Częstym motywem fotografii była prezentacja, w jaki sposób żołnierze przymierzają nowe kończyny, jak również, że odpowiednio zamaskowane nie różnią się od tych naturalnych. W takim tonie był utrzymany np. dwustronicowy reportaż „Iskier” z pierwszej połowy 1916 roku⁶⁸. Na pierwszym zdjęciu ukazano warsztat produkujący drewniane nogi i ręce, następnie zaś – na przykładach różnych poszkodowanych żołnierzy, pozujących do zdjęcia na różnych etapach zakładania protez, autor sesji próbował udowodnić, że na ulicy odróżnienie ich od nie-kalekich mężczyzn nie będzie możliwe.

66 Duże sukcesy w tym zakresie odnosił zwłaszcza nowozelandzki lekarz Harold Delf Gilles. W 1917 roku założył on szpital w Sidcup pod Londynem, gdzie przeprowadzał pionierskie w zasadzie zabiegi rekonstrukcji twarzy rozerwanych przez pociski i odłamki. Z tego powodu uważany jest za ojca współczesnej chirurgii plastycznej. Warto przywołać tu napisaną językiem popularnym, ale ciekawą pracę na temat działalności Gillesa podczas wojny pióra Lindsey Fitzharris (polskie wydanie: L. Fizharris, *Facemaker. Historia człowieka, który stworzył chirurgię plastyczną*, tłum. Łukasz Müller Kraków 2023.

67 „L'Illustration”, nr 3743/1914, s. 416.

68 „Искры”, nr 10/1916, s. 76.



Fot. nr 51. Rosyjski szeregowy, trafiony w twarz (jak sugerowałby załączony opis) kulą dum-dum.
Źródło: „Искры”, nr 29/1915, s. 227.

8.6. Żywe i martwe trofea wojenne. Zdobycz wojskowa, wystawy. Jeńcy wojenni

Trofea wojenne stanowiły jeden z chętniej wykorzystywanych narzędzi propagandy, trudno bowiem o bardziej materialne potwierdzenie sukcesów własnych wojsk. Zdobyta broń i sprzęt stanowiły dowód na klęskę wroga, który musiał porzucić tak cenne wojskowe wyposażenie, w wypadku zdobycia sztandarów zaś porażka przeciwnika miała dodatkowy, ważny wymiar symboliczny. W tym momencie wykazać się mogła wielokrotnie już przywoływana na stronach tej pracy Komisja ds. Zdobyczy. Co należy podkreślić, celem jej pracy nie była wyłącznie dokumentacja zdobytych przez oręż rosyjski trofeów, ale i praktyczne wykorzystanie tych materiałów do celów propagandowych. Właśnie w tym celu organizowane były (głównie w centralnych miastach, jak Moskwa i Piotrogród, chociaż nie było to sztywną regułą) specjalne wystawy, swoiste „izby pamięci”, gdzie zwiedzający mogli podziwiać wymowne dowody na rosyjskie sukcesy.

Organizacja tego typu wystaw „ku pokrzepieniu serc” nie była w żadnym wypadku wyłącznie rosyjską specjalnością. Wystarczy porównać to ze zorganizowanej w pierwszych

miesiącach 1915 roku słynnej wystawie w Pałacu Inwalidów w Paryżu, gdzie francuscy zwiedzający mogli obejrzeć ściągnięte ze świeżych pobojuwisk armaty i haubice, karabiny maszynowe, a nawet niemiecki samolot zwiadowczy⁶⁹. Jeszcze większą wyobraźnią w prezentowaniu zdobyczy wykazali się około dwa i pół roku później Niemcy. Na przełomie 1917 i 1918 roku na ulicach niemieckich miast, w tym oczywiście Berlina, widzowie mogli oglądać przejazd świeżo uruchomionego trofeum spod Cambrai – czołgu Mark IV. Nowi właściciele poszli nawet o krok dalej – zdobyczny wóz zagrał bowiem w „reklamie” promującej pożyczkę wojenną⁷⁰. Nie można tutaj nie wspomnieć o wzniesionych w 1919 roku w Nowym Jorku dwóch piramidach, zbudowanych z niemieckich pikielhaub. Smaczku sprawie dodaje fakt, że ten typ skórzanego hełmu wycofano z frontowego użytku na długo przed przybyciem pierwszych Amerykanów na front, nie były to więc zdobycze frontowe *per se* – amerykańscy decydenci wykazali się w tym wypadku kreatywnością, wykorzystując znalezione w przejętych niemieckich magazynach egzemplarze, doskonale znane opinii publicznej jako symbol niemieckiego „imperializmu”.

Sądząc po zachowanych zdjęciach przedstawiających tego typu prezentacje w Rosji, były one organizowane z nieco mniejszym rozmachem. Przeciętą wystawą zdobyczy wojennych, przynajmniej z tych dokumentowanych przez rosyjskie gazety, zajmowała zwykle powierzchnię dużej sali lub hali. Generalnie starano się wybierać przedmioty duże i rzucające się w oczy – karabiny maszynowe, armaty, sztandary, ale wykorzystywano również tablice wypełnione zdjęciami, na których prezentowane były zdobycze, których nie można było ze względów praktycznych prezentować publicznie. Całość uzupełniały obrazy o tematyce patriotycznej – godło państwowe, portret Mikołaja II itp.

Najlepszym przykładem takiego wystroju może być duża wystawa tego typu, zorganizowana w maneżu Gmachu Admiralicji w Piotrogradzie, udostępniana zwiedzającym między czerwcem i wrześniem 1915 roku. W popularnej „Niwie” znalazła się krótka relacja z tego wydarzenia, skupiająca się na zdobyczach z frontu tureckiego i niemieckiego⁷¹. Centralne miejsce zajmują resztki niezdetonowanej torpedy (w oryginale „miny Whitehead'a”); do innych eksponatów należał pocisk niemieckiej ciężkiej artylerii i tablica upamiętniająca wizytę Aleksandra I, znaleziona w Johannisburgu (ob. Pisz); na dalszym planie widać ustawione na stojakach karabiny, wreszcie zaś – tablice wypełnione fotografiami z frontu. Całość zwieńczają powieszona nad tablicami herby i flagi Niestety, jakoś reprodukcji utrudnia ich prawidłową identyfikację, oprócz rozpoznawalnych

69 Doskonale panoramiczne zdjęcie, na którym uwieczniono całość wystawy w: *La Guerre. Documents de la Section photographique de l'armée (ministère de la guerres)*, t. 2, Paris 1916, s. 14-15, 18.

70 „Das Geheimnis des Tanks”, 1918, całość można obejrzeć na: „European Film Gateway”, <https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Das%20Geheimnis%20des%20Tanks/barch::92dfac3b52ef5aa169de549ebf8f9ce9>, dost. na dz. 20.05.2025.

71 „Нива”, nr 31/1915, s. 600-601.

symboli narodowych Francji. Tego problemu nie mamy, sięgając po kolekcję prywatnych zdjęć, prawdopodobnie wykonanych przez syna admirała Fiodora Wasiliewicza Dubasowa, korneta Olega Fiodorowicza Dubasowa⁷². Świetna jakość zachowanych dokumentów pozwala dostrzec o wiele więcej szczegółów – wspomniane wyżej herby należą do sojuszników Cesarstw Rosyjskiego (Serbia, Czarnogóra, Francja, Wielka Brytania, Japonia), zamieszczono je wraz z tabliczkami informującymi o dacie przystąpienia do wojny. Pod spodem, na szerokich tablicach umieszczone zostały plakaty propagandowe pochodzące z powyższych krajów, a także zdjęcia i obrazy z pól bitewnych zachodniej i południowej Europy. Znalazło się również miejsce na reprodukcje pocztówek humorystycznych i różnego rodzaju scen o charakterze ogólnowojskowym. Co należałoby zaznaczyć, fotografie nie stanowią nawet połowy zamieszczonych obrazów wojny – jak się wydaje, przewagę nad obiektywem aparatu cały czas miał jednak pędzel artysty. Warto też zwrócić uwagę na widoczną na jednej z fotografii informację, że zebrana kolekcja obrazów wojny została przygotowana we współpracy z wyżej wspomnianą gazetą „Niwa”⁷³.

Jak już wcześniej wspomniano, szczególną okazją do świętowania było każdorazowo zdobycie wrogich sztandarów – sukces o mniejszej wartości militarnej niż unieszkodliwienie wrogiej baterii lub samolotu, ale posiadający wielką wartość symboliczną. Zdobyty sztandar stawał się obiektem przyciągającym uwagę fotografów już w momencie jego przejęcia, niemalże tuż za linią frontu – niemalże nie do wyobrażenia była sytuacja, w której zdobywcy nie zostaliby uwiecznieni na tle prestiżowego „łupu”. Najczęściej zdobycz była następnie przesyłana do centralnych miast Rosji (Moskwa, Piotrogród) w celach publicznej prezentacji. Ten typ scenę pokazuje fotografia Korsakowa z pierwszych tygodni wojny, którą zamieścił „Letopis' Wojny”. Grupa żołnierzy w Moskwie z dumą prezentuje zdobycz z frontu austriackiego, w tle można zauważyć również przywiezione z Galicji zdobyczne działa⁷⁴. Alternatywnie cenne trofeum było przekazywane przez przyjeżdżającą z frontu delegację na ręce głównodowodzącego albo cara. Wręczenie zdobytych sztandarów było ważną ceremonią, starannie dokumentowaną przez fotografów, a następnie skrupulatnie odnotowywaną przez prasę. By uświadomić sobie, jak wielką wagę przykładano do tego wydarzeń warto przypomnieć, że informacja o wręczeniu Mikołajowi II zdobytych pod Erzerum zdobycznych sztandarów tureckich stała się dla rosyjskich tygodników ilustrowanych wiadomością tygodnia, wypierając z okładek informacje o trwających jeszcze walkach na kierunku łuckim⁷⁵.

72 Admirał zmarł jeszcze w 1912 roku, ale zdjęcia zostały później dołączone do jego akt.

73 *Первая мировая война в фотографиях из фондов Российского государственного архива Военно-Морского Флота. Личные фонды*, Санкт-Петербург 2016, s. 48-55.

74 „Летопись войны 1914 г.”, nr 5/1914, s. 87;

75 Przykłady, poza podanymi wcześniej przy omówieniu upadku Erzerum, np. „Великая Война в образах и картинах”, nr 11/1916, s. 106.



Fot nr. 52. Ostródzki landszturm podczas triumfalnej parady ze zdobytym sztandarem rosyjskim przez ulice Berlina
Źródło: zbiory autora

Należy przy tym podkreślić, że zjawisko to działało w obie strony – państwa centralne również starały się nadawać odpowiednią oprawę faktowi zdobycia rosyjskich sztandarów. Prezentowana na ryc. 52 pocztówka została wykonana w roku 1915 w Berlinie. Warto zwrócić uwagę na to, że do dzierżenia tak ważnego trofeum wybrano żołnierzy Landszturmu – niemieckiego pospolitego ruszenia. Nie jest to dzieło przypadku – sztandar został zdobyty właśnie przez ostródzkich landszturmistów. Niemiecka propaganda nie mogła nie zauważyć drzemiącego w tym wydarzeniu potencjału. Nie dość, że jednostka trzeciego rzutu mobilizacyjnego zdobyła sztandar oddziału regularnego, to jeszcze byli to landszturmiści wschodniopruscy – czyli obrońcy własnej, najechanej „małej ojczyzny”. Patrząc na to z tej perspektywy nie może dziwić, że prezentowana pocztówka stanowi tylko jeden z kilkunastu powszechnie kolportowanych wariantów tej sceny.

Trofea wojenne z frontu kaukaskiego cieszyły się równą, jeżeli nie jeszcze większą estymą, o czym świadczy np. zamieszczona na łamach „Niwy” fotografia przedstawiająca grupy rosyjskich żołnierzy dumnie pozującą ze zdobyczną turecką bronią – lekką armatą i karabinami maszynowymi, zdobytymi pod Sarykamyszem⁷⁶. Niemalże identyczne ujęcia można znaleźć w opisywanych wcześniej, obszernych relacjach z zimy 1916 roku i z zajęcia twierdzy Erzerum –

⁷⁶ „Нива”, nr 5/1915, s. 82

również i tu korespondent „Wielkiej Wojny w obrazach” ujął na zdjęciu zebrane razem, zdobyczne karabiny maszynowe i pozycje, na których Turcy pozostawili rozbitą artylerię⁷⁷.

Wyobraźnię żołnierzy na froncie pobudzała jednak przede wszystkim wielka (pod względem gabarytowym) zdobycz, szczególnie zaś różnorakie cuda ówczesnej techniki. Z tego powodu każdy zestrzelony samolot stawał się od razu obiektem żywego zainteresowania, a także wdzięcznym obiektem frontowych „wycieczek”. Często maszyna taka znikwała stopniowo, rozbierana kawałek po kawałku przez okopowych majsterkowiczów i łowców pamiątek⁷⁸. Zjawisko to nie było przy tym niczym wyjątkowym ani widocznym tylko w armii rosyjskiej. Bardzo wyraźną analogię takiego zachowania można odnaleźć również na froncie we Francji i podejściu niemieckich żołnierzy do unieruchomionych brytyjskich czołgów; większość z nich była wielokrotnie obfotografowywana przez posiadaczy aparatów, wraki służyły też jako tło dla zdjęć grupowych. Można odnieść wrażenie, że ze względu na swoje gabaryty i wygląd niektórzy traktowali je niemal jako substytut „myśliwskich” trofeów. Z oczywistych względów do podobnych scen nie mogło dojść na froncie wschodnim, jednakże jeżeli rozszerzyć zakres poszukiwań do okresu wojny domowej w Rosji, to można znaleźć niemalże identyczne ujęcia, wykonane przez żołnierzy bolszewickich pozujących przy zdobytych na Białych maszynach.

Wielką Wojnę niejednokrotnie opisuje się takimi epitetami, jak wojna okopów, artylerii, broni chemicznej itp. Należałoby przy tym pamiętać o jeszcze jednym jej aspekcie – konflikt z lat 1914-1918 był również z pewnością wojną jeńców. W czasie Wielkiej Wojny walczącym państwom udało się w zasadzie powstrzymać od aktów bezprzykładnego barbarzyństwa i masowej, celowej eksterminacji jeńców, prowadzonej w czasie kolejnego światowego konfliktu przez totalitaryzmy niemiecki, radziecki czy japoński. Nie znaczy to jednak, że pobyt żołnierzy przebywających w niewoli był w jakikolwiek sposób komfortowy. Warunki w obozach jenieckich były przeważnie złe lub bardzo złe. Nagminnym problemem były choroby i brak lekarstw, jeńcy cierpieli też z powodu skąpego wyżywienia. Odnośnie do żołnierzy wziętych do niewoli przez Rosjan, niebagatelną rolę odgrywały warunki naturalne – wiele obozów jenieckich umieszczano w guberniach Azji Środkowej i Syberii⁷⁹. Oprócz tego walczące strony nie miały dużych oporów przed wykorzystaniem jeńców jako taniej siły roboczej, zwłaszcza w kluczowym dla wyżywienia armii rolnictwie.

77 „Великая Война в образах и картинах”, nr 11/1916, s. 104.

78 Нр. *Военный альбом генерала...*, s. 318-319; Zob, też ryc. 53.

79 W języku polskim ukazało się kilka interesujących relacji, dotyczących życia w niewoli rosyjskiej podczas I wojny światowej; mowa tu zarówno o relacjach powstałych jeszcze przed 1939 rokiem (np. R. Dyboski, *Siedem lat w Rosji na Syberii*, Warszawa 2007)



Fot. nr 53. Rosyjscy żołnierze oglądają austro-węgierski samolot zwiadowczy

Źródło: NAC, 3/70/0 Archiwum Fotograficzne Stefana Bzowskiego

Czasami prowadziło to do niespodziewanych skutków ubocznych – niektórzy z jeńców na asymilowali się z lokalną społecznością. Znane są przykłady Rosjan, którzy nie kwapili się do powrotu do ogarniętego wojną domową kraju. Spotkałem się też z przypadkiem byłego jeńca wojennego, który w okresie międzywojennym całkiem dobrze prosperował jako kamieniarz w Lidzbarku Warmińskim (niem. *Heilsberg*) i pozostał w Prusach Wschodnich aż do 1945 roku.

Nie bez znaczenia był tutaj aspekt kulturowy i etnograficzny (żeby nie powiedzieć – nacjonalistyczny), który często wykorzystywała propaganda państw centralnych. Uwagze niemieckich propagandzistów nie mógł przecież ująć fakt szerokiego wykorzystywania wojsk kolonialnych przez stronę angielsko-francuską, jak również rekrutów z dalekich obszarów Azji na froncie rosyjskim. Z jednej strony można było więc przedstawić wojnę jako walkę Niemiec przeciw całemu światu – ale i pokazać na przykładzie jeńców, jak Niemcy *pokonują* świat. W przypadku najbardziej nas interesującego frontu wschodniego pozwalało to na wzmacnianie wspomnianego już

obrazu starcia na wskroś europejskich Niemiec z „azjatycką” Rosją.

Zainteresowanie społeczeństwa niemieckiego egzotycznymi jeńcami wojennymi zostało skwapliwie wykorzystane przez wielu wydawców – jeszcze w czasie wojny zaczęły pojawiać się albumy, będące niejako kontynuacją wcześniejszej tradycji portretowania „typów” ludzkich. Na kartach takich wydawnictw zamieszczano kilka do kilkudziesięciu portretów jeńców wojennych, pochodzących ze wszystkich części świata. W odniesieniu do Cesarstwa Rosyjskiego niejako „żelazną” pozycją byli oczywiście przedstawiciele narodów Azji. Przy tym trzeba jednak wspomnieć, że nierzadko umieszczano ich w zestawieniu wraz z Polakami z Królestwa Polskiego. Warto spojrzeć to na jedną z popularniejszych pracy tego typu – wydany w 1916 roku zbiór portretów „Unsere Feinde”, z tekstem pióra Otto Stiehla⁸⁰. Czytelnik już na jednej z (co najmniej dwóch) wersji okładki był uraczony fotografią przedstawiającą czarnoskórego żołnierza kolonialnego. W środku albumu kolejno przedstawieni są żołnierze francuscy i brytyjscy wraz z wojskami kolonialnymi, Hindusami, Serbowie, wreszcie zaś – armia rosyjska. Ta ostaną reprezentowana jest przez portrety czterech „Wielkorusów”, Białorusina, dwóch Ukraińców, dwóch Polaków (z Warszawy i z okolic Grodna), następnie „Sybiraka”, Koreańczyków z Władywostoku, Gruzinów, Ormian, wreszcie zaś przedstawiciele różnych ludów Rosyjskiego Dalekiego Wschodu i (dosyć szeroko pojętych) „Tatarów”. Warto zwrócić uwagę, że ujęta tak armia rosyjska przedstawiała się nie mniej, a być może bardziej malowniczo, niż wojska kolonialne jej sojuszników, jak również na szeroką reprezentację ludów Azji, przy praktycznym braku obecności Kozaków (oprócz tajemniczego „Sybiraka”)⁸¹.

Powracając do głównego tematu, rzesze jeńców wojennych były bardzo pomocne z punktu widzenia propagandy. Temat ten można było wykorzystać na kilka różnych sposobów. Kolumny zdemoralizowanych, pokonanych żołnierzy wroga dawały bardziej namacalny dowód na sukcesy własnej armii, niż suche dane na temat niewielkich zmian linii frontu. Pozbawiony broni, złamany psychicznie, brudny i często również ranny żołnierz wroga sprawiał wstrząsające wrażenie, zwłaszcza gdy zestawiono go z czystym, dobrze umundurowanym strażnikiem z własnej armii. Tego typu fotografie były wielokrotnie przygotowywane i powielane przez oba walczące obozy, zarówno państwa centralne, jak i Ententę. Przykładem może być tu zdjęcie okładkowe z „Sinego Żurnała” z pierwszych miesięcy 1916 roku, wykonane jeszcze przed rozpoczęciem ofensywy Brusilowa, przedstawiające wizualnie niekończącą się kolumnę austro-węgierskich jeńców, pilnowanych przez nielicznych Rosjan⁸².

80 O. Stiehl, *Unsere Feinde. 96 Charakterköpfe aus deutschen Kriegsgefangenenlagern*, Stuttgart 1916.

81 Ibidem, s. 66-96.

82 „Синий Журнал”, nr 17/1916, s. 3.



Fot. nr 54. Rosyjscy generałowie, wzięci do niewoli po upadku twierdzy w Nowogeorgiewsku (Modlin)
Źródło: zbiory autora

Uchwycone przez obiektyw aparatu sceny z jeńcami – aranżowane lub nie – można było również wykorzystać w inny sposób. Widok własnych żołnierzy dzielących się posiłkiem czy też opatrujących niemieckich jeńców stanowił wyraźny kontrast wobec podkreślanego niejednokrotnie barbarzyńskiego zachowania przeciwnika. W ten sposób łatwo było budować uszlachetniony obraz rosyjskiego żołnierza, wyciągającego w ludzkim goście pomocną dłoń nawet wobec zniechęconego wroga. Ta psychologiczna metoda ta nie była zresztą wynalazkiem strony rosyjskiej. W pierwszych tygodniach wojny zachodnią prasę ilustrowaną obiegały zdjęcia przedstawiające rannych niemieckich jeńców, z troską transportowanych do szpitala czy opatrywanych przez Belgów⁸³. Ujęcie to, mające pokazywać głęboki humanitaryzm żołnierzy Ententy, zestawiano zwykle z obrazami dewastacji dokonanych przez żołnierzy kajzera.

Można też natknąć się na przypadki przedstawiania jeńców z odwrotnej perspektywy -

83 „The Illustrated London News”, nr 3932, t. CXLV/1915, s. 309.

zamiast pokazywania pokonanych, brudnych i rannych wrogów prasa publikowała zdjęcia żołnierzy państw centralnych grających z Rosjanami w gry, tańczących, względnie prowadzących niemalże przyjacielskie rozmowy. W reportażu z frontu, zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” z 24 kwietnia 1915 roku zamieszczono m.in. mieszaną grupę żołnierzy niemieckich i rosyjskich spożywających posiłek w dobrych humorach, a także zdjęcie zatytułowane „wesoly jeniec”, na którym niemiecki piechur uczy się od Rosjan tańców ludowych. Jednocześnie zaś, stojąc niejako w silnym kontraście do wymienionych powyżej prac, na samym dole reportażu zamieszczono ujęcie, na którym rosyjski kawalerzysta odprowadza na tyły dwóch pojmanych Niemców, ze skrepowanymi za plecami rękoma. Co uderzające, w jednym i tym samym reportażu następuje płynne przejście z jednej wizji niewoli jenieckiej do drugiej⁸⁴.

Interesujące wydaje się nasuwające w tym momencie pytanie – na ile sympatia do pokonanego wroga była spontanicznym odruchem, gestem dobrej woli, kiedy zaś można mówić o aranżowaniu sytuacji, które nie zachodziły w typowych warunkach frontowych? Istniały przecież wyraźne powody, dla których przykłady pozytywnego traktowania jeńców były opłacalne propagandowo. Sposób ten stosowała już strona niemiecka. Wydany w 1915 roku, dwujęzyczny album „Aus deutschen Kriegsgefangenenlagern. Les prisonniers de guerre en Allemagne” był w równym stopniu dokumentem, pokazującym życie w obozie jenieckim, co i manifestem, ukazującym że oskarżani o barbarzyństwo Niemcy traktują swoich jeńców w sposób godny i humanitarny⁸⁵. Nie bez przyczyny w albumie podkreślono więc m.in. dobre przygotowanie lazaretu, przygotowywanie posiłku czy schludnie urządzone sale, w których przebywali schwytani żołnierze. Wracając do perspektywy rosyjskiej, wystarczy wspomnieć chociażby o możliwościach, jakie dawało ewentualne dotarcie takich materiałów do słowiańskich żołnierzy w armii austro-węgierskiej. Doświadczenia wojny pokazywały, że nie wszyscy z nich byli odporni na hasła panslawistyczne. Wielu mogło widzieć w Rosji wybawicielkę narodów c. i k. monarchii.

Częściowej odpowiedzi na to pytanie należałoby szukać w pracach amatorów i pasjonatów, pozostających poza jurysdykcją rosyjskiej cenzury. Fotografie jeńców wojennych stanowią znaczący procent ogółu fotografii prywatnych. Można wręcz bez żadnej przesady stwierdzić, że zbiory fotografii prywatnych bez przynajmniej jednej fotografii jenieckiej należą do rzadkości. Frontowi posiadacze aparatów uwielbiali zarówno fotografować jeńców, jak i pozować z nimi. Również i w tym wypadku nieobce są zdjęcia ukazujące proste, aczkolwiek wyraźne gesty sympatii – częstowanie papierosami i jedzeniem, czy też pogawędki prowadzone w przyjacielskiej

84 „Tygodnik Ilustrowany”, nr 17 (2893)/1915, s. 262.

85 „Aus deutschen Kriegsgefangenenlagern. Les prisonniers de guerre en Allemagne”, Frankfurt am Main 1915; z perspektywy rosyjskiej warto zwrócić uwagę np. na zdjęcia ze s. 11; 52-53, gdzie fotograf skupił się właśnie na grupach jeńców rosyjskich.

atmosferze. Nie miał przy tym znaczenia front ani konkretny przeciwnik, stojący naprzeciw rosyjskiej armii. W albumie kapitana Skworcowa, walczącego w odległej Mezopotamii znajdują się zdjęcia tureckich jeńców przypominające złudnie podobne sceny ze schwytanymi Niemcami⁸⁶. Bardzo często w albumach prywatnych można natknąć się na portrety jeńców wojennych, których nakłoniono (lub zmuszono) do pozowania w pełnym rynsztunku. Taką manierę fotografowania można zaobserwować zarówno po stronie rosyjskiej, jak i niemiecko-austriackiej, można więc uznać ją za uniwersalną modę.



Fot. nr 55. Zdjęcie, które bez odpowiedniego kontekstu może być mylnie interpretowane. Niemiecki jeniec-landszturmista pozuje dla rosyjskiego fotografa.

Źródło: NAC, 3/70/0 Archiwum Fotograficzne Stefana Bzowskiego

Warto wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie zdjęć jenieckich – zbiegach z obozów. Każda

⁸⁶ Д. Н. Лапшин, *Архив...*, s. 43, 77.

udana ucieczka własnego jeńca był uważany za poważny sukces. Niezależnie od tego, czy szczęśliwy uciekinier był oficerem czy szeregowcem, miał on wyjątkowo duże szanse na trafienie na łamy gazet, z fotografią i odpowiednią adnotacją. Jako ciekawostkę można dodać, że nie wszyscy jeńcy rosyjscy wybierali ucieczkę na wschód - „Niwa” opublikowała sylwetki rosyjskich jeńców, którym udało przedrzeć się na francuską stronę frontu, gdzie zapozowali do zdjęcia w czasie parady wojskowej w Paryżu⁸⁷.

Jednym z najciekawszych, a przy tym doskonale udokumentowanym na fotografii fenomenem była obejmująca prawie cały front wschodni fala fraternizacji pomiędzy żołnierzami niemiecko-austriackimi i rosyjskimi, będąca (przynajmniej po części) przejawem ogólnego rozprężenia w armii powstałego po rewolucji lutowej. Obalenie caratu i próba zbudowania nowej, demokratycznej władzy w państwie obudziły w wielu żołnierzach nadzieję na rychłe zakończenie konfliktu – przekonanie skądinąd nijak mające się do zapewnień nowego rządu, że będzie on kontynuował wojnę „do zwycięskiego końca”. Napiętą sytuację w armii rosyjskiej zauważono po drugiej stronie frontu i z tego też względu robiono wszystko, by podtrzymać istniejące rozprężenie. Coraz częściej żołnierze wrogich armii spotykali się na ziemi niczyjej, wymieniali się prezentami, zwiedzali pozycje przeciwnika, a także, nader często, pozowali do wspólnych zdjęć. Apogeum fraternizacji przypada na Wielkanoc 1917 roku, kiedy Rosjanie masowo opuszczali własne okopy, a dzieląca od trzech lat Europę linia frontu przestała istnieć na kilka godzin. To zjawisko można by zapewne porównywać ze słynnym rozejmem bożonarodzeniowym na froncie zachodnim w 1914 roku, gdyby nie zupełnie różne intencje jego uczestników. Ze strony niemiecko-austriackiej bratanie w 1917 roku nie było spontanicznym gestem pojednania, a elementem szerszej kampanii, obliczonej na realizację własnych celów wojennych⁸⁸.

Do drugiej wielkiej fali fraternizacji doszło w ostatnich miesiącach 1917 roku, po przejęciu władzy przez bolszewików i powstałym po nim stanie „zawieszenia” na froncie, a także powolnego, lecz postępującego rozkładu armii rosyjskiej. Również w tym wypadku za ideami „braterstwa” wszystkich ludzi kryły się konkretne cele – z tym że w zmienionym położeniu to strona bolszewicka liczyła na to, że kontakt ze zrewoltowanymi żołnierzami doprowadzi do stopniowej „bolszewizacji” jednostek niemieckich i w rezultacie powtórzenia się scenariusza rosyjskiego w Niemczech – przetarcia szlaku dla dalszych etapów rewolucji światowej. Zbyt ambitne plany bolszewickich przywódców zostały brutalnie zweryfikowane przez niemiecko-austriacką ofensywę na przełomie lutego i marca 1918, której następstwem było zawarcie pokoju brzeskiego i ostateczne

87 „Niwa” nr 29/1915, s. 567.

88 Problem ten był już przeze mnie szerzej analizowany w tekście: R. Mieczkowski, „Pamiętka z bratania się...” *Fotograficzna dokumentacja fenomenu fraternizacji na froncie wschodnim I wojny światowej w 1917/18 roku*, „Klio”, nr 3 t.63/2022, s. 93-114.

wyjście Rosji z wojny.

Z dosyć oczywistych względów fotografii z takich spotkań na próżno szukać w prasie rosyjskiej (choć publikowane były powszechnie przez stronę niemiecką); w zamieszczonych artykułach na temat sytuacji na froncie fraternizacja wspomniana była niejako przy okazji i zawsze z potępieniem jako przejaw kolaboracji z wrogiem. Jak się wydaje jednak, Rosjanie na froncie nie czuli mimo to oporów, by pozować do wspólnych zdjęć dla niemieckich oficerów-fotografów. Sceny tego typu są powszechne, bez problemu można znaleźć je w dziesiątkach prywatnych albumów i zbiorów. Przedstawiają one zwykle ujęcia grupowe, wykonane na ziemi niczyjej lub przed liniami umocnień, czasami jednak uwieczniane były bardziej okazałe uroczystości – wymiana prezentów, improwizowane koncerty orkiestry wojskowej, a nawet naprędce przygotowany, wspólny posiłek.



Fot. nr 56. Fraternizacja żołnierzy niemieckich i rosyjskich. Miejsce i data nieznane, prawdopodobnie zima 1917/1918 roku

Źródło: zbiory autora

8.7. Podsumowanie

Podobnie, jak miało to w wypadku przykładów bohaterstwa, przedstawienie ciemnych aspektów wojny miało przede wszystkim służyć konkretnym celom. Innymi słowy było ono w pierwszej kolejności narzędziem, dopiero potem zaś próbą realnego udokumentowania ludzkiej tragedii – zarówno tej dotyczącej pojedyncze jednostki, jak i całe społeczności w rejonach objętych działaniami wojennymi. Autorzy reportażu wojennego nie stronili od drastycznych widoków – jak się wydaje, nawet bardziej makabrycznych, niż jest to przyjęte w świecie współczesnym – mimo to jednak obowiązywały pewne zasady, których zwyczajowo nie łamano. Ciała na pobojowiskach zawsze należały do wrogów, zaś potworne okaleczenia żołnierzy również musiały być efektem stosowania przez wroga okrutnych, zabronionych rodzajów uzbrojenia. Podobnie zniszczenia wojenne, zwłaszcza w dziedzinie zabytków sztuki i kultury, miały być dowodem na barbarzyńskie prowadzenie wojny przez przeciwników Rosji.

Na drugiej stronie tego spektrum znajdowały się obrazy przedstawiające pobitego wroga – pozostawione przez niego uzbrojenie, trofea, a także jeńców wojennych. W tym wypadku można zauważyć dwa równoległe występujące trendy. Ukazywano więc na zasadzie kontrastu szlachetne zachowania własnych żołnierzy, w opozycji do opisanego barbarzyństwa niemieckiej kultury. Z drugiej strony można też zauważyć pewną fascynację przeciwnikiem, próbę zobaczenia w nim człowieka, który po odebraniu mu broni przestał być zagrożeniem. Nierzadko jego stan był obrazem wzbudzającym jedynie politowanie – sportretowany jako wynędzniały, chudy i głodny, przedstawiał widomy dowód na wyczerpanie armii przeciwnika i jej rychły koniec. Tego typu sztuczki propagandowe stosowali zarówno Rosjanie i ich sojusznicy, jak i propaganda państw centralnych, nie były więc one domeną ekskluzywną dla rosyjskiej sztuki reportażu.

Rozdział 9

Na froncie i na zapleczu – obrazy życia codziennego armii rosyjskiej

9.1 Prawda obiektywu i prawda wojny. Kwestia autentyczności

Społeczeństwa walczących stron były spragnione „prawdziwych” zdjęć z frontu, obrazujących pozostałym na zapleczu cywilom ogólny wygląd toczonych zmagañ. Oczywiście prasa ilustrowana była gotowa zaspokajać takie pragnienia, jednak istniała różnica między „pożądaną propagandowo” a „autentyczną” relacją z frontu. W grę wchodziły zarówno kwestie artystyczne, jak i ograniczenia samej techniki. Z dzisiejszej perspektywy może wydawać się więc dosyć interesujące, jak rzadko czasopisma przedstawiały to, co obecnie wydaje się być nieodłączną częścią Wielkiej Wojny – niekończących się linii okopów, transzei i umocnień, przecinających zarówno front wschodni, jak i zachodni. W ówczesnej prasie ilustrowanej widoki z linii frontu (czy też udające linię frontu) stanowią jedynie niewielką część ogólnej narracji. Jest rzeczą znamioną, że obiektyw aparatu, nawet kiedy znajdował się w pobliżu linii walk, był kierowany przede wszystkim do uwieczniania działań dynamicznych – przejazdu artylerii, względnie inspekcji świeżo zajętych pozycji wroga¹. Zwłaszcza to ostatnie było często wykorzystywanym „trickiem” mającym ukazywać prawdziwy wygląd okopów bez narażania się na przypadkowe zdradzenie informacji na temat własnych pozycji². Ewentualne braki scen dynamicznych w fotografii uzupełniano wykonywanymi tradycyjnie obrazami o tematyce batalistycznej.

Nie znaczy to, że w prasie w ogóle nie można znaleźć ujęć ukazujących wojnę z perspektywy okopu. Aby nie narażać się na ewentualne pomówienia o nierzetelnym czy też zafałszowanym relacjonowaniu działań wojennych, zdjęcia „frontowe” powracały w miarę regularnie na łamy reportaży poświęconych działaniom wojennym. W wątpliwość należałoby za to podać założenie, że wszystkie one zostały rzeczywiście wykonane na linii walk. Należałoby raczej przypuszczać, że wiele (jeśli nie większość) przedstawia drugą, może nawet trzecią, stosunkowo bezpieczną linię oporu. O ile nie można tego zwykle wykazać bezpośrednio, wskazywałoby na to kilka czynników – takich jak wygląd umocnień, czy też zachowanie się żołnierzy, wyprostowanych i nie bojących się wystawiać głowy poza obręb okopu. Oczywiście, wszystko to może być, bez dostępu do dalszych informacji, jedynie przypuszczeniami.

Kwestią wzbudzającą wiele problemów badawczych jest pytanie o to, czy posiadamy jakiegokolwiek zdjęcia dokumentujące prawdziwe, niewyreżyserowane sceny z walk? Na pytanie to

1 Jako przykład można tu wspomnieć: „Великая Война в образах и картинах”, nr 11/1916, s. 127-128.

2 Przykład z początkowego okresu wojny: „Летопись войны 1914 г.”, nr 15/1914, s. 236.

trudno odpowiedzieć jednoznacznie, wiele też zależy od przyjętej definicji pola walki.



Fot. nr 57. Przykład typowego zdjęcia relacjonującego życie na „pierwszej” linii

Źródło: „Великая Война в образах и картинах”, nr 10/1916, s. 60

Można posłużyć się tutaj następującym przykładem: na prezentowanej na kolejnej stronie fotografii anonimowy niemiecki żołnierz (artylerzysta? Korespondent wojenny?) uwiecznił scenę z wieczornych walk pod Delville Wood, jeden z wielu epizodów bitwy nad Sommą (patrz ryc. 58). Formalnie rzecz biorąc autor zdjęcia nie był bezpośrednim uczestnikiem starcia, a jedynie jego dalekim obserwatorem. Mimo to prezentowany obraz należy traktować jako autentyczny „zapis” walk na pierwszej linii, czym odróżnia się od pozowanych scen z czasopism. Podobne przykłady, prezentujące nie tyle samo starcie, ile jego widoczne z daleka efekty można mnożyć. Występowały one między innymi w prasie francuskiej. Znaleźć tam można np. zdjęcia z walk w Szampanii, wykonane w okolicach Trou Bricot, na których uchwycono wybuchające niemieckie pociski. I znowu jest to zdjęcie (prawdopodobnie) przedstawiające rzeczywistą scenę frontową – jednak z pozycji bezpiecznego obserwatora, stojącego bezpiecznie na niewielkim wzniesieniu³. Naturalnie w obu przywołanych wypadkach - jak i we wszystkich podobnych - należy uwzględnić kwestie natury technicznej – możliwości skupienia się bezpośredniego uczestnika na wykonaniu zdjęcia, gdy jest zagrożone jego życie – a także całkiem prozaicznych ograniczeń, jakim podlegali

³ *La Guerre. Documents de la Section photographique de l'armée (ministère de la guerres)*, t. 1., Paryż 1916 s. 127.

korespondenci wojenni w większości walczących krajów.



Fot. nr 58. Wieczorne walki nad Sommą, okolice Delville Wood, jesień 1916 roku
Źródło: Zbiory autora

Z tego względu zamiast próbować pozyskiwać w ryzykowny sposób ujęcia rzeczywistych walk, najczęściej starannie reżyserowano odpowiednie sceny. Czasami prowadzi to do paradoksów – ujęta na pocztówce, odpowiednio wykadrowana eksplozja przygotowanego na poligonie ładunku wygląda o wiele bardziej „autentycznie” (nie mówiąc już o tym, że bardziej atrakcyjnie wizualnie), niż wspomniane prawdziwe ujęcia ostrzału na linii frontu. Ćwiczenia, czy to poligonowe, czy w strefie przyfrontowej, były też dobrą okazją do wykonywania pozorowanych, za to niosących pozory autentyczności scen natarcia, heroicznej obrony czy skomplikowanych manewrów. Przykładem może być tutaj zachowana w albumach generała Aleksieja Budberga fotografia grupy zwiadowców w zimowych mundurach maskujących, rozsypanych w tyralierę i celujących z karabinów w stronę „wroga” - autora zdjęcia⁴.

Zdarzają się również (ale są trudne do poprawnej identyfikacji bez odpowiedniego kontekstu) zdjęcia wykonane w warunkach bojowych, które wyglądają zupełnie zwyczajnie. W

⁴ *Военный альбом генерала А. П. Будберга. Материалы к биографии. Воспоминания о войне. 1914-1917*, ред. И. В. Домнин, Москва 2014, s. 281.

zbiorach fotografii pozostawionych przez generała Sniesariewa znalazła się również jedna przedstawiająca grupę oficerów (w tym jedną kobietę-cywila) pozujących razem na tle drzew⁵. Samo w sobie nie wzbudza ono żadnych podejrzeń. Dopiero sięgnięcie do dzienników wymienionego generała pozwala ustalić, że zdjęcie wykonano przy okazji inspekcji ostrzeliwanych przez artylerię pozycji (tzw. „Orlego Gniazda”, pod Brezą na rumuńskim odcinku frontu) podczas wymiany ognia między Rosjanami a ich przeciwnikiem. Autor wspomnień nadmienił nawet, że w pewnym momencie ich fotograf ledwo uniknął zranienia kawałkiem szrapnela. Informacje dodatkowe całkowicie zmieniają odbiór owego pozornie nieciekawego zdjęcia⁶.

Pojawiają się również zdjęcia, co do których ciężko jest jednoznacznie ocenić, czy są reżyserowane. W gazecie „Солнце России” opublikowano na przykład zdjęcie cienkiej linii rosyjskiej piechoty, zajmującej płytkie okopy i mającej ostrzeliwać niemieckie pozycje. Uwagę przyciąga widoczna z boku eksplozja pocisku (granatu?) nadająca scenie dynamizmu. Z jednej strony sceny tego typu były zazwyczaj reżyserowane, z drugiej zaś, paradoksalnie, stosunkowo niewielki dramatyzm sceny i jej niski dynamizm mógłby wskazywać na to, że mamy do czynienia z improwizowanym ujęciem⁷. Podobne wątpliwości można zresztą rozszerzyć na wiele innych zdjęć z albumów zachowanych po wyższych stopniem uczestnikach wojny. Czy zdjęcia podpisane jako wykonane „w okopach pułku” odnoszą się do inspekcji najbardziej wysuniętych stanowisk, czy też stosunkowo bezpiecznej trzeciej linii? Czy portret generała Jakowa Żylińskiego obserwującego przedpole przez lornetkę to zdjęcie reżyserowane z myślą o stworzeniu pamiątki, czy wykonany pod wpływem impulsu prawdziwy obraz? Niestety, zazwyczaj z powodu braku dodatkowych informacji pytania takie pozostają jedynie w sferze domysłów i interpretacji⁸.

Mimo to pojawiły się też zdjęcia, które można z wysokim prawdopodobieństwem przypisać do kategorii tych wykonanych w ogniu bitwy. Niekiedy za swoją pracę fotograf mógł liczyć na uznanie dowódcy, a nawet oficjalne uhonorowanie. Tak było z jednym z najświetniejszych rosyjskich zdjęć – przedstawiającego natarcie pierwszego batalionu 14. Grenadierskiego Gruzińskiego Pułku, przeprowadzone 13 września 1915 roku (starego stylu) pod wsią Miliawicze⁹. Zdjęcie przedstawia atakujących na płaskim polu rosyjskich żołnierzy, z bronią i w pełnym oporządzeniu. Tu i ówdzie można dostrzec poległych i/lub ciężko rannych, w tle zaś można zauważyć dobrze widoczne dymy wybuchających szrapneli. Zdjęcie zostało wykonane przez sztabs-kapitana Martynowa, który, jak wynika z opisu całej sytuacji, nie był oficjalnym fotografem,

5 А. Е. Снесарев, *Дневник 1916-1917*, Москва 2014, s. 142.

6 Ibidem, s. 133-134.

7 „Солнце России”, nr 13 (319)/1916, s. 13.

8 Zob. np. *Военный альбом генерала...*, s. 293, 304-305.

9 W oryginalnym tekście nazwa wsi została zapisana jako „Miliawicze” (*Милявичи*), jednakże najprawdopodobniej była to miejscowość *Милевичи* - Milewicz w guberni mińskiej, współcześnie na terytorium Białorusi.

a jedynie oficerem posiadającym aparat, który znalazł się w odpowiednim miejscu o odpowiednim czasie. Odwaga oficera musiała zrobić duże wrażenie na jego przełożonych, bowiem został on odznaczony orderem św. Anny IV stopnia „za odwagę”¹⁰. Zachował się bardzo szczegółowy opis zarówno całego wydarzenia, a nawet danych technicznych aparatu fotograficznego. Oryginał został wykonany na kliszy 6x9 cm (wskazywałoby to na jeden z popularnych Kodaków), następnie zaś około dwukrotnie powiększony. Zaznaczono przy tym, że aby wydobyć ze zdjęcia maksymalnie czysty i wyraźny obraz, poddano je pewnym obróbkom, chociaż autor opisu nie precyzował zastosowanych technik retuszu.

9.2 Wojna okopów i wojenna sielanka. Wojenna turystyka

Należy pamiętać, że mimo fiksacji niektórych fotografów na punkcie dokumentowania wojennej rzeczywistości i zachowania obrazu wojny takim, jakim ona była, wielu z nich nie miało aż takich ambicji. Głównym zamierzeniem typowych, amatorskich fotografów w szeregach wojska było zwykle zachowanie w pamięci bliskich im osób – przyjaciół, znajomych, a także miejsc, gdzie przyszło im spędzać lata młodości, nawet jeżeli sami nie wybierali miejsca swojego pobytu. Zazwyczaj „łupem” owych twórców padały sceny wyjątkowo normalne i niebojowe. To one stanowią też podstawę większości prywatnych albumów pamiątkowych z okresu Wielkiej Wojny. Można wyróżnić swoisty zestaw ujęć, które powracają w kolejnych iteracjach – grupowe zdjęcie z najbliższymi kolegami z oddziału; odpoczynek podczas przemarszu, wewnątrz kwatery lub ziemianki, która na kilka dni lub miesięcy była drugim domem dla żołnierza. Sceny wydawania posiłku, wreszcie zaś – lokalne widoki. Całość sprawia nierzadko wrażenie sentymentalne, wręcz sielankowe, stojąc w kontraście do dziejących się w tym samym czasie krwawych zmagañ.

Również fotografia oficjalna, zamieszczana w prasie i pocztówkach nie była zawsze skłonna epatować krwawymi scenami z pól bitewnych. Do grona ich odbiorców należały przecież także rodziny i przyjaciele zmobilizowanych żołnierzy, zamartwiający się o ich bezpieczeństwo. Ciągłe używanie scenerii pól bitewnych, nawet jeżeli zasłane były trupami przeciwników mogło z czasem odnosić odwrotny skutek i deprymować opinię publiczną. Stąd też także fotografia prasowa, czy też szerzej propagandowa uczestniczyła w budowaniu „sielskiego”, spokojnego obrazu życia na froncie. Wojna prezentowana była niemal jako przygoda życia, oczywiście niebezpieczna, ale niepozbawiona swoistego uroku. Na łamach czasopism widzimy głównie żołnierzy uśmiechniętych, ciężko pracujących nad nowymi zadaniami lub przeciwnie – fotografowano ich przed kuchnią polową, nierzadko rozłożonych na trawie niczym na biwaku. Nieobce prasie było przedstawianie

10 Faksymile opisywanego dokumentu z RGWIA, jak i samego zdjęcia w dobrej jakości zamieszczone zostały w: *Они защищали...* s. 142-143.

żołnierzy tańczących – samemu lub z przedstawicielkami lokalnej ludności, czy też rosyjskich wiarusów na postoju, grających na zabranych na front instrumentach. Sceny te mają czasem iście sielankowy wygląd, bardziej przywodzący na myśl przedwojenne manewry¹¹.

Żadne omówienie dokumentacyjnej roli fotografii nie będzie kompletne, jeżeli nie poruszy się tematu pewnego zjawiska, obserwowanego na wszystkich frontach wojny, a dla którego nie można byłoby chyba znaleźć lepszego określenia, niż wojenna turystyka. Do jej rozwoju zachęcała sama specyfika konfliktu – o ile trudno nazwać te wyjazdy „dobrowolnymi”, to żołnierze pochodzący z różnych krajów mieli szansę dotrzeć we wcześniej nieznane im, obce kulturowo rejony Europy i Azji, zetknąć się z – ich punktu widzenia – egzotycznym środowiskiem, architekturą, społeczeństwem. Okresy zastoju na froncie zachęcały do poznawania przynajmniej najbliższej okolicy, stanowiąc doskonałą okazję dla amatorów fotografii do poszerzania swoich albumów o nietypowe bądź po prostu ciekawe widoki.

Definicja egzotyki nie była jednoznaczna i znacząco różniła się w odniesieniu do przedstawicieli różnych zaangażowanych w wojnę narodów. Przeglądając zbiory fotografii pozostawione przez niemieckich żołnierzy można zauważyć, że już tereny Królestwa Polskiego stanowiły dla nich nową, fascynującą i niemalże „dziką” krainę¹²

Czasami zainteresowanie to przybierało humorystyczne formy. Spotykane są zdjęcia pamiątkowe żołnierzy niemieckich ze „zdobycznymi” tablicami zdjętymi ze szkół lub urzędów, które, jako zapisane cyrylicą, traktowano jako egzotyczną pamiątkę. Fascynację wzbudzała również zamieszkująca te tereny ludność wyznania mojżeszowego, ortodoksyjna i skrajnie różniąca się wyglądem i obyczajami od niemal całkowicie zasymilowanej mniejszości żydowskiej w Niemczech¹³. To właśnie owa odmienność skłoniła fotografa w niemieckim mundurze, Willy'ego Römera, do wykonania w 1916 całej serii zdjęć przedstawiającej życie codzienne ludności żydowskiej w Warszawie¹⁴. Zbiór ten, przedstawiający zarówno sceny z typowego dnia na placu targowym, jak i indywidualne portrety przedstawicieli popularnych zawodów, stanowi dzisiaj niezwykle cenną dokumentację. Dzięki niemu możemy bowiem podziwiać stracony bezpowrotnie obraz żydowskiej gminy w Warszawie.

11 Zob. np.: „Великая Война в образах и картинах”, nr 10/1916, s. 62.

12 Zob. E. Manikowska, *Photography and Cultural Heritage in the Age of Nationalism. Europe's Eastern Borderlands (1867-1945)*, London 2018, s. 144-157. Zob. też C. Schimsheimer, *Ludność Ober-Ostu z perspektywy żołnierzy niemieckich*, [w:] *Wojna i ludzie. Społeczne aspekty I wojny światowej w Europie Wschodniej*, red. D. Michaluk, Ciechanowiec 2015, s. 171-186.

13 Różnice w stylu życia były na tyle duże, że wielu niemieckich Żydów odcinało się od ortodoksyjnych *Ostjuden*, nie czuło żadnego poczucia wspólnoty, a nawet traktowało ich z pogardą – również po wybuchu II wojny światowej. Zob. B. M. Rigg, *Hitler's Jewish Soldiers. The Untold Story of Nazi Racial Laws and Men of Jewish Descent in German Military*, Lawrence 2002, s. 11-14, 109-110.

14 Zob. *Miasto na szklanych negatywach. Warszawa 1916 roku na fotografiach Willy'ego Römera*, red. E. Kubaczyk i in., Warszawa 2010.



Fot. nr 59. Niemieccy żołnierze pozują przy francuskim pomniku upamiętniającym bitwę pod Sedanem

Źródło: Zbiory autora

Gwoli ścisłości należy jednak podkreślić, że również zajęte tereny Belgii i wschodniej Francji przyciągały uwagę okupujących je fotografów. Popularnością cieszyły się ocalałe zabytki kultury, zwłaszcza leżące w strefie przyfrontowej. Z tego powodu posiadamy np. bardzo dużo albumów poświęconym przechadzkom niemieckich żołnierzy po ulicach Saint-Quentin¹⁵. Popularnością cieszyły się również odnajdywane w okolicach ślady wojny 1870-1871 (zob. poniżej). Jeszcze w czasie trwania konfliktu niektóre niemieckie jednostki były w stanie wydać całe

¹⁵ Zob. J. Lelwic, R. Mieczkowski, *Wielka Wojna w fotografii*, Bydgoszcz 2020, s. 190-199.

albumy quasi-turystyczne, w których prezentowano najlepsze prace dywizyjnych/armijnych fotografów¹⁶.

Innym przykładem są fotografie pozostawione przez żołnierzy armii brytyjskiej, przebywających na froncie rosyjskim. Zazwyczaj mowa tu o przedstawicielach personelu medycznego czy też broni specjalistycznych, jak np. załogi samochodów pancernych. Ciekawie prezentuje się tutaj np. bogata w zdjęcia i pocztówki korespondencja braci Collins, których szlak bojowy z lat 1915-1919 objął zarówno europejską, jak i azjatycką część Rosji.

Z perspektywy osoby żyjącej w czasach współczesnych społeczeństwo rosyjskie przełomu XIX i XX stulecia było stosunkowo mało mobilne. Co oczywiste, dokonały się już pewne, nierzadko rewolucyjne zmiany, takie jak rozpowszechnienie się sieci kolejowej, większa swoboda w wymianie ludności pomiędzy miastem a wsią, wreszcie powszechna emigrację zarobkowa, zarówno wewnętrzna, jak i zewnętrzna. Z pewnością bogate warstwy społeczeństwa rosyjskiego nie miały problemu, by mniej lub bardziej cyklicznie odwiedzać niemieckie lub francuskie ośrodki wypoczynkowe, jak również centra kultury, z Paryżem, Wiedniem i Berlinem na czele. Pomimo tego jednak dalej istniały szerokie rzesze ludności, zwłaszcza wiejskiej, dla których „znany” świat ograniczał się do najbliższej okolicy, względnie rozciągając się do nieodległego miasta.

Wojna światowa znacząco zmieniała tą perspektywę, otwierając przed żołnierzami pochodzącymi z najdalszych rejonów Cesarstwa Rosyjskiego szansę na zetknięcie się z nieznanym. Dla Osetyjczyków, Abchazów czy Dagestańczyków nieznanym i obcym terytorium, i to zarówno pod względem krajobrazowym, jak i religijnym, były obszary Królestwa Polskiego czy zajęte tereny Galicji. Rekruci z centralnych terenów Rosji czy też wcieleni do armii Polacy mogli trafić na front kaukaski, gdzie nierzadko po raz pierwszy stykali się ze specyficznym tygłem kulturowym, stykiem świata chrześcijańskiego i islamu.

W poprzednich rozdziałach omówiono już sposób, w jaki walki o zdobycie twierdzy Erzerum wykorzystano do kreacji rosyjskich bohaterów – zwycięzców tureckiej potęgi. Należy jednak wspomnieć o tym, że zdjęcia z zajętych terenów posłużyły również jako ilustracja odmienności kultury islamu, pozwalały zmęczonemu wojną czytelnikowi na kontakt z odrobiną egzotyki. I tak w gazecie „Nowoje Wremja” z 18 marca 1916 roku zamieszczono dwie fotografie z centrum zdobytego Erzerum. Jedna z nich przedstawia widok ogólny zabudowy miejskiej, druga

16 Przykłady takich prac to np. *Anno dazumal in der Champagne. Erinnerung-Blätter des Champagne-Soldaten 1914-1916*, b.m.w.; *Zwei Jahre an der Westfront. 323 Bilder aus Artois, Pikardie und französisch Lothringen herausgegeben von einer selbständigen Infanterie-Division*, München 1917. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na drugą z wymienionych prac – mimo szumnej, „frontowej” nazwy w rzeczywistości jest to niemal przewodnik turystyczny, który wypełniają głównie zdjęcia okolicznych zabytków, wsi, względnie tyłowego życia niemieckich żołnierzy.

zaś – centralny plac miejski; od razu rzuca się w oczy strzelista wieża minaretu i kopuła meczetu¹⁷. Oczywiście, mówiąc o muzułmańskiej „egzotyce” należałoby pamiętać, że była ona czymś obcym i nieznanym jedynie dla części rosyjskich poddanych – mahometanie stanowili przecież zauważalny procent poddanych caratu; w ich wypadku przekaz ten był co najmniej chybiony, a nieodpowiednio przedstawiony – nawet szkodliwy z punktu widzenia propagandy wojennej. Czarowi odległych rubieży rosyjskiego imperium ulegały również i inne redakcje. „Letopis’ Wojny” zamieścił np. zdjęcia ilustrujące nie tylko Kars i jego okolice, ale i przedstawiające „typy” przedstawicieli ludności kurdyjskiej¹⁸.



Fot. nr 60. Scena z frontu kaukaskiego (okolice twierdzy Kars), rosyjscy żołnierze pozują z przedstawicielami lokalnej społeczności

Źródło: zbiory autora

Nie trzeba jednak szukać aż tak dalekich przykładów. Wielu rosyjskich uczestników ówczesnych wydarzeń było zafascynowanych porównaniami między ich ojczyzną, a terytorium Prus Wschodnich. Ta z pozoru nieodległa, niemalże nadgraniczna kraina wzbudzała niewątpliwą ciekawość okupujących ją wojsk. Odnośnie do relacji prasowych z kampanii wchodniopruskiej, szczególnie popularną miejscowością był Istenburg (obecnie Czerniachowsk, obwód królewiecki FR, pol. Wystruć), być może dlatego, że został zajęty bez większych zniszczeń. Wysyłane do różnych redakcji zdjęcia przedstawiały m.in. przygotowania do przechodzącej przez miasto parady jednostek gwardyjskich, jak również samej uroczystości – symbolicznego, tryumfalnego pochodu w

17 „Новое Время”, nr 14366/1916, s. 5.

18 „Летопись войны 1914 г.”, nr 17/1914, s. 268.

głęb Niemiec¹⁹.

Oprócz wytworów ręki człowieka, fascynację budziły również napotkane cuda natury, takie jak rzeki czy góry. Niektóre z nich oprócz szeroko pojętych walorów widokowych niosły ze sobą duży ładunek symboliczny i emocjonalny. Na podstawie zebranego materiału można sądzić na przykład, że w wielu jednostkach niemalże uroczyście podchodzono do kwestii przekroczenia rzeki Seret, traktując to wydarzenie jako symboliczne i praktyczne przeniesienie wojny na terytorium monarchii habsburskiej.

Czasami przy okazji relacji z odległych krańców państwa można było przypomnieć czytelnikowi poprzednie sukcesy państwa rosyjskiego. W relacji, którą przygotował „Letopis' Wojny” z okazji wizyty Mikołaja II w Karsie zamieszczono także zdjęcia przedstawiające znajdujące się w mieście pamiątki zwycięstwa w wojnie rosyjsko-tureckiej 1877-1878 roku – kaplicę i odnowiony sobór katedralny²⁰.

W zachowanych zbiorach fotografii rosyjskiej trudno jest odnaleźć analogię jednego typu zdjęć, występującego popularnie na innych frontach – pamiątkowych zdjęć z żołnierzami sprzymierzonych armii. W przeciwieństwie do Brytyjczyków i Francuzów, czy też Niemców i żołnierzy c.k. monarchii, Rosjanie walczyli na swoim froncie praktycznie w osamotnieniu. Oprócz nielicznych, zazwyczaj specjalistycznych oddziałów sojuszniczych, operujących na niektórych odcinkach frontu (np. Belgijski Korpus Ekspedycyjny, będący w zasadzie oddziałem samochodów pancernych) i pewnej liczby personelu medycznego (tutaj prym wiodli Brytyjczycy i Francuzi) statystyczny rosyjski żołnierz miał szansę zobaczyć sojusznicze mundury jedynie w wypadku wizyt zagranicznych attaché na froncie. Trudno było w tym wypadku o wykonywanie zdjęć podobnych do tych po przeciwnej stronie okopów, gdzie mieszane grupy żołnierzy austriackich i niemieckich pozowały wspólnie do zbiorowych fotografii, świadczących o „wiecznym” braterstwie broni.

9.3 „Drobnostki wojny” - relacje z życia frontowego. Zwierzęta w okopach i poza nimi

Służba w okopach w spokojnych okresach potrafiła być długa i monotonna, żołnierze starali się więc na różne sposoby zabić panującą nudę. Wielu z nich rozwijało (bądź dopiero odkrywało) swoje talenty artystyczne, a nawet inżynieryjne. Rezultatem tej pierwszej pasji była wszelkiego rodzaju sztuka okopowa – manifestująca się w najróżniejszych formach, od szkiców i rysunków po skomplikowane rzeźby, przyciski do papieru czy inne przedmioty codziennego użytku, wykonywane z powszechnie dostępnego materiału – odłamków i łusek po pociskach. Natomiast

19 „Летопись войны 1914 г.”, nr 15/1914, s. 239. Przykłady innych relacji z Prus Wschodnich: „Искры”, nr 45/1914, s.358; *ibid.* nr

20 „Летопись Войны 1914-1915”, nr 20/1915, s. 318.

zamiłowania techniczne pomagały domorosłym wynalazcom tworzyć rzeczy, które miały polepszać warunki życia na froncie. Rezultaty ich pracy nierzadko uwieczniano na zdjęciach. Za przykład może tu służyć zdjęcie zachowane w archiwach po generale Aleksieju Budbergu. Na widniejącej w albumie pamiątkowym fotografii można zobaczyć drewnianą konstrukcję, określoną mianem „karabinowej baterii”. Była ona dziełem jednego z poruczników i pozwalała jednej osobie prowadzić ostrzał z jedenastu karabinów, umocowanych jeden przy drugim²¹. Częstym „hobby” żołnierzy na froncie było także kolekcjonowanie i kreatywne wykorzystywanie znalezionych niewybuchów (zjawisko powszechnie nie tylko w armii rosyjskiej). „Niwa” zamieściła w 1915 roku fotografię przedstawiającą „klomb z bomb”, ogródek, w którym obdarzeni wyobraźnią frontowcy zamiast kwiatów umieścili zebrane pociski²². Odnośnie do inwencji praktycznej zaś można na przykład wspomnieć historię z „Niwy”. Na zamieszczonym w 1916 roku zdjęciu widać rosyjskiego żołnierza ciągnącego za rękę stojącej w ruinach kukły, przebranej w mundur szeregowca. Według dołączonej do niego historii pomysłowo wykonany strach na wróble, ustawiony na dachu budynku, udawał obserwatora artylerii i ściągał na siebie uwagę Niemców, „przeżył” nawet uderzenie pocisku, które zniszczyło budynek²³.

Odrębną kategorię dokumentacji stanowił żołnierski humor. Jego obecność jest zauważalna w prasie i znacznie popularniejsza na fotografiach prywatnych, niestety jednak, często są to sceny wyrwane z kontekstu, a przez to trudne do interpretacji. Humor objawiał się zarówno spontanicznie, jak i przy okazji różnego rodzaju świąt czy też występów artystycznych, jego ostrze zaś oficjalnie skierowane było głównie przeciwko wrogom. Bohaterami żołnierskiej satyry była więc – przynajmniej na tej oficjalnej fotografii – wroga armia i jej przywódcy, zwłaszcza karykaturalnie przedstawiany cesarz Wilhelm II. W reportażu z „Iskier” przedstawiających w jaki sposób żołnierze obchodzą Świątki²⁴, jedną z najciekawszych scen jest pieczołowicie zorganizowany marsz Wilhelma II do piekła, w asyście diabłów – pokaz wymagający sporo przygotowań, chociażby ze względu na liczbę kostiumów²⁵.

Stałym motywem fotoreportaży z okolic frontu, powszechnym także w zbiorach prywatnych, były zwierzęta – nieodłączni towarzysze życia w okopach. Armia rosyjska wykorzystywała na masową skalę różne gatunkami zwierząt – przede wszystkim niezbędne dla

21 *Военный альбом генерала...* s. 115.

22 „Niwa”, nr 35/1915, s. 600. Kilka numerów wcześniej w tym samym czasopiśmie pojawiło się zdjęcie poruszające tą samą tematykę: por. „Niwa”, nr 32/1915, s. 628.

23 „Синий Журнал”, nr 10/1916, s. 7.

24 Ros. *Святки*; w kulturze wschodnich Słowian zbiorcze określenie dni pomiędzy Bożym Narodzeniem a 4 stycznia, wypełnionych wesołymi zabawami odpowiadającymi polskimi jasełkom.

25 „Искры”, nr 6/1916, s. 48. Inne przykłady przedstawień frontowych: *Они защищали Россию. К 100-летию начала Первой Мировой Войны. Фотографии и документы*, red. А. О. Федосенко, Санкт-Петербург 2014, s.250-251.

działań wojennych konie i przydatne w wielu funkcjach psy. Należy jednak zwrócić uwagę, że żołnierze chętnie zabierali ze sobą, lub też przygarniali na miejscu, różnego rodzaju egzotyczne gatunki. W kwestii tej panowała daleko posunięta swoboda, bowiem oprócz standardowych pupilów popularnością cieszyły się np. ptaki drapieżne. Funkcje praktyczne i sentymentalne często zresztą się ze sobą łączyły i przeplatały, bo niewielki pies mógł być jednocześnie maskotką oddziału, jak i sprawnym zabójcą panoszących się wszędzie szczurów.

Z perspektywy redakcji czasopism ilustrowanych temat zwierząt na froncie mógł być uznawany za obiecujący pod względem propagandowym. Pozwalał on bowiem po pierwsze budować pozytywny wizerunek żołnierza rosyjskiego, jako opiekuna (a nawet obrońcę) niewielkich stworzeń, jednocześnie zaś nadawał relacjom z okolic frontu optymistyczny wydźwięk, łagodził ukazywanie innych, daleko bardziej ponurych widoków wojny. W relacjach prasowych co jakiś czas powracał więc obraz żołnierzy dbających o zwierzęta, w tym leczących czy też opatrujących je po odniesieniu różnych urazów. Nie zawsze odnosiło się to tylko do psów lub kotów – w „*Солнце России*” pojawił się kudłaty osiołek z Taszkientu, transportujący drewnianą beczkę, opisany jako „ulubieniec pułku”²⁶. Z kolei „*Искры*” zamieściły jako fotografię okładkową jeszcze bardziej ekstrawagancką maskotkę – udomowionego lisa, noszonego na rękach przez jednego z żołnierzy.²⁷

Odnosnie do fotografii prywatnej, zwierzęta raczej rzadko były głównymi bohaterami zdjęć (choć zdarzały się wyjątki), za to wyjątkowo często można odnaleźć je stojące pomiędzy lub trzymane na rękach przez żołnierzy na fotografiach grupowych. Dotyczy to zwłaszcza małych i średnich psów. Można założyć, że w przynajmniej części wypadków mamy do czynienia raczej z maskotkami danej jednostki, niż typowymi psami użytkowymi, chociaż nie była to na pewno żelazna reguła. Na przykład, w albumie grafa Kellera znalazło się ujęcie przedstawiające ordynansów dowódcy, pozujących z grupą rasowych psów myśliwskich, towarzyszących generałowi nawet w strefie przyfrontowej²⁸.

26 „*Солнце России*”, nr 17/1916, s. 11.

27 „*Искры*”, nr 38/1916, s. 297.

28 *Война 1914-1917...*, s. 149.



Fot. nr 61. Nietypowa maskotka Rosjan na froncie kaukaskim – niewielki osiołek ustawiony do zdjęcia grupowego wraz z żołnierzami

Źródło: zbiory autora

Zwierzęta-maskotki wykorzystywano również przy różnych zdjęciach o charakterze humorystycznym. W tym celu często sadzano je na lufach dział, uwieczniano w momencie wykonywania sztuczek lub, jeśli były dostatecznie małe siedzące na żołnierskiej czapce.

Osobną kategorię stanowiły konie. Na fotografiach wyraźnie można odróżnić sposób podejścia do koni kawaleryjskich czy prywatnych, związanych blisko ze swoim właścicielem, do koni pociągowych – stanowiących w omawianym okresie ciągle jeszcze główną siłę roboczą frontowej logistyki. W tym pierwszym wypadku koń często nabierał cech indywidualnych, był powodem dumy dla jeźdźcy i był wraz z nim uwieczniany na wspólnym portrecie²⁹. Inny przykład troski o swoje zwierzę można znaleźć w „Niwie” - zamieszczono w niej zdjęcie konia wystawiającego łeb z izby wiejskiego domu; zgodnie z opisem dołączonym do niego, ze względu na zniszczenie budynków gospodarczych było to jedyne miejsce, gdzie można było trzymać wierzchowca pod dachem³⁰.

29 O „indywidualizacji” konia, czasem posuniętej wręcz do granic absurdu, mogą świadczyć zwyczaje praktykowane w rosyjskiej armii jeszcze przed wybuchem wojny, jak na przykład dobieranie dla całego oddziału koni tylko jednej, określonej maści, w skrajnych wypadkach – konkretnym układzie plam białej sierści. W warunkach pokojowych taka dbałość o szczegóły prezentowała się wspaniale na wszelkiego rodzaju paradach i przeglądach wojsk, niosła jednak ze sobą realne ryzyko, że wykorzystywany przez daną jednostkę kawalerii materiał koński, doborany głównie pod względem wyglądu, nie będzie spełniał stawianych przed nim zadań w czasie walk. Więcej na temat zarówno problemu koni, jak i specyfiki jednostek rosyjskiej kawalerii szczegółowo w: A. Smoliński, *Organizacja kawalerii i artylerii konnej gwardii oraz liniowej, kozackiej i ochotniczej Imperium Rosyjskiego w przededniu oraz w trakcie I wojny światowej*, [w:] *Do szarży marsz, marsz... Studia z dziejów kawalerii*, red. A. Smoliński, t. 1, Toruń 2010, s. 169-338.

30 „Нива”, nr 31/1915, s. 596.



Fot. nr 62. „Moja sotnia”, zdjęcie wykonane przez Stefana Bzoskiego, Polaka w armii rosyjskiej; 1915/1916 rok³¹
Źródło: zbiory autora

Nierzadkie były sceny, w których cały oddział kawaleryjski pozuje, trzymając za uzdy swoje wierzchowce bądź siedząc na koniach – w ten sposób podkreślając nierozzerwalność ich więzi z jeźdźcem. Na marginesie należy zaznaczyć, że w wyjątkowych wypadkach osoby chcące koniecznie sfotografować się wierzchem mogły spróbować wypożyczyć konia wyłącznie na czas wykonania zdjęcia. Niekiedy chwalono się również wyszkoleniem konia, który potrafił na przykład położyć się na ziemi, by służyć strzelcowi zarówno za podstawę do broni, jak i żywą tarczę³².

Inaczej sprawa miała się ze zwierzętami pociągowymi (pod tą kategorię można bowiem również podciągnąć np. muły czy też używane na froncie kaukaskim wielbłądy). Pociągowe konie stanowiły widok powszechny, ich liczba w armii sięgała dziesiątek tysięcy; niestety, równie wielki był też poziom strat, spowodowanych przez działania przeciwnika, przypadkowe urazy lub zwyczajne wycieńczenie. Konie pociągowe pełniły więc niewdzięczną, chociaż kluczową funkcję – i pozostawały słabo zauważane przez dokumentujących. Zwierzęta transportowe bardzo rzadko (jeżeli w ogóle) stanowiły obiekt bezpośredniego zainteresowania fotografa, znacznie częściej pojawiają się jako element tła – gdy fotografujący chciał np. pokazać przemarsz własnych taborów czy przewóz baterii na nowe pozycje.

31 Prezentowana tu fotografia wymaga nieco szerszego komentarza, stanowi bowiem bardzo wymowny przykład niezwyklej kolei losów niektórych zdjęć. Powyższa odbitka została przeze mnie zakupiona od antykwariusza, jako niezidentyfikowana jednostka rosyjska kawalerii. Dopiero znacznie później, w trakcie badań do niniejszej pracy natknąłem się na identyczną scenę (w dodatku powieloną trzykrotnie), w znajdujących się w Narodowym Archiwum Cyfrowym albumach Stefana Bzoskiego (sygnatura NAC 3/70/0). Wydaje się bardzo prawdopodobne że autor, zapalony miłośnik fotografii, wykonał po jednej odbitce dla każdego sportretowanego na niej żołnierza, a następnie, po śmierci pierwszego właściciela, posiadana przeze mnie kopia trafiła w ręce handlarza. Podobne wypadki zdarzają się zresztą częściej, zwłaszcza w wypadku dużych fotografii grupowych i pamiątkowych.

32 „Синий Журнал”, nr 21/1916, s. 7.



Убой скота.

Снимок нашего корресп. г. Люблинского.

Fot. nr 63. Ubój bydła

Źródło: „Солнце России”, nr 1/1915, s. 11

Jeszcze inny wypadek stanowią zwierzęta hodowane przez żołnierzy w celach konsumpcyjnych, takie jak woły, krowy czy owce. Jak można wnioskować po zachowanych fotografiach, praca rzeźnika, czy też nawet krwawa robota z oprawianiem świeżo zabitych zwierząt nie stanowiły dla ówczesnych tematu tabu i nie budziły większych emocji. Wręcz przeciwnie, pracownicy polowych rzeźni nierzadko chętnie pozowali w trakcie swojej pracy, na tle świeżo przygotowanych tusz wołowych czy też nawet świeżo ubitych zwierząt. Można przypuszczać, że dla wielu żołnierzy, zwłaszcza pochodzących ze wsi lub małych miasteczek, tego typu widoki nie stanowiły niczego niezwykłego.

9.4 Broń techniczna i zespołowa na fotografii. Lotnictwo

Ze wszystkich (szeroko pojmowanych) broni technicznych Wielkiej Wojny prawdopodobnie najwięcej materiału ikonograficznego pozostawiła po sobie artyleria³³. To właśnie artylerzyści,

³³ Odnosi się to, co należy podkreślić, nie tylko do armii rosyjskiej, ale też ich sojuszników i – zwłaszcza – przeciwników. Niektóre prace tego typu zostały nawet opublikowane w języku polskim. Warto zwrócić uwagę np.

zaraz obok lekarzy, stanowią znaczący procent znanych z nazwiska fotografów-amatorów, uwieczniających konflikt po stronie rosyjskiej. Zależność ta nie wydaje się zaskakująca, jeżeli weźmie się pod uwagę cechy, które łączyły obie grupy. Zarówno artylerzyści, jak i personel medyczny zajmowali stosunkowo wygodne – z punktu widzenia fotografa – stanowisko w armii; nie trafiali raczej na pierwszą linię, ale znajdowali się w jej bezpośrednim pobliżu. Mogli więc obserwować dziejące się wydarzenia ze (względnie) bezpiecznych pozycji. Dodatkowo, w przeciwieństwie do „przywiązanych” do swoich pozycji żołnierzy mieli większy zakres swobody poruszania się. Wszystko to powodowało, że ogółem mieli oni więcej okazji do wykorzystania aparatu i wykorzystaniu go do uwiecznienia rzeczy ciekawych.

Ikonografia związana z życiem codziennym artylerzystów jest bogata i różnorodna – fotografowano się samodzielnie i grupowo, wykorzystując armaty lub haubice jako atrakcyjnie wizualnie tło. Czasami bohaterami ujęcia zostawały same działa, szczególnie, jeśli były w jakiś spektakularny sposób uszkodzone (występujące nagminnie przy zbyt intensywnym używaniu deformacje, a nawet rozerwanie lufy). Powracającym motywem były zaaranżowane „sytuacje bojowe” - z całym działaniem, rzadziej baterią, rozłożoną i gotową do oddania strzału; często jeden z żołnierzy trzyma w rękach gotowy pocisk, jeden z oficerów wskazuje ręką cel itp³⁴. Warto tu zauważyć, że w bardzo podobny sposób- symulując przygotowanie do walki, z założoną taśmą amunicyjną itp. - często pozowały do zdjęcia również drużyny karabinów maszynowych³⁵.

Należy pamiętać, że jednostki artylerii z okresu Wielkiej Wojny to nie tylko baterie dział z ich obsługą, ale również nierozdzielnie związane z nimi balony obserwacyjne. W realiach walk pozycyjnej to właśnie na znajdujących się w nich obserwatorach spoczywał zazwyczaj obowiązek koordynowania ognia własnej artylerii. Pełnienie owej kluczowej funkcji było nieodzowne, ale jednocześnie bardzo niebezpieczne – balony stanowiły łakomy cel zarówno dla nieprzyjacielskich samolotów, jak i również, gdy było to możliwe, artylerii.

na: A. Zaręba, *Chuda Emma. Ciężki moździerz 30,5 cm Škoda w czasie I wojny światowej*, Kraków 2006, która przedstawia fragmenty szlaku bojowego c.k. artylerzysty Otto Axmanna, w czasie gdy był dowódcą baterii owych dział. Wiele z prezentowanych w poniższym podrozdziale sytuacji można porównać właśnie z zamieszczonymi w nim obrazami, jak np. z pozowania na tle sprzętu, współpracę artylerii i aeronautyki (s. 130-131), czy też pozorowanie sytuacji bojowej na potrzeby propagandy (s. 140).

34 Przykład: „Летопись войны 1914 г.», nr 7/1914, s. 113.

35 Przykład: „Нива”, nr 39/1915, s. 728 (notabene zdjęcie wykonane przez Korsakowa).



Fot. nr 64. Działo artylerii w trakcie przygotowania do oddania strzału. Front kaukaski
Źródło: Zbiory autora



Fot nr 65. Naprawa dział na zapleczu frontu. Fotografia pocztówkowa wydana w Moskwie
Źródło: Zbiory autora



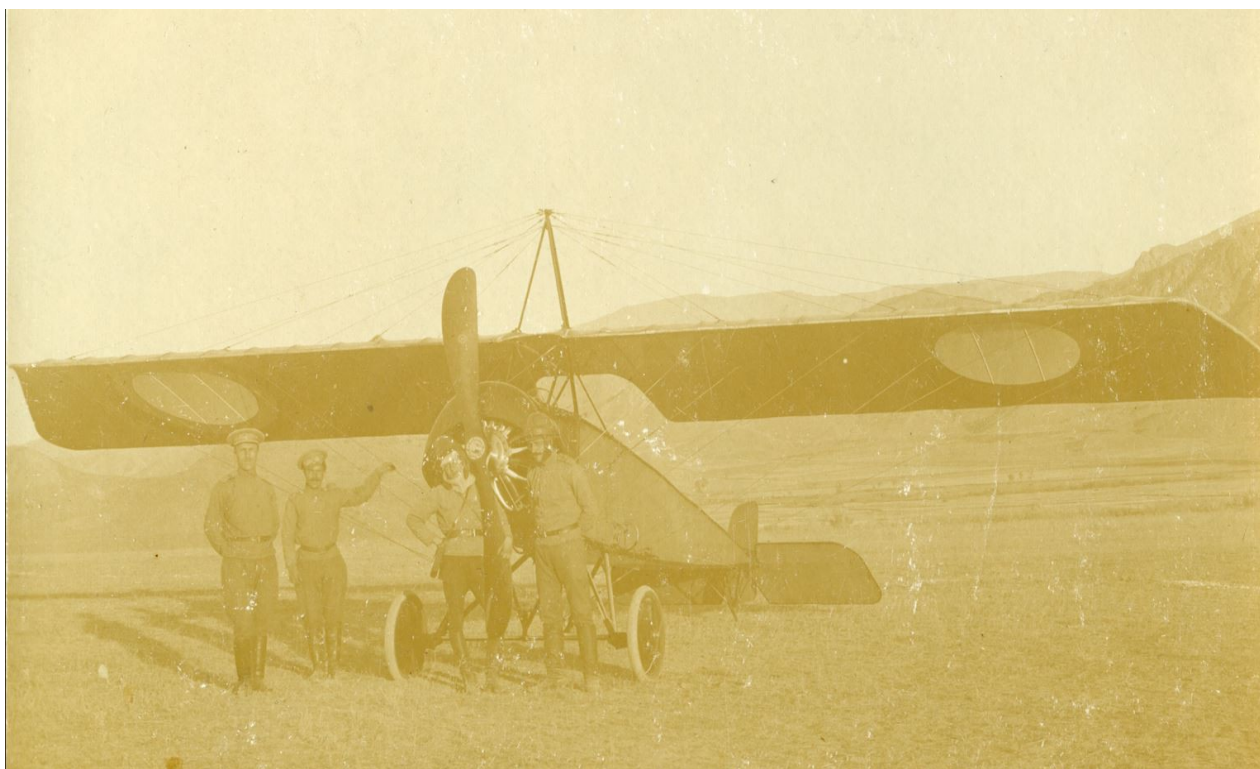
Fot. nr 66. Karabin maszynowy wraz z obsługą podczas odpoczynku. Czas i miejsce wykonania nieznane
Źródło: zbiory autora

Odnośnie do samego materiału ikonograficznego, to liczba zdjęć, na których pojawiają się balony jest zdecydowanie mniejsza, niż tych związanych z artylerią, jednakże nie należą też do rzadkości. Szczególnie atrakcyjny, z punktu widzenia fotografa na ziemi, był moment podnoszenia i opuszczania balonu – gdy można było uchwycić na jednym zdjęciu zarówno sam aerostat, jak i krzątającą się wokół niego obsługę naziemną. Oprócz tego zdarzało się również, że sami obserwatorzy zabierali do kosza aparaty fotograficzne, wykonując zdjęcia przedstawiające linię frontu z nietypowej, ciekawej perspektywy.

Jednym z powracających motywów fotograficznych, zarówno w źródłach oficjalnych, jak i zbiorach prywatnych, jest wyraźna fascynacja uczestników wojny – zarówno zwykłych żołnierzy, jak i ich przełożonych – lotnictwem. Należałoby zapewne przyjąć, że dla wielu z nich miało ono cały czas charakter interesującej i w gruncie nieznanej nowinki technicznej. Pierwszy samolot wzbił się w powietrze dopiero w grudniu 1903 roku; pomimo regularnych przełomów technologicznych, ta gałąź aeronautyki dopiero wychodziła z pierwszego, pionierskiego okresu i raczej nie dotarła poza obszary wielkich ośrodków miejskich, jak Petersburg, Moskwa czy Kijów. Nieco bardziej znajomym widokiem mogły być aerostaty, jednakże nawet w tym wypadku ogromne rozmiary osiągnięte przez niektóre (zwłaszcza niemieckie) konstrukcje budziły powszechne zainteresowanie.

Gdy w 1914 roku niemiecki sterowiec przeprowadził nalot na Warszawę, wydarzenie to stało się prawdziwą medialną sensacją, mimo że same efekty bombardowania były znikome.

W tym samym okresie powstawały pierwsze samoloty-olbrzymy, a wkład w ich budowę miała również rosyjska myśl techniczna. To właśnie na terenie Cesarstwa Rosyjskiego powstały pierwsze, wielosilnikowe ciężkie samoloty - „Ruskij Witaż”, a następnie pochodzący od niego „Ilia Muromiec”; ten ostatni stał się po wybuchu wojny pierwszym ciężkim bombowcem w historii. O ile samo użycie „Muromców” w czasie wojny nie przyniosło spektakularnych sukcesów (po części można składać to na karb braku jakiegokolwiek doświadczenia w użyciu tego typu broni i jej na poły eksperymentalny charakter), to chociażby ze względu na swoją wielkość były atrakcyjnym tematem dla prasowych fotografii. Warto nadmienić, że nie tylko w kręgach rosyjskich – zdjęcie wspomnianego powyżej prekursora Muromców (notabene, błędnie opisanego jako znajdującego się na stanie armii rosyjskiej) pojawiło się np. w „The Times History of War”³⁶. W 1917 roku „Sinyj Żurnał” zestawiał na jednej stronie fotografie tonącego na Morzu Północnym zeppelinu wraz z rosyjskim cudem ówczesnej techniki, niejako sugerując, który z „gigantów nieba” jest bardziej udaną konstrukcją³⁷.



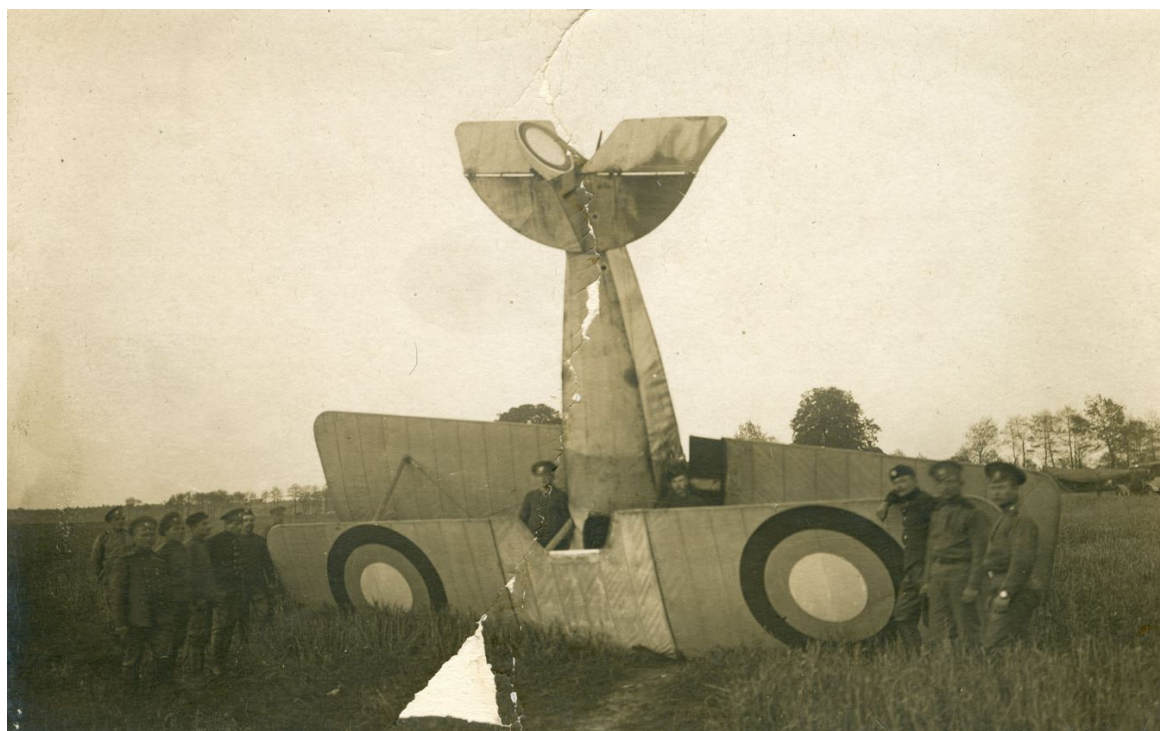
Fot. nr 67. Rosyjski pilot przygotowuje się do lotu na swoim Morane-Saulnier L.

Źródło: zbiory autora

³⁶ *The Times History of War*, t. 2., London 1915, s. 187; por. *ibid*, t.1., s. 509.

³⁷ „Синий Журнал”, nr 10/1916, s. 14.

Fotografia była jednak również popularnym hobby w obrębie samych jednostek lotniczych. Sprzyjała temu sama ich specyfika – ze względu na wykonywane zadania rozpoznawcze spora część personelu, a szczególnie obserwatorzy znali doskonale obsługę aparatu, nie brak też było odpowiednich warunków i chemikaliów do wykonywania zdjęć. Poza tym wydaje się, że zarówno piloci, jak i obsługa naziemna czuła wyraźną dumę ze służby w tak awangardowej, nowoczesnej broni – świadczyć o tym może bardzo duża liczba zdjęć grupowych czy portretów wykonywanych na tle maszyn, bądź też samych samolotów. Wykonanie dobrego ujęcia samolotu w ruchu, zwłaszcza z perspektywy obserwatora na ziemi nie było sprawą łatwą, dlatego znacznie atrakcyjniejszym celem dla obiektywu była maszyna już znajdująca się na ziemi. Zazwyczaj wykonywano je tuż przed lotem, w otoczeniu obsługi naziemnej, bądź też samej tylko załogi. Czasami pojawiały się także bardziej nietypowe sceny, jak np. wykonane już w 1918 roku ujęcie przedstawiające święcenie maszyn należących do I Korpusu Polskiego³⁸.



Fot. nr 68. Rozbity w Królestwie Polskim, licencyjny rosyjski Sopwith Tabloit, rok 1915. W tle namioty lotniska polowego – kapotaż był najwyraźniej wynikiem niefortunnego lądowania

Źródło: zbiory autora

Przynajmniej część pilotów nie miała a nawet pozowaniem na tle rozbitych czy uszkodzonych samolotów. Należy pamiętać, że skala wypadków lotniczych, zwłaszcza w

38 S. Januszewski, *Awiacja I Korpusu Polskiego na Wschodzie 1917-1918*, Wrocław 2018, s. 23.

warunkach frontowych i przy dużym zużyciu maszyn, była bardzo wysoka. Niestety, na podstawie posiadanych danych trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy w grę wchodziły głównie kwestie dokumentacyjne, pamiątkowe, czy też jakiś rodzaj lotniczego przesądu. Warto też wspomnieć również o drugiej stronie medalu i naturalnym wrogu lotnictwa – również znajdującej się w powijkach artylerii przeciwlotniczej. Podobnie jak jej tradycyjny odpowiednik, omawiany powyżej, lubowano się w ujmowaniu działonu na pozycjach „bojowych”, gotowego do strzału we wrogi aeroplan³⁹.

9.5. Podsumowanie

Zdjęcia wykonywane na froncie i w pasie przyfrontowym stanowią najbardziej zróżnicowaną grupę fotografii, niezależnie od tego, czy mówimy tutaj o tych wykonywanych oficjalnie, czy też amatorskich. Żołnierze pragnęli z pewnością uwiecznić otaczającą ich rzeczywistość, zwłaszcza zaś te aspekty, które były z ich punktu widzenia nowe bądź niespotykane. Stąd też czasami albumy prywatne przypominają czasem relacje z wycieczek do egzotycznych krajów, niż świadectwo uczestnictwa w jednym z najkrwawszych konfliktów w dziejach. Do grona poruszanych tematów należeli jednak także czworonożni kompanii, technika wojenna, a także innego rodzaju lokalne ciekawostki.

Należy tu jednak jeszcze raz podkreślić, że nie należy mylić takiej formy szczerego relacjonowania wojny z pełnym realizmem. Nadal istniały bowiem sytuacje czy sceny, których w zasadzie nie utrwalano na zdjęciach – zarówno ze względu na kwestie techniczne, jak i odgórne polecenia. Często też sceny, które na pierwszy rzut oka przypominają relację z „prawdziwego” pola bitwy okazują się być reżyserowane, jak i na odwrót – zdjęcia wykonane na pierwszej linii mogą wydawać się całkowicie zwyczajne.

39 *Военный альбом генерала...*, s. 280.

Zakończenie

Niniejsza praca nigdy nie pretendowała do definitywnego zamknięcia tematu rosyjskiej fotografii pierwszowojennej. Jej celem jest raczej prezentacja potencjału badawczego leżącego w dotąd ignorowanym temacie, swoiste przetarcie szlaku dla dalszych, bardziej szczegółowych badań. Jednakże nawet przeprowadzona tu, ogólna analiza pozwala na wysnucie kilku ogólnych, a przy tym interesujących wniosków. Mimo, że armia rosyjska generalnie pozostawała w tyle zarówno za swoimi sojusznikami, jak i częścią przeciwników, na polu fotografii była w stanie wytworzyć bardzo interesujące materiały, zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym.

Stworzone dokumenty wykorzystywano następnie w celu budowania odpowiedniej wizji wydarzeń – poprzez obraz promowano (lub wręcz tworzone) bohaterów wojny, demonizowano wroga, podkreślano wagę sukcesów i tuszowano lub umniejszano wagę klęsk. Nie można jednak przy tym powiedzieć, by starano się oddać pełny, brutalny obraz wojny totalnej. Obiektyw aparatu „widział” jedynie to, czego chcieli przełożeni fotografa. Poruszał się on w obrębie cenzury, która ograniczała jego swobodę wyboru tematów do fotoreportażu.

Wizja Wielkiej Wojny była więc odpowiednio modyfikowana przed dotarciem do opinii publicznej. Miała ona służyć głównie celom propagandowym, wspomoczeniu wojennego wysiłku chwiejącego się cesarstwa. Należy przy tym jednak zauważyć, że nie odbywało się to w sposób całkowicie sztywny i bezduszny. Zdawano sobie sprawę z tego, że spuszczenie zasłony milczenia na całą groźbę wojny może przynieść odwrotny skutek i przynieść oskarżenia o kłamstwo, stąd też tematy te traktowano wybiórczo i przedstawiano w jak najkorzystniejszym świetle. Na przykład zdjęcia zamieszczane w prasie ukazywały rannych w czystych szpitalach, ubranych w szlafroki i czekających na powrót do szeregów armii. W tej wizji nie było miejsca na trudne realia działania szpitali przyfrontowych, przepełnione, improwizowane sale i potworne okaleczenia niektórych pacjentów. Podobnie relacje prasowe ukazywały zniszczenia wojenne, ale wykorzystywały je jako dowód na barbarzyńskie postępowanie drugiej strony, z nadzieją na wywołanie wśród czytelników gniewu i oburzenia.

Pewną odskocznią od tych utartych tematów była fotografia prywatna i amatorska, obecna w armii rosyjskiej, chociaż nigdy na taką skalę niż np. u nich niemieckich przeciwników. Zdjęcia wykonane przez samych oficerów nie podlegały oficjalnej cenzurze, ale również nie pokazywały obiektywnego obrazu wojny, a jedynie te elementy, które właściciel aparatu uznał za warte uwiecznienia. Prowadzi to do pewnego paradoksu – w albumach frontowych znacznie częściej znajdziemy widoki krajobrazów, lokalnych zabytków czy ludności tubylczej niż zdjęć z frontu –

ponieważ to właśnie powyższe obrazy stanowiły odmianę od monotonii służby w okopach. Można przyrównać to do współczesnej sytuacji, w której rzadko wykonujemy zdjęcia własnego mieszkania czy najbliższej okolicy, za to chętnie zabieramy ze sobą aparat na dłuższe wycieczki czy nietypowe wydarzenia. Innymi słowy to, co ówczasie uważamy za symbol Wielkiej Wojny – niekończące się systemy umocnień i linii okopów, błoto, szczury, leje po pociskach – wszystkie te widoki znane z filmów i relacji weteranów stanowią niewielki ułamek materiałów źródłowych.

Należy też podkreślić, że fotografia prywatna nie odegrała tak znaczącej roli, jak miało to miejsce wśród rosyjskich sojuszników, czy też ich najgroźniejszego wroga, czyli armii niemieckiej. Bardzo trudno jest znaleźć rosyjski odpowiednik tego, co było normą na froncie zachodnim – fotografów działających na szczeblu pułkowym bądź dywizyjnym, którzy dokumentowali wojnę na potrzeby macierzystej jednostki, z myślą o późniejszych kronikach i relacjach. Nawet, jeżeli tego typu zbiory powstawały w niektórych rosyjskich jednostkach (czego nie można wykluczyć), to późniejsze wypadki rewolucyjne i rozpad armii spowodowały, że nigdy nie użyto ich w pierwotnym założeniu. Pieczołowicie przygotowywane relacje nigdy nie doczekały się publikacji, na długie dziesięciolecia trafiły do archiwów prywatnych lub państwowych. Wiele z cennych materiałów zostało zapewne straconych w okresie wojny domowej i budowania państwowości radzieckiej – niestety, trudno w tym wypadku o podawanie jakichkolwiek szacunków.

Rosyjska sztuka fotoreportażu stała na podobnym poziomie, co innych krajów europejskich zaangażowanych w wojnę. Na podstawie przeanalizowanych materiałów trudno mówić o tym, by wyróżniała się na minus albo na plus w kwestii stylu czy jakości relacji. Rosyjskie redakcje chętnie przejmowały i adaptowały na swoje potrzeby rozwiązania i narzędzia propagandy używane przez ich francuskie czy angielskie odpowiedniki. Tym, co być może najbardziej wpływało na kształt relacji prasowych, był chroniczny niedobór własnych zdjęć, stąd też niewspółmiernie często posiłkowano się fotografiami z frontu zachodniego.

Tym, co mogło umniejszać, a czasami wręcz blokować skuteczność wysiłków rosyjskich decydentów była kwestia dystrybucji, jak również dotarcia do osób, do których propaganda była skierowana. Jak wspomniano jeszcze we wstępie pracy, rosyjski rekrut nie należał ani do najlepiej wykształconych, ani najbardziej zorientowanych w celach wojennych własnego kraju – wymagano od niego przede wszystkim wiary w to, że to car wie, co należy zrobić, niż świadomego wykonywania swoich obowiązków wobec ojczyzny. Patrząc na to z tej perspektywy, gdy problem wydawał się wręcz przyrodzonym – ustrojowym – nawet najlepsza, najbardziej nowoczesna propaganda prowadzona środkami wizualnymi mijała się z celem, prowadziła bowiem przede wszystkim do przekonywania już przekonanych. Ale należy też pamiętać też o drugiej stronie medalu – fotografia mogła być tworzona zarówno na potrzeby wewnętrzne, jak i na użytek poza

granicami Rosji. Umiejętnie prowadzona „ofensywa” wizualna – masowa produkcja materiałów graficznych na potrzeby sojuszników, państw neutralnych, a także, pośrednio, armii nieprzyjaciela – mogła wpłynąć zarówno na postrzeganie Rosji, jak i jej celów wojennych.

Niestety aspekt ten został przez rosyjskie czynniki wojskowe prawie całkowicie zignorowany. W tym kontekście słuszne wydają się przemyślenia generała A. Denikina na temat wartości rosyjskiej propagandy skierowanej do zewnątrz; zarówno w aparacie państwowym, jak i w strukturach Stawki nie istniał w zasadzie organ mogący koordynować akcję produkcji i dystrybucji materiałów propagandowych. Jak pisał Anton Denikin, odnosząc się do ogółu rosyjskiej propagandy wojennej : „my nie zrobiliśmy praktycznie nic, by zapoznać zagraniczną opinię publiczną z tą kluczową rolą, jaką odgrywała Rosja i rosyjska armia w wojnie światowej; z tymi ogromnymi stratami i ofiarami, które ponosi naród rosyjski (...) My nie zrobiliśmy nic, by stworzyć silny, moralny fundament narodowej jedności w czasie okupacji Galicji, nie przekonaliśmy do siebie opinii publicznej w zajętej przez rosyjskie wojska Rumunii, nie przedsięwzięliśmy niczego, by powstrzymać naród bułgarski od zdrady słowiańskich interesów i wreszcie nie wykorzystaliśmy w żaden sposób masy jeńców wojennych na terytorium rosyjskim (...)”¹.

* * *

Historia Rosji w latach I wojny światowej pokazuje, że zarówno budowany od wieków obraz władzy Romanowów, jak i nowy, rewolucyjny entuzjazm, połączony z hasłami budowy nowego ustroju, mogły z równą łatwością rozkruszyć się przy zderzeniu z brutalną rzeczywistością. Ósmego października 1917 roku (kalendarza juliańskiego) czasopismo „Iskry” wypuściło numer zatytułowany równie dosadnie, co realistycznie - „Kolejki” (*Хвосты*). Ówczesny czytelnik mógł zobaczyć w środku ponure obrazy kobiet i mężczyzn, rozpaczliwie próbujących kupić cokolwiek, co mogłoby zaspokoić ich podstawowe potrzeby życiowe. Dwa tygodnie później w tej samej gazecie pojawiły się zdjęcia z zakończonej porażką, letniej ofensywy, nazywanej zwykle ofensywą Kierieńskiego – na słynnych już ujęciach widać rosyjskich żołnierzy uciekających w popłochu, porzucających broń i siłą zawracanych na front przez nielicznych towarzyszy broni. Trudno o bardziej wymowny symbol całkowitego wyczerpania entuzjazmu, braku nadziei na zwycięskie zakończenie wojny – i obojętności wobec wszelakich poczynań władz. Numer ten był ówczesnie szokujący swoją dosadnością, obecnie zaś można uznać go za symboliczny – czasopismo, wraz z całą „wolną” prasą Rosji, zostało zlikwidowane w przeciągu kolejnych dwóch miesięcy.

Jesienią 1917 roku władzę w największych centrach miejskich ówczesnej Rosji przejęli bolszewicy, niszcząc młody rząd republikański i przystępując do drastycznej przebudowy całego

1 А. И. Деникин, *Очерки русской смуты*, т. 1 вып. 2, Париж 1921, s. 67-68.

państwa, w myśl głoszonego przez siebie, utopijnego programu ideologicznego. Bezpośrednim następstwem tych wydarzeń było wyjście Rosji z wojny wiosną 1918 roku, następnie zaś – wybuch kolejnego, trwającego kilka lat krwawego konfliktu wewnętrznego, który dogłębnie zdewastował tereny byłego imperium.

Stosunki pomiędzy władzą bolszewicką i fotografami (czy też w szerszym ujęciu – dziennikarzami) były kwestią skomplikowaną, a ich szczegółowe omówienie wykracza poza obręb tej pracy. Generalnie rzecz biorąc, o ile władze bolszewickie interesowały się wykorzystaniem obrazu (mowa tu zarówno o fotografii, jak i kinie) na potrzeby propagandy, to sam proces formowania „czerwonej” służby fotograficznej był złożony i wieloetapowy. W 1918 roku powołane zostały pierwsze komórki organizacyjne, mające stać się zalążkiem do tworzenia kadr bolszewickiej fotografii. Ich wpływy ograniczały się jednak głównie do do centralnych ośrodków bolszewickiej Rosji – Moskwy i Piotrogradu. Tam właśnie powstały kino- i fotokomitety, zrzeszające specjalistów godzących się pracować dla nowej władzy. W sierpniu 1919 roku na bazie moskiewskiej organizacji utworzony został Wszechrosyjski Oddział Kinofotograficzny (WOK)², wchodzący w skład Ludowego Komisariatu Oświaty RFSSR³. Nowa organizacja rodziła się w bólach, problemem było zarówno znalezienie specjalistów, jak i zorganizowanie niezbędnego do pracy zaplecza technicznego. Mimo to członkowie WOK byli odpowiedzialni delegowani do poszczególnych oddziałów Armii Czerwonej i wykonywali dokumentację przebiegu działań wojennych na wszystkich frontach wojny domowej. Ich prace szeroko wykorzystywano zarówno na froncie, jak i zapleczu – w samej Moskwie w 1920 istniało 60 witryn, w których regularnie wystawiano najnowsze fotorelacje⁴.

Bolszewicy doceniali wartość fotografii jako instrumentu propagandy, wkładając wiele wysiłku w rozwój i wykorzystanie tej sztuki. Jednocześnie jednak nie byli zainteresowani upowszechnianiem czy szerszym wykorzystaniem fotograficznej spuścizny pozostawionej przez Cesarstwo Rosyjskie i jego armię - można powiedzieć, że próbowano przejąć całe zaplecze techniczne i praktyczne doświadczenia fotografów, jednocześnie odrzucając już wytworzoną przez nich treść. Dlatego też z jednej strony, tak jak już wspomniano powyżej, październikowy przewrót rozpoczął proces likwidacji prywatnych wydawnictw i upaństwowienie pozostałych. Ze wszystkich wielkonakładowych czasopism ilustrowanych z czasów carskich przetrwał w zasadzie jedynie „Ogoniok”, a powstałą lukę na rynku wypełniły kontrolowane przez bolszewików, nowe wydawnictwa. Z drugiej strony wielu fotoreporterów dostosowało się do zmienionej sytuacji.

2 Ros. *Всероссийский фотокиноотдел*.

3 А. А. Литвин, *Российская фотография в годы Гражданской войны*, [w:] *Гражданская война в России в фотографиях и кинохронике*, ред. А. Н. Артизов, Н. А. Калантарова, Л. А. Роговая и др., Москва 2018, s. 33.

4 *Ibidem*, s. 36.

Niektórzy, jak Piotr Ocuć czy rodzinny zakład braci Bułła, nie tylko dostosowali się do nowej sytuacji, ale i zyskali bardzo silną pozycję, a także miano współzałożycieli radzieckiego reportażu.

Kiedy zaś zakończył się proces formowania prawdziwie radzieckiej fotografii? Christopher Stolarski zauważał, że jeszcze w latach 20., a więc w okresie stosunkowo łagodnej cenzury wewnętrznej, mimo nacisków ze strony władz, wielu dokumentalistów pozostawało wiernych idei zdjęcia jako odbicia rzeczywistości. Jednakże w z biegiem lat fotoreportaże stawały się podporządkowane wymogom propagandy państwowej, która zabijała kreatywność i zmuszała twórców do poruszania się w ciasnych ramach dozwolonych przedstawień. Jako symboliczny moment zamknięcia opisanego transformacji Ch. Stolarski przyjął rok 1931 i utworzenie przy współudziale agencji TASS państwowego molocha, jakim był trust „Sojuzfoto”⁵. Wtedy to fotografia reportażowa została ostatecznie podporządkowana potrzebom propagandowym, likwidacji uległy też ostatnie relatywnie „niezależne” czasopisma z ery NEP-u.

* * *

Okres wojny światowej był w optyce bolszewickiej postrzegany jedynie jako przykre, aczkolwiek konieczne preludium do prawdziwie ważnych wydarzeń 1917 roku. Tylko ta ostatnia była godna upamiętnienia i refleksji – można powiedzieć, że od niej zaczynała się „prawdziwa” historia. Dlatego też, kiedy w innych państwach europejskich pojawiały się pierwsze, pisane jeszcze na świeżo refleksje na temat wojennych wydarzeń, w Rosji Radzieckiej została ona niemalże od razu zepchnięta do podrzędnej roli „preludium” do rewolucji. Z tego powodu w ZSRR nie miały szans powstać wielkie prace, mające na celu zebranie i udostępnienie w jednym miejscu najznaczących obrazów wojny, po to by ukształtować jej oficjalną wizję czy też chociażby udokumentować dokonania rosyjskich korespondentów wojennych. To, co zebrały oddziały dokumentacyjne armii w czasie wojny na kolejne dziesięciolecia trafiło do archiwów.

Tej skrzywionej optyki nie mogła naprawić, ani nawet w większym stopniu uzupełnić skądinąd ciekawa literatura emigracyjna. Diaspora rosyjska była nastawiona wewnętrznie, na przepływ informacji we własnym środowisku. Oprócz tego niewątpliwym ograniczeniem było to, że w czasie ucieczki lub ewakuacji z czerwonej Rosji mało kto miał szansę czy też w ogóle chęci skupiać się na albumach – trudno oczywiście o precyzyjne szacunki, ale nie ma chyba raczej wątpliwości, że pożogi wojennej wywieziono tylko ułamek powstałego w czasie Wielkiej Wojny materiału ikonograficznego.

Istniejącej luki nie chciała też z całą pewnością wypełnić ani historiografia francuska, ani

5 Ch. Stolarski, op. cit., s. 251-257, 320-324.

szeroko pojęta anglosaska. Dawni sojusznicy Rosji mieli swoich własnych bohaterów i własne ofiary, własne legendy i quasi-mitologiczną otoczkę Wielkiej Wojny; rosyjscy bohaterowie nie byli im potrzebni, tym bardziej, że Rosja wychodząc z wojny niejako sama sprzeniewierzyła się traktatom sojuszniczym. W (szeroko pojętej) historiografii zachodniej jeszcze na przełomie lat 20. i 30. XX wieku pojawił się sposób przedstawiania wydarzeń na Wschodzie jako drugorzędnych potyczek, równych frontowi bałkańskiemu czy bliskowschodniemu. Udział armii rosyjskiej w wojnie został spłycony do nieprzerwanego pasma porażek, rozpoczętego pod Tannenbergiem, a zakończonego rewolucją. Takie niemalże fatalistyczne spojrzenie na front wschodni powraca jeszcze dzisiaj w wielu przekrojowych opracowaniach popularnonaukowych, filmach dokumentalnych itp. Jedynym, a przy tym dosyć wątpliwym pocieszeniem dla historyków frontu wschodniego może być tylko fakt, że równie po macoszemu (lub nawet gorzej) traktowana jest np. armia austro-węgierska.

Historia rosyjskiej fotografii była więc – i ciągle jest – historią niedokończoną. Nigdy nie doszło do prawdziwej refleksji nad obrazami wojny, nie miały wkładu w budowanie jej symboliki, pamięci. Przez wiele lat nie powstawały prace albumowe (bądź też powstawały jedynie w niewielkich nakładach, przeznaczonych dla hermetycznego środowiska emigracji), próbujące ukazać wojnę z rosyjskiej perspektywy, zdjęcia nie funkcjonowały również w przestrzeni publicznej. Próżno szukać symboli wizualnych, które jeszcze dziś byłyby rozpoznawalne, chociażby przez ich obecność w szkolnych podręcznikach. Niemalże od razu po zakończeniu działań wojennych zostały one zamknięte – jedne w archiwach nowej władzy, inne w pamiątkowych albumach, jako niewygodny dowód służby poprzedniemu ustrojowi.

* * *

Kiedy w 2020 roku zasiadałem do pisania tej pracy, chciałem zakończyć ją słowami: na wschodzie Europy, z nielicznymi wyjątkami, milczą już działa... Jak się miało okazać, nadzieje owe były przedwczesne. Można powiedzieć, że obecnie mogę zamknąć swoją pracę wręcz przeciwnym wnioskiem – działa na Wschodzie odezwały się ponownie i nic nie wskazuje na to, by chciały umilknąć.

Konflikt ukraińsko-rosyjski przyniósł (i ciągle przynosi) wiele zmian w codziennym życiu Europy i świata, czasami wywołując dosyć skomplikowane i niespodziewane ciągi przyczynowo-skutkowe. Jednocześnie zaś może stanowić on pewne pole do refleksji na temat tego, jak przez wiek zmieniła się sfera informacyjna towarzysząca wojnie i czy nadal jest w niej miejsce dla fotografii wojennej i wojskowej.

W obecnej wojnie zaciera się różnica między korespondentem wojennym, a świadkiem zdarzenia. Każda osoba znajdująca się w odpowiednim miejscu o odpowiednim czasie miała szansę na stworzenie materiału, który w przeciągu godzin obiegał świat; szczególnie dobrze widoczne było to w pierwszych dniach rosyjskiej inwazji, gdzie ruchy nacierających wojsk można było śledzić niemalże minuta po minucie. Doszło do tego, że problemem stawało się nie znalezienie interesującego materiału, ale wychwycenie go w powodzi informacyjnej. Dzięki nowoczesnym technologiom użytkownik Internetu może dzisiaj bez wychodzenia z domu obserwować rozwój konfliktu z pozycji zaplecza i linii frontu, gabinetu ukraińskiego rządu i z perspektywy żołnierza atakującego z zasadzki kolumnę wrogich pojazdów. Pod pewnymi względami wojna stała się medialnym show, co ma zarówno pozytywne, jak i negatywne konsekwencje.

Przy wszystkich owych zmianach i powszechnemu dostępi do informacji pewne rzeczy pozostały jednak w zasadzie bez zmian. Nadal fotografia, obecnie poparta materiałami wideo, używana jest do budowania symbolów trwającej wojny. Kreuje bohaterów i demaskuje zbrodnie wojenne. To właśnie porzucone na ulicy ciała zamordowanych mieszkańców, ujęte na przekazie satelitarnym stały się zarówno potwierdzeniem zbrodni w Buczy, jak i jej symbolem. Słynne relacje ze sfery przyfrontowej, pokazujące ściąganie ciągnikami porzuconych rosyjskich wozów bojowych służą temu samemu, co sto lat temu obrazki z transportu do Kijowa zdobytych austro-węgierskich dział. Wreszcie możliwe do znalezienia bez większego problemu zdjęcia ciał Rosjan (i Ukraińców) zaścielających okopy i przedpole zaspokajają ten sam, trudny do wytłumaczenia głód ujrzania całej ohydy wojny na własne oczy, „prawdziwej” makabry i horroru. Niektórzy twierdzą wręcz, że po upadku większości tematów tabu związanych z seksem jest to ostatnia współczesna „nieprzyzwoitość”.

Wszystko to skłania do jednego wniosku. Od czasów pierwszych, niezgrabnych fotografii Fentona i Beato, poprzez wojny światowe, Wietnam, Afganistan i wreszcie Ukrainę cały czas widzimy powtarzane wzorce, tematy i powtarzające się obiekty fascynacji. Istnieje pewna ciągłość zachowań, która wydaje się być niezależna od wszelkich przeobrażeń świata i technologii.

Technika fotograficzna zmieniła się więc całkowicie... Jednocześnie zaś przekazywane przez nią treści nie zmieniły się wcale.

Bibliografia

1. Źródła niepublikowane

1.1 Archiwa

Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie

1/254/0 Warszawskie Komitety Cenzury

Centralne Archiwum Wojskowe, Warszawa

I wojna światowa, albumy nr 51-52

Kolekcja Fotografii nr 19 Polskie Formacje Wojskowe na Wschodzie

Narodowe Archiwum Cyfrowe

3/94/0, Archiwum fotograficzne Ignacego Fudakowskiego

3/70/0 Archiwum fotograficzne Stefana Bzowskiego

3/41/0 Zbiór fotografii Lwowa i okolic

Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs

Fond 1, Album A-210

1.2 Kolekcje i zbiory prywatne, w tym:

Zbiory własne autora

Частный архив военно-исторической фотографии <https://www.photo-war.com/ru/>, dost. na dz. 20.02.2025.

2. Źródła publikowane

2.1 Czasopisma

„Das interessante Blatt”, rocznik 1915.

„L'Illustration”, roczniki 1914-1918.

„The Illustrated War News”, roczniki 1914-1917.

„Tygodnik Ilustrowany”, roczniki 1912-1915.

„Армия и Флот свободной России”, rocznik 1917.

„Вестник русской кавалерии”, rocznik 1914.

„Владимирский вестник. Ежемесячное издание Общества Св. князя Владимира в Сан-Паулу”, rocznik 1954.

„Война”, rocznik 1914.

„Искры”, roczniki 1914-1917.

„Кубанское Казачество”, rocznik 1931.

Любитель-Кодакист, rocznik 1914

„Нация. Журнал Российского национального фронта. Официальный орган Российского фашистского союза”, rocznik 1936.

„Нива”, roczniki 1914-1917.

„Новое Время”, roczniki 1914-1917.

„Огонёк”, roczniki 1914-1917.

„Синий Журнал”, roczniki 1914-1917.

“Солнце России”, roczniki 1914-1917.

„Часовой. Орган связи русского воинства за рубежом”, rocznik 1931.

2.2 filmy

„Das Geheimnis des Tanks”, 1918.

„Triumph des Willens”, reż. Leni Riefenstahl, 1935.

„Трёхсотлетие царствования дома Романовых”, reż. Александр Уральский, Николай Ларин, 1913

2.3 Fotografie, albumy, prace o charakterze albumowym

Afghanistan 1879-1880, b.d.w., <https://www.loc.gov/item/2013646213/> dost. na dz. 22.05.2025.

Afganistan and Egypt portraits. 1879 and 1882, b.d.w. .

<https://www.rct.uk/collection/2501413/afghanistan-and-egypt-portraits-1879-and-1882>, dost. na dz. 22.05.2025.

Andriessen, J. H. J., *I wojna światowa w fotografiach*, Warszawa 2006.

Anno dazumal in der Champagne. Erinnerung-Blätter des Champagne-Soldaten 1914-1916, b.m.w.

Antony-Thouret P., *Pour qui n'a pas vu Reims au sortir de l'Étreinte Allemande (octobre 1918). La cathédrale, la ville*, Paris 1920.

Aus deutschen Kriegsgefangenenlagern. Les prisonniers de guerre en Allemagne, Frankfurt am Main 1915.

Der Weltkrieg. Illustrierte Kriegs Chronik Des Daheim, Leipzig 1918.

Gregson Francis *Mahmoud in his bloodstained Jibba, just captured at Battle of the Atbara, April 8th. Escort of 10th Soudanese Battalion...*, Royal Commonwealth Society Library. Cambridge University Library. University of Cambridge, <http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/1344> dost na dz. 10.12.2024.

Gorokhoff Gérard, Korliakov Andrei, *Le Corps Expeditionnaire Russe en France et a Salonique 1916-1918*, Paris 2003.

L'Album De La Guerre, 1914-1919. Histoire Photographique Et Documentaire Reconstituee Chronologiquement A L'aide De Cliches Et De Dessins Publies Par 'L'Illustration de 1914 a 1921, t. 1-2, Paris 1923.

La Guerre. Documents de la Section photographique de l'armée (ministère de la guerres), t. 1-2 Paris 1916.

Polska w roku 1914/15. Zeszyt 1. Pobjowisko. Red. S. Dzikowski, Warszawa 1915.

Stiehl Otto, *Unsere Feinde : 96 Charakterköpfe aus deutschen Kriegsgefangenenlagern*, Stuttgart 1916.

Sisis Familien album. Private Photographien aus dem Besitz der Kaiserin Elisabeth herausgeben von Werner Bokelberg, oprac. B. Hamann, Dortmund, Harenberg 1980.

Souvenirs de la guerre de Crimée. Hommage à S. M. l'empereur Napoléon III par le colonel C. Langloi, b.d.m.

The War Illustrated. Album de luxe; the Story of the Great European War told by Camera, Pen and Pencil, red. J. A. Hammerton, t. 1 *The First Phase*, London 1915.

Zwei Jahre an der Westfront. 323 Bilder aus Artois, Pikardie und französisch Lothringen herausgegeben von einer felbständigen Infanterie-Division, München 1917.

Альбом деятельности Московского городского управления по организации помощи больным и раненым воинам и семьям призванных, 1914-1915 г.г., b.d.w.

Альбом кавалеров ордена св. великомученика и победоносца Георгия и георгиевского оружия, Белград 1935.

Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце в феврале 1903 г. Выпуск II. В ползу русских воинов на Дальнем Востоке, Санкт-Петербург 1904.

Альбом-книжка, содержащий снимки из жизни наследника цесаревича и великого князя Алексея Николаевича, в картинах и фотографиях, Санкт-Петербург 1913.

Александровское военное училище в Москве, Москва 1899.

Богданович Евгений Васильевич, *Трехсотлетие державному дому Романовых, 1613-1913*, Санкт-Петербург 1913.

„Великая Война в образах и картинах”, госзнікі 1914-1917.

Великая русская революция в очерках и картинах. Вып. 5, Москва 1917.

Война 1914-1917 гг. Из личного фотоальбома генерала от кавалерии графа Ф. А. Келлера, ред. Дмитрий Табачник, Ольга Гинебург, Виктор Воронин и др., Харьков 2013.

Война и революция. Альбом текущих событий, Петроград 1917.

„Картины войны”, nr 1-4.

„Летопись войны с Японией 1904-1905”, nr 1-84.

„Летопись войны 1914-1917 гг.”, nr 1-127.

Они защищали Россию. К 100-летию начала Первой Мировой Войны. Фотографии и документы, ред. А. О. Федосенко, Санкт-Петербург 2014.

Первая мировая война в фотографиях из фондов Российского государственного архива Военно-Морского Флота. Личные фонды, Санкт-Петербург 2016.

Пребывание их императорских величеств в Москве в исторические дни, 4-7 августа 1914 года, Москва 1914.

Рерберг Петр Федорович, "Севастопольцы". Участники 11-ти месячной обороны Севастополя в 1854-1855 годах, т. 1-3, Санкт-Петербург 1903-1907.

Русско-японская война 1904-1905 г., Санкт-Петербург 1905.

Фототипический альбом выставки предметов, привезенных из путешествия на Восток в 1890-91 гг. государем наследником цесаревичем Николаем Александровичем, ныне благополучно царствующим Императором Всероссийским Николаем, Санкт-Петербург 1895.

Фурговный Сбор в Москве. Сентябрь-Октябрь 1914 г., Москва, b.d.w.

Художественный альбом „Манжурия”. Русско-японская война, Санкт-Петербург 1906.

2.4 Pozostałe źródła publikowane

Ferre Barr, *The Bombardment of Reims*, New York 1917.

Bohdanowicz Stanisław., *Ochotnik*, Warszawa 2016.

Dowbor-Muśnicki Józef, *Moje Wspomnienia*, Poznań 2013.

Fritz-George G., *Plan of the Battle of Sedan, Accompanied by a Short Memoir*, London 1871.

Garner James Wilford, *International Law and the World War*, vol. 1, London 1920.

- Hammerton John Alexander, *A Popular History of the Great War*, t. 1-6, London, b.d.w.
- Kozicka Helena., *Rosjanie w Tarnopolu. Dziennik 1914-1916*, Ostrołęka 2015.
- Laundrieux Maurice, *The cathedral of Reims; the story of a German crime*, London 1920.
- Мажевски Jerzy., *Пamiętnik (1914-1916)*, Radomsko 2015.
- Parczewski Tomasz, *Пamiętniki gubernatora Kronsztadu*, Warszawa 2006.
- F. Quenisset, *Астрономическая фотография*, перевод А. И. Баранов, Санкт-Петербург 1907.
- Pilecki Szczepan., Skąpski Bolesław., *Na frontach I wojny światowej. Pamiętniki*, Warszawa 2015.
- Washburn Stanley, *Field notes from the Russian front, illustrated by the photographs of George H. Mewes*, t. 1, London, New York 1915.
- Ustawa Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego*, Warszawa 1901.
- Yurlova Marina, *Cossack Girl*, London, Melbourne, Toronto, Sydney 1934.
- Абаев М. Н., *Как можно отбыть воинскую повинность: Справочная книжка о льготах по образованию, семейному положению, также кто освобожден от службы в войсках по телесным недостаткам, по званию, роду занятий и о переселенцах: Отсрочки, прогр. и правила воен. учеб. заведений, и вольноопределяющихся*, Саратов 1901.
- Апушкин Владимир Александрович, *Мищенко. Из воспоминаний о Русско-Японской войне*, Санкт-Петербург 1904.
- Брусиллов Алексей Алексеевич, *Мои воспоминания*, Москва, Ленинград 1929.
- Бужкович Г. Н., *Вечерные работы фотографа*, Санкт-Петербург 1895.
- Витте Сергей Юльевич, *Воспоминания, t. 1-2*, Berlin 1923-1924.
- „*Вся Россия*”. *Главное фотографическое производство в России К.И. Фреландт*, Москва 1903.
- Государ Император Николай Александрович. Сборник памяти 100-летия со дня рождения.* ред. Сергей Завалишин, New York 1968.
- Грасгоф-Лешер, *Ретуш и раскрашивание фотографий. Наставление для выработки фотографических негативов, а также раскрашивания их акварельными и масляными красками*. Санкт-Петербург 1912.
- Грулёв М. В., *В штабах и на полях Дальнего Востока. Воспоминания офицера Генерального Штаба и командира полка о Русско-японской войне*, Санкт-Петербург 1908.
- Денисьевский М. М., *Фотография Любителя. Практическое руководство к изучению фотографии (экспонирование, практика проявления, усиление, ослабление, позитивный процесс и приготовление диапозитивов)*, Санкт-Петербург 1909.
- Дмитриев С. И., *Все для армии. Все для победы*, Петроград 1915.
- Дневники императора Николая II 1894-1918. Том II 1905-1918, часть 2. 1914-1918*, ред. С. В. Мироненко, Москва 2013

Его Императорское Величество государь император Николай Александрович в действующей армии. Ноябрь-декабрь 1914 г., в.м.в. 1915.

Ержемский Александр К., *Самоучитель фотографии на броножелатинной эмульсии и бромхлоросеребряных бумагах.* Санкт-Петербург 1912.

Ермилов Н., *Фотографические открытые письма. Любительское изготовление открытых писем и иллюстрирование их фотографическим путем,* Санкт-Петербург 1908.

Ермилов И., *Практическое руководство стереоскопической фотографии для любителей,* Санкт-Петербург 1906.

Зенгер Б., *Самоучитель фотографии, и 37 рисунками в тексте,* Санкт-Петербург 1887.

Иностранцев Михаил Александрович, *Воспоминания. Конец империи, революция и начало большевизма,* Москва 2017.

Кавказский Фронт Первой мировой войны 1914-1917. Сборник документов, отв. ред. А. Н. Артизов, сост. Б. Б. Давыдов, Ч. Г. Захарова и др., Москва 2020.

Карпов И., *Фотограф-Любитель. Руководство к изучению фотографии для начинающих,* Санкт-Петербург 1891.

Кравков Василий Павлович, *Великая война без ретуши. Записки корпусного врача,* Москва 2014.

Кречетов Сергей, *Записки офицера,* Москва 2017.

Ксюнин Алексей Иванович, *Народ на войне (из записок военного корреспондента),* Петроград 1916.

Лагодовский Б. А., *3-я батарея лейб-гвардии Конной Артиллерии. 1914-1917, [w:] Лейб-гвардии Конная Артиллерия в боях и операциях Великой Войны 1914-1917,* ред. Ф. А. Гушин, И. В. Домнин, Н. Д. Егоров, Москва 2016.

Лемке Михаил Константинович, *250 дней в Царской Ставке,* Петроград 1920.

Мюр и Мерилиз. Сезон зимы 1904 г., Москва 1904.

Нелюбин Г., *Донской Казак Козма Крючков. Первый Георгиевский Кавалер,* Пернов 1914.

Неустранимый герой донской казак Кузьма Крючков и его славные победы над врагами, как он один убил одиннадцать немцев, Москва 1914.

Никольский Симеон, *Памяти героини долга сестры милосердия Риммы Михайловны Ивановой,* Ставропол 1916.

Охота с камерой. Фотографирование живой природы, Санкт-Петербург 1912.

Ошибки и неудачи встречающиеся при работе на сухих пластинках (по ильфорду, Москва, Санкт-Петербург, b.d.w.

Первая мировая война 1914-1918 гг. в дневниках и воспоминаниях офицеров Русской императорской армии. Сборник документов, Москва 2016.

Прейс-Курант Аппаратам КОДАК и другим фотографическим изделиям. Апрель 1911,

Москва, Санкт-Петербург 1911.

Попов Анатолий, П. , *Из истории российской фотографии*, Москва 2010.

Прокудин-Горский Сергей Михайлович, *Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами*, Санкт-Петербург 1903.

Сборник законоположений по отбыванию воинской повинности вольноопределяющимися и охотниками. по Уставу о воинской повинности последнего издания (1897 г.) и по кн. VI С. В. П. 1869 г. издания 1891 г. С дополнениями и разъяснениями по приказам по Военному ведомству и по циркулярам Главного штаба, а также по распоряжениям, объявленным по военным округам, по 1 января 1899, ред. М. Ф. Андрушкевич , Кутаис 1899.

Сборник военных рассказов, составленных офицерами- участниками войны 1877-1878 гг, Санкт-Петербург, t. 1: 1879, t. 2-6: 1878.

Сведения о существующих в России типографиях, литографиях, металлографиях, заведениях, производящих и продающих принадлежности тиснения, фотографиях, а равно о местах книжной торговли, публичных библиотеках и общественных читальнях, составленные по 1-е января 1897 года.

Сведения о существующих в России типографиях, литографиях, металлографиях, заведениях, производящих и продающих принадлежности тиснения, фотографиях, а равно о местах книжной торговли, публичных библиотеках и общественных читальнях, составленные по 1-е января 1894 года.

Скитания русского офицера. Дневник Иосифа Ильина 1914-1920, Москва 2016.

Снесарев Андрей Евгеньевич, *Дневник 1916-1917,* Москва 2014.

Серия сборников Великая Всемирная война. Выпуск шестой. Великая Галицийская битва, ред. Борис Ильич Имшенецкий, Петроград 1914.

Спиридович Александр Иванович, *Великая Война и Февральская Революция 1914-1917 гг,* New York 1960, wersja online http://militera.lib.ru/memo/russian/spiridovich_ai/index.html, dost. na dz. 11.01.2022.

Универсальный магазин Мюр и Мерилиз, Москва, Москва 1913.

Устав Екатеринославского общества Фотографов-Любителей, Екатеринослав 1909.

Устав Казанского Фотографического Общества, Казань 1895.

Устав Киевского Общества Фотографов Любителей „Дагерр”, Киев 1901.

Устав Одесского Фотографического Общества, Одесса 1891.

Устав Одесского Фотографического Общества, Одесса 1914.

Устав о воинской повинности и комплектование войск лошаадьми, составленный по Своду законов 1876 и 1879 годов и дополненный законоположениями по 8 октября 1880 г.: Статьи уставов разъяснены циркулярами генерал-адмирала, министра Внутр. Дел и Главного Штаба и решениями 1-го Депар. Прав. Сената и уголовного Кассацион.Департ. Правит. Сената и положением о воинской повинности Баикирии и казаков Уральского и Семиречинского войска, ред. Н. А. Дементьев, Санкт-Петербург 1880.

Ухтомский Эспер Эсперович, *Путешествие на Восток Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича : 1890-1891,* t. 1-3, Санкт-Петербург 1894-1897.

Храбрый герой Великой Отечественной войны, первый георгиевский кавалер, славный

казак Тихого Дона Кузьма Крючков и 12-тилетний мальчик герой георгиевский кавалер Андрияша Мироненко, Москва 1914.

Чивисов Константин Владимирович, *Очерки по истории фотографии*, Москва 1987.

Чеботарева Валентина И, *В дворцовом лазарете в Царском Селе. Дневник: 14 июля 1915 - 5 января 1918, {w:] Быть сестрой милосердия. Женский лик войны*. Сост. Елена Первушина, Москва 2017.

3. Opracowania naukowe

3.1 Monografie i zbiorowe formy tomy studiów

Andrusiewicz Andrzej, *Kierieski. Czerwony liberal*, Warszawa 2016.

All the Mighty World. The Photographs of Robert Fenton 1852-1860, red. Gordon Baldwin, Malcom Daniel, Sarah Greenough, New Haven, London 2004.

Barnhoden Michael., *Circumstances Alter Photographs: Captain James Peters' Reports from the War of 1885*, Vancouver 2009.

Bińkowska Iwona., Górka Hanna., Harasym Zenon., *Wyspy szczęśliwe. Fotografia podróżnicza w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław 2005.

Bogdziewicz Ryszard., *Fotografia na Lubelszczyźnie na tle fotografii europejskiej i krajowej w latach 1839-1918*, Lublin 2017.

Borodziej Włodzimierz, Górny Maciej, *Nasza Wojna, t. 1 Imperia 1912-1916*, Warszawa 2014.

Brudek Paweł, *Rosja w propagandzie niemieckiej podczas I wojny światowej w świetle „Deutsche Warschauer Zeitung”*, Warszawa 2010.

Centek Jarosław., *Reichsheer ery Seeckta (1921-1926)*, Warszawa 2010

Cornish, Nick, *The Russian Army in the First World War. Rare Photographs from Wartime Archives*, Barnsley 2014

Fotografowie białostoccy 1861-1915, red. Wiesław Wróbel, Mieczysław Marczak, Białystok 2016.

Fizharris Lindsey, *Facemaker. Historia człowieka, który stworzył chirurgię plastyczną*, tłum. Łukasz Müller, Kraków 2023.

Frassanito William A., *Gettysburg: A Journey in Time*, New York 1975.

Gabryś-Sławińska Monika, Korzeniowski Mariusz, Latawiec Krzysztof, Tarasiuk Dariusz, *Leksykon uchodźstwa polskiego w Rosji w latach I wojny światowej*, Lublin 2018.

Gołwin Mikołaj, *Armia rosyjska w Wielkiej Wojnie*, tłum. Katarzyna Mróz-Mazur, Oświęcim 2013.

Harasym Zenon, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2012.

Hodgson Pat, *Early War Photographs*, Boston 1974.

Ihl Olivier, *La Barricade renversée. Histoire d'une photographie, Paris 1848*, Paris 2016.

Ihl Olivier, *In the Eye of The Daguerreotype. On the Rue du Faubourg-du-Temple in June 1848.*, https://www.researchgate.net/publication/327139112_In_the_Eye_of_The_Daguerreotype_On_the_Rue_du_Faubourg-du-Temple_in_June_1848, dost. na dz. 01.06.2021.

- Ionescu A. S., *Szathmari: from a War Photographer to a Ruling Prince's Court Painter and Photographer*, [w:] *JUBILEE – 30 Years ESHPH (European Society for the History of Photography). Congress of Photography in Vienna*, red. Anna Auer, Uwe Schögl, Salzburg 2008, s. 81-86.
- Jackiewicz Danuta, *Fotografowie Warszawy. Karol Beyrer 1818-1877*, Warszawa 2012.
- Januszewski Stanisław, *Awiacja I Korpusu Polskiego na Wschodzie 1917-1918*, Wrocław 2018.
- Johnson Wiliam S., Rice Mark, Wiliams Carla, *A history of Photography. From 1839 to the present*, Köln 2005.
- Latoś Henryk., *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa 1985.
- Legieć Jacek, *Śłużba rekrutów z Królestwa Polskiego w armii rosyjskiej w latach 1874-1913*, Kielce 2013.
- Lewinski Jorge., *The Camera at war: a history of war photography from 1848 to the present day*, New York 1980.
- Marien Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, London 2014.
- Mazur Adam, *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*, Kraków 2019.
- Mossakowska W., *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław 1989.
- Kamińska Elżbieta. *Polscy zesłańcy w zakładach fotograficznych Irkucka w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Polacy w Irkucku w XIX i XX wieku*, red. Eugeniusz Niebielski, Lublin 2020, s. 209-223.
- Kempff Wolfgang, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gorskijego*, tłum. M. Bryl, Kraków 1998.
- Khan Omar, *From Kashmir to Kabul. The Photographs of John Burke and Wiliam Baker 1860-1900*, Munich, Berlin, London, New York, Ahmedabad 2002.
- Knightley Phillip, *The Eye of War: Words and Photographs from the Front Line*, Waszyngton 2003.
- Korwin Stanisław A., *Wspomnienia. Na przełomie dwóch epok*, Warszawa 1966.
- Korzeniowski Mariusz, Latawiec Krzysztof, Gabryś-Sławińska Monika, Tarasiuk , *Leksykon uchodźstwa polskiego w Rosji w latach I wojny światowej*, Lublin 2018.
- Kotłowski Jan., *Dawne pocztówki. Historia-ikonografia-kolekcjonerstwo*, Warszawa 1998.
- Kozień Monika, *Zawierzenia pustki*, Kraków 2015.
- Manikowska Ewa, *Photography and Cultural Heritage in the Age of Nationalism. Europe's Eastern Borderlands (1867-1945)*, London 2018.
- Miasto na szklanych negatywach. Warszawa 1916 roku na fotografiach Willy'ego Römera*, red. E. Kubaczyk i in., Warszawa 2010.
- Muszyński Wojciech J., *Białe Legiony 1914-1918. Od Legionu Puławskiego do I Korpusu Polskiego*, Warszawa 2018.
- Nazarieff Serge, *Early Erotic Photography*, Köln 2002.

- Nieuważny Andrzej *Zapomniana wojna 1914-1918. Front wschodni*, Olszanice 2015.
- Pipes Richard, *Russia under the Old Regime*, New York 1974.
- Plaźewski Ignacy, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982.
- Podorożny Nikołaj, *Bitwa nad jeziorem Narocz 1916*, tłum. D. Jednorowski, Oświęcim 2014.
- Rigg Bryan Mark, *Hitler's Jewish Soldiers. The Untold Story of Nazi Racial Laws and Men of Jewish Descent in German Military*, Lawrence 2002.
- Smoliński Aleksander., *Organizacja kawalerii i artylerii konnej gwardii oraz liniowej, kozackiej i ochotniczej Imperium Rosyjskiego w przededniu oraz w trakcie I wojny światowej*, [w:] *Do szarzy marsz, marsz... Studia z dziejów kawalerii*, red. A. Smoliński, t. 1, Toruń 2010, s. 169-338.
- Smoliński Aleksander., *Początki broni panczernej utrwalone w kadrze. Przyczynek do historii fotografii wojennej i wojskowej oraz dziejów I wojny światowej*, [w:] *Mało znana Wielka Wojna. Studia i szkice z dziejów I wojny światowej*, red. A. Smoliński, Oświęcim 2014.
- Stieglitz Alfred, *Camera Work. Wszystkie fotografie 1903-1917*, Köln 2013.
- Stolarski Christopher. *The Rise of Photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900-1931*, [dysertacja doktorska] Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland 2013.
- Szalow, Robert., *Fotografia poznańska 1839-1914*, „Kronika miasta Poznania”, nr 3/2011.
- Szczepański Jacek., *Z dziejów rosyjskiego 4. Batalionu Kolejowego (1877-1915)*, Pruszków 2005.
- Szlanta Piotr, *Pierwszowojenny lans. Kajzer Wilhelm II na froncie galicyjskim w maju 1915 roku*, [w:] *Znaki pamięci V. Bitwa gorlicka, jej znaczenie i skutki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*, red. Kamil Ruszała, Gorlice 2012, s. 15–22.
- Uchodźstwo polskie w Rosji w latach I wojny światowej*, red. Mariusz Korzeniowski, Krzysztof Latawiec, Dariusz Tarasiuk, Lubow Żwanko, Lublin 2016.
- Watson, Alexander, *Twierdza. Oblężenie Przemyśla i korzenie skrwawionych ziem Europy*, Poznań 2020.
- Wojna i społeczeństwo. Społeczne aspekty I wojny światowej w Europie Wschodniej*, red. Dorota Michaluk, Ciechanowiec 2015.
- Zaręba Andrzej. *Chuda Emma. Ciężki moździerz 30,5 cm Škoda w czasie I wojny światowej*, Kraków 2006.
- Zeller Bob, *The blue and gray in black and white : a history of Civil War photography*, Westport 2005.
- Żdżarski Waclaw. *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974.
- Гражданская война в России в фотографиях и кинохронике*, red. А. Н. Артизов, Н. А. Калантарова, Л. А. Роговая и др., Москва 2018.
- Жирков Геннадий Васильевич, *Журналистика России: от золотого века до трагедии. 1900-1918*, Ижевск 2014.

Залесский Константин Александрович, *Кто был кто в Первой мировой войне*, Москва 2003.

Ильина Татьяна Николаевна, *Герои Великой Войны 1914-1918. Материалы Трофейной комиссии в собрании Военно-Исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи*, Москва 2014.

Колоницкий Борис, „*Трагическая еротика*”. *Образы императорской семьи в годы Первой Мировой Войны*, Москва 2010.

Павлов Андрей Юрьевич, Гельтон Фредерик, *В кабинетах и окопах: французские военные миссии в России в годы Первой мировой войны*, Санкт-Петербург 2019.

Петров Геннадий Федорович, *Российский императорский воздушный флот в фотографиях начала XX века*, Санкт-Петербург 2011.

Попов Анатолий, П., *Российские фотографы (1839-1930). Словарь-справочник*, т. 1-2, Коломна 2013.

Сабурова Татьяна Григорьевна, *Русское Фотографическое Общество в Москве 1894-1930*, Москва 2013.

Слѣзкин Юрий Алексеевич, *Царский Смотр (воспоминания из времен 1-й Мировой войны)*, [w:] *Русская кавалерия в Первой мировой войне. Воспоминания участников*, Москва 2016.

Сенин Александр Сергеевич, *Русская армия в 1917 г. Из истории Военного министерства Временного правительства*, Москва 2017.

Сыров Алексей Алексеевич., *Первые русские фотоаппараты*, Москва 1951.

Сыров Алексей Алексеевич, *Путь фотоаппарата*, Москва 1954.

Черная книга. Дневники гвардейского офицера В. С. Савонко 1899-1909, Москва 2019.

Шипова Татьяна Николаевна, *Московские фотографы 1839-1930. История московской фотографии*, Москва 2012.

3.2 Artykuly w czasopismach

Annand A. McK., *Sevastopol after it's capture, 1855*, “Journal of the Society for Army Historical Research”, nr.37/150 (June 1959), s. 82-85.

Bektas Yakup., *The Crimean War as an Technological Enterprise*, „Notes and Records of the Royal Society of London”, nr 3/71 (2017), s. 233-262.

Best Makeda, *Sensing Memories: The Haptic and Kinesthetic in George Eastman's Camera*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, nr 27/2015, s. 57-64.

Ciupei Lucian., *Censorship in the Crimean War Photography. A Case Study: Carol Pop de Szathmari and Roger Fenton*, „Journal of Media Research”, nr 1/12 (2012), s. 60-76.

Coddington Ronald S., *Cardomania!: How the carte de visite became the Facebook of the 1860s*, [w:] *Military Images*, nr 3/34, 2015, s. 12-17.

Deeks Henry., *Posing for the Carte de Visite Photograph: An article about style*, “Military Images”, nr 1/11, 1989, s. 30.

Fox Paul, *An unprecedented wartime practice: Kodaking the Egyptian Sudan*, „Media, War & Conflict”, z. 3 nr 11 (September 2018), s. 309-335.

Fraser Sarah E., *The Face of China: Photography's Role in Shaping Image 1860-1920*, „Getty Research Journal”, nr 2/2010, s. 42-46.

Godby Michael, *Confronting Horror: Emily Hobhouse and the Concentration Camp Photographs of the South African War*, „Kronos” nr 32/2006, s. 34-48.

González-Stephan Beatriz, *The Dark Side of Photography: Techno-Aesthetics, Bodies, and the Residues of Coloniality in Nineteenth-Century Latin America*, „Aperture”, nr 109/1987, tłum. Carl Good, s. 58-69.

Hüppauf Bernd, *The Emergence of Modern War Imagery in Early Photography*, „History and Memory”, nr. 5 z. 1 (1993), s. 130-151.

Jarno Witold, *Zniszczenie Kalisza w sierpniu 1914 roku w świetle polskojęzycznej prasy łódzkiej*, „Res Historica”, nr 42/2016, s. 221-244.

Jenkins Reese V., *Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography*, „Technology and Culture”, nr 16 z.1 (January 1976), s. 1-3.

Kirkwood Guy C. M., *Portraiture and the Disenchantment of the Extraordinary Body*, „Australasian Journal of American Studies”, nr 1/36, 2017, s. 3-42.

Kulik Mariusz, *Działalność rosyjskiej cenzury wojskowej w okresie I wojny światowej*, „Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, nr 2, t. 56/2021, s. 47-69.

Mensel Robert E., *"Kodakers Lying in Wait": Amateur Photography and the Right of Privacy in New York, 1885-1915*, „American Quarterly”, nr 43 z. 1 /1991, s. 24-45.

Mieczkowski Rafał, *„Pamiętka z bratania się...” Fotograficzna dokumentacja fenomenu fraternizacji na froncie wschodnim I wojny światowej w 1917/18 roku*, „Klio”, nr 3 t.63/2022, s. 93-114.

Nelson Chris, *Lincoln Abroad. Views of President Abraham Lincoln from other countries*, „Military Images”, nr 1 (219)/40, 2022, s. 52-57.

Przyblyski Jeanne M., *Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871*, „Yale French Studies”, nr 101/2001, s. 54-78.

Sula Dorota, *Realizacja postanowień układu z 24 lutego 1921 roku oraz ustaleń traktatu ryskiego w zakresie repatriacji*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, nr 1 t. XIX/ 2022, s. 242-268.

Teukolsky Rachel, *Cartomania: Sensation, Celebrity, and the Democratized Portrait*, „Victorian Studies”, nr 3/57, 2015, s. 462-475.

West Nancy M., *Camera Fiends: Early Photography, Death and the Supernatural*, „The Centennial Review”, nr 1/40, 1996, s. 170-206.

Williams Susan S., *"The Inconstant Daguerreotype": The Narrative of Early Photography*, „Narrative”, nr 2/4, 1996, s. 161-174.

Żołędowski Cezary, *Pierwsza repatriacja. Powroty i przyjazdy osiedleńcze do Polski ze wschodu po I wojnie światowej*, „Studia Migracyjne” nr 1/2017, s. 63-92.

Абашева Жанна Васильевна, *Участие женщин в воинских формированиях российской армии в период Первой мировой войны*, „Метаморфозы истории”, nr. 5/2014, s. 30-37.

Андросова Анастасия Андреевна, *Развитие фотографического дела в Самаре в середине XIX - начале XX века*, „Самарский научный вестник”, nr 4, t. 9(33)/2020, s. 246-259.

Беляков Виктор Константинович, *Александр Ягельский: из истории коллекции парадных и официальных портретов последнего русского царя Николая II и членов его семьи*, <https://www.vestarchive.ru/issledovaniia/3491-aleksandr-iagelskii-iz-istorii-kollekcii-paradnyh-i-oficialnyh-portretov-poslednego-rysskogo-caria-.html>, dost. na dz. 01.02.2022.

Блохин Валерий Федорович, *Военные корреспонденты Минского Военного Округа в годы Первой Мировой Войны: к истории вопроса*, „Вестник Брянского госуниверситета”, 3/2017, s. 28-29.

Блохин Валерий Федорович, *Военная цензура Минского военного округа в начало Первой мировой войны*, „Новый исторический вестник”, nr 3 (61)/2019, s. 29-43.

Васильев Максим Викторович, *1-й Петроградский женский батальон в событиях 1917 года*, <https://histrf.ru/read/articles/1-i-pietrogradskii-zhienskii-batal-on-v-sobytiakh-1917-ghoda> dost. na dz. 01.12.2022.

Ганин Андрей, *Все ещё живы... На удивительном снимке Лейб-гвардии Кексгольмского полка "Родина" идентифицировала девятых офицеров*, <https://rodina-history.ru/2018/10/31/na-snimke-keksgolmskogo-polka-rodina-identificirovala-deviateryh-oficerov.html> dost. na dz. 10.10.2024.

Гоков Олег Александрович, *Корреспонденты в Российско-Турецкой войне 1877-1878 гг. на Балканском полуострове*, http://ricolor.org/history/voen/bitv/xix/20_01_2011/, dost. na dz. 22.06.2023.

Зимин Игорь Викторович, Соколов Александр Ростиславович, Суляк Сергей Георгиевич, *Николай II в Галиции в 1915 г. : вместе или врозь* „Русин”, nr. 4(46)/2016, s. 205-216.

Идрисова Римма Равефовна, *Государственное регулирование фотографической деятельности в России во второй половине XIX начале XX в.*, "Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки ", z. 3-2, nr 152/2010, s. 49-56.

Махмудова Зоя Увайсовна. *Фотографы и топографы: становление и развитие военной „светописи” на Кавказе в середине XIX в.* „Кавказский Сборник”, t. 13 (45)/2021, s. 258-262.

Миронова Ирина Сергеевна, *Военная цензура почтовой корреспонденции Одесского почтово-телеграфного округа в период первой мировой войны*, „Историческая и социально-образовательная мысль”, nr. 1/2014, s. 54-57.

Новик Алина Анатольевна. *Ожившая светопись: публичные кабинеты камеры-обскуры в Санкт-Петербурге в первые годы после изобретения фотографии*, „Шаги/Steps”, nr 3 (3)/2017, s. 108-125.

Новикова Светлана Александровна, *Правовое положение русских военных корреспондентов*

во второй половине XIX - начале XX века, "Вестник Московского Университета. Серия 8. История", nr. 2/2013, s. 34-37.

Плаксин И. М., *Развитие фотододела в российской провинции (на примере Курской губернии второй половины XIX - начала XX в.)*, „Via in tempore. История. Политология” nr. 19, t. 36(216)/2015, s. 96-102.

Уйманен Ольга Феликсовна, *Фотография второй половины XIX - начала XX в. в культурной наследии России*, "Вестник СПбГУКИ", nr 1(22)/2015, s. 44-45.

Хорев М. *Автор снимка „Исаакий 1839”*, „Советское Фото”, nr 10/1989, s. 38.

Чувардин Герман Сергеевич, *Великий князь Николай николаевич-младший и эпоха упущенных возможностей (биографический подход)*, „Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки”, nr 1(74)/2017, s. 69-73.

Щербинин Павел Петрович, *Женщины в русской армии в период первой мировой войны 1914-1918 гг.*, „Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки”, nr. 3/2004, s. 42-49.

Ясудис Арина Витальевна, *Репрезентации Первой мировой войны в женских иллюстрированных журналах Российской Империи*, „Исторический курьер”, nr. 2 (28)/2023, s. 224-234.

3.3 Strony internetowe

"University of Cambridge. Archive Search" <https://archivesearch.lib.cam.ac.uk> dost. na dz. 11.01.2022.

„Памяти героев Великой войны 1914-1918 годов”, <https://gwar.mil.ru/>, dost. na dz. 11.01.2022.

"FotoTikon" <https://fototikon.blogspot.com/2016/09/foto-law.html> , dost. na dz. 11.01.2022.

„Электронная энциклопедия и библиотека Руниверс", <https://runivers.ru/doc/historical-journal/article/?JOURNAL=&ID=479527> dost. na dz. 11.02.2022.

„Members of the Royal Photographic Society, 1853–1901”, <https://rpsmembers.dmu.ac.uk/>, dost. na dz. 07.02.2022.

"Союз фотохудожников России”, <http://www.photounion.ru/> dost. na dz. 11.01.2022.

„Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина”, <https://www.prlib.ru/> dost. na dz. 11.01.2022.

„Открытый исследовательский проект посвящен изучению наследия С. М. Прокудина-Горского”, <http://prokudin-gorskiy.ru/index.php>, dost. na dz. 23.05.2025

„Государственный архив Российской Федерации” <https://statearchive.ru/434> dost. na dz. 11.02.2022

"Стереоскоп", <https://stereoscop.ru/> dost. na dz. 11.02.2022.

"University of Wisconsin-Madison Libraries" <https://search.library.wisc.edu/> dost. na dz. 22.05.2025

„Wikipedia Commons” <https://commons.wikimedia.org>, dost. na dz. 23.05.2025