

Biblioteka Narodowa

16

Notes Konserwatorski

Komitet redakcyjny

Ewa Potrzebnicka (przewodnicząca), *Marzena Ciechańska*, *Elżbieta Jabłońska*,
Władysław Sobucki, *Bartosz Szymański*, *Maria Woźniak*

Redakcja

Agata Lipińska (redaktor naczelny)

Projekt graficzny i typograficzny

Ryszard Kryśka

Opracowanie redakcyjne

Jacek Krawczyk

Opracowanie techniczne i łamanie

Andrzej Dybowski

Streszczenia w języku angielskim

Katarzyna Diehl

© Biblioteka Narodowa, 2014

ISSN 1509-5681

Biblioteka Narodowa. Warszawa 2014
al. Niepodległości 213, 02-086 Warszawa
e-mail: promocja@bn.org.pl
Nakład – 200 egz.

Druk: GRASP Drukarnia Sp. z o.o.
ul. Domaniewska 48, 02-672 Warszawa

Spis rzeczy

Od Redakcji 5

I. Polityka ochrony i konserwacji zbiorów

Małgorzata Bochenek, Anna Michaś-Bailey

Transformacje w zawodzie konserwatora materiałów archiwalnych – zabezpieczanie i profilaktyka 7

Elżbieta Górską-Wikło

Konserwacja zbiorów w Archiwum Uniwersytetu w Glasgow 18

Patricia Engel

The European Research Centre for Book and Paper Conservation-Restoration 25

II. Historia i konserwacja fotografii

Izabela Zając

Od albumu fotograficznego do wydawniczego – pochodzenie i systematyka 31

Karolina Zych, Marzenna Ciechańska

Album fotograficzny z Dalekiego Wschodu. Problemy konserwatorskie związane z wielowarstwowością obiektu 57

Dorota Dzik-Kruszelnicka, Monika Supruniuk

„Ze szkłem trza obyczajnie...” Konserwacja i restauracja szklanych negatywów ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie 67

Tomasz Kozielec, Joanna Kozielec

Konserwacja fotografii srebrowo-żelatynowej z 1938 roku 77

III. Fizyka, chemia, mikrobiologia w ochronie i konserwacji zbiorów

Władysław Sobucki, Grażyna Macander-Majkowska, Anna Nowicka

Odkwaszanie akwarel i rękopisów preparatem Bookkeeper 86

Władysław Sobucki, Grażyna Macander-Majkowska

Badania nad odkwaszaniem akwarel. Testy starzeniowe – suplement 95

IV. Z praktyki konserwatora

Jolanta Czuczko, Dorota Jutrzenka-Suprym, Piotr Oszczanowski

Wyjątkowe księgi w wyjątkowym miejscu. Konserwacja-restauracja biblii luteranckich z Kościoła Pokoju w Świdnicy 100

Zofia Koss, Marzenna Ciechańska

Konserwacja i restauracja fragmentu XIX-wiecznej tapety panoramicznej

Les Incas 114

V. Konferencje, warsztaty, szkolenia, wydarzenia

Kalendarium ważniejszych wydarzeń związanych z zagadnieniami ochrony i konserwacji zbiorów 2012-2013 **129**

Małgorzata Grocholska

„Głoś z dumą i chlubą, żeś introligatorem...”. 100 lat Introligatorni w Ossolineum. Wystawa w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, 21 XI 2012 -28 II 2013 **145**

Tomasz Kozielec

„Czas zatrzymany... Fotografie w spuściznach uczonych i twórców” – konferencja zorganizowana przez Polską Akademię Umiejętności i Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie – 19-20 VI 2013 **149**

Noty o autorach 156

Od Redakcji

Konserwacja jest częścią ogólnie pojmowanej ochrony zbiorów. Konserwator ze swoją wiedzą i umiejętnościami wkracza do akcji, wezwany przez właściciela czy opiekuna zbiorów, w momencie, gdy obiekt ulega dezintegracji, zanika lub gwałtownie traci swoje właściwości estetyczne. Codzienna praca instytucji gromadzącej zbiory to systematyczne dbanie o dobre warunki przechowywania, bezpieczne udostępnianie i ekspozowanie. W bieżącym numerze „Notesu Konserwatorskiego” mamy możliwość spojrzenia, jak ochrona zabytków przeszłości, w tym zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, jest realizowana w innych krajach. Właściwe przeprowadzenie zabiegów konserwacji zaczyna się od zrozumienia obiektu, jego funkcjonowania w czasach, w których powstał, jego budowy technicznej, właściwości materiałów z których go zrobiono. Artykuł Izabeli Zając wprowadza nas w świat historii fotografii, pokazuje jak zmieniały się kolejne jej zastosowania, przedstawia pojawienie się i ewolucję albumu fotograficznego. Zagadnienia związane ze zdjęciami wykonanymi w różnych technikach, albumami, w których je umieszczano, wreszcie z ich konserwacją powracają w całym numerze „Notesu”. W 2013 roku zagadnieniom fotografii poświęcono również kilka konferencji i szkoleń.

Odniesienia do historii obiektu, wychycenia jego autentycznych, wyjątkowych cech są nieodłączną częścią dokumentacji konserwatorskiej i często wpływają na podejmowane decyzje podczas prac konserwatorskich. Możemy to prześledzić czytając relacje z prac konserwatorskich w części dotyczącej praktyki konserwatorskiej.

Wyniki badań chemicznych są podstawą podejmowanych decyzji konserwatorskich. W tym numerze powracamy do badań nad odkwaszaniem akwarel i rękopisów prowadzonych pod kierunkiem prof. Władysława Sobuckiego. Badania te są szczególnie ważne, ponieważ proces odkwaszania papieru od kilku lat stał się w Polsce łatwo dostępny i coraz więcej instytucji może poddać swoje zbiory temu zabiegowi, hamującemu kwaśną degradację papieru.

Numer zamykają relacje z konferencji naukowych, wystaw i szkoleń związanych z konserwacją i ochroną zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, które miały miejsce od jesieni 2012 do końca 2013 roku.

II. Historia i konserwacja fotografii

Izabela Zając

Od albumu fotograficznego do wydawniczego – pochodzenie i systematyka*

Zabytkowe albumy fotograficzne znajdują się w większości kolekcji bibliotecznych, muzealnych, archiwalnych i prywatnych. Przekonałam się o tym wielokrotnie podczas kwerend prowadzonych w latach 2001-2009 w Polsce i zagranicą. Wstępnie zakładałam zebranie materiałów dotyczących wyłącznie albumów rodzinnych. Jednak okazało się, że określenie „zabytkowy album fotograficzny” kojarzone jest z olbrzymią i niejednorodną grupą obiektów. Skłoniło mnie to do podjęcia badań nad formą i funkcją poszczególnych egzemplarzy z ogromnej grupy albumów fotograficznych i prac nad dziejami albumu w ujęciu ogólnym, co przyczyniło się do powstania nowej systematyki. Albumy fotograficzne rodzinne omówione zostaną w osobnym opracowaniu.

Pochodzenie albumu

Etymologia łacińskiego słowa *album* (*albus* – biały) wymaga cofnięcia się do czasów starożytnego Rzymu. Wówczas nazywano tak białą część muru lub tablicę, było to również określenie listy lub wykazu osób. Posługiwano się nimi do zamieszczania czasowych, oficjalnych lub prywatnych obwieszczeń ważnych dla ogółu ludności, jednak nie tak doniosłych jak inskrypcje sporządzane na pergaminie, papirusie lub w kamieniu. Komunikaty umieszczane były w miejscach uczęszczanych i dobrze widocznych¹ a po wygaśnięciu terminu ważności usuwane i zastępowane aktualnymi.

Powstanie pierwszych uniwersytetów we wczesnym średniowieczu upowszechniło znaczenie słowa album w odniesieniu do ksiąg zawierających nazwiska uczniów i profesorów. Przetrwało również dawne określenie tablicy z przedsiönka uniwersytetu z rozporządzeniami władz uczelni², przy czym forma woluminu zyskała większe znaczenie niż tablica. Z czasem jej czysto użytkowa funkcja zwróciła się ku estetycznej z motywami zdobniczymi na kartach i oprawie.

* Na podstawie I. Zając, *Historia zabytkowych albumów do fotografii*, praca doktorska pod kierunkiem prof. dr hab. I. Huml, Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2011.

1 *Mała encyklopedia kultury antycznej: A-Z*, wyd. 8, Warszawa 1990, s. 29.

2 *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 1, Warszawa 1877, s. 81.

Rycerska tradycja turniejowa dała początek rękopisom z malowanymi herbami i podpisem właściciela. Powstawały z dokumentów stwierdzających szlacheckie pochodzenie uczestnika turnieju, które sporządzali krewni lub znajomi. W XV wieku, w związku z zanikającym kunsztem rycerskim, dokumenty sporządzano przy okazji innych spotkań i przekazywano osobom równym stanem. Mnogość owych podarunków, złożonych przeważnie z pojedynczych kart, skłaniała ich właściciela do tworzenia ksiąg o tej samej tematyce. Były one pierwowzorem późniejszych „albumów przyjaciół”³ z ich charakterystycznym sposobem komponowania wpisu, który polegał na przewadze elementów plastycznych (pierwotnie heraldycznych) nad elementami tekstu (niewielkimi utworami, sentencjami i życzeniami).

Albumy *amicorum* służyły utrwalaniu wyjątkowych momentów i stanowiły świadectwo życia. Ma to związek z bogatym materiałem biograficznym umieszczanym w miejscu motto. Najczęściej były to rękopiśmienne komentarze właścicieli o autorze wpisu przywodzące na myśl nekrologi znanych osobistości. Informowały o dacie śmierci, jej przyczynie, miejscu zgonu czy pochówku, o funkcjach pełnionych za życia lub wieku zmarłego. Umieszczano je obok dedykacji opartych przede wszystkim na cytatach z literatury klasycznej (Cyceron, Seneka, Horacy). Zdarzały się woluminy sporządzone na bazie drukowanych wydań książek emblematycznych lub takie, które składały się z czystych interfoliowanych kart do późniejszych wpisów⁴.

Albumy przyjaciół sporządzano w celu upamiętniania zgodnie z horacjańską formułą *non omnis moriar*. Podczas ich czytania dochodziło do symbolicznego wskrzeszenia autorów autografów, o których właśnie wspomiano, a którzy kiedyś sporządzili owe „metatemporalne, metaterytolialne i metapersonalne”⁵ wpisy. Sporadyczne uwzględniano w nich treści enkomiastyczne chwające przy-

3 Zagadnieniom pochodzenia albumu *amicorum* zwanego sztambuchem poświęcił w 1717 roku dysertację Michael Lilienthal, *Schediasma critico-literarium de philothecis varioque earundem use et abusu, vulgo von Stamm-Büchern*, Königsberg 1711, zob. faksymile w: *Stammbücher als kulturhistorische Quellen. Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs vom 4. bis 6. Juli 1978 in der Herzog-August-Bibliothek*, hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner, München 1981 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 11), s. 237-298 oraz R. Keil, R. Keil, *Die deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts. Ernst und Scherz, Weisheit und Schwank in Original-Mittheilungen zur deutschen Kultur-Geschichte*, Berlin 1893, zob. A. Golik-Prus, *Różnorodność formuły „non omnis moriar” w łacińskich wpisach sztambuchowych przełomu XVI I XVII wieku*, Katowice 2004, s. 17-18.

4 Tego rodzaju książkę zatytułowaną *Thesaurus Amicorum* wydał w Lyonie Jean de Tournes. Publikacja ukazała się przed 1559 z ilustracjami francuskiego rytownika i drzeworytnika Bernarda Salomona (1506?-1561?), A. Golik-Prus, *op. cit.*, s. 12; P. Sharratt, *Bernard Salomon: illustrateur lyonnais*, Genève 2005, s. 330.

5 A. Golik-Prus, *op. cit.*, s. 123.

mioty fizyczne, że „jedynie grecki malarz Apelles byłby w stanie oddać urodę Altdorifianek”⁶.

Stały się one prototypami dla imionników i pamiętników i w tych formach rozpowszechniły się w całej Europie, a szczególnie w niemieckich środowiskach akademickich. Już od połowy XVI wieku określano je terminem *Stambuch* (sztambuch)⁷, które to określenie stało się od tego momentu wiodące. W XVII wieku wytworne sztambuchy z wpisami poetów były bardzo popularne wśród dam. Prawdziwą furorę zrobiły w kolejnych stuleciach. Przybrały formę albumu romantycznego o bogato zdobionej oprawie i dekorowanych kartach. Umieszczano w nich rysunki, zapisy nutowe dzieł muzycznych obok utworów poetów i pisarzy. Osobny nurt stanowiły rękopisy i książki służące poszerzaniu wiedzy na temat świata i człowieka nazywane albumami. Wśród nich były drukowane od XV wieku serie, w których obok krótkiego opisu zjawisk umieszczano ich ilustracje. Popularne były też cykle przedstawiające portrety sławnych ludzi, widoki miast, ubiory regionalne, rysunki lub ryciny zwierząt i roślin. W formie graficznej pojawiły się reprodukcje dzieł sztuki: zabytków architektury, rzeźby, obrazów lub rysunków. Nazwa album dla tych publikacji przyjęła się w XIX wieku. Wzorzona była na albumach pamiętek i zeszytach z litografiami wydawanych przez artystów francuskich zatytułowanych *l'Album*. Pierwszy wydany został w 1822 roku i zawierał prace kilku artystów. Wiadomo, że w Polsce powstał w 1841 roku *Album cynkograficzno-rysunkowe warszawskie* z cyklem scen obyczajowych Jana Feliksa Piwarskiego (1794-1859).

W tym okresie do grona albumów dołączyły zeszyty, sprzedawane z pustymi kartami, które służyły do wklejania wycinków prasowych, sylwetek, listów, biletów wizytowych, znaczków pocztowych⁸, stąd ich francuskie określenie *bêtisier* i angielskie *scrapbook*.

6 W albumie *amicorum* Ioannesa Philippusa Petschiusa (Herzogin Anna Amalie Bibliothek, Weimar, HAAB), *Stambuch* Johann Philipp Petsch, Stb. 168, s. 52.

7 Od tego momentu terminów *stambuch* i *album amicorum* używa się wymiennie. Za najstarszy uważany jest *stambuch* należący do Claude'a de Senarclensa, przyjaciela Kalwina, który powstał w Wittemberdze w 1545 roku (por. F. Heinzer, *Das Album amicorum (1545-1569) des Claude de Senarclens*, w: W. Klose (hrsg.), *Stambücher des 16. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1989 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 42; Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), s. 95-124; www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/4452/pdf/Heinzer_Das_Album_amicorum.pdf [dostęp: 17.10.2013]. Z XVI w. pochodzą najstarsze polskie *stambuchy*; tworzone są do połowy XIX wieku; zob.: *stambuchy* Luizy Radziwiłłowej (nr inw. Rys. Pol. 1770) i Julii Rzątkowskiej (nr inw. Rys. Pol. 5999/8) z wierszem i rysunkiem goździka autorstwa Narcyzy Żmichowskiej, zob.: *Artystki polskie: katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie*, red. A. Morawińska, Warszawa 1991, s. 295 i 370.

8 *Encyklopedia wiedzy o książce*, kom. red. A. Birkenmajer [et al.], Wrocław 1971, s. 25-26; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 3, Warszawa 2002, s. 8.

Rodowód albumów fotograficznych

W XIX wieku różnego rodzaju zeszyty, pamiętniki, książki i inne egzemplarze wydawnicze ze zdjęciami lub ilustracjami bazującymi na fotografii zaczęto nazywać także albumami dodając do nich przymiotnik „fotograficzny”. Dzięki czemu powstała ogromna „rodzina” albumów fotograficznych o cechach formalnych i funkcjonalnych charakterystycznych dla swojej grupy oraz tych odziedziczonych po przodkach.

Poszukując „rodowych” podobieństw rozpocznę od wskazania protoplasty, za jakiego uważam szesnastowieczną autobiografię Matthäusa Schwarza (1487-1574). Rękopis zwrócił moją uwagę uderzającym podobieństwem do albumów rodzinnych. Odnalazłam w nim analogiczne podejście i koncepcję utrwalania przemian, jakie dokonują się od narodzin do śmierci i jakie często są tematem przewodnim fotografii rodzinnych. Podobnie pokazano wpływ czasu i metamorfozy, które w rękopisie utrwalono za pośrednictwem miniaturowych portretów w ramach, ze spisanyimi uwagami nad każdym w układzie identycznym, jak wizerunki fotograficzne w albumie. Bez wątplenia czyni to z manuskryptu obiekt o znaczeniu konstytutywnym⁹.

Od albumów *amicorum* przejęły albumy fotograficzne koncepcję przewagi elementu ilustracyjnego w charakterze podstawowego nośnika informacji, jak również wykonywanie notki biograficznej pod zdjęciami umieszczonej w niektórych albumach rodzinnych o tematyce patriotycznej. Ponadto od nich odziedziczony został uniwersalizm języka obrazu oraz jego pozaczasowość i ponadnarodowość. Na zasadzie właściwości normatywnej przejęta została formuła *non omnis moriar*. Albumy na pamiętkę potomnym „mówią *memento mori* [...] i stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”¹⁰. Niektórzy kolekcjonerzy fotografii tworzyli osobne zbiory zwane „albumami piękności polskich” i stawiali sobie za zadanie zgromadzenie podobizn nie tylko aktorek czy aktorów, ale także ludzi uznanych za wyjątkowo atrakcyjnych i urodziwych¹¹. O enkomiaistycznych przesłankach świadczy prośba z 1874 roku skierowana do krakowskiego fotografa Walerego

9 Zob.: www.mediafire.com/download/cbo3krr9x54rurn/Trachtenbuch+des+Matthaus+Schwarz+aus+Augsburg%2C1520++1560.PDF# [dostęp: 17.10.2013]. Dopełnieniem autobiografii jest tom przedstawiający kolejne lata między 1541 a 1561, który powstał na zamówienie Veita Konrada Schwarza (1541-1588), młodszego syna Matthäusa Schwarza; A. Straszewska, *Warsztat kostiumologiczny malarza historycznego na przykładzie Jana Matejki w kontekście sztuki europejskiej i polskiej 2. połowy XIX wieku*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. A. Sieradzkiej, Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2010, s. 17.

10 „Wszystkie fotografie mówią *memento mori*. Robiąc zdjęcia stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie, dlatego że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”, S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19.

11 Retuszer w Zakładzie Fotograficznym Karola Beyera Ferdynand Kloch de Kernitz, podmalowywał i wykonywał duplikaty zdjęć kobiecych, które następnie umieszczał w prywatnym

Rzewuskiego: „siostra moja Maria [...] zapytuje, czy nie ma Pan u siebie fotografii Pana Stanisława Sikorskiego, mieszkańca Krakowa, którą chcemy mieć, jako piękność”¹².

Kolejne cechy albumy fotograficzne odziedziczyły po pozostałych krewnych. Niektóre powielały diachroniczny kanon prezentowania dziejów, który polegał na opisie danego zdarzenia oraz na ukazaniu go w formie pojedynczych fotografii lub serii następujących po sobie scen. Pewnego rodzaju *novum* stanowiła siła oddziaływania zdjęć, dająca wrażenie bezpośredniego doświadczania historii poprzez nieznaną dotychczas dokładność relacji. Sposób prezentacji w albumie nawiązywał do oprawnych odbitek graficznych z gabinetów rycin. Analogiczność dotyczyła również charakteru okładek, które spełniały głównie funkcję użytkową a walor artystyczny pozostawał zagadnieniem drugorzędym. Przełomowym było odejście od koncepcji diachronicznej na rzecz nie chronologicznej narracji obecnej przede wszystkim w albumach fotograficznych z „ruchomymi” i „wymienialnymi” zdjęciami.

Problemy z dotychczasową terminologią

Identyczność stosowanej do tej pory nomenklatury wobec różnych egzemplarzy powoduje nieodzowność stworzenia systematyki, która uwzględni pryncypialne rozbieżności między albumami fotograficznymi. Dotychczas, jako „fotograficzne” określano wszelkiego rodzaju oprawne woluminy ze zdjęciami, włącznie z obiektami, które zostały zilustrowane przez drukowane reprodukcje w technikach fotomechanicznych: fotograwiurze, fotolitografii czy kolotypii¹³, co miało to związek z pozornym między nimi podobieństwem.

W tym kontekście na uwagę zasługuje nazewnictwo stosowane w języku angielskim. Martin Parr i Gerry Badger¹⁴ używają terminu „książka fotograficzna” w odniesieniu do zbioru zdjęć lub ich reprodukcji. Uważają też, że jej podmiot lub temat może dotyczyć różnorodnej problematyki od zagadnień pospolitych po treści naukowe. Podkreślają, że przedstawieniu każdej idei zawsze powinna towarzyszyć charakterystyczna atmosfera nacechowana indywidualnym klimatem i logiką. Wybrane zagadnienia powinny być przedstawiane nie tylko systematycznie i zrozumiale, ale również z dbałością o perfekcję i piękno. Wśród

albumie. Posługiwał się nim również podczas realizacji ponownych zamówień, W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839-1863)*, Warszawa 1994, s. 69.

12 W. Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837-1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Wrocław 1981, s. 97-98.

13 Nazwa techniki pochodzi od greckiego *kollo* – klej. Jest to odmiana druku płaskiego (fotolitografii), w której płyta szklana zastępuje kamienną powierzchnię druku. Wyewoluowała ona w latach 50. XIX wieku z prac Alphonse’a Louisa Poitevina (1819-1882). Była udoskonalona przez kolejnych innowatorów np. Josepha (Josefa) Alberta (1825-1886), którzy nadawali jej różne nazwy tj. albertotypia, światłodruk, fototypia, heliotypia i artotypia – wszystkie one nadal są w okazjonalnym użyciu.

14 G. Badger, M. Parr, *The photobook. A history*, t. 1, London 2004.

potencjalnych autorów „książek fotograficznych” wymieniają twórców fotografii, kolekcjonerów, wydawców, również przypadkowe osoby. Album oscyluje, według nich, między dokumentem a kreacją artystyczną.

Nowa systematyka albumów fotograficznych

W odróżnieniu od dotychczas stosowanego powszechnie podziału tematycznego proponuję klasyfikację opartą na pięciu zasadniczych grupach determinujących formę i funkcję albumów fotograficznych, których występowanie zostanie przedstawione w ujęciu chronologicznym.

I.

Pierwszą i najstarszą grupę stworzą albumy fotograficzne sztuczne¹⁵, które zaczęły powstawać od 1839 roku a niekiedy i wcześniej¹⁶. Występowały one w pojedynczych egzemplarzach, programowo używano w nich fotografii do zilustrowania i opowiedzenia o określonym zjawisku. Oprawiane były przez intrologatora na zamówienie właściciela: fotografa, badacza, artysty czy kolekcjonera. Zleceniodawca dokonywał doboru zdjęć, które następnie wklejano na karty i zszywano w blok. Powstawał w ten sposób wolumin, który miał przede wszystkim pełnić funkcję użytkową ułatwiając korzystanie ze zgromadzonego zbioru¹⁷. Dekorację ograniczano do minimum¹⁸. Czasami na przedniej okładce pojawiał się znak proveniencyjny: herb właściciela, znak własnościowy biblioteki lub kolekcji.

Najstarszym znanym w tej grupie jest dziennik eksperymentów Hipolita Bayarda (1801-1887)¹⁹. Powstał przypuszczalnie w 1840 roku, gdyż z tego okresu

- 15 Termin album sztuczny jest określeniem potocznym zapożyczonym od określenia stosowanego dla serii niekompletnych, pomieszanych rycin lub dla rycin podobnego formatu, które zostały razem oprawione. Określenie tego używa się również w odniesieniu do zbioru map wydawniczo samodzielnych, ułożonych dowolnie i razem oprawionych w atlas sztuczny (*factice*). Zleceniodawca (kolekcjoner lub biblioteka) dobierał obiekty do albumu według własnego klucza i zlecał wykonanie oprawy użytkowej, *Encyklopedia wiedzy o książce, op. cit.*, s. 26 oraz s. 82; o albumie sztucznym ze zbiorów Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy (CIM 25) z fotografiami mostu Kierbedzia przypisanymi Beyerowi wspomina W. Mossakowska, *Początki...*, s. 81.
- 16 Tryb przypuszczający wynika z faktu nie odnalezienia albumu z tego okresu, istnieje jednak nadzieja na jego odkrycie. Tym bardziej, że trwałe obrazy na papierze (rysunki fotogeniczne) powstawały już w latach 30. XIX wieku.
- 17 Oprawę na bazie tektury najchętniej wykonywano z mocnych i sprawdzonych materiałów – skóra, płótno i rzadziej kolorowy lub kolorowany papier.
- 18 Wykorzystywano w tym celu techniki tłoczenia złotem lub na ślepo.
- 19 Oprawę wykonano ze skóry „w stylu włoskim”. Album obejmuje kilka wczesnych technik fotograficznych a także odkryć poprzedzających fotografię we współczesnym rozumieniu. Na pierwszych kartach znalazły się papiery pokryte różnymi substancjami światłoczułymi a później eksperymenty z ciemni. W trzynastej próbie (według numeracji Bayarda) widzimy naklejony negatywowo obraz krowy – tzw. talbotypię. Dalej kilka fotografów przedstawiających różne przedmioty ułożone na papierze światłoczułym. W dalszej fazie eksperymentów zostały one zastąpione grafikami. Na stronie 18 po raz

pochodzą odręczne zapiski autora pod fotografiami, zdjęcia natomiast powstały prawdopodobnie w 1839 roku. Domniemanie ma źródło w reputacji Bayarda znanego z polemiki o dokumentacyjny charakterze fotografii. Zainicjował ją swym sławnym *Autoportretem topielca* z następującym komentarzem:

Ciało, które tu Państwo widzą, należy do pana Bayarda, wynalazcy procesu, który właśnie został Państwu zademonstrowany, lub też którego cudowny rezultat będą Państwo mogli dopiero obejrzeć. O ile mi wiadomo ten pomysły i niezmordowany wynalazca poświęcił blisko trzy lata, aby udoskonalić swój wynalazek. Akademia, Król oraz ci, którzy widzieli jego zdjęcia, podziwiali je podobnie jak Państwo to w tej chwili czynią, choć on sam uważał je ciągle za niedoskonałe. Przyniosło to ich autorowi wiele zaszczytów, ale ani jednego złamanego grosza. Rząd, który wspomógł pana Daguerre'a ponad miarę, stwierdził, że nie może nic zrobić dla pana Bayarda i ten nieszczęsny człowiek rzucił się do wody w rozpacz. O ludzka Fortuno! Przez długi czas artyści, ludzie nauki i prasa interesowali się nim, teraz leży w kostnicy w zapomnieniu, nierozpoznany przez nikogo. Panie i Panowie, pomówmy o innych sprawach, aby wasz zmysł powonienia nie został dotknięty, albowiem, jak pewnie to zobaczyliście, twarz i ręce zaczęły się już rozkładać²⁰.

Aranżując własną śmierć i dodając powyższą inskrypcję Bayard zdyskredytował obiektywizm i uważaną za bezdyskusyjną wiarygodność fotografii oraz pokazał jej dyspozycyjność w kreowaniu fikcji, a tym samym uniemożliwił dzisiejszym badaczom jednoznaczną analizę swoich dzieł, w tym przedstawianego albumu.

Istnieją dwie hipotezy dotyczące powstania tego albumu. Według jednej jest on wiernym i chronologicznym sprawozdaniem kolejnych etapów pracy nad wynalazkiem. Dokumentuje proces poszukiwań do momentu uzyskania trwałej odbitki fotograficznej. Druga hipoteza odwołuje się do *Autoportretu topielca* i ironicznego usposobienie Bayarda. Zakłada aranżację wszystkich materiałów umieszczonych w tomie w celu wykreowania wzorowego i idealnego obrazu pracy autora²¹. Być może prawda znajduje się pomiędzy, a rzetelna relacja prób ilustrowana zdjęciami została zebrana przez autora i oddana do wspólnego opracowania tworząc obecną, wyimaginowaną konstrukcją „albumu fotograficznego sztucznego”.

pierwszy przedstawiono negatyw i pozytyw. Przełomowym jest pokazanie przejścia od fazy pozytywowo-negatywowej do bezpośredniego pozytywu. Na dalszych kartach pojawiają się wykonane w technice bezpośredniego pozytywu widoki miast, rzeźby, posagi, portrety i autoportrety, coraz bardziej udoskonalane. Zostaną one później nazwane odbitką Bayardowską (bezpośrednim pozytywem na papierze). Eksperymenty w albumie zostały przez Bayarda ponumerowane.

20 S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 20.

21 C. Cheroux, *L'album Bayard de la Société française de photographie*, w: *L'album photographique: histoire & conservation d'un objet. Journées d'études du groupe photographie de la Section française de l'Institut international de conservation; Museum national d'histoire naturelle, Paris, 26-27 novembre 1998*, Champs-sur-Marne 2000, s. 95-100.

Ciekawym obiektem ze względu na dwoisty charakter jest w tej grupie *Photographs of British algae. Cyanotype impressions* Anny Atkins (1799-1877)²², gdyż można uznać go za poprzednika albumów wydawniczych. Wykonany został przez autorkę w trzech woluminach z fotografiami w technice cyjantypii²³. Pierwsza część powstała 10 X 1843 roku, wyprzedzając o 8 miesięcy ukazanie się dzieła Wiliama Fox Talbota (1800-1877) *Pencil of nature*²⁴. Z tego powodu nazywana jest pierwszą książką programowo ilustrowaną fotografią. Pierwotnie albumy zostały wykonane jako pomoc do nauki botaniki, dzięki uzdolnieniom artystycznym ich autorki są to obiekty o wyjątkowych walorach estetycznych.

W Polsce nie udało się dotychczas odnaleźć porównywalnych albumów²⁵. Brak ich jest jednak zastanawiający z uwagi na szybkość docierania wszelkiego rodzaju nowinek o fotografii. Dochodziły one zaledwie z kilku tygodniowym opóźnieniem, dlatego też albumy tego rodzaju powinny u nas występować²⁶. Wiadomo, że w 1839 roku w artykule Maksymiliana Strasza opisano dokładny sposób sporządzania negatywów metodą talbotypii²⁷.

Aby zebrać kamerą obskurą przedmioty za pomocą wpływu światła, bierze się na ten cel cienki papier listowy, równy i ścisły, ten macza się w wodzie, w której jest rozpuszczoną sól morską w małej ilości; po wyschnięciu wyciera się tak, aby sól na powierzchni równo były rozprowadzoną. Następnie macza się tenże papier z jednej tylko strony w wodzie nasyconej saletranem srebra, którego dobiera się 1/6 lub 1/7 części na wagę do wody. Po wysuszeniu papieru przy ogniu, należy go strzedz od wpływu słonecznego światła, aby nie zczerniał. Potem można go użyć do kamery obskury, za pomocą której bliższe przedmioty jakoto statuy, budowle, a mianowicie rośliny mocno oświetlone przenoszą się w przeciągu godziny czasu z zupełną dokładnością i czystością konturów. W tem jednak przeniesieniu ta zachodzi

22 Oprawiony w błękitną obwolutę album wykonany został pomiędzy rokiem 1843 a 1853. Zawiera 14 stron tekstu i 389 fotografów w technice cyjantypii. Cały materiał ilustracyjny (wraz z tytułem i podpisami) został stworzony przez autorkę dla swoich znajomych botaników, http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgtitle_tree.cfm?title_id=100174&level=1&imgs=20&num=0 [dostęp: 17.10.2013].

23 Proces tworzenia odbitek fotograficznych wynaleziony w 1842 roku przez sir Johna Herschela, bazujący na zjawisku światłoczułości w soli żelaza.

24 G. Badger, M. Parr, *op. cit.*, s. 20-21.

25 Może, dlatego że nigdy nie istniały, nie zostały prawidłowo zidentyfikowane lub uległy zniszczeniu.

26 Informacje z Paryża trafiały wówczas do warszawskich gazet po około dwóch tygodniach, co potwierdza pierwsza wzmianka o wynalazku fotografii zamieszczona w 19. numerze „Kuriera Warszawskiego” z 20 I 1839 roku, która opierała się na artykule Hippolyte’a Gaucherauda, *Nouvelle découverte*, „Gazette de France” 1839, 6 I; W. Mossakowska, *op. cit.*, s. 8.

27 M. Strasz, *Sposób przenoszenia na papier przedmiotów za pomocą kamery obskury przez wpływ samego światła*, „Wiadomości Handlowe i Przemysłowe” 1839, nr 308, s. 1291.

różnica, że części ciemne są oddane tłem jaśniejszym a świetlne ciemnym. Po wyjęciu papieru z kamery obskury trzeba natychmiast dla utrwalenia wyobrażenia przedmiotów na nim wyrażonych, umaczać go w wodzie nasyconej mocno solą zwyczajną kuchenną, lub w małej bardzo ilości z jodkiem potassu, w pierwszym razie kolor obrazu będzie fioletowy, w drugim żółtawy. Papier świeżo zaprawiony jest najlepszym do użycia. Przekonawszy się własnym doświadczeniem, z jaką dokładnością przedmioty sposobem dopiero opisanym mogą być na papier przenoszone, komunikuję lubownikom sztuk pięknych ten pana Talbota Anglika wynalazek, który zasługuje jeszcze na dalsze badania, dopóki odkrycie pana Daguerre ogłoszonym nie zostanie.

Pasjonaci fotografii mieli okazję zobaczyć wówczas próbki tego doświadczenia złożone w redakcji gazety. Istnieje hipotetyczna możliwość, że niektórzy z nich wykonali szereg własnych eksperymentów (nawet nieudanych), które skrupulatnie zebrali w formie zeszytu – albumu. Jest więc nadzieja odnalezienie wkrótce takiej pozycji²⁸. Tym bardziej, że instrukcja wykonania negatywu nie była bardzo skomplikowana²⁹.

II.

Drugą grupę stanowią będą albumy fotograficzne drobnostek, sentencji i wycinków³⁰, które zaczęły pojawiać się już od 1839 roku. Powstawały w jednym egzemplarzu w oparciu o dostępne w handlu bruliony, zeszyty, notatniki, szkicowniki lub pamiętniki. Te ostatnie miały bogato dekorowane oprawy, najczęściej w stylu historyzującym³¹. W 1895 roku firma Montgomery Ward & Co. oferowała kilka propozycji tego rodzaju³². Właściciele sami wypełniali je wpisami lub rejestracją ważnych wydarzeń kulturalnych, odwiedzin lub spotkań. Mogli wpisywać się do nich również krewni, przyjaciele i znajomi dodając fotograficzne wizerunki, jako dopełnienie. Obecnie stanowią one obiekty unikatowe z jednostkowym zestawem ilustracji, w tym również fotografii, które

28 Należy na marginesie przypomnieć o nieistniejącym już roboczym albumie, o którym wspominał B. Podczaszyński, *Kronika sztuk i przemysłu, III (Dokończenie)*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 8, s. 3.

29 M. Strasz, *op. cit.*, W. Mossakowska, *ibidem*, s. 212.

30 Posługiwać będą się polskimi tłumaczeniami następujących terminów: albumami typu *bêtisier* (drobnostek), *scrapbook* (wycinków), czy *Spruchalbum* (sentencji).

31 Ulubionym materiałem okładzin było głęboko tłoczone, złożone płótno.

32 Między innymi album z oprawą na tekturze z płótna z tłoczonymi narożnikami i grzbietem oraz tłoczonym złotem napisem „Album” w centrum okładki przedniej. Jego blok złożony był z 36 kart z grubego, białego papieru z barwionymi brzegami. Inny z kolei posiadał oprawę na tekturze w płótno tłoczoną srebrem i czarną farbą, grzbiet patentowy i blok złożony z 60 kartek z grubego, białego papieru z barwionymi brzegami: *Montgomery Ward & Co. Catalogue No. 57, Catalogue and Buyers' Guide, Spring & Summer 1895 – Unabridged facsimile reprint*, Mineola (NY) 1969, s. 120-121.

były ważnym elementem uzupełniającym. Występowały w charakterze ilustracji wklejanej samodzielnie lub obok akwarel, rysunków, rycin, wierszy i innych utworów literackich pisanych na pamięć i z myślą o właścicielu.

Wśród tego typów albumów na uwagę zasługuje zespół znany pod nazwą *Albumów Olszyńskiego* należących do dziennikarza, fotografa, kolekcjonera, malarza amatora i mecenasa Marcina Olszyńskiego (1829-1904)³³. Pokazywane były już w 1856 roku na jednym z wieczorów archeologicznych w Resursie Obywatelskiej, a kilka lat później opisywane w prasie.

Podobny charakter mają dwa z trzech woluminów zatytułowanych *Albumy Orbis* Cypriana Kamila Norwida (1821-1883)³⁴. Egzemplarz bez fotografii³⁵ został ofiarowany marszałkowi Teodorowi Jełowickiemu³⁶ z dedykacją:

33 *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie: wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii Muzeum Narodowe w Warszawie, 10 września-15 listopada 2009*, red. nauk. D. Jackiewicz [et al.], Warszawa 2009, s. 80. Pierwotnie składały się z 7 zeszytów, w których obok akwarel, rysunków, wierszy znalazły się także fotografie. Były to odbitki w technice papieru solnego prawdopodobnie z negatywów szklanych i wiele pojedynczych zdjęć formatu wizytowego, w tym pierwsze fotografie wykonane przez M. Olszyńskiego. Zachowane do dzisiaj 3 albumy (nr IV, V, VI) zawierają 63 fotografie i stanowią dokument, komentujący życie twórcze i towarzyskie grupy artystów, wśród których znaleźli się Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Henryk Pillati i Józef Szermentowski. Stanisław Witkiewicz nazwał albumy „kroniką pierwszych chwil istnienia polskiej sztuki”. Obecnie znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. Rys. Pol. 570 MNW).

34 *Album Orbis I* (1845-1870) Sygn. BN AFR 1591. Składa się z 92 kart w tym 97 rysunków (R. 18842-18578), 2 grafik (G. 66946-66947), 5 fotografii, 38 stron rękopisów, wycinków, kart czystych; *Album Orbis II* Sygn. BN AFR. 1592 – składa się 85 kart w tym 57 rysunków (R. 18579-18635), 6 rysunków bez numerów inwentarzowych, 1 fotografii, 17 stron rękopisów, wycinków, kart czystych. W pierwszym tomie znajduje się pięć fotografii a w drugim sześć. Zostały one umieszczone obok spontanicznych notatek i komentarzy artysty z podróży do Egiptu, Grecji, Indii, Palestyny, Turcji i Włoch. Zdjęciom towarzyszą wycinki z gazet (głównie w języku francuskim) oraz szereg rycin. Przedstawiają zabytki sztuki i kultury np: kręgi ze Stonehenge, świątynię w Delft czy rzeźbę Romusa i Rumulusa karmionych przez wilczyce. W *Albumie Orbis II* na fotografii (z 72 karty *recto*) widzimy być może samego Norwida przy pompejańskiej kolumnie na tle Wezuwiusza. Ponadto w albumie znalazło się kilka szkiców i akwarel artysty. Niektóre z ilustracji (na kartach: 9 *recto*, 10 *recto*, 15 *recto*, 70 *recto*, 72 *verso*) zostały błędnie zidentyfikowane jako akwarele. W rzeczywistości są to zdjęcia kolorowane akwarelą. Aktualna oprawa skórę pochodzi z okresu gruntownej konserwacji, która miała miejsce w l. 60 XX w. Przeprowadził ją Tadeusz Tuszewski (1907-2004) w pracowni Konserwacji Grafiki i Książki Zabytkowej PP PKZ w Warszawie. Oba albumy są obecnie własnością BN w Warszawie, zob. www.polona.pl/item/364834/0/ www.polona.pl/item/369678/0/ [dostęp: 17.10.2013].

35 Album był własnością Biblioteki Polskiej w Paryżu a od 1946 roku znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, H. Tchórzewska-Kabata, red., *Nad złoto droższe. Skarby Biblioteki Narodowej*, Warszawa 2000, s. 202, zob. www.polona.pl/item/361719/0/ [dostęp: 17.10.2013].

36 Teodor Jełowicki (1828-1905) sekretarz gubernialny kijowski, marszałek powiatu humańskiego. Więziony w cytadeli kijowskiej za finansowanie powstania styczniowego. Zmuszony do sprzedania majątku rodzinnego wyemigrował do Paryża, gdzie wspierał między innymi

Prawdziwych szkiców robić nie można umyślnie – one się nam narzucają. Odpycha się je piórem lub ołówkiem i zostaje ślad, notatka, szkic. Są to, dlatego zazwyczaj karteczki i załamki, które żadnej rzeczowej wartości nie mają [...] atoli żaden fotograf nie zastąpi nigdy prawdziwego szkicu. N. 1874.

III.

Trzecią grupę stanowią albumy fotograficzne wydawnicze, które ze względu na kategorię stosowanych zdjęć podzielić można na następujące podgrupy: z oryginalnymi odbitkami, mieszane i z reprodukcjami. Powstanie swe zawdzięczają procesowi negatywowo-pozytywowemu, który pozwolił na wykonywanie wielu identycznych odbitek z jednego negatywu. Powstają one niezmiennie od 1844 roku do dnia dzisiejszego, przy czym egzemplarze z wklejanymi zdjęciami wydawano głównie do około 1900 roku. Albumy fotograficzne wydawnicze występują w wielu egzemplarzach a ilustracje pełnią w nich rolę nadrzędną w stosunku do tekstu, treści zaś przekazywane są przede wszystkim za pośrednictwem uniwersalnego języka obrazu.

Za najstarsze przedsięwzięcie ilustrowane oryginalnymi zdjęciami uznaje się 6 częściową publikację Williama Henry'ego Fox Talbota *The pencil of nature*³⁷. Fotografie opatrzone komentarzami podkreślającymi pionierski charakter zdjęć³⁸ (il. I, II). Talbot uważał je za bliższe litografii i rysunkowi niż dagerotypii:

[...] odbitki tych dzieł nie powstały przez nic innego niż przez działanie światła bez wsparcia kogokolwiek, kto znałby się na sztuce rysowania [...]. To ręka natury je odcisnęła [...]. Instrument rejestruje wszystko, co widzi i najpewniej z taką samą bezstronnością odwzorowałby komin, kominiarza jak i Apolla Belwederskiego³⁹.

Tematyczną różnorodność fotografii wzbogacają ujęcia porcelanowych i szklanych przedmiotów, starodruków, kopii litografii oraz rysunków. Tablica VIII pokazuje

C. K. Norwida. Sam również prowadził przez 40 lat dziennik (1865-1905) w którym obok rysunków Norwida i kompozycji Chopina znajdowały się różne fotografie, co czyni dziennik potencjalnym przykładem albumu fotograficznego z wycinkami i sentencjami.

37 Oprawa 150 egzemplarzy pierwszej części *Pencil of nature* wykonana została z kauczukowego grzbietu, na który naciągnięta została skóra a okładki zostały docięte do wielkości bloku albumu. Kolejne wykonano z papieru, czego przykładem jest egzemplarz pochodzący z Biblioteki Narodowej w Warszawie (BN A.3518/F). Album składa się z 24 odbitek na papierze solnym, wykonanych z papierowych negatywów tzw. talbotypów (kalotypów). Powstał pomiędzy 29 VI 1844 a 23 IV 1846, zob. www.gutenberg.org/files/33447/, H. Fox Talbot, *The pencil of nature*, London 1844 [i.e. 1844-1846]; www.polona.pl/item/508293/1/ [obiekt z defektem, dostęp: 17.10.2013].

38 A. Sobota, „Ołówek Natury” *Foxa Talbota jako pierwsza teoria fotografii*, w: *idem, Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 28-32.

39 „[...] the instrument chronicles whatever it sees, and certainly would delineate a chimney-pat or a chimney-sweeper with the same impartiality as it would the Apollo of Belvedere” – *View of the Boulevards at Paris* – tablica II (Widok paryskiego bulwaru), Talbot, s. 18.

zbliżenie frontowej części regału bibliotecznego z rzędem książek, które zapewne mają podkreślać jego zainteresowania. Objaśnienie zaś mówi, iż zdjęcie ciemnego pomieszczenia było wykonane za pomocą światła ultrafioletowego. Fotografii *Stogusiana* (*The Haystack*) z X tablicy towarzyszyło typowe reklamowe stwierdzenie: „Wielość najmniejszych detali, szczegółów zwiększona jeszcze przez «zbliżoność» do natury – realizmu, której żaden artysta nawet by się nie trudził skopiować tak wiernie”⁴⁰. Jedyny obraz, który przedstawiał wizerunki ludzi zatytułowany został *Drabina* (*The ladder*) – tablica XIV⁴¹. Posłużył do zaprezentowania ogromnego potencjału nowego medium. „Przygotowanie obrazu grupowego trwa nie dłużej niż pojedynczego portretu, ponieważ aparat robi zdjęcie wszystkim osobom na raz bez względu ile miałyby ich być”. W pewnym sensie dzieło Talbota jest katalogiem możliwości wynalazku. Autor pokazywał wszechstronność i zalety fotografii w utrwalanie różnego rodzaju zjawisk⁴². Następną publikacją Talbota z 1845 roku zatytułowana *Sun pictures in Scotland* była albumem tematycznym prezentującym krajobrazy czyli piękno natury⁴³.

Zastosowanie kalotypii i odbitek na papierze solnym do ilustrowania książek przebiegało powoli. Powodem były nie tylko trudności warsztatowe – tendencja do blaknięcia i nieostry czy wręcz rozmyty kontur obrazu wynikający z włóknistości papierowego negatywu. Spowalniającym stał się również restrykcyjny patent Talbota, który prawie uniemożliwił rozwój tej techniki w Anglii, na szczęście nie obowiązywał jednak w Szkocji. Wykorzystali to David Octavius Hill (1802-1870) i Robert Adamson (1821-1848) do wykonywania znacznej liczby bardzo dobrych kalotypii⁴⁴. Część z nich została opublikowana w formie albumów fotograficznych. Wśród nich wymienić należy *A series of calotype views of St. Andrews* z 1846 roku wydaną przez Calotype Studio Calton Stairs w Edynburgu. Słabości techniczne talbotypii zostały świadomie wykorzystane, jako zalety. Hill i Adams stworzyli obrazy fotograficzne o wybitnie malarskich walorach światłocieniowych porównywanym do dzieł takich mistrzów jak Rembrandt czy sir Joshua Reynolds.

40 Talbot, s. 33.

41 Talbot, s. 41, Por. G. Badger, M. Parr, *op. cit.*, s. 22; *Neue Geschichte der Photographie*, hrsg. von M. Frizot, Köln 1998, s. 62.

42 W Polsce znalazłam tylko jeden obiekt pełniący *sensu stricte* funkcję katalogu – album szkoły koszykarskiej w Rudniku ze zbiorów Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.

43 Oprawa skromna, wydawnicza, blok klejony kauczukiem w egzemplarzu z Metropolitan Museum w Nowym Jorku.

44 Współcześnie kalotypią lub talbotypią nazywany jest negatyw a obraz w albumie powstawał przez jego powielanie w technice papieru solnego. Dawniej wymiennie kalotypią nazywano negatyw i pozytyw. Proces został odkryty w 1840 roku przez W. Foxa Talbota i opatentowany 8 II 1841 w Anglii a 20 IV 1841 we Francji. Amerykański patent tego procesu został wprowadzony później, bo dopiero w 1847 (patent nr 8842) i następnie przejęty przez braci Langenheim. Był on bezpośrednio przodkiem nowoczesnej fotografii opierającej się na pozytywie i negatywie. Kalotypia była procesem tworzenia negatywu, który mógł stać się bazą do wielu odbitek – zazwyczaj solnych, opierającym się na światłoczułości roztworu azotanu srebra.

W 1851 roku fotografia odegrała ważną rolę podczas Światowej Wystawy Wszystkich Narodów w Londynie. Posłużyła do zilustrowania katalogu *Reports by the juries*. Podstawą do wykonania zdjęć były negatywy wykonane przez Brytyjczyka Hugh'a Owena (1804-1881) z Bristolu i Francuza Claude-Marie Feriera (1811-1889) z Paryża⁴⁵. Sto egzemplarzy albumu подарowano ważnym osobistością zaproszonym na wystawę, a 15 sztuk otrzymał Talbot. W ten sposób podziękowano mu za gest zrzeczenie się prawa do patentu⁴⁶.

Wkrótce komercyjne możliwości talbotypii zaczęli wykorzystywać inni. Po wprowadzeniu niewielkich innowacji opracowanych w latach 1847-1851 we wrześniu 1851 roku w Lille Louis Désiré Blanquart-Évrard otworzył Studio Imprimerie Photographique⁴⁷. W ciągu następnych siedmiu lat wydał ponad 20 albumów fotograficznych, poświęconych w głównej mierze podróżom i pracom archeologicznym⁴⁸. Pierwszym była antologia poświęcona obiektom sztuki zatytułowana *L'Album photographique de l'artiste et de l'amateur*. Celowo nie zamieszczono

45 Na dwie pierwsze publikacje składało się 8 woluminów. Oprawą ich zajął się czołowy londyński introligator Robert Rivière. Wykonał je z czerwonej skóry typu *maroquin* ze zdobieniami w postaci tłoczeń metodą na ślepo i złotem. Blok z fotografiami poprzedzały wyklejki wykonane z niebieskiego jedwabiu. Publikacja miała symbolizować potęgę brytyjską, dlatego też nie liczono się z jej kosztami. Wartość każdej serii (z wyłączeniem kosztów medali) wynosiła około 60 funtów. Obecnie stanowi to równowartość około 41 000-55 000 zł. Cztery tomy *Reports by the juries* ilustrowały 154 fotografie. 32 odbitki na bazie kalotypowych negatywów Owena wykonanych w Bristolu a pozostałe 122 ze szklanych albuminowych negatywów Feriera. Odbitki wykonane zostały w technice papieru solnego. Każdą wklejono na osobną kartę, R. Taylor, *Impressed by light. British photographs from paper negatives, 1840-1860*, New Haven, London 2007, s. 39-43, 401.

46 G. Badger, M. Parr, *op. cit.*, s. 15; por. R. Taylor, *ibidem*, s. 39-43.

47 Wkrótce inni, wśród nich Alexandre Lachevardière (1795-1855), założył warsztaty kopiujące a właściwie wykonujące odbitki fotograficzne w wielu egzemplarzach. Miało to na celu obniżenie kosztów pozytywów, czyli zmniejszenie wydatków związanych z rozpowszechnianiem fotografii. Tego rodzaju firmy otrzymywały negatywy od innych fotografów. Bazując na umowach zawartych z autorami negatywów warsztaty zajmowały się rozpowszechnianiem pojedynczych odbitek, zbiorów tematycznych czy całych albumów fotograficznych. Na takiej zasadzie Moulin opublikował obrazy Rogera Fentona z wojny krymskiej a Martens zdjęcia pułkownika Jean'a-Charles'a Langloise'a (1789-1870) i Léona-Eugène Mèhèdina (1828-1905) a Furne i Tournier wydali fotografie Paul-Émile'a Miota (1827-1900) przedstawiające Nową Funlandię i Cundall oraz zdjęcia Konstantynopola Jamesa Robertsona (1813-1888) wykonane w 1853 roku – www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PHOTOGRAPHER_James_Robertson_01/4/0/0/ [dostęp: 17.10.2013]. Odbitki takie wykonywało także londyńska Photographic Institution. Ponieważ wydawcy często pomijali nazwiska autora fotografii i podpisywali ją jedynie znakiem wydawnictwa dochodziło do wielu procesów sądowych. Tak jak pocztówki można było kupić całe zestawy fotografii lub albumy fotograficzne w sklepach z pamiątkami, na statkach, na dworcach i w hotelach, M. Frizot, *op. cit.*, s. 152

48 Przykładem albumu fotograficznego, wpisującego się w tę serię, jest publikacja wydawnictwa Blanquart-Évrard ze zdjęciami Maxime'a du Campa. Oprawiony w czarną skórę album zawierał 125 odbitek na papierze solnym z papierowych negatywów; M. du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, Paris 1852.

w niej żadnego komentarza i umieszczono wyłącznie fotografie przedstawiające dzieła sztuki, widoki miast, pomniki z Grecji, Indii, Włoch i Środkowego Wschodu. Od 1853 roku wydawnictwo zaczęło publikować serie dla malarzy, rysowników i rytowników. W cyklu zatytułowanym *Études photographiques* i *Études et paysages* czy *Keepsake photographique* znalazły się tematycznie uporządkowane zdjęcia wiejskich i leśnych krajobrazów, martwych natur i pejzaży zimowych. Materiały fotograficzne, głównie negatywy pochodziły od różnych fotografów zawodowych lub amatorów. Pozostawali oni anonimowi, gdyż zdjęcia sygnowano znakiem wydawnictwa⁴⁹. Michael Frizot zauważa, że były to często wybitne kompozycje, wyprzedzające wiele prac szkoły Barbizon⁵⁰. Spostrzeżenia powyższe odnosiły się do fotograficznych studiów drzew autorstwa Charlesa Marville'a (1816-1879). Frizot sugeruje niewątpliwy wpływ zdjęcia zimowego pejzażu Edouarda Loydreua (1819-1905) na prace impresjonistów. Widok zimowego pejzażu przedstawia, jako prekursorski wobec samego stylu⁵¹.

Albumy Blanquart-Évrarda znajdowały się w zakładzie fotograficznym Karola Beyera (1818-1877), mieszczącym się przy ulicy Wareckiej w Warszawie – o czym donosiła „Gazeta Warszawska”:

[...] Najlepsze w tym sposobie były fotografie pana Evrarda w Paryżu, i oto tu na stole leży kilka zeszytów album fotograficznego wydawanego przezeń; bo powiedziałem już, że pierwotnego odwrotnego obrazu można odbijać setki dobrych (*positifs*) jakby z kamienia litograficznego. Pan Evrard w swem album użył fotografii do przedstawienia rozmaitych pomników rzeźby, budownictwa i malarstwa. Nieustępuje ono co do efektu litografii a w dokładności szczegółów o wiele ją przewyższa; jednakże braknie czystości i wyrazistości, harmonii w tych obrazach p. Evrard, lubo i tu stopniowy z każdym zeszytem widać postęp. – Przed parą laty próbował i p. Beyer zdejmwować widoki na papierze fotograficznym, ale widząc trudności wielkie

49 W późniejszym okresie ten sposób działało także nowojorskie atelier portretu B. Brady'ego (*Photography by Brady*), otrzymując negatywy i zdjęcia od około 20 zespołów fotografów mających za zadanie uwiecznić wydarzenia wojny secesyjnej. Wśród nich znalazł się Aleksander Gardner, który wraz ze swoim współpracownikiem Timothyem O'Sullivanem i Jamesem Gibsonem, stworzył przygnębiające obrazy z wojny umieszczone w albumie fotograficznym.

50 O roli fotografii Eugène'a Cuveliera (1837-1900) działającego w kręgu Barbizon piszą: H. Weidemann i D. Challe w katalogu wystawy *Eugène Cuvelier (1837-1900). Photographie de la forêt de Fontainebleau* zaprezentowanej w 1996 roku w Staatsgalerie w Stuttgarcie, Musée d'Orsay w Paryżu i Metropolitan Muzeum w Nowym Jorku, a o jego możliwym wpływie na malarski styl późnych prac Corota zwraca uwagę Aaron Scharf, *Camille Corot and landscape photography*, co przytacza Andrzej Pieńkos w swoim artykule *Przed malarstwem. Realizm fotografii Barbizon*, w: D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec (red.), *Fotografia od dagerotypu do galerii Hybrydy. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 2008*, s. 27-30.

51 M. Frizot, *op. cit.*, s. 83.

i niedogodności tego sposobu, porzucił go zupełnie, i dla tego nie widzimy tu żadnych obrazków pana Beyera wykonanych z papieru na papier⁵².

Czy Beyer był również autorem albumów fotograficznych wykorzystujących technikę kalotypii i papieru solnego? Na podstawie powyższej wzmianki można wnosić, że raczej nie⁵³. Z pewnością tworzył fotografie z negatywów szklanych. Przekonuje o tym ciąg dalszy artykułu z „Gazety Warszawskiej”⁵⁴:

Dopiero w roku przeszłym (1851) wynaleziono sposób robienia fotografii na białku szkła powlekającym, i odtąd fotografia papierowa olbrzymie uczyniła postępy [...]. [...] spieszymy do robót fotograficznych ze szkła na papierze, wykonanych przez samego pana Beyera. A i tych tu liczny szereg – naprzód otwieram album [...], w którym karta za kartą wkleja próby robionych przez siebie i dla siebie fotografii – tworzy ono jasny dowód postępów, jakie na tej drodze uczynił p. Beyer [...] [...] zatrzymuje nas kilka w tym albumie obrazów: Widok górnej części dzwonnicy XX. Bernardynów na Krak. Przedm., w którym też widać część zamku, z dobrem oddaleniem powietrznym – czystość i dokładność obrazu może się równać z wymienionymi powyżej [...]. Ale najcenniejsze miejsce zajmuje widok kościoła XX. Karmelitów na Krakows. Przedm. na ćwiartce zrobiony, który dowodzi przez dokładność linii, czystość odbicia, wyrazistość efektu, że p. Beyer skoro zechce może się współubiegać z fotografem autorem ściany Luwru⁵⁵. A prawdziwie życzyć należy ażeby pan Beyer w podobny do tego, a naturalnie, że nie w stanie próby tylko pozostających widokach, zrobił nam zbiór pomników i widoków Warszawskich, tak jak to jest zamiarem jego, i do czego już i więcej prób w album ten znajduje się; szkoda, że prób tylko: jak naprzykład dobry bardzo widok ze Zjazdu nowego na kościół XX. Bernardynów, w którym oddalenie, półcienie, odbite światła, i cienie harmonijną tworzą całość, a drzewa, rzecz najtrudniejsza, wcale czysto wyszły.

Oficjalna prezentacja pierwszego⁵⁶ albumu Beyera odbyła się na Wystawie Wyrobów Rękodzielniczych i Płodów Rolniczych w czerwcu-lipcu 1857 roku.

52 B. Podczaszyński, *Kronika sztuk przemysłu, III (Dokończenie)*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 6, s. 4, W. Mossakowska, *Początki fotografii...*, s. 261.

53 Jednak jego bliski współpracownik Marcin Olszyński umieścił kilkanaście odbitek na papierze solnym w swoich albumach

54 B. Podczaszyński, *Kronika sztuk przemysłu, III (Dokończenie)*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 8, s. 2, W. Mossakowska, *op. cit.*, s. 262.

55 Friederich (Frédéric) von Martens (1806-1875) niemiecki rytownik mieszkającym w Paryżu. W 1845 roku, jako pierwszy opracował sposób optyczny i mechaniczny robienia panoram miasta na pojedynczej płycie – dagerotypie. W tym celu wykorzystywał swój wynalazek z 1844 roku – obrotowy aparat fotograficzny o kącie widzenia 150°, dzięki któremu możliwe było wykonanie fotografii na wygiętej płycie dagerotypowej o wymiarach 11,5 × 38 cm. Wraz z wynalezieniem techniki mokrego kolodionu analogicznie zaczęto stosować wygięte płyty szklane, N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 198.

56 Wprawdzie w cytowanym artykule „Gazety Warszawskiej” pojawiła się zapowiedź o przygotowaniu do wydania *Albumu widoków Warszawy* jednak nastąpiło to kilka lat później.

Zademonstrowano opracowany przez niego⁵⁷ katalog zatytułowany *Album Wystawy Starożytności i Przedmiotów Sztuki urządzonej w Warszawie w 1856*⁵⁸ (il. III) a także fotografie medali naturalnej wielkości będące zapowiedzią dzieła zatytułowanego *Gabinet fotograficzny medalów polskich*⁵⁹. Oba projekty spotkały się z przychylnym przyjęciem i otrzymały wyróżnienie, będące ósmą nagrodą⁶⁰. Zapowiadany album *Widoków Warszawy*, mimo iż przygotowany przed połową grudnia został wydany w połowie lutego 1858 roku⁶¹. Był dostępny w formie luźnych fotografii⁶². Przedstawiły ogólne widoki Warszawy od strony Wisły oraz jej charakterystyczne ulice, place i budowle. Obecnie w zbiorach prywatnych znajduje się jego oprawiony egzemplarz⁶³.

- 57 Karol Beyer wziął udział w zorganizowaniu Wystawy Starożytności i Przedmiotów Sztuki oraz opracował katalog do niej. Na pomysł wystawy wpadł Aleksander Przeździecki lub malarz Simmler (wg Podczaszyńskiego) 10 IV 1856 na spotkaniu w Resursie Kupieckiej na czwartkowym spotkaniu numizmatyczno-archeologicznym (zazwyczaj organizowanym przez Beyera). Ekspozycy gromadzili: Przeździecki, Beyer, Henryk Stecki, Eugeniusz Zawadzki. Wystawa trwała od 1 V 1856 do 2 II 1857 (z przerwą we wrześniu-październiku na przeprowadzenie prac katalogowych) w salach pałacu Tyszkiewiczów (wówczas Augusta i Aleksandry Potockich) w Warszawie. W prasie wypowiedzieli się o niej między innymi Bolesław Podczaszyński w 22 odcinkowej recenzji w „Kronice Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” (nr 87, 5 VII 1856, s. 1-3 – nr 20, 22 I 1857, s. 1-3) oraz J. I. Kraszewski. Uświetnił ją katalog – album ze zdjęciami, uważany za pierwszy w Polsce album fotograficzny. Prawdopodobnie po raz pierwszy w formie albumu (projektu) został pokazany jesienią 1856 r. na zebraniu w Resursie Kupieckiej, natomiast wydany został dopiero w styczniu 1857 roku (z datą 1856). Dwa lata po ekspozycji warszawskiej wystawę przeniesiono do Krakowa i eksponowano w pałacu Lubomirskich przy ul. św. Jana 15 od 11 IX 1858 do 8 I 1859. Zob. *Album fotograficzne wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.* – www.polona.pl/item/285451/1/ [dostęp: 17.10.2013]. Podobnie Beyer wykonał do niej katalog z fotografiami w: W. Mossakowska, *Początki fotografii...*, s. 70-83; A. M. Drexlerowa (red.), *Kultura miejska w Królestwie Polskim, 1815-1875*, cz. 1, Warszawa 2001, s. 106.
- 58 Albumy K. Beyera: *Album Wystawy Starożytności i Przedmiotów Sztuki urządzonej w Warszawie w 1856*; *Album de l'Exposition des Objets d'Art et d'Antiquite* (wyd. II, t. 2, BN w Warszawie) zostały oprawione w brązową skórę z tłoczeniami złotem, „Gazeta Warszawska” 1859, nr 330, 13 XII, s. 6; W. Mossakowska, *op. cit.*, s. 279.
- 59 W. Mossakowska, *Początki fotografii...*, *ibidem*, s. 70, 282.
- 60 W. Mossakowska, *ibidem*, s. 72, 282, „Kurier Warszawski” 1858, nr 203, 23 VII / 4 VIII, VIII. *Pochwała publiczna i oddanie zalet w opisie wystawy*, s. 1085.
- 61 W. Mossakowska, *ibidem*, s. 80.
- 62 Aleksander Karoli w artykule poświęconym K. Beyerowi, wspomina Marcina Olszyńskiego, jako autora zdjęć widoków Warszawy. Niestety jest to informacja ogólnikowa i jeśli wierzyć datowaniu zamieszonemu w artykule, zdjęcia Olszyńskiego są o dwa lata późniejsze niż te użyte w albumie – „W r. 1860 zakład Beyera doszedł do zenitu [...]. Wykonywane zdjęcia były odbijane i wykańczane w wyłącznie w tym celu urządzonej kopiarni w donajętym lokalu w gmachu hotelu Europejskiego – pod zarządem zasłużonego w dziejach polskiej fotografii Marcina Olszyńskiego. Niezależnie od tych pracowni pomocniczych Olszyński wykonywał zdjęcia widoków Warszawy i jej okolic [...]”, A. Karoli, *Karol Beyer*, „Fotograf Warszawski” 1912, nr 7, s. 99.
- 63 Album składał się z 24 tablic z litografowanym obramieniem na tekturze i naklejonych na nie zdjęć w technice albuminowej. Znany jest także jeden egzemplarz w formie albumu

Z ogłoszenia umieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1859/60⁶⁴ roku wiadomo, że wraz z powyższym albumem i gabinetem fotograficznym medalów polskich Edwarda Raczyńskiego, reklamowane były także inne prace zakładu Beyera:

Album wystawy starożytności i zabytków sztuki, urządzona w Warszawie 1856 r., 30 tablic ze stosownym opisem, z oprawą w skórę, cena rs. 50⁶⁵.

Album wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzona w Krakowie 1858 i 1859 r., 75 tablic ze stosownym opisem, z oprawą w skórę, cena rs. 90⁶⁶.

Album widoków Warszawy, 24 tablic, cena rs. 36.

Pojedyncze tablice po 2 rs.

Album widoków Krakowa, 12 tablic, cena rs. 18⁶⁷.

Zbiór ptaków drapieżnych polskich fotografowany z natury i kolorowany, pod kierunkiem p. Władysława Taczanowskiego, Adj[unkta] Gab[inetu] Zoolo-g[icznego] Warsz[awskiego] 25 tablic in 8^{vo} *majori* cena rs. 15.

*Kopie obrazów malarzy polskich*⁶⁸.

Portrety znakomitych osób.

Stereoskopy z widokami krajowymi i zagranicznymi.

Gabinet fotograficzny medalów polskich, zeszyt III uzupełniające dzieło Edw. hr. Raczyńskiego, do panowania Jana Kazimierza, cena zeszytu rs. 3.

Albumy Beyera przyczyniły się do rozwoju fotografii inwentaryzacyjnej i dokumentacyjnej na terenie całego kraju. Połączenie talentu artystycznego, wiedzy i sprawności technicznej zaowocowało powstaniem dzieł monumentalnych i prekursorskich. Inspirację z nich czerpały następne pokolenia fotografów, czego przykładem jest *Album dzieł sztuki zastosowanej do przemysłu z wystawy urządzona*

oprawnego w zieloną skórę z tłoczonym złotem tytułem. Ten egzemplarz jest prawdopodobnie jedynym zachowanym w całości. Przedstawia on fotografie o wymiarach 20,1 × 28,7 cm oraz 22,4 × 30,8 cm. Obecnie w zbiorach Lecha Golińskiego z Warszawy, W. Mossakowska, *Początki fotografii...*, s. 80, 108.

64 „Tygodnik Ilustrowany” 1859/1860, nr 15, 26 XII/7 I, t. I, s. 123.

65 Album w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (Dz. Dokumentacji Ikonograficznej, nr inw. 74515). Egzemplarz w wersji francuskiej w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (A.4712/F XIX/IV-24):www.polona.pl/item/283025/0/ [dostęp: 17.10.2013].

66 Egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (BN A.4711/F.XIX/IV-23): www.polona.pl/item/285451/1/ [dostęp: 17.10.2013] (il. IV, V).

67 „Gazeta Warszawska” 1859, nr 330 13 XII, s. 6; W. Mossakowska, *Początki...*, s. 279.

68 Nie wiadomo, o jakie reprodukcje chodzi, natomiast z listów Kraszewskiego i doniesień prasowych wiemy, że Beyer wykonał fotograficzne reprodukcje obrazu A. Lessera *Córki Cyda* (prezentował ją także na Wystawie WYROBÓW RĘKODZIELNICZYCH I PŁODÓW ROLNICZYCH w 1857 r.) oraz akwarelę Juliusza Kossaka ilustrującą powieść Zygmunta Kaczkowskiego *Murdelio*, paryskie szkice rysunkowe Henryka Pillatiego, obraz Leonarda Straszyńskiego *Wallenstein w Czechach* (1856), W. Mossakowska, *Początki...*, s. 70.

przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1881 roku⁶⁹ z setką zdjęć wykonanych między innymi przez warszawskiego fotografa W. Krajewskiego (il. VI, VII).

Kontynuatorzy zauważyli, że zainteresowanie przeszłością i historią, pamiątkami a także dziełami sztuki będzie doskonałym i trwałym źródłem inspiracji a także, co wydaje się nie mniej ważne, stałym źródłem dochodu⁷⁰. Podobnie działo się w innych miastach. Wspomnieć należy o dwóch prężnych ośrodkach mianowicie o Krakowie i Lwowie, gdzie stabilizację ekonomiczną zapewniło fotografom poszerzenie ich dotychczasowej oferty o albumy. Pracownie fotograficzne specjalizujące się przez długie lata wyłącznie w wykonywaniu portretów zaczęły proponować zdjęcia o innej tematyce. Zmiany te umożliwiło rozpowszechnienie techniki mokrego kolodionu i albuminowej odbitki. Ważną rolę w tym procesie odegrała również intensywna współpraca a może raczej fascynacja nowym medium ze strony ludzi świata nauki. Czasem to właśnie oni byli inicjatorami, a nierzadko także wykonawcami zdjęć rejestrujących odkrycia naukowe czy sceny z życia zawodowego. W 1858 roku w Krakowie większość działających zakładów fotograficznych zaczęła sprzedawać we własnych studiach lub kolportować w księgarniach zdjęcia w ustalonych zestawach tematycznych. W seriach powstawały portrety wybitnych osobistości, polityków, naukowców, aktorów i pisarzy. Krakowski fotograf Ignacy Krieger (1820-1889) na łamach „Czasu”⁷¹ zapowiadał, że może sfotografować „grupy do 30 osób oraz krajowidoki i budynki”. Stwarzało to realne możliwości do komponowania woluminów tematycznych⁷².

Walery Rzewuski (1837-1888) przygotował album Antoniny Hoffmann⁷³ o czym informował w „Dziennik Poznański”:

69 Sygn. BN A.2880/F.XIX/IV-10: www.polona.pl/item/254545/1/ [dostęp: 17.10.2013].

70 Warszawę przedstawiło w tej formie albumów wielu, między innymi: Konrad Brandel i Maury Pusch (1828-1902), który jest autorem zdjęć do *Albumu Warszawy*. Album został oprawiony w brązowe płótno pochodzi ze zbiorów Muzeum Historycznego m.st. Warszawy (nr inw. 6797/1 – 6846; 6797/2 – zdjęcia); francuska wersja albumu – *Vues de Varsovie* – znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej (AF I-4, JF 10249-10272).

71 „Czas” 1860, nr 110, s. 4, 13 V, w: J. Koziński, *Fotografia Krakowska w latach 1840-1914. Zarys historii*, Kraków 1978, s. 37.

72 Prawdopodobnie pierwszy skorzystał z tej możliwości w 1865 roku Józef Zajączkowski, publikując album *Grobowce, pomniki i trumny królów polskich z 29 zdjęciami*. W jego ślady poszli Awit Szubert (1837-1919) z albumami *Wieliczki, Doliny Ojcowa*, Walery Rzewuski ze zdjęciami architektury (budynków), portretami ówczesnych dostojników i reprodukcjami dzieł Jana Matejki oraz Ignacy Krieger ze zdjęciami budowli i ich detali. Ten ostatni około 1870 roku wydał album zatytułowany *Wzory widoków Krakowa* (Muzeum Historycznego miasta Krakowa – nr inw. Fs 3926/IX) i *Kraków i okolice* (Muzeum Narodowe w Warszawie – DI 97587/ 1-4) wewnątrz obok drukowanych pocztówek 21 zdjęć; por.: J. Koziński, *ibidem*, s. 37; T. Kwiatkowska, A. Malik, *Zespół negatywów szklanych z zakładu fotograficznego rodziny Kriegerów w posiadaniu Muzeum Historycznego miasta Krakowa (Krzysztofory)*, Kraków 1984, s. 52 (Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego miasta Krakowa, nr 11).

73 *Album sceniczne A. Hoffmann, artystki teatru Krakowskiego*, Kraków 1868, w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego; obecnie w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa (Fs 420/VI/1-27).

Właśnie teraz p. Rzewuski rozpoczął nader wdzięczną pracę, która mu nastręcza sposobności do rozwinięcia wszystkich zasobów jego fotograficznego talentu. Chcemy tu mówić o albumach artystek i artystów teatru krakowskiego [...]. teraz ukazało się najkompletniejsze, najwińcej wykończone i nader starannie wydane album pani Hoffmann, któremu właśnie publiczność tutejsza przypatruje się od kilku dni w księgarni p. Leigebra. Jest to dopiero pierwszy zeszyt albumu, a zawiera on 28 fotografii z 12 rozmaitych ról; pod każdą fotografią znajdują się wydrukowane: tytuł sztuki, imię autora, akt, scena i nareszcie tekst odpowiedni sytuacji [...]. Artystyczne to album jest nader starannie wykończone pod każdym względem i musimy powinszować p. Rzewuskiemu przełamania niemałej trudności i podania myśli podobnych albumów scenicznych⁷⁴.

Wielu fotografów, którzy tworzyli albumy działało we Lwowie⁷⁵ – m.in. fotograf powstańców styczniowych Jan Eder⁷⁶, Teodor Szajnok (1833-1896)⁷⁷, Dawid Mazua⁷⁸ i Edwara Trzemeski (1843-1905)⁷⁹.

74 „Dziennik Poznański” 1868, nr 118, 23 V, s. 2; cytat za: W. Mossakowska, *Walery Rzewuski...*, s. 166.

75 Fotografią zajmował się także rzeźbiarz Franciszek Michał Wyspiański (zm. 1901), ojciec Stanisława Wyspiańskiego, który około 1866 roku przeniósł się do Krakowa. Wykonał on serię portretów (w tym pisarza Walerego Łozińskiego), które wraz ze zdjęciami Ignacego Zygmunta Gołębiowskiego (1816-1865) i Teodora Szajnoka złożyły się na *Albumu znakomitości krajowych, zebrany przez księgarza Karola Wilda*: „Głos” 1861, nr 1, s. 5; nr 9, s. 4; nr 127, s. 3 w: A. Żakowicz (red.), *Dawna fotografia lwowska 1839-1939*, Lwów 2004, przypis 172, s. 74; Ponadto, według reklamy w „Gazecie Lwowskiej”, w 1891 roku Michał Goldberg wykonał 40 widoków Lwowa także wydanych jako album: „Gazeta Lwowska” 1892, nr 5, s. 3; „Dziennik Polski” 1892, nr 1, s. 3 reklama, w: A. Żakowicz, *ibidem*, przypis 94, s. 67.

76 Daty jego narodzin i śmierci nie są znane. Eder utrwalając zabytki i krajobrazy miejskie nie ograniczał się do terenu Lwowa, znane i cenione były jego albumy z widokami Przemyśla, Krakowa, Rzeszowa. W 1868 roku wykonał album z widokami okolic kolei lwowsko-brodzkiej (w tym fotografie zamku w Podhorcach). W 1871 roku ukazał się zbiór fotografii nagrobków Cmentarza Łyczakowskiego i słynny *Album osobliwości Lwowa* przygotowywany od 1867 roku, kiedy to Eder wykonał pierwszych 20 fotografii do albumu. Do dzisiaj zachowało się 60 zdjęć w Muzeum Historycznym we Lwowie: „Nowiny” 1867, nr 3, s. 23; „Gazeta Narodowa” 1867, nr 254, dodatek; 1868, nr 280, s. 2, w: A. Żakowicz, *ibidem*, s. 20 i przypis na s. 62.

77 W latach 1867-1868 przygotował dwuczęściowy album zatytułowany *Zabytki Żółkiewskie* ukazujący widok ogólny kościoła parafialnego św. Wawrzyńca, jego wnętrza i pomniki. W 1868 roku opublikował także *Album Krasiczyńskie* zawierający 33 zdjęcia zamku: „Gazeta Narodowa” 1867, nr 203, s. 3; „Dziennik Literacki” 1868, nr 6, s. 96, A. Żakowicz, *ibidem*, s. 63.

78 W 1894 roku na Powszechnej Wystawie Krajowej zaprezentował on fotografie nagrodzone srebrnym medalem. Były to wykonane przy świetle lampy magnetyzowej własnej konstrukcji, zdjęcia do *Albumu piękności naszych lwowianek* oraz w obrazy komponowane jak np.: *Dudziarz Włoch*, „Przegląd” 1894, nr 178, s. 2 oraz nr 216, s. 2; „Dziennik Polski” 1894, nr 270, A. Żakowicz, *ibidem*, s. 63.

79 Wykonał album *Wystawa Krajowa Rolniczo-Przemysłowa we Lwowie roku 1877* zawierający 33 fotografie, który obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego we Lwowie. Na wystawie tej fotograf zdobył złoty medal – A. Żakowicz, *ibidem*, s. 64.

W seriach fotograficznych odnoszono się do aktualnych problemów międzynarodowych pokazując obrazy konfliktów zbrojnych. Pierwsze tego rodzaju reportaże wykonał Roger Fenton (1819-1869) na zlecenie brytyjskiego rządu w 1855 roku dokumentując wojnę krymską. Przedstawił ją sielankowo i bez przemocy, co nie odpowiadało rzeczywistości⁸⁰. Okrucieństwa wojny secesyjnej zarejestrowały fotografie Alexandra Gardnera (1821-1882)⁸¹ opublikowane w albumie *Gardner's photographic sketchbook of the war*⁸².

Felice A. Beato (ok. 1833-ok. 1909) karierę reportera wojennego rozpoczął na Krymie. Następnie przez pięć lat wykonywał zdjęcia z drastycznymi scenami z powstania w Indiach (1858) czy II wojny opiumowej w Chinach (1860). W późniejszym okresie zajmował się wykonywaniem fotografii o tematyce orientalnej. Nie był w tym odosobniony. Wczesne przedsięwzięcia tego rodzaju powstawały dzięki pracy fotografów amatorów działających pod auspicjami rządu francuskiego (Maxime Du Camp) czy brytyjskiego⁸³. Własną inicjatywą Beato był album *View of Japan*. Subtelne w kolorystyce obrazy ukazują życie codzienne i portrety zwyczajnych Japończyków. Zostały opublikowane w dwóch częściach około 1869 roku i w kilku wersjach edytorskich⁸⁴. Część pierwsza przedstawiała widoki

80 Chory na cholere fotograf powrócił po czterech miesiącach do kraju, gdzie został okrzyknięty bohaterem, B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 62.

81 Gardner pracował na zlecenie znanego nowojorskiego atelier portretu Mathew B. Brady'ego (1823-1896). Podczas wojny usamodzielniał się i rozpoczął pracę z własnym sztabem. Wraz ze swymi współnikami Timothyem O'Sullivanem (1840-1882) utrwalił przynębiające obrazy z bitwy pod Gettysburgiem (1863), decydującej walce unionistów z armią konfederatów. Wcześniej zasłużył się dokumentacją fotograficzną kolei żelaznej Kansas Pacific Road, która ukazała się w albumie *Across the continent on the Kansas Pacific Railroad*, B. von Brauchitsch, *ibidem*, s. 61-65.

82 Opublikowany przez wydawnictwo Philip & Solomons w Waszyngtonie w 1865/1866 roku, oprawiony w okładki twarde w niebieską skórę tłoczoną złotem, G. Badger, M. Parr, *op. cit.*, s. 44. Składał się z 2 woluminów zawierających 100 odbitek w technice albuminowej z negatywów szklanych kolodionowych. Tekst przygotował Alexander Gardner a fotografie – A. Gardner, James Gardner, George Bernard, James F. Gibson, John Wood, Timothy H. O'Sullivan, David B. Woodbury, John Reekie. Zob. konserwację egzemplarza w Cornell University Library, Division of Rare and Manuscript Collections – <http://rmc.library.cornell.edu/7milVol/conservation.html> [dostęp: 17.10.2013].

83 Przykładem jest album kapitana Linnaeusa Tripe (1822-1902) *Photographic views in Madura*, który powstał pod egidą Brytyjskiej Wschodniej Kampanii Indyjskiej. Wydano go w Madrasie w 1858 roku. Składa się z 4 woluminów oprawionych w skórę (46 × 44 cm). W części I fotografie w liczbie 48 wykonano w technice papieru solnego pokrytego dodatkową warstwą albuminy z woskowych negatywów papierowych, zob.: Victoria and Albert Museum, London – www.vam.ac.uk/content/articles/l/linnaeus-tripe-biography/ [dostęp: 17.10.2013], G. Badger, M. Parr, *op. cit.*, s. 26.

84 Wykonywano egzemplarze w oprawie nawiązującej do stylu orientalnego z imitacji czarnej laki. Powstawały również wersje oprawione w różnego rodzaju tkaniny płócienne z tłoczeniami i złoceniami.

i krajobrazy⁸⁵ a część druga ręcznie kolorowane fotografie ukazujące sceny z życia codziennego mieszkańców Japonii⁸⁶. W podobnym klimacie utrzymane są fotografie z egzemplarza autorstwa jego ucznia i współpracownika Kusakabe Kimbei⁸⁷.

Historycy, historycy sztuki, konserwatorzy dzieł sztuki czy etnografowie byli nierzadko inicjatorami utrwalania zabytków architektury, dzieł sztuki i przedmiotów kultury materialnej oraz folkloru narodowego. Wiązało się to z oficjalnymi zamówieniami różnych instytucji świeckich i kościelnych a także okazjonalnie z aktualnymi wydarzeniami np. wystawami. Czasami zdarzało się, że owe projekty nigdy nie były realizowane do końca⁸⁸. Takie wydawnictwa powstawały z inicjatywy fotografów lub w wyniku współpracy ze środowiskami naukowymi⁸⁹.

Na szczególną uwagę zasługuje imponujący wkład Jana Bułhaka (1876-1950) w dokumentowaniu przyrody i zabytków rodzinnej ziemi⁹⁰. W latach międzywojennych sporządził on 158 albumów zatytułowanych *Polska w obrazach fotograficznych*. Niestety zbiór ten uległ rozproszeniu⁹¹.

85 W część I znajdują się odbitki albuminowe czarno-białe.

86 Egzemplarz w Muzeum Literatury w Warszawie jest niekompletny, zawiera 30 zdjęć z 50 zamieszczonych pierwotnie w albumie.

87 Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.

88 Przykładowo znany lwowski inżynier-mechanik i wynalazca a także fotograf-amator Franciszek Rychnowski (1850-1929) w kwietniu-wrześniu 1894 roku w porozumieniu z Komitetem Powszechnej Wystawy Krajowej zdejmował widoki ulic i budynków lwowskich oraz pawilonów wystawowych. Poróżniwszy się jednak z Komitetem, nie zrobił użytku z owych 200 fotografii, które nie zostały nigdy opublikowane, i dopiero po 40 latach w 1934 roku, dzięki zabiegom Aleksandra Czołowskiego negatywy szklane i odbitki zostały zakupione od córki Rychnowskiego i powiększyły zbiory Muzeum Historycznego we Lwowie (znajdują się tam do dziś), A. Żakowicz (red.), *op. cit.*, s. 59.

89 W tym kontekście interesujące wydają się również prace z lat 1911-1918 Józefa Kościeszki Jaworskiego, urodzonego w Warszawie malarza i fotografa, autora niewielkich albumów liczących po około 20-40 fotografii, dokumentujących Lwów a należących do zbioru przedwojennego Centralnego Biura Inwentaryzacji przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, obecnie w Zbiorze Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN, zob. J. B. Kucharska, *Dokumentacja fotograficzna Lwowa Józefa Kościeszki-Jaworskiego z lat 1911-1918*, w: A. Żakowicz (red.), *op. cit.*, s. 186-196. Trudno jednoznacznie określić czy są one albumami wydawniczymi czy ich wersją roboczą (projektem), czy raczej jednostkowym zbiorem.

90 Prezydent RP odznaczył go w 1923 roku Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Restituta „za zasługi położone na polu propagandy polskiej i za granicą i za twórczość w dziedzinie fotografii”, I. Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa 2003, s. 386.

91 Porównaj: D. Jackiewicz, *Wizja Miasta. Warszawa na fotografiach Jana Bułhaka z 1920-1921 roku*, „Dagerotyp” 2007, nr 16, s. 67-73; J. Kucharska, A. Rybicki, M. Skrejko, *Wilno Jana Bułhaka*, Kraków 1996; J. B. Kucharska, W. Mossakowska, *Album zdjęć Jana Bułhaka ofiarowany przez Józefa Piłsudskiego Helenie i Ignacemu Paderewskim*, „Dagerotyp” 2000, nr 9, s. 21-36; M. Skrejko, *Prace Jana Bułhaka w Zbiorach Muzeum Historii Fotografii w Krakowie*, *ibidem*, s. 37-41.

Zamiana autentycznych fotografii, które występowały w albumach wydawniczych z oryginalnymi odbitkami na ich drukowane wersje przebiegała powoli. W związku z tym pierwsze albumy wydawnicze z reprodukcjami zdjęć zaczęły powstawać już w połowie lat 50. XIX wieku. Wówczas wykonywano je w jednym z dwóch znanych procesów fotomechanicznych mianowicie w technice kolotypii lub fotolitografii⁹². Stopniowo wprowadzano kolejne innowacje z tej dziedziny – w albumach pojawiały się reprodukcje zdjęć w technice woodburytypii⁹³, opatentowanej w 1864 roku oraz heliografii (fotografiiury)⁹⁴ wprowadzonej w 1879 roku. Od około 1880 roku wykonywano przedruki w zyskującej na popularności technice półtonu. Doprowadziło to do dominacji albumu wydawniczego z reprodukcjami nad albumami wydawniczymi z oryginalnymi odbitkami fotograficznymi⁹⁵.

Jeden z możliwych sposobów przemiany albumu ze zdjęciami w album wydawniczy z reprodukcjami przedstawię na przykładzie trzech niecodziennych obiektów. Są nimi albumy *Apolinaremu Jaworskiemu Prezesowi Koła Posłowie Polscy do Rady Państwa 1891 roku*. Zachowały się dwa egzemplarze w wersji ze zdjęciami i jeden w wersji z reprodukcjami⁹⁶. Wersja zawierająca oryginalne fotografie była wariantem pierwotnym. Wykonano ją w kilkunastu, identycznych egzemplarzach oprawionych skórę w ilości, która prawdopodobnie odpowiadała liczbie posłów. W każdym albumie umieszczono jednakowe zestawy zdjęć obok akwrel pędzla Ferdynanda Tadeusza Rybkowskiego wykonanych na każdej karcie wokół okienek. Zapewne zainteresowanie ze strony szerszej publiczności i rachunek ekonomiczny spowodowały podjęcie decyzji o powstaniu tańszej wersji drukowanej albumu. W związku z tym wariant pierwotny został przedrukowany z użyciem techniki fotomechanicznej nazywanej półtonem i wydany w 1892 roku w Krakowie pt. *Polscy członkowie Austriackiej Izby panów i członkowie Koła Polskiego w Wiedniu*.

92 Proces fotomechaniczny bazujący na procesie litografii i na tym, że tłuszcz i woda odpychają się nawzajem. Został wynaleziony w 1855 roku przez Alphonse'a Louisa Poitevina (1819-1882).

93 Proces fotomechaniczny opatentowany w 1864 przez Woltera Woodburego (1834-1885).

94 Fotografiiura, znana także jako heliografiiura, jest fotomechanicznym procesem do powielania fotografii w dużych edycjach. Została wynaleziona w 1879 roku przez Austriaka Kreła Klića (1841-1926) i później z biegiem lat udoskonalona przez niego. Opiera się na założeniu, że dwuchromowa żelatyna twardnieje proporcjonalnie do czasu naswietlania.

95 Pomimo ich znaczącej przewagi w początkach XX wieku nadal powstawały albumy ze zdjęciami, chociaż bardziej za sprawą autorskich wizji niż komercyjnej kalkulacji. Takimi przedsięwzięciami wydają się być opisywane wcześniej albumy ze zdjęciami Jana Bułhaka z okresu międzywojennego.

96 Biblioteka Sejmowa w Warszawie nr inw. MSP.357/1-18 (po konserwacji z oprawą wykonaną wtórnie) i nr inw. MSP 3198 KWM 3185/2001.

W Polsce pierwsze wzmianki o wykorzystaniu reprodukcji w albumach fotograficznych pojawiają się ponownie za sprawą Beyera⁹⁷, który był inicjatorem powstania kilku publikacji wykorzystujących światłodruk.

[...] światłodruk (fotodruk), którego pierwotnym wynalazcą był Poitevin, został znacznie ulepszony przez Alberta w Monachium. Za namową Beyera M. Dutkiewicz (w owym czasie już współwłaściciel znanej firmy Kloch i Dutkiewicz udał się na naukę do Alberta, powierzając piszącemu te słowa zarząd techniczny firmy. Założona po powrocie Dutkiewicza światłodrukarnia, pomimo istniejących jeszcze niedostatków, (które później w znacznym stopniu usunął Oberneter, właściciel podobnego zakładu w Monachium), dzięki pracy Beyera i Dutkiewicza wydała produkcje pierwszorzędnej wartości, rywalizować mogącą z dzisiejszymi pomimo tak licznych udoskonaleń. Do takich zaliczyć należy: ilustracje do wspomnianego albumu, wydanego z powodu 400-letniej rocznicy urodzin Kopernika; do dzieła: *Katedra Gnieźnieńska*, wydanego przez księdza Polkowskiego, kanonika wawelskiego, a serdecznego przyjaciela Beyera; albumy: *Starożytności Krakowa* i *Muzeum starożytności w Peszcie*, gdzie przy urządzonej wystawie Beyer własnymi zabiegami uformował oddział „starożytności polskich” [...] ⁹⁸.

Z kolei w środowisku lwowskim⁹⁹ Teodor Szajnok był pierwszym wydawcą albumów fotograficznych wykonywanych metodą światłodruku. W ten sposób reprodukował fotografię przedstawiającą kościół św. Jana Chrzciciela i zamieścił

97 W 1870 roku Beyer otwiera pierwszą (?) w Polsce światłodrukarnię, zob. W. Mossakowska, *Początki...*, s. 75; E. Triller, *Karol Beyer (1818-1877) działacz i naukowiec*, w: U. Czartoryska (red.), *Karol Beyer 1818-1877. Pionier fotografii polskiej, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, październik-listopad 1984*, Łódź [1984], s. 11-28, D. Jackiewicz, *Karol Beyer 1818-1877*, Warszawa 2012.

98 A. Karoli, *op. cit.*, s. 99.

99 Także nakładem lwowskiej firmy Seyfarth-Dydyński w latach 1894-1905 ukazały się pierwsze ilustrowane pocztówki z widokami Lwowa, datowane na lata 1894-1895. Firma na ulicy Teatralnej 1 zajmowała się handlem i wśród książek, obrazów, ram i artykułów fotograficznych sprzedawała także albumy. Ponadto w 1890 roku wydała papier listowy z widokami Lwowa a w 1894 roku album *Widoki Lwowa* zawierający 25 fotografii. Podobnie w końcu 1891 roku w formie albumu zostało wydanych 40 zdjęć Lwowa autorstwa Michała Goldberga. Ponadto można podejrzewać, iż działający na tym terenie zakład artystyczno-graficzny Adolfa M. Hegedüsa specjalizujący się w wykonywaniu fotocynkografii, autotypii, chromotypii oraz światłodruku wydał również wiele albumów fotograficznych. Albumy w technice fotocynkografii nakładem własnym wydawał Edward Trzemeski. Obejmowały następującą tematykę: *Kredka i paleta Artura Grottgera*, *Wystawa Krajowa 1894*, *Panorama Racławicka*, *album Muzeum Stawropigialne*. W 1892 roku powstały *Wystawa przemysłu budowlanego we Lwowie* i *Widoki miasta Lwowa* wydane nakładem Jana Bromilskiego we Lwowie, „Dziennik Polski” 1892, nr 341, s. 3; nr 362, s. 2, A. Żakowicz (red.), *op. cit.*, s. 27-75.

ją w książce Karola Widmana (1821-1891)¹⁰⁰. Zamykając ten bardzo obszerny wątek, z pewnością wymagający osobnego opracowania, należy wspomnieć o ciekawej publikacji *Album fotografów polskich* z przedmową Henryka Mikolascha z 1905 roku¹⁰¹.

Obecność reprodukcji nie wykluczała obecności autentycznej fotografii¹⁰². Wczesne wydawnictwa miały charakter mieszany, o czym była już mowa. Przykładem tego jest *Album pamiątkowych widoków miasta Poznania* Antoniego Rose¹⁰³, w którym obok autentycznej fotografii umieszczono ilustracje wykonane w technice fotolitografii.

W albumach wydawanych w Europie i Stanach Zjednoczonych preferowano technikę pigmentu lub woodburytypię. W taki sposób wykonano portrety niemieckich naukowców, pisarzy i artystów w wydawnictwie *Album der Zeitgnossen* czy brytyjską serię *Gallery of photographic portraits*, wykonana przez studio Elliot and Fry¹⁰⁴.

IV.

Kolejną czwartą grupę tworzą albumy fotograficzne jako księgi hołdu (*Huldigungsadresse*), księgi dziękczynne (*Glückwunschadresse*) i księgi gratulacyjne (*Adressbuch*)¹⁰⁵. Wywodziły się ze znanego z wcześniejszych epok zwyczaju formalnego i symbolicznego aktu uznania i lojalności składanego przez poddanych swojemu monarsze. Rozpowszechniły się w XIX wieku w Cesarstwie

100 *Kościół św. Jana Chrzciciela we Lwowie. Wiadomość historyczna*, przez K. Widmana. Z fotografią z pracowni T. Szajnoka, Lwów 1869, „Gazeta Narodowa” 1868, nr 86, A. Żakowicz (red.), *op. cit.*, przypis 28, s. 63.

101 Zawierał reprodukcje 74 fotografii w tym 2 zdjęć Mikolascha i między innymi 4 prace autorów z Poznania: dra J. Chrzanowskiego, Wiktora Gładysza, Rusa Kasztelana i Felicji Szamowskiej (Warszawę reprezentowało 2 fotoamatorów) I. Płazewski, *op. cit.*, s. 149; A. Żakowicz (red.), *op. cit.*, s. 295.

102 John Thomson (1837-1921) był jednym z ważniejszych dziewiętnastowiecznych autorów albumów fotograficznych wydawniczych, który używał zarówno oryginalnych fotografii jak i ich wersji drukowanych z wykorzystaniem dostępnych procesów fotomechanicznych, G. Badger, M. Parr, *op. cit.*, s. 32.

103 Znajdują się w nim jedna fotografia (A&F Zeuschner Hofphotographen. Posen, Wilhelmstr. 5) i litografie (18 × 24 cm) wykonane przez zakład litografii Antoniego Rose w Poznaniu. Album ze zbiorów Biblioteki Narodowej (ZZIkon A. 5030/F.XIX/I-33) – www.polona.pl/item/109710/0/ [dostęp: 17.10.2013].

104 Studio utworzone w 1863 r. przez Josepha J. Elliotta (1835-1903) i Clarence’a E. Frya (1840-1897) w Londynie przy Baker Street, zob. kolekcję w National Portrait Gallery – www.npg.org.uk/collections/search/person/mp06938/elliott-fry?search=sas&csText=elliott+fry&role=art [dostęp: 17.10.2013]. Kolejnym prekursorskim albumem zasługującym na uwagę jest *Galerie des contemporains* [*Galerie des illustrations contemporaines*] zainicjowane przez Pierre’a Petita (1832-1909) w 1859 roku w Paryżu, wydawane w latach 1876-1884 przez Goupil et Compagnie, zob. N. Rosenblum, *op. cit.*, s. 67.

105 Obecnie w zbiorach Bildarchiv w Wiedniu w liczbie około 3500 egzemplarzy. Są częścią depozytu Fideikommissbibliotek, prywatnej biblioteki Habsburgów, założonej w 1835 roku.

Austro-Węgierskim za czasów panowania Franciszka Józefa I. Przybrały kształt pisemnych gratulacji składanych we wszystkich oficjalnych językach monarchii. Często w księgach powstawały wielojęzyczne i simultanicznie komponowane kolumny tekstu. Były podarunkami dla cesarza od związków, zrzeszeń i indywidualnych osób z okazji jego urodzin, jubileuszy lub wizytowania danego regionu. Obok tekstu zazwyczaj umieszczano dekoracje wykonane różnorodnymi technikami malarskimi: akwarelą, gwaszem i temperą wzbogacone złoceniami lub ozdobnymi winietami. Większość egzemplarzy pochodzących z II połowy XIX wieku była ilustrowana wklejanymi zdjęciami. Powstawały przeważnie w jednym egzemplarzu stąd też ich wyjątkowy i prekursorcki charakter zauważalny szczególnie w odniesieniu do albumów rodzinnych. Kształtem nawiązywały do opraw cennych manuskryptów. W XIX wieku stały się świadectwem różnorodności i rozkwitu rzemiosła artystycznego. Przed wręczeniem czasami były prezentowane szerszej publiczności na wystawach, na przykład na miesięcznej ekspozycji 295. wystawy Stowarzyszenia Sztuki w Wiedniu (Österreichischer Kunstverein)¹⁰⁶ oraz na Wystawach Światowych¹⁰⁷.

Obchody 50-lecia rządów Franciszka Józefa I odbywały się bez hucznych uroczystości z powodu zamordowania przez włoskiego anarchistę Luigiego Lucheni we wrześniu 1898 roku w Genewie jego małżonki Elżbiety. Przygotowana przez poddanych księga dziękczynna *Viribus Unitis – Das Buch von Kaiser*¹⁰⁸ nie została wystawiona na widok publiczny, drukiem ukazało się jedynie jej wydanie specjalne w języku niemieckim, czeskim, włoskim, chorwackim, polskim i węgierskim. Dziesięć lat później z okazji 60-lecia rządów cesarza pojawił się tom uzupełniający zatytułowany *Kaisergalerie* zaprojektowany przez Józefa Hoffmana (oprawa) i Kolomana Mosera (strona tytułowa). Był on tak okazały i ciężki, że towarzyszył mu przy sprzedaży umyślnie w tym celu zaprojektowany pulpit¹⁰⁹.

106 *Fest – Ausstellung der zur Feier der Silbernen Hochzeit Ihrer Majestäten des Kaisers und Kaiserin eingelangten Widmungen und Huldigungsadressen, Juni 1879*, U. Fisher-Westhauser, (hrsg.), *Geschenke für das Kaiserhaus. Huldigungen an Keiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth*, Wien 2007, s. 22.

107 Prawdopodobnie Wystawa Światowa w Paryżu z 1878 roku, U. Fisher-Westhauser, (hrsg.), *ibidem*, s. 22.

108 *Viribus unitis. Das Buch vom Kaiser mit einer Einleitung von Joseph Alexander, Freiherr von Helfert*, hrsg. von M. Herzig, Wien 1898. Księga wydana została staraniami arcyksiężnej Marie Valerie. *Viribus Unitis* (wspólnymi siłami) – było hasłem cesarza, które zostało użyte po raz pierwszy w tytule księgi podarowanej cesarzowi przez kongregację mechtarystów (benedyktyni obrządku ormiańskiego) w 1858 roku z okazji 10-lecia jego rządów. Przedstawiała sceny z życia cesarza, zarówno prywatne jak i podczas wizyt w krajach należących do Cesarstwa Austro-Węgier, wykonane w technice heliografii, U. Fisher-Westhauser, (hrsg.), *ibidem*, s. 22, 30.

109 *Kaiser-Galerie. Bilder aus dem Leben Kaiser Franz Josef I; Neue Folge zu Viribus Unitis. Das Buch vom Kaiser*, hrsg. von M. Herzig, Wien 1909, U. Fisher-Westhauser, (hrsg.), *ibidem*, s. 21.

V.

Piątą grupę stanowią albumy fotograficzne rodzinne. Pojawiły się one w charakterze niezbędnych obiektów towarzyszących rozwojowi rodzinnej fotografii portretowej na tekturkach szczególnie formatu wizytowego. Albumy te omówione zostaną w osobnym opracowaniu.

Summary

Izabela Zając *From a Plain Photographic Album to a Published Photographic Album. Descent and Systematics*

An analysis of changes in the form and function of photographic albums popular in the 19th century entailed the need to track down the history of these albums themselves. It provided a point of reference and, in some cases, a direct inspiration for these albums. In search for “family” similarities, one should take a closer look at the role of the album from antiquity until the 19th century – the time when photography appeared.

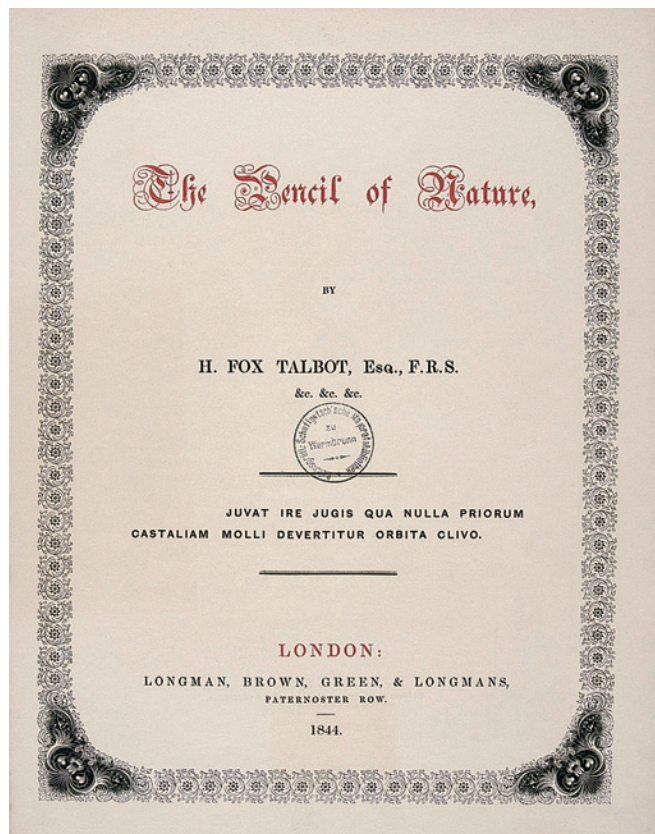
The fact that the same nomenclature was used thus far with reference to a variety of items caused the necessity to create the first systematics, which will take into consideration the main discrepancies between photographic albums. So far the adjective “photographic” was used for all kinds of bound volumes containing photographs, including items illustrated with printed reproductions made with the use of photomechanic techniques: photogravure, photolithography or colotypy.

The article suggests a new classification based on five essential groups arranged by form and function of photographic albums (presented in a chronological order). The article describes four groups: (1) artificial photographic albums; (2) photographic albums of trifles, aphorisms and press clippings; (3) published photographic albums (with original photographs and illustrations based on photographs); and (4) photographic albums as the books of homage (*Huldigungsadresse*), commemorative books (*Glückwunschsadresse*), and address and congratulatory books (*Adressbuch*).

The last, fifth group – family photographic albums and their varieties – shall be discussed in the forthcoming articles.

Izabela Zajac

Od albumu fotograficznego do wydawniczego – pochodzenie i systematyka



I. W. H. Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844 [i.e. 1844-1846], sygn. BN A.3518/F.XIX/III-5, karta tytułowa



II. W. H. Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844 [i.e. 1844-1846], sygn. BN A.3518/F.XIX/III-5, tabl. 18



III. K. Beyer, *Album de l'exposition des objets d'art et d'antiquité*, Varsovie 1856, sygn. BN A.4712/F.XIX/IV-24, tabl. I



IV. K. Beyer, *Album fotograficzne wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa 1859, sygn. BN A.4711/F.XIX/IV-23, karta tytułowa



V. K. Beyer, *Album fotograficzne wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa 1859, sygn. BN A.4711/F.XIX/IV-23, tabl. V



VI. *Album dzieł sztuki zastosowanej do przemysłu z wystawy urządzonej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1881 r., Warszawa 1883, sygn. BN A.2880/F. XIX/IV-10, karta tytułowa*



VII. *Album dzieł sztuki zastosowanej do przemysłu z wystawy urządzonej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1881r., Warszawa 1883, sygn. BN A.2880/F. XIX/IV-10, tabl. LXIV*

Noty o autorach

MAŁGORZATA BOCHENEK, historyk, chemik, absolwentka studiów podyplomowych Politechniki Krakowskiej na Wydziale Architektury w zakresie Konserwacji Zabytków Architektury i Urbanistyki oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego na Wydziale Chemii w zakresie Nowoczesnych Technik Analitycznych dla Konserwacji Obiektów Zabytkowych. Od 1998 roku pracuje w Archiwum Narodowym w Krakowie, od 2012 roku kieruje Oddziałem VIII ds. konserwacji i zabezpieczania zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie.

MARZENNA CIECHAŃSKA, dr hab., prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, artysta plastyk, konserwator dzieł sztuki, adiunkt na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP. W 1990 roku ukończyła studia na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie na specjalizacji konserwacji i restauracji książki grafiki i skóry zabytkowej. W 2004 obroniła dysertację doktorską, nagrodzoną w konkursie na prace naukowe z konserwacji Generalnego Konserwatora i Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków. Od 1993 roku pracuje w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki ASP w Warszawie. Od 2008 roku pełni funkcję prodziekana Wydziału. Od 2005 roku jest rzeczoznawcą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie opieki nad zabytkami, specjalizacja – grafika oraz materiały biblioteczne i archiwalne. Od 2008 roku jest członkiem zarządu ENCoRE (European Network for Conservation-Resoration Education) organizacji zrzeszającej europejskie uczelnie wyższe kształcące w zakresie konserwacji-restauracji dzieł sztuki. Współpracuje z różnymi instytucjami. Autorka kilkudziesięciu publikacji poruszających zagadnienia konserwacji i restauracji dzieł sztuki. Poza pracą naukowo-dydaktyczną jest czynnym konserwatorem dzieł sztuki.

JOLANTA CZUCZKO – dr, konserwator i restaurator, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 1999 roku zatrudniona w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry UMK jako pracownik naukowo-dydaktyczny. Prowadzi pracownię konserwacji zabytków, w ramach której realizuje zajęcia z zakresu konserwacji bloku książki zabytkowej oraz obiektów z warstwami barwnymi. Jest autorką cyklu wykładów poświęconych zagadnieniom historii produkcji papieru i profilaktyce konserwatorskiej, skierowanych głównie do przyszłych artystów. Doświadczenie zawodowe zdobyła wykonując liczne prace konserwatorskie i restauratorskie, bierze udział w projektach naukowych i badawczych. Jej zainteresowania zawodowe związane są głównie z problemem badań oraz konserwacji i restauracji dzieł sztuki wykonanych na podłożach papierowych. W 2010 roku

obroniła dysertację doktorską omawiającą Podłoża papierowe stosowane przez Leona Wyczółkowskiego. Zagadnienia typologiczne i konserwatorskie.

DOROTA DZIK-KRUSZELNICKA, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji Dzieł Sztuki. W latach 2005-2007 konserwator w Sekcji Odkwaszania i Konserwacji Arkuszy Zakładu Konserwacji Masowej Biblioteki Narodowej w Warszawie. Obecnie Pracownia Technik i Technologii Opraw na Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP oraz Starszy Asystent Konserwatorski – Pracownia Konserwacji Obiektów na Papierze w Muzeum Narodowym w Warszawie.

PATRICIA ENGEL – konserwator i restaurator, absolwentka wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste (1979-1984), doktorat w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2007). W latach 1994-1999 pracowała jako konserwator w Austriackiej Bibliotece Narodowej (Österreichische Nationalbibliothek) oraz Staatsbibliothek zu Berlin (Königliche Bibliothek). W latach 2000-2008 była dziekanem wydziału konserwacji książki i papieru Uniwersytetu w Hildesheim (Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst w Hildesheim, Niemcy). Obecnie stoi na czele rady naukowej The European Centre for Conservation for Books and Paper Conservation-Restoration w Horn (Austria).

ELŻBIETA GÓRSKA-WIKŁO, konserwator dzieł sztuki, absolwentka kierunku Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; od 1986 r. pracuje jako konserwator zabytków, zwłaszcza w zakresie konserwacji papieru i skóry zabytkowej i profilaktyki konserwatorskiej. Akredytowany konserwator Instytutu Konserwacji w Wielkiej Brytanii. Obecnie pracuje Kierownik Działu Konserwacji w Archiwum Uniwersyteckim w Glasgow.

MAŁGORZATA GROCHOLSKA, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych (specjalizacja – konserwacja papieru i skóry). W latach 1980-1991 zatrudniona w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu a następnie Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu na stanowisku konserwatora. Od 1997 roku związana z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich jako Konserwator Zbiorów, kierownik Pracowni Konserwatorskiej. Jest autorką licznych prac konserwatorskich starodruków, rękopisów, grafik, rysunków. W latach 2007-2011 pełniła funkcję inżyniera projektu ds. konserwacji rękopisów ze zbiorów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, projekt finansowany z funduszy Unii Europejskiej, EOG, oraz inżyniera projektu ds. konserwacji zabytkowego zbioru Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Opolu, projekt finansowany z funduszy RPO.

DOROTA JUTRZENKA-SUPRYN, dr, konserwator dzieł sztuki ze specjalnością konserwacja zabytkowego papieru i skóry, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (1993). Od roku 1993 pracuje w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry UMK w Toruniu, obecnie na stanowisku adiunkta. W 2006 r. obroniła pracę doktorską pt. *Problemy konserwacji map kolorowanych grynszpanem*. Od 2007 roku jest zatrudniona również na stanowisku konserwatora zbiorów zabytkowych w Bibliotece Elbląskiej.

ZOFIA KOSS, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. Od 2008 roku jest pracownikiem Katedry Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki macierzystej uczelni.

JOANNA KOZIELEC – konserwator dzieł sztuki, absolwentka Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Czynny konserwator dzieł sztuki, doświadczenie zawodowe przy prowadzeniu prac nad ruchomymi obiektami zabytkowymi o różnorodnej technice wykonania.

TOMASZ KOZIELEC, dr, konserwator dzieł sztuki, absolwent i pracownik Zakładu Konserwacji Papieru i Skóry Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Do szczególnych dziedzin na polu pracy badawczo naukowej należy m.in. technologia i historia wyrobu różnych wytworów celulozowych i proteinowych oraz ich badanie; masowe i laboratoryjne odkwaszanie zbiorów z dwóch ostatnich stuleci.

GRAŻYNA MACANDER-MAJKOWSKA, konserwator dzieł sztuki, absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Starszy wykładowca w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Od 1996 r. prowadzi Pracownię Konserwacji i Restauracji Grafiki i Rysunku w tejże katedrze. Od 2005 r. rzeczoznawca Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie opieki nad zabytkami w specjalizacji – konserwacja książki, grafiki, skóry zabytkowej, archiwaliów oraz malarstwa na papierze i pergaminie.

ANNA MICHAŚ-BAILEY – konserwator fotografii i innych obiektów z papieru i skóry, absolwentka Zakładu Konserwacji Papieru i Skóry, Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. W latach 1994-2012 kierownik Działu Konserwacji i Zabezpieczania Zasobu Archiwum Państwowego w Krakowie. W latach 2002-2006 Sekretarz Komisji ds. Zabezpieczania Archiwaliów w Klimacie Umiarkowanym, Międzynarodowej Rady

Archiwalnej (Committee on Preservation of Archives in Temperate Climate, International Council on Archives, ICA/CPTe). Koordynator polskiej sekcji programu: Safeguarding European Photographic Images for Access/SEPIA (2001-2003). W latach 2007-2009 uczesniczyła w programie Andrew W. Mellon Fellow, Fifth Cycle of the Advanced Residency Program in Photograph Conservation.

ANNA NOWICKA – konserwator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 2000 r. jest zatrudniona na etacie naukowo-dydaktycznym w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych mieszczącym się na wyżej wymienionym wydziale. Zajmuje się m.in. badaniami technologicznymi dzieł sztuki.

PIOTR OSZCZANOWSKI, dr hab., adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Renesansu i Reformacji Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w sztuce wczesnonowożytnej, ze szczególnym uwzględnieniem śląskiej rzeźby, grafiki, rysunku i złotnictwa manierystycznego oraz barokowego. Współorganizator i współautor polskich oraz międzynarodowych wystaw muzealnych, konferencji naukowych i projektów badawczych.

MAŁGORZATA PRONOBIS-GAJDZIS – dr, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych (kierunek – Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki). Od 1990 r. pracuje w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry. Prowadzi pracownię Intrologatorstwa Artystycznego, realizując także własny program autorski. W 2006 r. obroniła dysertację doktorską, wyróżnioną w konkursie Generalnego Konserwatora Zabytków i Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków na najlepsze prace studialne, naukowe i popularyzatorskie dotyczące ochrony zabytków i muzealnictwa. Jest autorką i współautorką wielu realizacji konserwatorskich.

WŁADYSŁAW SOBUCKI, dr, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, chemik, absolwent Politechniki Gdańskiej (1969). Wieloletni pracownik dydaktyczny Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. W 1998 r. uzyskał kwalifikację I stopnia w zakresie konserwacji dzieł sztuki. Obecnie profesor nadzwyczajny w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych ASP. W latach 1989-2008 pracował w Bibliotece Narodowej. Był współorganizatorem Zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN i kierownikiem Laboratorium ZKZB. Współautor Wieloletniego Programu Rządowego na lata 2000-2008 *Kwaśny papier*. W latach 2000-2008 był jego koordynatorem, a następnie kierownikiem Zespołu ds. Koordynacji.

MONIKA SUPRUNIUK, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stypendystka Muzeum Auschwitz-Birkenau i Landu Nadrenii Północnej i Westfalii oraz programu MEDIA Plus Unii Europejskiej. Pracuje w FilMOTECE Narodowej w Warszawie przy realizacji projektu Konserwacja i digitalizacja przedwojennych filmów fabularnych oraz w ASP w Warszawie w Katedrze Konserwacji i Restauracji Książki, Grafiki i Skóry Zabytkowej.

IZABELA ZAJĄC, dr, konserwator dzieł sztuki. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. W 2011 obroniła pracę doktorską *Historia zabytkowych albumów do fotografii*. W latach 1997-2000 konserwator w Centralnym Laboratorium Konserwacji Archiwaliów przy Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Od 1998 r. asystent w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki ASP w Warszawie. Brała udział w międzynarodowych projektach i programach badawczych, np.: pomoc (1999-2001) bibliotece koptyjskiego klasztoru w der al-Sourian w Egipcie, program LASCANA (2005-2007), warsztaty ochrony i identyfikacji fotografii w Bratysławie (2008-2010). Uczestniczyła w wielu zagranicznych szkoleniach z zakresu ochrony, zabezpieczania i konserwacji zabytkowych fotografii.

KAROLINA ZYCH, konserwator dzieł sztuki w specjalności konserwacja-restauracja książki, grafiki i skóry zabytkowej, od 2012 roku asystent w Katedrze Konserwacji i Restauracji Książki, Grafiki i Skóry zabytkowej Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP Warszawie.