

Ewa Piwowska
Instytut Edukacji Przedszkolnej i Szkolnej
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie

Fotografia w warsztacie ilustratora

Podstawowym elementem warsztatu współczesnych projektantów jest od kilkunastu lat komputer wyposażony w urządzenia peryferyjne (skaner, kamera i aparat cyfrowy) i specjalistyczne programy graficzne, które pozwalają na przygotowanie publikacji do druku. Powszechność wykorzystywania w nich fotografii sprawia, że za istotne uznałam zainteresowanie się przeszłością, by przypomnieć, jak w następnych latach po pojawieniu się w 1839 roku zaczęto ją wykorzystywać jako materiał ilustracyjny. Powstające utwory plastyczne, bardziej lub mniej swobodnie interpretujące tekst dzieła literackiego, naukowego lub informacji prasowej, stanowią nie tylko jego dekorację, ale uprzedmiotwiają treść często aktywizując wyobraźnię czytelnika. Ilustracja taka, to – jak podaje Janina Wiercińska – obok fotografii, również reprodukcja fotochemiczna lub fotomontaż¹.

Wykorzystanie fotografii w różnorodnych wydawnictwach możliwe stało się dzięki kolejnym wynalazkom z zakresu technologii drukarstwa. Pierwszy z nich wiąże się z nazwiskiem Langtona (1851–1852, Manchester), który przeniósł fotografię na klocek drewniany, co stało się zapowiedzią nowego kierunku w ilustratorstwie. Zaletą tej metody², zrywającej ze stosowaną tradycyjną techniką drzeworytniczą, była możliwość szybkiego otrzymywania wiernej, dowolnej wielkości, w odwróconym układzie i bez śladów zniszczeń, kopii obrazu.

¹ Wiercińska J., *Współczesne drukarstwo i grafika książkowa. Mały słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1982, s. 111.

² Nowa metoda ułatwiała pracę rzemieślnikom, którzy na pokryte emulsją światłoczułą płyty drewniane przykładali negatyw sfotografowanego obrazu i drogą naświetlania oraz wywoływania (podobnie jak obraz negatywu fotograficznego na papier) otrzymywali rysunki. Następnie ręczne rycie drewnianych klocków pozwoliło na uzyskanie odbitek będących kopiami oryginałów. Wg: Peters S., *Ilustracja prasowa*, Kraków 1960, s. 26.

Kolejny wynalazek miał miejsce w roku 1880³ i polegał – przy zachowaniu wcześniejszej technologii – na zamianie płyty drewnianej na metalową. Stosowany do tej pory proces ręcznej obróbki płyty, na którą naniesiona została fotografia, odgrywał rolę prekursorską na drodze do uzyskania w przyszłości ilustracji fotochemicznej, operującej kreskową kliszą cynkową.

W omawianym okresie, a więc w latach 1850–1880, fotografia jako ilustracja mogła ukazywać się w postaci rysunkowej, wykorzystującej dwa walory: czarną linię na białym tle⁴.

Następne zmiany technologiczne wiążą się z rokiem 1881, w którym zaczęto uzyskiwać w druku efekty światłocieniowe. Do ich otrzymania służyły gęściej lub rzadziej rozmieszczone punkty powstające dzięki zastosowaniu kliszy siatkowej. Sposób ten opracowany został przez niemieckiego miedziorytnika Georga Meissenbacha i istotną rolę pełnił w nim wynaleziony tzw. raster⁵, który dał możliwość nadania reprodukcjom wartości autentyzmu.

Z czasem proces technologiczny wzbogacony został przez technikę druku płaskiego, do którego wykonywane były negatywy sfotografowanych oryginałów. Światłodruk⁶, nazywany niekiedy heliografią lub fototypią, jest techniką druku bezrastrowego, który pozwala osiągnąć wysoką jakość koloru i szczegółów reprodukowanych obrazów. Walory te sprawiły, że przeznaczony był głównie do druku widokówek i ilustracji (nie wykorzystywano go do powielania tekstów).

Kolejną zmianę w poligrafii przyniosła technika druku płaskiego pośredniego⁷ zwana offsetem⁸, w której wykorzystuje się płytę metalową pokrytą warstwą świa-

³ Modyfikacja technologii pozwoliła żmudną czynność ręcznej pracy drzeworytnika (wycinania rylcem), zastąpić kwasem, który trawił niezabezpieczone fragmenty płyty metalowej (np. miedzianej). Ibidem, s. 26.

⁴ Banach A., *O ilustracji*, Kraków 1950, s. 126. W artykule pominięte zostały zagadnienia druku barwnego, choć już w 1861 r. J.C. Maxwell wskazał metodę polegającą na zastosowaniu trzech negatywów naświetlonych metodą fotograficzną przez odpowiednie filtry optyczne. Zagadnienie to ma charakter drugorzędny wobec podjętego tematu.

⁵ Raster (przyrząd składający się z dwu sklejonych tafli płytek szklanych, z wygrawerowaną na ich powierzchniach siatką niewidocznych gołym okiem linii pionowych i poziomych) spowodował rozbieżność tonów i półtonów na tysiące kropek, co w konsekwencji pozwoliło osiągnąć w druku efekt zbliżony do oryginalnej fotografii. Peters S., *Ilustracja prasowa*, Kraków 1960, s. 30.

⁶ W światłodruku obok negatywu zdjęcia, w procesie kopiowania znaczącą rolę odgrywa chromożelatyna, która podczas naświetlania zostaje w poszczególnych partiach zahartowana (przyjmuje dużo farby – odpowiada za ciemne partie obrazu) lub częściowo zgarbowana (przyjmuje mniej farby – odpowiada za przejściowe gradacje tonów kolorystycznych ilustracji), natomiast we fragmentach nienaświetlonych daje się wypłukać i nie przyjmuje farby, tym samym dając w druku efekt jasnych płaszczyzn. Trzaska F., *Podstawy techniki wydawniczej*, Warszawa 1987, s. 185.

⁷ Trzaska F., op. cit., s. 177.

tloczyła. Nowa metoda przyczyniła się do ułatwienia i przyspieszenia pracy przy powielaniu obrazów z kliszy ilustracyjnej, a także pozwoliła osiągnąć wysoki stopień wierności kopii wobec oryginału. Uzyskana jakość dała podstawy do prześcignięcia się w pomysłach wykorzystywania nowych możliwości przez wydawców. W efekcie fotograficzna ilustracja upowszechniła się w książkach naukowych, encyklopediach, wydawnictwach albumowych i podręcznikach szkolnych. Zaczęła być również wykorzystywana w prasie, a także literaturze pięknej.

Dzięki opisanym wyżej technologiom fotografia stała się składnikiem różnorodnych publikacji, m.in. wielkonakładowej prasy. Najpierw, od ok. 1850 roku, stosowane były ilustracje graficzne zaopatrzone podpisem „według dagerotypu”, czyli wykonane w oparciu o fotografię i posiadające cechy rysunku. Jak podaje Stanisław Peters, data ukazania się pierwszej „fotografii w prasie w postaci tzw. siatki jest sporna. Wymienia się bez pełnego przekonania numer gazety „New York Daily Graphic” z r. 1880, w którym reprodukowano niezbyt ciekawe (...) zdjęcie”⁹ o błahej treści¹⁰. W chwili obecnej, ze względu na zastosowany sposób powielania, nabrało ono szczególnej wartości historycznej.

Użycie kliszy siatkowej do reprodukcji fotografii przez dwadzieścia kolejnych lat nie wpłynęło na upowszechnienie się w prasie zdjęć w postaci tonalnej. Ta zaskakująca sytuacja spowodowana była sceptycyzmem wydawców, którzy obawiali się negatywnej opinii czytelników przyzwyczajonych do ilustracji kreskowej. W późniejszym okresie zauważyć można, że w prasie, obok tradycyjnych – rejestrujących rzeczywistość – zdjęć, ukazywały się fotografie kreacyjne, obrazujące treść za pomocą układu żywych postaci. Na przykład do opowiadania (później wydrukowanego jako książka) *Pani Dulśka przed sądem* Gabrieli Zapolskiej zamieszczonego w 1908 r. w czasopiśmie „Świat” aktorzy Teatru Małego na zamówienie wydawcy zobrazowali sceny ilustrujące treść noweli¹¹. Inna ilustracja z tego pisma jest pewnego rodzaju reklamą polskiego przemysłu kosmetycznego. Zarówno tekst będący dialogiem sprzedawcy z klientami, jak i zdjęcie uwiarygodniające to wydarzenie, mają za zadanie przekonać czytelnika o wysokiej jakości prezentowanych produktów (fot.1).

⁸ Reprodukowany obraz kopiuje się na nią „metodą fotochemiczną (fotooffset) lub elektrostatyczną (kserografia); elementom drukującym formy nadaje się właściwości oleofilne, a elementom niedrukującym właściwości hydrofilne”. Pierwsze z nich przyjmują farbę, drugie zaś tylko wodę. W tej technologii farba drukarska przenoszona jest z formy drukowej np. na papier za pośrednictwem pokrytego warstwą gumy cylindra. Przygotowania offsetowa posługuje się fotograficznymi aparatami reprodukcyjnymi: wertykalnymi (pionowymi) i horyzontalnymi (poziomymi). *Encyklopedia powszechna PWN*, t. 3, Warszawa 1975, s. 350.

⁹ Peters S., op. cit., s. 30.

¹⁰ Zdjęcie przedstawiało miejscowość leżącą w okolicy Nowego Jorku.

¹¹ Komza M., *Powieść ilustrowana fotografiami*, [w:] *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. Komza M., Wrocław 2003, s. 62–63.

Ciekawym przykładem takiej inscenizacji może być także kolejna ilustracja zamieszczona w czasopiśmie „Świat” z 1913 roku przedstawiająca kobietę i mężczyznę, którzy stojąc naprzeciw siebie, mimiką i gestem oddają napięcie chwili. Zdjęcie zaopatrzone jest w podpis „Powiedz tak, albo nie!”¹²

Zasadnicza zmiana stosunku do ilustracji nastąpiła dopiero w pierwszym ćwierćwieczu XX wieku, gdy wydawcy zainteresowali się podnoszeniem atrakcyjności szaty graficznej czasopism, by zdobyć jak najliczniejsze grono odbiorców. W konsekwencji nastąpił pod koniec lat trzydziestych bujny rozkwit tego typu wydawnictw, a także zauważalny stał się zwrot w rozwoju fotografii prasowej pełniącej funkcję ilustracji¹³. Istotną rolę w tym zakresie spełnił fotomontaż. Szczególnie przyczyniła się do tego działalność dadaistów i surrealistów, którzy w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku wykorzystywali w swoim warsztacie artystycznym różne materiały, m.in. fotografie i ich fragmenty, które symultanicznie zestawione w jedną kompozycję wykorzystywane były jako ilustracje. Jak pisze Stanisław Peters najdawniejszy ich typ „miał na celu bawienie czytelnika”¹⁴, z czasem jednak rozszerzył się zakres ich oddziaływań, by w konsekwencji wzmocnić i usprawnić odbiorcy przekaz różnorodnych treści.

Znaczącymi autorami fotomontaży prasowych w Polsce byli: Mieczysław Bermań, Janusz Maria Brzeski, Władysław Daszewski, Kazimierz Podsadecki¹⁵ (fot.2), Mieczysław Szczuka, Stefan Themerson. Tworzone przez nich kompozycje, w zasadzie o komercyjnym i utylitarnym charakterze, nie tylko ilustrowały wydarzenia (np. wielki konkurs lotniczy, o czym informację zamieszczono w „Kuźni Młodych”¹⁶) czy służyły reklamie, ale i bywały narzędziem walki politycznej¹⁷.

Całe spektrum omówionych rozwiązań stosowane jest we współczesnej prasie, co powoduje, że są one jej niezbywalnym elementem kształtującym wizerunek pisma, a także liczebność czytelników i... zyski wydawców.

Technologie pozwalające stosować fotograficzne ilustracje w publikacjach wielkonakładowych stwarzały analogiczne możliwości w przypadku druków zwartych. Interesującym, i odmiennym rozwiązaniem, były umieszczane w książkach wklejki – oryginalne zdjęcia, co było zgodne z potrzebami XIX

¹² „Świat” 1913, nr 32, s. 16.

¹³ Komza M., op. cit., s. 30–32.

¹⁴ Peters S., op. cit., s.223.

¹⁵ Fotomontaż *Człowiek w mieście przyszłości* K. Podsadeckiego zamieszczony został w: „Na Szerokim Świecie” 1931, nr 13, cyt. za: *Fotomontaż polski w XX-leciu międzywojennym*, red. Janeczowski M., Warszawa 2003, s. 28.

¹⁶ *Fotomontaż „Wielki konkurs lotniczy” S. Kraszewskiego i S. Tumilowicza*, [w:] „Kuźnia Młodych” 1934, nr 9, s. 16.

¹⁷ Czekalski S., *Wizualna manipulacja: fotomontaż polityczny*, [w:] *Fotomontaż polski...*, op. cit., s.10–16.

wiecznego odbiorcy, oczekującego realistycznego odzwierciedlenia treści literackich. I tak, obok luksusowych wydań albumów malarstwa ze znaczących galerii, na rynku wydawniczym ukazały się książki z fotografiami scen nawiązujących do treści. W aranżowanych układach postaci brali udział zarówno aktorzy zawodowi, jak i amatorzy¹⁸. Jak pisze Małgorzata Komza, najbardziej znanymi i wysoko ocenionymi przykładami takich oryginalnych inscenizowanych ilustracji były prace Julii Margaret Cameron, wybitnej postaci w dziejach wiktoriańskiej fotografii. Była ona autorką kompozycji alegorycznych ilustrujących poematy Alfreda Tennysona, które wydane były w dwu tomach: pierwszy z 1874 r. zawierał *Idylle królewskie* (12 fotografii), a drugi z portretami bohaterów (król Artur, mnich) wydany został rok później¹⁹.

Dziewięć lat później w Rosji petersburski fotograf Konstanty Szapiro utrwaliał i wydał w 1883 roku w formie albumu 29 fotografii ilustrujących tekst *Pamiętników szaleńca* Mikołaja Gogola²⁰.

Podobne publikacje (z wklejkami oryginalnych fotografii²¹) zdobiły zdjęcia nie tylko przedstawiające układy postaci, portrety, ale również krajobrazy oraz sceny rodzajowe we wnętrzach i plenerze. Koszty wydania tego typu opracowań sprawiały, że należy je zaliczyć do luksusowych i elitarnych, trudno dostępnych dla szerszego grona odbiorców.

W Polsce również wydano książki, w których ilustracje nawiązywały charakterem do zdjęć z albumów teatralnych²². Przykładem może być *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla z 1902 r., w którym fotografie żywych obrazów zestawionych z ucharakteryzowanych postaci ilustrują całe sceny, np. rozmowę wojewodzianki z wojewodą (fot. 3) i portrety bohaterów, np. wizerunek Kusego.

Ten krótki epizod w życiu książki ilustrowanej znajdował wśród współczesnych zagorzałych odbiorców, którym potrzeba obcowania ze światem znanym i nie znanym, jaki powoływała do życia ówczesna fotografia, nakazywał wybaczać jej techniczną niedoskonałość wymagającą korekt i retuszu²³.

¹⁸ Komza M., op. cit., s. 51.

¹⁹ Ibidem, s. 51–52.

²⁰ Ibidem, s. 52–53.

²¹ Wg badaczy między rokiem 1844 a 1875 w Anglii opublikowano ok. 450 tych luksusowych edycji. Mniej ukazało się w innych krajach np. Francji, Rosji i Polsce. Ibidem, s. 53–62.

²² Rydel L., *Zaczarowane koło*, Kraków 1902. Ibidem s. 64.

²³ Ibidem, s. 54–60.

Konwencja ilustracji powstałych poprzez aranżowanie sytuacji z udziałem ludzi była także stosowana w dużych nakładach książek. Możliwe to było dzięki znanej od 1881 roku technologii drukarskiej wykorzystującej raster ułatwiający wielowalorowe reprodukcje zdjęć.

Podobne jak w przypadku czasopism, istotną zmianę w zastosowaniu fotografii w ilustracji przyniosły – w aspekcie estetycznym – lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku. Wprowadzono wtedy do książek nowe rozwiązanie ilustracyjne w postaci fotomontaży zaliczanych do sztuki masowej, lokującej się „między fotografią, grafiką i filmem”²⁴, które pozwalały budować świat nierealny z elementów istniejących w rzeczywistości. Przykładem takich rozwiązań mogą być wykonane przez Władysława Daszewskiego fotomontażowe ilustracje do poematu Antoniego Słonimskiego *Oko w oko*²⁵.

Powyższe doświadczenia przeniesiono na książki adresowane do odbiorców należących do różnych kategorii wiekowych. Były to m.in. podręczniki²⁶, czytanki²⁷ i elementarze²⁸, które coraz częściej i liczniej były wzbogacane – obok tradycyjnych ilustracji – fotografiami.

Opisane wcześniej osiągnięcia awangardy artystycznej, aktywnej przed 1939 rokiem, wykorzystane zostały także po zakończeniu II wojny światowej. Ciekawych przykładów dostarcza literatura dla najmłodszych, która ilustrowana jest fotografiami i kolażami, gdzie fragmenty zdjęć zostały wkomponowane przez ilustratorów w układ kresek i plam barwnych obrazujących wydarzenia opisane w utworze literackim. Po takie rozwiązania, które w tym samym czasie bliskie były twórcom polskiej szkoły plakatu, sięgali i sięgają w swojej twórczości kierowanej do najmłodszego odbiorcy tacy ilustratorzy, jak: Iwona Cała²⁹, Barbara Gawdzik³⁰, Janina Krzemińska³¹, Wanda Orlńska³², Ewa Pokłewska³³, Jerzy

²⁴ Morawińska A., *Fotomontaż*, [w:] *Fotomontaż polski w XX-leciu międzywojennym*, Warszawa 2003, s. 3.

²⁵ Za: Reichenstejnówna O., *Sztuka ilustracyjna książki*, Lwów 1929, s. nlb.

²⁶ Np. Czarniecki J., Szablowski J., Tatuch S., *Podręcznik do nauki kaligrafii dla użytku szkolnego i domowego*, Lwów 1904, s.22 i Dyakowski B., *Przyroda dla oddziału V szkół powszechnych*, Warszawa 1927, gdzie obok licznych rysunków wykorzystano fotografie.

²⁷ Np. Żebrok J., *Nasze czytanki dla piątego roku szkolnego szkół powszechnych*, wyd. II, Bytom 1929, gdzie użyto 9 fotografii.

²⁸ Np. Buzek K., *Elementarz*, Cieszyn 1924.

²⁹ Piątkowska R., *Nie ma nudnych dni*, Warszawa 2005.

³⁰ Załucki M., *Dziwne przygody płynącej wody*, Kraków 1963.

³¹ Sztudynger J., *Narodziny obłoczka*, Warszawa 1965.

³² Śliwiak T., *A śnieżek prósz...*, Warszawa 1969.

³³ Aboff M., *Nie lubię łaskotek*, Gdańsk 2004.

Srokowski³⁴, Teresa Stankiewicz³⁵, Stanisław Zamecznik³⁶, autorka i ilustratorka książki *Kolorowe kłopoty* Bimali Horska³⁷ i inni.

Na polskim rynku wydawniczym od wielu lat ukazują się również książki dla dzieci opatrzone zdjęciami z planów filmów fabularnych³⁸ oraz animowanych³⁹.

Reasumując: fotografia należy do śladów działalności człowieka, który od momentu pojawienia się i upowszechnienia, zajął ważne miejsce zarówno w prasie, jak i literaturze pięknej, naukowej czy popularnonaukowej, jako ilustracja – nośnik informacji utrwalający fakty, rejestrujący świat rzeczywisty oraz uprzystępniający rzeczy znane czy wychodzące poza możliwości percepcyjne wzroku. Stało się tak, ponieważ – jak pisał Andrzej Banach – istniała „potrzeba ilustracji dokładnej i wiernej, a więc reprodukcyjnej, a nie artystycznej oraz szybkiej, to znaczy aktualnej, zawsze nadążającej za wiadomością chwili (...)”⁴⁰. Sprostanie tym oczekiwaniom możliwe stało się właśnie dzięki fotografii oraz wynalazkom z zakresu technologii drukarstwa, będącymi wynikiem trwającego w XIX w. postępu technicznego. Nowa, fotochemiczna metoda powielania obrazów, tak różna od stosowanych wcześniej manualnych technik graficznych (drzeworytów, miedziorytów czy stalorytów), nie sprzyjała powstaniu ilustracji będących oryginałami dzieł sztuki, czy też – w przypadku niższego poziomu artystycznego – przynajmniej „oryginałami twórczości osobistej”⁴¹. Pozwoliła za to na produkcję, w której mogła być realizowana zasada: szybko, dużo i dokładnie. Właśnie wierność wobec rzeczywistości umożliwiła powstanie ilustracji, która – jak pisze Andrzej Banach – stała się „fotografią zdarzeń ze świata” czy też „posłańcem wartości przedmiotu odtwórczego”⁴².

Środki oddziaływania na czytelnika w znacznym stopniu poszerzyła działalność artystów awangardowych zainteresowanych użytecznością sztuki. Stosowana przez nich technika fotomontażu pozwalała na symultaniczne wiązanie różnych obrazów na jednej płaszczyźnie. Metoda ta zyskała we współczesnej rzeczywistości nowe możliwości wynikające z zastosowania komputerów, dzie-

³⁴ Wyszomirski M., *Przygody tylko przygody*, Wrocław 1971.

³⁵ Brzechwa J., *Król i błazen*, Kraków 1959.

³⁶ Brzechwa J., *Tańcowała igła z nitką*, Warszawa 1959.

³⁷ Horska B., *Kolorowe kłopoty*, Warszawa 1964.

³⁸ *Gwiezdne wojny. Mroczne widmo*, część I, na podstawie scenariusza George’a Lucasa, Warszawa 1999.

³⁹ Seria książeczek pt. *Bajka filmowa* opracowanych na podstawie filmów radzieckich z wytwórni „Sojuzmultfilm”: *Dziewczynka i niedźwiedź*, 1986; *Zajaczek i mucha*, 1987; *Księża dżungli*, 1989; *Strach ma wielkie oczy*, 1990.

⁴⁰ Banach A., op. cit., s. 123.

⁴¹ Banach A., op. cit., s. 124.

⁴² Ibidem, s. 124.

ki którym możliwa stała się kreacja obrazów technicznych będących odległą od rzeczywistości projekcją wizji.

Równocześnie należy zaznaczyć, że nowe technologie nie oznaczają zarzucenia tradycyjnego obrazu fotograficznego, który nabrał cech klasycznych. Dzięki temu oryginały zdjęć obecne są dzisiaj np. w wydaniach o małym nakładzie, które należą do gatunku książki artystycznej. Przykładem takiego zastosowania jest tomik poezji Haliny Poświatowskiej *Ogień zielonych księżyców*⁴³ (Koszalin 1993).

⁴³ Publikacja ukazała się w nakładzie 359 egz. i wydano ją na papierze czerpanym pochodzącym z Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju. Całość oprawiona jest w jedwab naturalny i zawiera 6 czarno-białych i 5 barwnych fotografii.



WOJEWODZIANKA.

Panie Ojczy! – O mój Boże!
Cóż komu po tym jaworze?
Ten jawor dzisiaj paść musi?!
To pamiątka po matysi...

Fot. 1

L. Rydel, *Zaczarowane koło*, Kraków 1902, s. 127.



Fot. 2
„Świat” 1913, nr 25, s. 26.



Fot. 3

Człowiek w mieście przyszłości – fotomontaż K. Podsadecki, „Na Szerokim Świecie” 1931, nr 13, [w:] *Fotomontaż polski w XX-leciu międzywojennym*, red. M. Janczewski, Warszawa 2003, s. 28.