

— Klasyczne i nietypowe albumy fotograficzne rodzinne

Izabela Zając

notes 17_2015
konserwatorski

Summary: Izabela Zając, *Classical and Untypical Family Photographic Albums*

With regards to their function, family photographic albums represent a homogenous group of objects intended first of all for pictures of a family nature. Since the mid 19th century until the 1930s, along with the change of the format and photographic techniques, also the albums intended for the storage of photos had changed – both in terms of their technical construction and the used materials, and in terms of decorations that followed the fashions ruling at the time. The author analyses these changes thoroughly until the advent of amateur photography when the described type of an album disappeared entirely.

— Albumy fotograficzne rodzinne stanowią jednorodną pod względem funkcji grupę obiektów przeznaczonych przede wszystkim na zdjęcia o charakterze rodzinnym. Wszystkie tworzone były puste, po to, by zapewnić ich właścicielom możliwość indywidualnego doboru porządku i hierarchii zdjęć, a tym samym intymność i неповtarzalność kolekcji.

Jednorodności funkcji towarzyszyła ogromna różnorodność struktur i kształtów albumów. Oprócz wyraźnych różnic stylistycznych diametralnie różniły się one bowiem właśnie architekturą opraw i kart.

Proponuję użycie następującej systematyki, uwzględniającej cztery kategorie albumów familijnych. Wśród nich w pierwszej kolejności wyróżnić należy obiekty bezpośrednio wywodzące się od kodeksu, które nazywać będę *klasycznymi albumami fotograficznymi familijnymi*; pozostałe zaś – *nietypowymi albumami fotograficznymi familijnymi*. Obiekty sygnowane otrzymają miano *autorskich albumów fotograficznych familijnych*, natomiast osobną podgrupę stanowić będą obiekty przeznaczone do naklejania zdjęć amatorskich, określane jako *amatorskie albumy familijne*.

Początkowo *klasyczne, nietypowe i autorskie albumy fotograficzne familijne* były przygotowywane wyłącznie z myślą o fotografiach wizytowych, co przerwane zostało dopiero przez pojawienie się kolejnych zdjęć standardowych. Na kartach albumów najczęściej spotykane były fotografie w następujących formatach: gabinetowe (1864), Victoria (1870), Oblong/Promenade (1875), Boudoir (1875), rzadziej Imperial (1875)¹. Pozostałe formaty pojawiały się w nich sporadycznie².

¹ Por. Z. Harasym, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2005, s. 162; E. Maas (red.), *Das Photoalbum 1858–1918: Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum*, München 1975, s. 89.

² Formaty fotograficzne. Carte-de-visite (zdjęcie: 5,8 x 9,4 cm; tekturka: 6,3 x 10,2 cm); gabinetowe (zdjęcie: 10,3 x 14,6 cm; tekturka: 10,9 x 16,6 cm); Victoria (zdjęcie: 7,1 x 11,0 cm; tekturka: 8,2 x 12,5 cm); Oblong/Promenade (zdjęcie: 9,3 x 20,0 cm; tekturka: 10,0 x 20,8 cm); Boudoir (zdjęcie: 12,3 x 19,1 cm; tekturka: 13,3 x 21,5 cm); Imperial (zdjęcie: 17,6 x 26,0 cm; tekturka: 18,2 x 29,0 cm). Czasami fotografie formatowe przycinano, aby dopasować je do zastanej wielkości okienka w albumie.

Wczesne klasyczne albumy rodzinne (1856/1858–1860)

Wczesne albumy rodzinne charakteryzowały się niewielkimi rozmiarami i występowały w trzech głównych wariantach. Określiłam je przez analogię do formatów bibliotecznych, biorąc pod uwagę ich wysokość, szerokość i grubość³. Najczęściej występowały albumy o kształcie prostokątnym, zbliżone do szesnastki (16°), o wymiarach: 15 x 12 x 5 cm, z niewielkimi odchyleniami.

Drugim popularnym formatem w tamtym okresie były albumy podłużne, w których dwie wartości: wysokość i grubość, pozostały niezmiennione. Podwojeniu uległa jedynie szerokość, dzięki czemu rozmiary opraw oscylowały w okolicach szesnastki (16°) 15 x 24 x 5 cm. Trzecim z formatów były albumy zbliżone do bibliotecznej ósemki (8°), z wymiarami oprawy około 25 x 20 x 6 cm.

Oprawy albumów z tej grupy cechowała jednorodna technika i technologia wykonania. Wszystkie tworzone jak oprawy nieorganiczne z okładkami z kilkumilimetrowej tektury.

Najpopularniejszymi materiałami, jakich używano do pokrywania okładek albumów, były różnego rodzaju skóry introligatorskie: cielęce, wołowe, rzadziej kozłowe. Ich kolorystyka oscylowała wokół naturalnych odcieni brązu oraz czerwieni i zieleni. Zdobienia charakteryzowały się oszczędną formą. Dominowały ślepo tłoczone elementy linearne, tworzące prosty układ kompozycyjny, geometryczny podział zaś

³ Format biblioteczny – termin odnosi się do wysokości grzbietu książki. Najczęściej wyrażany jest za pomocą umownych symboli, rzadziej za pomocą wymiaru podawanego w centymetrach. W Polsce wymiary te wynoszą (wysokość grzbietu): do 20 cm – szesnastka (*sedecimo*) 16°; 20–25 cm – ósemka (*octavo*) 8°; 25–35 cm – czwórka (*quarto*) 4°; powyżej 35 cm – dwójka (*folio*) 2°. Wśród formatów bibliotecznych wyróżnić można tzw. format podłużny/leżący. Mówimy o nim wtedy, gdy szerokość książki przewyższa jej wysokość; zob. A. Birkenmajer i in. (red.), *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971, s. 723.

podkreślał kształt prostokątnych okładek, przywodząc na myśl oprawy w stylu Empire. Czasem wzór równomiernie pokrywał całą powierzchnię oprawy, niwelując ostrość tego podziału.

Większość albumów rodzinnych z tego okresu nie miała zapiąć. Czasami stosowano jednak tasiemki bądź rzemyki, które zawiązywano na jednym lub trzech brzegach. Niekiedy posiadały one proste, wycięte z blachy mosiężnej, zapięcia na zawiasach.

Dekoracyjne tłoczenie regularnych linii i okręgów nie było nowością. Pewną innowacją natomiast stawała się sama technika i technologia zdobień, polegająca na wykonaniu dekoracji metodą ręczną lub półmaszynową przed połączeniem okładki z blokiem.

Tak jak w dawnych drukach i rękopisach, również w albumach rodzinnych z tej grupy występuje blok złożony z kilkunastu papierowych kart. Łączono je ze sobą za pomocą szycia ręcznego na tasiemki. Karty, najczęściej z kremowego papieru, miały złożone brzegi. Dodatkowo od strony grzbietu nakładano na nie papierowe falce o szerokości około 2 cm. Wykonywano je z tego samego papieru, co karty i również złożono brzegi. Falce nakładano w liczbie kilku na kartę i zszywano z blokiem. Mogły stanowić one osobną, krótką wkładkę, wszytą pomiędzy karty. Dzięki temu otrzymywano wypełnienie w okolicy grzbietu i wolną przestrzeń na pozostałej powierzchni karty, którą miały zappełnić pojedyncze *carte-de-visite*.

Kompensowanie papierowymi falcami grubości zdjęcia dotyczyło wyłącznie albumów przeznaczonych na wczesne fotografie wizytowe w technice albuminowej. Powodem była cieńsza, milimetrowa tekturka, na którą naklejano wówczas zdjęcia, a która idealnie wypełniała owe wolne przestrzenie na karcie. Jeśli w takim albumie umieszczono – niejako wtórnie – w późniejszym okresie fotografie wizytowe naklejane na grubsze tekturki, wówczas dochodziło do nadmiernego wypychania bloku i jego odkształcenia.

Wycięte w kartach okienka na fotografii podkreślano za pomocą papierowych ramek w kształcie prostokąta o zaokrąglonych narożnikach. Owe ramki pełniły niejako rolę *passe-partout*. Zazwyczaj naklejano je po obu stronach karty, chociaż w niektórych egzemplarzach ramki znajdowały się wyłącznie na stronie *recto*. Kolory kart i ramek były identyczne. Przeważały jasne barwy, od białej do kremowej. Rozwiązanie takie zostało opatentowane przez francuskiego autora o inicjałe: W M BREVETÉ S.G.D.G. Papierowe ramki ozdabiała bordiura ze ślepotłoczonymi wokół wzorami geometrycznymi. Dolnej lub górnej krawędzi ramki nie doklejało do podłoża, tworząc szczelinę do wsuwania zdjęć. Czasami w tym celu wykonywano poziome nacięcia u dołu *passe-partout*.

W zależności od wielkości albumu na jednej stronie znajdowała się różna liczba fotografii. W albumach formatu szesnastki (16°) umieszczano pojedynczą ramkę, dwie ramki obok siebie w formacie podłużnym i odpowiednio cztery ramki w układzie symetrycznym w albumie zbliżonym do ósemki (8°).

Blok albumu wieńczyły na krańcach grzbietu kapitałki. W tej grupie występowały tradycyjne, dwubarwne kapitałki ręcznie wyszywane przez introligatora, a następnie naklejane na grzbiet lub ich wersje maszynowe. Te ostatnie kupowano w postaci paska cienkiego płóciennego, zakończonego tkaną dwubarwnie zakładką. Montowano je na grzbiecie w analogiczny sposób, jak kapitałki wyszywane ręcznie.

Oprawę z blokiem łączono dwoma elementami konstrukcyjnymi: tasiemkami lub sznurkami i wyklejkami. Tasiemki bądź sznurki nie były widoczne, gdyż umieszczano je pod wyklejkami na wewnętrznej stronie tekturowych okładzin. Wyklejki natomiast składały się zazwyczaj z dwóch kart. Poprzedzały one i/lub kończyły blok albumu.

W wersji ekskluzywnej albumów wyklejki wykonywano z tkaniny zdublowanej na papier, na przykład z jedwabnej mory. Występowały one w kolorach: białym, kości słoniowej, niebieskim i czerwonym.

Najczęściej wyklejki tworzone ze złożonego na połowę arkusza papieru marmoryzowanego i umieszczano w albumie z przodu oraz na końcu bloku. Połowę arkusza naklejano na wewnętrzną stronę obu okładek, a druga część stanowiła wolną kartę. Czasami tej ostatniej nie było, wyklejka zaś składała się z pojedynczej karty.

Klasyczne albumy rodzinne z lat 1860–1864

W tym okresie *carte-de-visite* były nadal jedynym formatem fotografii. Brak istotnych zmian w strukturze, proporcji i wielkości zdjęć stanowił uzasadnienie dla kontynuowania wytwarzania albumów w rozmiarach dotychczas istniejących. Pomimo kilkumilimetrowych różnic pomiędzy egzemplarzami, wciąż występowały one w trzech zasadniczych formatach: szesnastki, podłużnym i ósemki.

Przełom nastąpił przede wszystkim w zakresie stylu dekoracji. Wraz z przybierającymi na sile tendencjami historyzującymi fundamentalnej przemianie uległy oprawy albumów, zwłaszcza od strony plastycznej. Szczególnie istotne stało się tworzenie wrażenia przepychu i bogactwa, co uzyskiwano za pomocą szlachetnych materiałów i kunsztownie cyzelowanych elementów dekoracyjnych (fot. 1).

Oprawy albumów zaczęto wówczas wzbogacać różnymi detalami przestrzennymi, dodając guzy, nakładane plakiety, okucia i zapięcia. Początkowo umieszczano je w miejscach tradycyjnych dla elementów metalowych, a zatem w narożnikach tylnej okładki (guzy), w centrum okładki przedniej (plakiety), na brzegach okładek (okucia) oraz w połowie wysokości krawędzi zewnętrznych (zapięcia). W niektórych egzemplarzach montowano po dwa zapięcia na całej szerokości obu okładek – wówczas stawały się one ozdobą dominującą. Plakiety występowały głównie w kształtach nawiązujących do tarczy herbowej. Nowością były w tym okresie kilkumilimetrowe, dość ciężkie płyty mosiężne o przestrzennej dekoracji, zakrywające całą powierzchnię przedniej okładziny.



Fot. 1.
Klasyczny album fotograficzny rodzinny
(1860–1864). Okładka przednia
(fot. I. Zając; ze zbiorów prywatnych)

Elementy metalowe wykonywano najczęściej na bazie mosiężnej blachy, którą złożono, srebrzono lub pokrywano imitacjami tych metali. Ozdabiano je puncowaniem bądź grawerowaniem, tworząc zarówno proste, jak i bardzo wyrafinowane układy dekoracyjne. Okładziny inkrustowano niekiedy elementami z kości zwierzęcych, wykładano macicą perłową, szylkretem lub materiałami bardzo do nich zbliżonymi. Malowano je też czasami laserunkowo motywami florystycznymi dla osiągnięcia subtelnej dekoracyjności. Interesujące efekty uzyskiwano również, nakładając warstwę barwnej emalii bezpośrednio na powierzchnię mosiężnej blachy.

Zapięcia składały się z trzech części. Dwie z nich były nieruchome i zamocowane na okładkach, górna – zaopatrzona w sztyft wysunięty z bocznej krawędzi okładziny. Część ruchomą łączył z dolną prosty zawias, najczęściej w formie prostokątnej blaszki mosiężnej, dekorowanej

jak pozostałe elementy metalowe, z grawerką wokół krawędzi i z wyciętym otworem na górze. W ten otwór trafiał ozdobny sztyft spinający album. Układ taki mógł występować w wielu wariantach, od jednego do dwóch zapięć na okładkach, przy czym pojedyncze zapięcie mogło też mieć dwa sztyfty spinające. Wtedy – przez analogię – blaszki miały dwa otwory mocujące ten sztyft itd.

Najważniejsze i najbardziej charakterystyczne dla okładek albumów fotograficznych rodzinnych tego okresu było zastosowanie okładek z bardzo głębokimi tłoczeniami. Sposób zdobienia miał uwypuklić rzeźbiarski i reliefowy charakter dekoracji oraz stworzyć wrażenie przestrzenności tłoczeń. Służyło to spotęgowaniu skojarzenia z okazałymi okładzinami opraw luksusowych. Głęboki relief oprawy luksusowej, wynikający z grubości deski i dużej ilości elementów dekoracyjnych, w przypadku opraw albumów rodzinnych był symulowany poprzez grubość tektury. Owe powierzchniowe podobieństwo nie wynikało z bezpośredniego sięgnięcia po tektury o większej gramaturze. Imitację osiągnano, stosując nowatorską technologię wykonania okładek, dzięki użyciu tektury strukturalnej. Powstawała ona z kilkumilimetrowych pasek tekturowych włożonych pomiędzy dwa pełne arkusze tektury. Paski miały na celu uwydatnienie wzoru i dodanie mu grubości. Naklejano je w miejscach przewidzianych na wypukłe fragmenty dekoracji. Ornament przenoszono poprzez wytłoczenie w tekturze strukturalnej planowanego wzorca, w taki sposób, że paski znajdowały się bezpośrednio pod wypukłymi detalami. Oprócz okładek albumów rodzinnych technikę strukturalną stosowano podczas wykonywania opraw dziewiętnastowiecznych wydań Biblii.

Najczęściej okładziny pokrywano różnymi gatunkami skór. W tym celu wykorzystywano skóry mocno szarflowane i szpaltowane.

Blok albumu stanowił odrębną całość. Składały się na niego karty i wyklejki. Karty wykonywano z cienkiej tektury, w której wycinano otwory na zdjęcia. Wymiary otworów przewyższały o kilka milimetrów

wielkość fotografii wizytowych. Karty łączono w blok za pomocą białych pasków płóciennych, co było innowacją w tym zakresie. Miejsce przyklejenia płótna tworzyło grzbiet bloku.

Każdą tekturową kartę przykrywano po obu stronach warstwą papieru z wyciętymi okienkami. Wykonywano je w miejscach analogicznych do tych w tekturze. Okienka te były jednak mniejsze od otworów w tekturze – formatu zdjęcia wizytowego – dzięki czemu pełniły funkcję *passe-partout*. Maskowano nim identycznie obie strony karty (*recto* i *verso*).

Najczęściej w tym okresie *passe-partout* było kremowe, z okienkami o prostokątnym kształcie z zaokrąglonymi narożnikami oraz – wytłaczaną metodą na ślepo – linią lub różnego rodzaju geometrycznymi wzorami wokół światła okienek (fot. 2). Z czasem w tym miejscu zaczęły pojawiać się złożone linie. Zdarzały się pomiędzy okienkami całostronicowe dekoracje w kolorze złota, które uzyskiwano techniką druku płaskiego, prawdopodobnie litografii. Jeden ze znanych mi egzemplarzy, który wykonano około 1860 roku, dekorowały liście dębu i emblematy wojenne: armaty, sztandary, werble.

Połączone i przycięte karty tworzące blok albumowy wyokrąglano w grzbiecie, nadając mu charakterystyczny wypukły kształt. Następnie złożono brzegi kart, a w rzadkich przypadkach – dodatkowo czyszono je i tłoczono.

Po przygotowaniu blok albumowy scalano z oprawą, przyklejając wyklejki od strony wewnętrznej obu okładek. Stanowiły je kartki papieru kredowanego imitującego morę, której wzór przenoszony był w kalandrach satynujących. Kolorystyka wyklejek ograniczona była do jasnych barw z dominującą bielą.

Do około 1861 roku w jednym okienku umieszczano pojedynczą fotografię wizytową. Wówczas na stronie *recto* widoczne było lico zdjęcia, a na stronie *verso* jego odwrocie, czyli kartonik. Tłumaczy to stosowanie cienkich tektur o grubości około 2 mm na karty albumów tego rodzaju.



Fot. 2.

Karty klasycznego albumu fotograficznego familijnego.
Geometryczne tłoczenie *passe-partout* wokół okienek
(fot. I. Zajęc; ze zbiorów prywatnych)

Sytuację tę zmienił patent Richarda Archibalda Broomana z 4 grudnia 1861 roku (Pat. Comp. 3044), który zakładał wklejenie pod *passe-partout* w okienku cienkiego, półprzezroczystego papieru oddzielającego obie strony karty⁴. Podwoiło to ekspozycyjne możliwości albumu, gdyż od tej chwili w okienku eksponowano po dwie fotografie wizytowe.

Zdjęcia do albumów familijnych wsuwano również przez niedoklejoną górną krawędź *passe-partout*, co umożliwił kolejny angielski patent, J. Schlosa, z 11 grudnia 1861 roku (Pat. Comp. 3105)⁵. W wielu egzemplarzach owe niedoklejenie pozostawiano także przy dolnej krawędzi.

⁴ K.J. Kreutzer (red.), *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, t. 8, Wien 1864.

⁵ Tamże.

Wkrótce pojawiła się kolejna nowość w tej dziedzinie – szczelina znajdująca się bezpośrednio pod okienkami *passee-partout*, przez którą wkładano fotografię do albumu. Początkowo występowała ona jedynie na stronie *verso* karty albumowej, mimo że służyła do umieszczania zdjęć po obu stronach karty. W pierwszej kolejności wkładano fotografię na stronę *recto*, następnie zaś umieszczano zdjęcie na stronie *verso* karty albumowej. Po pewnym czasie owe szczeliny zaczęto wykonywać pod każdym okienkiem na obu stronach karty albumowej, przy czym ich obecność wykluczała zastosowanie opisywanych wcześniej półprzezroczystych przekładek w okienkach (fot. 3).

Klasyczne albumy rodzinne z lat 1864–1870

W 1864 roku w Anglii pojawił się kolejny typ fotografii na tekturce, nazywany formatem gabinetowym, który w porównaniu z rozmiarami zdjęcia wizytowego był prawie dwa razy większy. Albumy rodzinne zostały w związku z tym odpowiednio powiększone. Ich najpopularniejsze rozmiary zaczęły oscylować między ósemką (8°) a czwórką (4°) biblioteczną. Powstawały albumy przeznaczone jedynie na zdjęcia wizytowe lub gabinetowe oraz takie, w których planowano miejsce na oba formaty. Wówczas proporcje oprawy albumów uzależniano od sposobu zakomponowania i wielkości okienek na kartach, dlatego też przy formacie ósemki (8°) wynosiły one około: 23 x 18 x 7 cm lub 24 x 21 x 5 cm bądź 24 x 31 x 7 cm, a przy czwórce (4°): 28 x 23 x 6 cm lub 30 x 25 x 7 cm.

Oprawy albumów zaczęto zmieniać pod względem stylistycznym, tłocząc na gładkiej skórze lub miękkiej powierzchni aksamitu różnego rodzaju wzory, które czasami pozostawały jedynie tłem dla nakładanych na wierzch metalowych dekoracji. Celowano przy tym w projektach opierających się na niecodziennych zestawieniach, na przykład całe płaszczyzny okładek pokrywano taflami z kamieni półszlachetnych, najczęściej agatu lub malachitu, łącząc je z elementami metalowymi,



Fot. 3.
Karty klasycznego albumu fotograficznego
familijnego. Szczelina do umieszczania
fotografii w okienku
(fot. I. Zajęc; ze zbiorów prywatnych)

ze skórą i tkaniną. Często też eksponowano szylkret, macicę perłową bądź tworzywa je imitujące. Wycinano z nich małe płytki i układano obok siebie, tworząc kompozycje przypominające mozaikę składającą się z kwadratów, rombów czy rozetek.

Przednie okładki dekorowano płaskorzeźbami z odlewanych tafli metalu, przedstawiającymi sielankowe scenki rodzajowe. Zajmowały one całą płaszczyznę okładziny. Wykonywano je z mosiądzu lub – alternatywnie – z gładkiego, lekko połyskującego tworzywa sztucznego, stosowanego do tej pory do wykonywania ciemnobrązowych pudeleczek na dagerotypy, tzw. *union case*. Na owe tworzywo składały się trociny wymieszane z szelakiem, z dodatkiem pyłu marmurowego, gliny i innych wypełniaczy. W albumach występowało ono najczęściej w czarnym kolorze, upodabniającym je do laki (fot. 4).

Zasadnicze zmiany o charakterze konstrukcyjnym nastąpiły w omawianym przedziale lat w obrębie bloku albumów rodzinnych. Pierwszą innowacją, ułatwiająca otwieranie albumów i przekładanie kart, miała miejsce w 1864 roku w Offenbach nad Menem. Wprowadzono wówczas nowatorskie i proste jednocześnie rozwiązanie w postaci pasek patentowych, które naśladowały papierowe fałce wszywane pomiędzy karty, stosowane dotychczas w introligatorstwie. Paski patentowe wykonywano z tektury, z której sporządzano również karty albumowe i umieszczano wzdłuż grzbietu w formie wydłużonych tekturek o szerokości około 1 cm i długości odpowiadającej wysokości bloku. Układano je w ten sposób, że pomiędzy kartą a paskiem pozostawiano wolne miejsce. Następnie na całość naklejano obustronnie płótno introligatorskie, którego zadaniem było trwale połączenie tych elementów. Najczęściej kolor płótna korespondował z kolorem okładki, występując w różnych odcieniach brązu, czerwieni i szarości. Nowość ta rozpowszechniła się w szybkim tempie i to do tego stopnia, że w latach 70. XIX wieku nie produkowano już albumów rodzinnych bez pasek patentowych (fot. 5).

Klasyczne albumy rodzinne z lat 1870–1900

W 1870 roku wprowadzono kolejny format fotograficzny, nazywany Victoria, który był większy od zdjęcia wizytowego o około 2 cm. Jego pojawienie się nie miało zatem zasadniczego wpływu na wymiary dotychczasowych albumów rodzinnych.

Diametralna zmiana nastąpiła w zewnętrznym wyglądzie opraw za sprawą innowacji zmieniającej konstrukcję okładek. Polegała ona na zastosowaniu drewnianej ramy, która – podobnie jak blejtram obrazu – podtrzymywała pozostałe części okładek. Cztery profilowane listewki, o szerokości około 1,8 cm i wysokości 0,5 cm, sklejały ze sobą w narożnikach, a następnie naklejano na tekturowe „plecy”. Długość i szerokość ramy odpowiadała wysokości i szerokości okładek. Wnętrze



Fot. 4.
Klasyczny album fotograficzny
familijny (1864–1870). Okładka przednia
z tworzywa sztucznego
(fot. I. Zając; ze zbiorów prywatnych)

Fot. 5.
Karty klasycznego albumu
fotograficznego familijnego.
W środku oklejone brązowym
płótnem paski patentowe
(fot. I. Zając; ze zbiorów prywatnych)

Fot. 4



Fot. 5

ramy wypełniano filcem, tekturą warstwową lub innymi materiałami wyściełającymi, znanymi z tapicerowania mebli: watą tapicerską, trawą morską, włosiem. Z tego względu konstrukcję nazwano „kieszeniową”, gdyż powyższe materiały były niejako w nią wkładane.

Dzięki niej po raz pierwszy zastosowano w introligatorstwie typ okładki wypychanej, która łączyła cechy opraw w deski z oprawami tekturowymi. Zaowocowało to niezwykłym bogactwem form i moż-

liwością zastosowania praktycznie każdego rodzaju materii do wykonania okładki.

Oprawy przypominały obicia tapicerowanych miękkich foteli. Nadal wykonywano je z dekorowanej i tłoczonej skóry, a różnica w stosunku do poprzednich polegała na odmiennej stylistyce. Okładkę przednią najczęściej pokrywał obecnie asymetryczny ornament rocaille'owy, stanowiący reminiscencję opraw w stylu rokoko, a całą płaszczyznę okładki tylnej – multiplikowany wzór o charakterze kurdybanu, złożony z wielu geometrycznych motywów (fot. 6).

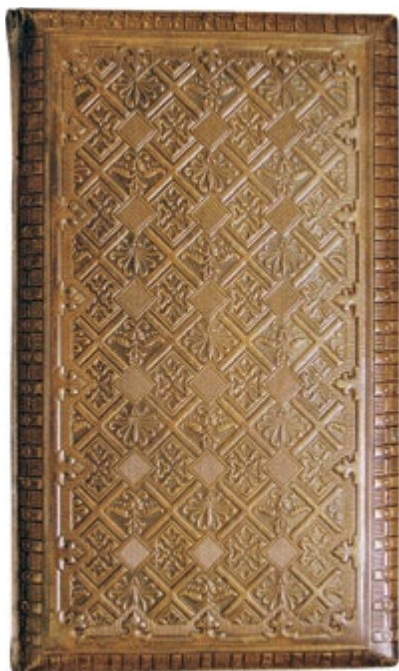
W tym okresie w albumach wykonywano dekoracje również na wewnętrznych brzegach okładek, co upodabniało je do tzw. opraw podwójnych, zwanych dublurami.

Reaktywowano także – znany z opraw późnogotyckich ksiąg – ornament nacinany, nazywany inaczej ledersznytowym. Chętnie stosował go niemiecki introligator z Hamburga Georg Hulbe (1851–1917)⁶, zdobiący nim również oprawy teczek, notatników i książek oraz inne przedmioty galanteryjne, a nawet meble i parawany.

Powstawały też albumy fotograficzne rodzinne pokrywane tkaninami, przede wszystkim różnego rodzaju aksamitami (fot. 7) i płótnami, przy czym te ostatnie najczęściej tłoczono metodą na ślepo lub złożono. Bardzo często zamiast złota używano jego tańszych imitacji w postaci brązów oraz szlag metalu. Czasami płótna imitowały naturalną skórę – w tym celu pokrywano je powłoką udającą lico i dekorowano w rozmaity sposób.

Popularność zyskały wszelkiego rodzaju substancje imitujące szlachetne materiały pochodzenia naturalnego: skórę, pergamin, macię perłową, kość słoniową i inne. Zastępowano je tańszymi, specjalnie do tego celu spreparowanymi surowcami. Przykładowo, tafle z *papier-mâché* udawały odlewane z mosiądzu płaskorzeźby, a oprawy mające

⁶ E. Maas, *Die Goldenen Jahre der Photoalben*, Köln 1977, s. 41.



Fot. 6



Fot. 7

Fot. 6.
Klasyczny album fotograficzny
familijny (1870–1900). Okładka tylna
(fot. I. Zając; ze zbiorów prywatnych)

Fot. 7.
Klasyczny album fotograficzny
familijny (1870–1900).
Okładka przednia
(fot. I. Zając; ze zbiorów prywatnych)

imitować pergaminowe lub ze skóry cielęcej wykonywano z papieru kalandrowanego – gładzonego, który znakomicie naśladował ich charakterystyczną jasną, gładką i lekko błyszczącą powierzchnię. Kość słoniową bardzo dobrze zastępowało tworzywo sztuczne nazywane celuloidem⁷. Wykonywano z niego folię o milimetrowej grubości, która była termoplastyczna, co umożliwiało wytłoczenie na gorąco odpowiedniego wzoru. Celuloid nakładano na okładziny albumowe

⁷ Celuloid jest tworzywem termoplastycznym produkowanym z octanu celulozy. Technologia jego produkcji została opatentowana przez braci J. Hyatta i I. Hyatta w latach 70. XIX wieku.

w analogiczny sposób, jak inne nieelastyczne materiały, grzbiety zaś pokrywano skórą, płótnem lub aksamitem.

Jednocześnie oprawy albumów z tego okresu nadal zdobiono różnego rodzaju metalowymi elementami i nakładanymi plakietami. Coraz częściej ograniczano się do zapięć, które z początkiem lat 70. XIX wieku zaczęto modyfikować. Próbowano znaleźć rozwiązanie kwestii braku regulacji zapięć i ich niemożności dopasowywania się do bloku pustego lub wypełnionego zdjęciami, co stanowiło dotychczas istotny problem.

W ujęciu chronologicznym najwcześniejszą próbą zniwelowania tej wady było zastosowanie zapięć z giętego mosiężnego drutu, który czasami złocono, srebrzono lub pozostawiano w wersji bez jakichkolwiek dodatkowych zdobień. Ich kształt oparto na formie trójkąta lub łuku. Budowa taka gwarantowała podatność na niewielkie siły i naprężenia, pozwalając zapięciom tego rodzaju jedynie na kilkumilimetrowe zmiany szerokości.

Dużą popularnością cieszyły się pomysły oparte na zastosowaniu sprężyny w charakterze elementu automatycznej regulacji. Zapięcia z jej użyciem wykonywano z mosiężnej blachy, którą pozłacano, posrebrzano lub pozostawiano w wersji naturalnej. Ich budowa opierała się na trzech zasadniczych częściach: dwóch blaszkach mocowanych za pomocą nitów do krawędzi zewnętrznych okładzin oraz na elemencie ruchomym, którego kształt przypominał klamrę wykonaną z rurek. Wewnątrz rurek znajdowała się sprężyna, która w zależności od potrzeby była ściskana lub napinana, odpowiadając za zmiany szerokości bloku albumowego. Wiele tego rodzaju zapięć różniło się jedynie stylistyką i niewielkimi detalami technicznymi.

Ciekawym rozwiązaniem gwarantującym regulację szerokości klamry były różnego rodzaju konstrukcje ze śrubami, które należało tylko kilkakrotnie przekręcić, aby dopasować zapięcie do aktualnej grubości albumu. Na takich zasadach działało m.in. zapięcie opracowane przez firmę Ernst. Ph. Hinkel z Offenbach nad Menem, które zostało wprowadzone w 1881 roku patentem o numerze 15664.

We wczesnych latach 80. XIX wieku zaczęto wykorzystywać – znaną dotychczas z reprodukcji dzieł sztuki – technikę chromolitografii. Albumy, których karty dekorowano przy użyciu tej techniki, nazywano ilustrowanymi albumami fotograficznymi.

Wśród wielu niecodziennych wzorów wykonywano także imitacje pergaminowych iluminowanych kart średniowiecznych modlitewników i godzin.

„Ilustrowane albumy” występowały w grupach tematycznych opatrzonych określonym mottem dla każdej serii. Użyte sentencje znajdowały swoje odzwierciedlenie w barwnych obrazkach, które umieszczano na stronach tytułowych i na *passe-partout*, w liczbie ośmiu, dziesięciu lub dwunastu ilustracji w każdym obiekcie. Pierwsze ilustrowane albumy tematyczne, dedykowane Szekspirowi, wyprodukowała berlińska firma Albert Foerste, która ozdobiła ich strony kolorowymi obrazami przedstawiającymi sceny teatralne, umieszczonymi wokół okienek. Następnie na rynku wydawniczym pojawił się *Album of Old Masters* z reprodukcjami płócien: Williama Turnera, Thomasa Gainsborough, Joshui Reynoldsa, Rembrandta, Diego Velázqueza i Rafaela. Ich dzieła umieszczono na *passe-partout* w nieładzie, jak rozrzucone obrazy na tle kwiatów, każdą kartę zaś poświęcono innemu artyście.

Czasami kompozycjom towarzyszyły elementy biograficzne, na przykład podobizny malarzy, daty ich narodzin i śmierci, ryciny domów przez nich zamieszkiwanych itp. Albumy tego rodzaju cieszyły się dużą popularnością na terenie Anglii i z tego powodu ich niemieccy producenci eksportowali je w wersji z angielskimi tytułami i napisami. W Anglii oznaczano je naklejkami domów handlowych i sprzedawców, wśród których można wymienić: T. J. Smith Sons & Co., Marion & Co., Eyre & Spootiswoode, Stafford & Guy, Fredk. Wich & Co., Marcus Ward & Co. Limited⁸.

⁸ E. Maas (red.), *Das Photoalbum 1858–1918*, dz. cyt., s. 50.

W tym czasie zaczęły powstawać nietypowe albumy rodzinne, niekonwencjonalne pod względem formy. Tendencja taka nasiliła się szczególnie w latach 80. XIX wieku. Coraz częściej odchodzono od klasycznej budowy albumu, kojarzonej z formą kodeksu, na rzecz obiektów stojących na sztalugach oraz obiektów z zegarami i pozytywkami.

Klasyczne albumy rodzinne z lat 1900–1920

Sukces stylu secesyjnego na paryskiej Wystawie Światowej w 1900 roku błyskawicznie znalazł swoje odzwierciedlenie w wyglądzie klasycznych albumów fotograficznych rodzinnych tego okresu. Jest to przy tym data orientacyjna, trudno bowiem jednoznacznie określić moment pojawienia się pierwszych dekoracji albumów w tym stylu. Bezpośrednia inspiracja płynęła niewątpliwie również ze strony opraw książkowych, już od około 1890 roku. Wówczas pojawił się zwiastun stylu w postaci dekorowanej ornamentem florystycznym oprawy książkowej Jorisa-Karla Huysmansa *À rebours* autorstwa francuskiego introligatora Henriego Mariusa-Michela (1846–1925).

Podobnie jak inne dzieła powstałe w tych latach, również albumy rodzinne zaczęło cechować zamiłowanie ich twórców do asymetrii i linearyzmu. W dekoracji dominowały wijące się motywy roślinne i dostrzegalna fascynacja drzeworytem japońskim. Programowe pragnienie zerwania ze stylami historycznymi wpłynęło głównie na estetykę opraw i bloków albumowych, pod względem techniki i technologii bowiem kontynuowano poprzednie rozwiązania.

W pierwszej kolejności albumy rodzinne tego rodzaju wydłużono, zyskując charakterystyczny, wertykalny kształt, przy czym wysokość opraw zaczęła przekraczać parametry bibliotecznego dwójki (2°). Zmianie uległy również pozostałe części, tak że wymiary obiektów zaczęły wahać się od około 34 x 20 x 5 cm do powyżej 40 x 23 x 6 cm.

Nadal preferowano stosowanie okładek miękkich, opartych na konstrukcji z drewnianą ramą, którą – jak dotychczas – pokrywały różnorodne materiały, tj. aksamit, papier, płótno lub skóra. Ta ostatnia coraz częściej występowała w postaci zamszu w intensywnych kolorach rudych brązów, czerwieni, błękitów, zieleni i wielu odcieni koloru żółtego. Prawdopodobnie z powodów ekonomicznych przeważały okładziny tekstylne. Nowością było częste imitowanie egzotycznych skór wężowych i krokodylich. Wykonywano je, używając odpowiednio wytłaczanych, impregnowanych i zagruntowanych płócien, rzadziej tworzyw syntetycznych – plastików.

Najczęściej wzory na okładkach tłoczono metodą na ślepo z użyciem matryc lub patryc. Cały repertuar giętych kształtów powstawał wówczas wyłącznie na okładzinie przedniej. Wśród wielu typowych wzorów pojawiały się motywy wijących się roślin i kwiatów.

Tylną okładkę, podobnie jak w poprzednim okresie, zakrywał w całości dywanowy ornament geometryczny. Rzadko okładzina dolna pozostawała wolna od jakichkolwiek zdobień.

Czasami wypukłe, ślepe wzory okładzin przednich dodatkowo barwiono, nanosząc farby ręcznie lub maszynowo jeszcze w trakcie tłoczenia. Podobnie dekorowano oprawy płócienne. Malowano lub barwnie tłoczono na nich na przykład pąki chryzantem czy też pęki polnych kwiatów.

Ważnymi detalami były w dalszym ciągu nakładane elementy metalowe, szczególnie plakiety, które wykonywano z odlewów mosiężnych, a następnie złożono lub – częściej – srebrzono bądź pokrywano farbami proszkowymi modelującymi światłocieniowo ich ornament. Zmienił się kształt metalowych odlewów na rzecz formy wydłużonej i asymetrycznej, która jak wić opadała wzdłuż krawędzi grzbietu ku dołowi okładki przedniej, przypominając odwróconą literę L.

W większości albumów sposób prezentacji i wkładania zdjęć nie uległy zmianie. Jedynie w układzie okienek na stronie uwidoczniła się niespotykana wcześniej asymetria. Kolorystyka papierowych

passe-partout zmieniła się na pastelową, a monotonię jednobarwnej powierzchni wzbogacał ślepo tłoczony deseń wykonywany metodą kalandrowania. Wokół wyciętych okienek pojawiły się drukowane w technice litografii wzory i ornamenty secesyjne o charakterystycznych florystycznych motywach, a przy krawędziach wycięć i szczelin drukowano linie w kolorze złotym (fot. 8).

Niektóre okienka wykonywano w bardzo oryginalny sposób, mianowicie zamiast prostokątnej formy zwieńczonej łukiem lub owalu, wycinano w papierowym *passe-partout* nieregularne krawędzie, których brzegi przypominały wykończenie wytwornej koronki i były często dodatkowo pozłacane i tłoczone.

W późniejszym okresie gięte, sprawiające wrażenie ruchu formy stały się coraz bardziej uporządkowane i zgeometryzowane, zapowiadając pojawienie się w oprawach albumów stylu Art Deco (fot. 9), a potem awangardy Bauhausu. Zmianom stylistycznym nie towarzyszyły żadne innowacje techniczne, gdyż albumy rodzinne wkroczyły w fazę schyłkową.

W latach 20. XX wieku powstają jeszcze sporadycznie albumy dekoracyjne, obok egzemplarzy podporządkowanych funkcjonalizmowi, z ascetycznymi geometrycznymi wzorami na okładce.

Dokładne określenie momentu zakończenia wytwarzania klasycznych albumów rodzinnych jest praktycznie niemożliwe. Występują co prawda egzemplarze klasycznych albumów rodzinnych pochodzące z końca lat 30. XX wieku, ale stanowią już zdecydowaną mniejszość.

Na niektórych albumach rodzinnych introligatorzy lub złotnicy pozostawili sygnatury bądź inne znaki proveniencyjne. Określać je można zatem mianem *autorskich albumów fotograficznych rodzinnych*. Zazwyczaj dotyczyło to albumów jubileuszowych i okolicznościowych, a więc robionych na specjalne zamówienia. Były to obiekty wykonywane w zakładach introligatorskich. Na tylnej ścianie albumu wytłaczano inicjały, nazwisko lub znak własnościowy właściciela



Fot. 8

Fot. 8.
Karty klasycznego albumu rodzinnego
z *passé-partout* dekorowanym w technice
chromolitografii
(fot. I. Zając;
ze zbiorów prywatnych)



Fot. 9

Fot. 9.
Klasyczny album fotograficzny rodzinny
(1900–1920). Okładka przednia
(fot. I. Zając; ze zbiorów prywatnych)

pracowni. Osobną kategorię obiektów sygnowanych stanowią egzemplarze objęte obowiązującym patentem. Z jego powodu były one zawsze starannie opisywane odpowiednimi symbolami lub oznaczane nazwą firmy.

Pod koniec XIX wieku nastąpił przełom związany z rozwojem technik fotograficznych, który zaowocował pojawieniem się *amatorskich albumów fotograficznych rodzinnych*. Złożyło się na niego wiele czynników, jednak wynalazkiem o fundamentalnym znaczeniu był negatyw zwojowy/rolkowy. Opierał się on na pomysłach Brytyjczyka Arthura Jamesa Melhuisha z 1854 roku. Na większą skalę jego wynalazek zastosowała w 1888 roku firma Eastman Company z Rochester, która rok później wprowadziła filmy zwojowe na przezroczystym celuloidzie, a w 1895 roku negatywy do zakładania w aparacie fotograficznym przy świetle dziennym⁹.

Wpłynęło to na zmianę budowy aparatów fotograficznych, przede wszystkim zaś na ich miniaturyzację. Obok gotowych negatywów rolkowych w handlu pojawiło się wiele rodzajów papierów fotograficznych do wykonywania odbitek z negatywów. Charakteryzowała je odmienność fizyczna i chemiczna, sprzedawano bowiem papiery o różnej gramaturze, powierzchni i emulsji. Najpopularniejsze były papiery fotograficzne żelatynowe, które nie potrzebowały już stabilizacji w postaci tekturowego odwrocica.

Opisane zmiany umożliwiły uprawianie fotografii amatorom, którzy nie musieli samodzielnie przygotowywać negatywów czy papierów na pozytywy, ani też poszukiwać właściwych receptur. Wszystkie niezbędne rzeczy mogli kupić, były one przy tym łatwe w użyciu i przeznaczone do przechowywania (i zastosowania) przez dłuższy czas. Podkreślały to zresztą ówczesne reklamy dostępnego asortymentu.

W konsekwencji fotografia wkroczyła w fazę masowej popularyzacji, którą zdominowała działalność hobbystów. W wolnych chwilach fotografowali oni praktycznie wszystko i wszędzie. Wpłynęło to na

⁹ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 442; por. R.V. Jenkins, *Images and Enterprise. Technology and the American Photographic Industry 1839 to 1925*, Baltimore 1987, s. 108–120.

imponującą różnaitość tematyczną odbitek, na których rejestrowano codzienność równie łatwo, jak zaaranżowane sceny i wyjątkowe chwile.

Na zmiany te natychmiast zareagowali – poszukujący klientów i nowych pomysłów – dotychczasowi producenci albumów fotograficznych. W 1887 roku w gazecie „Zeitung für Papier” ukazało się doniesienie o pojawieniu się nowości w tej dziedzinie – modelu z kartami do wklejania fotografii. Dziesięć lat później zaczęły ukazywać się ich różne odmiany, nazywane albumami „sportowymi” lub „idealnymi”¹⁰.

Ten rodzaj albumów charakteryzowała różnorodność wymiarów oraz prostota i funkcjonalizm. Dążono do upraszczania szaty zewnętrznej, rezygnując z większości dekoracji na okładzinach. Oprawy wykonywano zatem na bazie tektur z tanich materiałów, takich jak płótna, syntetyki lub papiery. Zdobienia ograniczały się do pojedynczych tłoczeń na okładkach, które nadal wykonywano na ślepo, imitacjami złota lub farbą. Nowością był sposób montażu oprawy z blokiem. Po ułożeniu w blok luźnych kart i okładek wykonywano w pobliżu ich grzbietu dwa otwory na wskroś stosu. Następnie przewlekano przez nie ozdobny sznurek, rzemień, ewentualnie metalowy trzpień, który scalał wszystkie luźne elementy. Oprócz tego rozpowszechniały się metalowe konstrukcje z mechanizmem do otwierania i zamykania albumów, które umożliwiały zmianę kolejności kart. Prawdopodobnie były to prototypy współczesnych systemów stosowanych w różnego rodzaju segregatorach. W ten sposób łączono skórzane albumy amatorskie w stylu Art Deco oraz okładki albumów wykonanych z desek, w których wycinano rylcami odpowiednie wzory. W Polsce przykładem takim są albumy w stylu zakopiańskim. Czasami wykonywano obiekty specjalne, na przykład przeznaczone na niepowiększane odbitki fotograficzne nazywane stykówkami.

Historia albumów fotograficznych, w tym klasycznych i nietypowych, jest nadal mało znana i wymaga dalszych opracowań z zakresu historii

¹⁰ E. Maas (red.), *Das Photoalbum 1858–1918*, dz. cyt., s. 55.

introligatorstwa oraz – a może przede wszystkim – z zakresu konserwacji. Jednym z ostatnich projektów poświęconych tej problematyce, tzn. badaniom konserwatorskim oraz technologicznym dziewiętnastowiecznych albumów fotograficznych, są prowadzone przeze mnie prace (Narodowe Centrum Nauki, nr 2014/13/D/HS2/02755), których celem jest stworzenie strategii konserwacji i ochrony dla albumów fotograficznych.