

— Ozdobne montaż rysunków z kolekcji wilanowskiej:
historia i materiały w świetle źródeł archiwalnych
i konserwacja rysunku Norblina
Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja 1791

Katarzyna Garczevska-Semka

notes ^{17_2015}
konserwatorski

Summary: Katarzyna Garczevska-Semka, *Decorative Mounting of the Drawings of the Wilanów Collection: The History and Materials in the Light of the Archival Sources and the Conservation Treatment of a Drawing by Norblin “The Oath of Confirmation of the Constitution of the Third May 1791”*

The collection of drawings and fine prints of the Potocki family from Wilanów, built since the 18th century, called the Wilanów collection, stands out against the background of other pictorial collections of the National Library not only in terms of its very valuable contents, but also in terms of its specific arrangement. The author of this arrangement was the son of Stanisław Kostka, Aleksander, who from 1832 until his death in 1845 conducted large-scale collection arranging and conservation works. The drawings in the albums are mounted on plates – a part of coloured, decorative paper is pasted onto the recto side and hand-made paper onto the verso side. Along the edges of the plates runs an impressed ornament, whereas the corners are enhanced with impressed, decorative motifs. The drawings are bordered with decorative paper tapes. The present study analysed the materials used to

make the albums and the methods of their decoration since they need to be treated as an integral part of the object. The second part of the article presents an example of a conservation treatment of a drawing by Jan Piotr Norblin belonging to this collection.

Kolekcja rysunków i grafik rodziny Potockich z Wilanowa, zwana kolekcją wilanowską, wyróżnia się na tle innych kolekcji ikonograficznych Biblioteki Narodowej nie tylko bardzo cenną zawartością, lecz także specyficznym sposobem organizacji. Historię i obiekty rysunkowe z tej kolekcji obszernie omówiła Krystyna Gutowska-Dudek w czterotomowej publikacji *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej*¹.

Mnie zainteresowała przede wszystkim zewnętrzna forma tej kolekcji, tj. sposób jej aranżacji. Choć większość rysunków z kolekcji wilanowskiej została zgromadzona przez Stanisława Kostkę i Ignacego Potockich w drugiej połowie XVIII wieku, to za ich sposób aranżacji odpowiada syn Stanisława Kostki, Aleksander. Od roku 1832 do swojej śmierci w 1845 roku prowadził on szeroko zakrojone prace porządkowe i konserwatorsko-aranżacyjne przy Gabinecie Sztuk Pięknych, zawierającym odziedziczone prace rysunkowe i graficzne. Prace te polegały na montażu części rysunków i grafik na ozdobnych planszach i pogrupowaniu wszystkich w poszytowane albumy. Aby poznać bliżej zasady tej aranżacji, w latach 2012–2014 przeprowadziłam przegląd rysunków – 120 albumów i 1327 plansz – w wyniku czego wyłonił się następujący obraz tych zbiorów.

¹ K. Gutowska-Dudek, *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej*, t. 1–4, Warszawa 1997–2004.

Kolekcja

Albumy można podzielić zasadniczo na cztery grupy:

Grupa I. Rysunki w albumach zamontowane są na dwuwarstwowe plansze – od strony lica naklejony jest kolorowy ozdobny papier, od odwrocia zaś szaroniebieskawy papier czerpany. Plansza wzdłuż krawędzi ma wytłoczony ornament, natomiast w narożnikach tłoczone ozdobne motywy. Wokół rysunku naklejone są bordiury z kolorowego papieru, głównie granatowego i złotego.

Grupa II. Rysunki wszyte są w albumy – z kilkoma wyjątkami – bez podkładek.

Grupa III. Rysunki naklejone są na podkładki. Wokół rysunku z kolei naklejono pasy niebieskiego papieru z prostym liniowym tłoczeniem wzdłuż krawędzi. Brak jest ozdobnych taśm.

Grupa IV. Rysunki w albumach naklejone zostały na podkładki z jasnego papieru czerpanego o formacie większym lub równym rysunkowi. Niekiedy na jednej podkładce umieszczono po kilka rysunków. W tej grupie występują również plany, wielokrotnie składane do formatu albumu, gdzie tylko środkowa część naklejona jest na podkładkę. W obrębie jednego albumu można odnaleźć rysunki na podkładkach, bez podkładek i – w kilku przypadkach – naklejone na płótno.

Rysunki z grupy I, II i III określane są w spisach mianem Dessins Modernes (w odróżnieniu od nieznannej nam grupy Dessins Anciennes)², grupa IV została wyodrębniona jako tzw. zbiór Rastrellego³.

² Podział ten występuje w spisach Kustowskiego i tzw. spisie po 1840 r.

³ Zbiór Francesco Bartolomeo Rastrellego, jako część kolekcji odziedziczona po Ignacym Potockim, funkcjonuje we wszystkich opracowaniach tej kolekcji; patrz: E. Skierkowska, *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, t. 34, nr 2, s. 179; M. Mrozińska, S. Sawicka (red.), *Polskie zbiory graficzne*, t. 4: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, Warszawa 1980, s. 101–112; K. Gutowska-Dudek, dz. cyt., t. 3, s. 20–21.

W niniejszym artykule chciałabym zająć się grupą I rysunków, wyróżniającą się specjalnym ozdobnym montażem. Mają one jeszcze jeden wyróżnik – okładki albumów, w których zostały umieszczone, wykonane są z papieru o różnych kolorach, w przeciwieństwie do szaroniebieskich okładek pozostałych albumów.

Stan liczebny tej części kolekcji to 34 albumy (z ogólnej liczby 120 albumów rysunkowych), w skład których wchodzi 202 plansze, w tym 206 rysunków – ponieważ czasem kilka rysunków montowano na jednej planszy. Ogólna liczba plansz to 1327 – tak więc grupa ta nie stanowi większości w zbiorze (co sugerowała Krystyna Gutowska-Dudek). Trzeba podkreślić, że podobny montaż otrzymała też część kolekcji graficznej, nie jestem jednak w stanie podać konkretnej liczby plansz ze zbioru zawierającego około 11 tysięcy grafik⁴, znając tylko niektóre z nich.

Budowa obiektów

Każda plansza sklejana jest z dwóch warstw papieru. Warstwę licową stanowi ozdobny papier kolorowy. Najczęściej używano papierów w odcieniach koloru beżowego, kremowego i różowego, rzadziej zaś niebieskiego i szarego. Powierzchnia papierów licowych wykończona jest na dwa sposoby – gładzona (głównie papiery białe, kremowe i beżowe) lub z widoczną fakturą sita (papiery niebieskie, szare, różowe) (fot. 1).

Przy mniejszych formatach warstwa licowa stanowi jeden arkusz, na który naklejony jest rysunek, przy większych – warstwę licową tworzą pasy ozdobnego papieru naklejone wokół rysunku, z niewielką zakładką pod jego krawędziami. W obu przypadkach warstwę spodnią stanowi zielonkawy, niegdyś prawdopodobnie niebieskawy, papier czerpany, często łączony z paru arkuszy. W kilku przypadkach odwrocie rysunku

⁴ H. Widacka, *Grafika*, w: P. Buchwald-Pelcowa (red.), *Dar dla Narodu. Skarby Biblioteki Wilanowskiej*, Warszawa 2003, s. 58.

jest odsłonięte – wtedy pasy papieru odwrocia są przyklejone do pasów lica i krawędzi rysunku.

Rysunki otoczone są przyklejonymi taśmami w kolorze granatowym i złotym, w różnym układzie i liczbie. Złote taśmy najczęściej są wytłaczane, granatowe – gładkie i matowe.

Brzegi plansz tłoczone są wężykowym ornamentem ciągłym, a następnie pojedynczą prostą linią, w narożnikach zaś tłoczone są pojedyncze motywy w pięciu dominujących typach (dotyczy to kolekcji rysunków, ponieważ na planszach z naklejonymi grafikami tych typów stempli jest więcej) (fot. 2).

W przypadku co najmniej 15 opraw można zaobserwować dostosowywanie już istniejących plansz do kolekcji. Na przykład w WAF 8 pl. 9 (Rys. 4306) do rysunku oprawionego w obustronnie niebieską dwuwarstwową planszę dokleiono złotą taśmę. W przypadku 7 plansz (6 plansz WAF 8 [Rys. 4298–4303] i jedna WAF 16 [Rys 4366]) mniejsze pierwotne plansze były najprawdopodobniej naklejane na większe i ozdabiane taśmami (często zakrywając pierwotne obramowanie atramentem – dobrze widoczne na planszy z WAF 16) oraz stemplami. Charakterystyczne jest przy tym, że do stempla nie dodano prostych linii, ale wężyk używany zwykle na krawędzi. Również 3 plansze WAF 30 [Rys. 4468–4471] są nietypowe – wokół rysunku naklejone są taśmy złożone, prawdopodobnie na malowanej atramentowej ramce, potem szeroki pas barwionego powierzchniowo beżowego papieru, granatowa taśma i następnie biały papier z wytłoczonym ornamentem wężykowym, ale bez stempla w narożniku.

Rysunki zamontowane zostały na planszy przez przyklejenie całą powierzchnią lub – rzadziej – tylko górną krawędzią. Mimo iż ten ostatni montaż dotyczy rysunków dwustronnych, to jednak większość rysunków montowanych w ten sposób jest jednostronnych. Przy montowaniu plansz w poszytowe albumy między karty z rysunkami wklejano ochronne bibułki.



Fot. 1



Fot. 2

Fot. 1.
Zygmunt Vogel,
Widok Olesina,
przykład
ozdobnego
montażu
(fot. R. Stasiuk)

Fot. 2.
Narożnik montażu
z tłoczeniem
(fot. K. Garczewska-
Semka)

Historia montażu wilanowskich

Zwyczaj naklejania rysunków, z czasem zaś grafik, na plansze oraz dekorowania ich rozpoczął się w szesnastowiecznych Włoszech – najwspanialszym przykładem z tego okresu są bogato zdobione albumy Giorgio Vasariego *Libro de' Disegni*. We Francji ozdobne montaże rysunków na planszach pojawiły się na początku XVII stulecia i bardzo szybko stały się wyznacznikiem znawstwa tej dziedziny sztuki. Najbardziej znane montaże Pierre'a-Jeana Mariette'a inspirowały wielu naśladowców. Kristel Smentek⁵ opisuje fascynującą historię tych montażu i to, jak Mariette potrafił „przystosowywać” rysunki do swoich formatowych plansz. W XIX wieku montowanie rysunków i rycin na ozdobnych planszach było już praktyką powszechną, którą stosowały też firmy oferujące materiały do produkcji tych plansz, tj. kolorowe papiery oraz ozdobne, złoczone i tłoczone bordiury.

Historię montażu światowych kolekcji rysunków do końca XVIII wieku przedstawia dość szczegółowo Carlo James⁶. O polskich ozdobnych montażach nie ma zbyt wielu informacji. Tematyką montażu kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego z Gabinetu Rycin BUW zajął się Marcin Laszczkowski w pracy magisterskiej⁷ oraz w artykule w katalogu towarzyszącym wystawie grafiki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego *Metamorfozy* w Łazienkach Królewskich

⁵ K. Smentek, *The Collector's Cut: Why Pierre-Jean Mariette Tore up His Drawings and Put Them Back Together Again*, „Master Drawings” 2008, vol. 46, nr 1, s. 36–60, <http://web.mit.edu/smentek/www/downloads/MasterDrawings20.pdf> [dostęp: 07.11.2015].

⁶ C. James, *Collectors and Mountings*, w: C. James i in., *Old Master Prints and Drawings: A Guide to Preservation and Conservation*, Amsterdam 1997.

⁷ M. Laszczkowski, *Galeria z papieru. Oprawy artystyczne kolekcji rycin i rysunków króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, niepublikowana praca magisterska, Warszawa 2012.

w Warszawie⁸. Wcześniej wspomniała o nich Teresa Kossecka w swojej pracy o Gabinetie Rycin króla Stanisława Augusta⁹.

Na temat montażu kolekcji wilanowskiej pisała Krystyna Gutowska-Dudek we wstępie do wspomnianej już pracy *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej*. Opisała szczegółowo historię powstania zbioru, dość ogólnie również wygląd montażu kolekcji, zacytowała niektóre rachunki znajdujące się w archiwach, jak też wymieniła głównych pracowników zatrudnionych przy uporządkowaniu kolekcji.

Porządkowanie kolekcji rysunków i rycin podjęte przez Aleksandra Potockiego jest znakomicie udokumentowane. W 1832 roku Potocki zatrudnił do różnych prac – między innymi konserwacji obrazów – malarza Aleksandra Kokulara¹⁰. W roku 1834 zlecił mu wykonanie spisu rysunków i grafik. Wynika z niego, że rysunki były wówczas podzielone na teki, a te z kolei na oddziały¹¹. Spis ten został przepisany przez kolejnego bibliotekarza, Piotra Kustowskiego. Ten były podporucznik wojsk polskich został zatrudniony w Wilanowie jako archiwista i bibliotekarz 1 września 1832 roku (przez Aleksandrę z Lubomirskich Potocką), a zwolniony 7 marca 1839 roku¹².

Wykonany przez Kustowskiego w 1838 roku kolejny spis¹³ uwzględnia już nowy sposób montażu, wszystkie rysunki – prócz zespołu Rastrellego – uporządkowane są w „kaieta”. Po roku 1840 powstał jeszcze

⁸ M. Laszczkowski, *Grafika w dekoracji nowoczesnego wnętrza*, w: J. Talbierska (red.), *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*, Warszawa 2013.

⁹ T. Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1999.

¹⁰ B. Szyszowski, *Aleksander Kokular: malarz i opiekun kolekcji wilanowskiej*, Warszawa 2012; autor opisuje szeroko działalność Kokulara w Wilanowie.

¹¹ BN, sygnat. akc. 2189 66.

¹² J. Rudnicka, *Biblioteka Wilanowska: dwieście lat jej dziejów (1741–1932)*, Warszawa 1967, s. 116.

¹³ BN, sygnat. akc. 2189 68.

jeden spis¹⁴, wykonany najprawdopodobniej osobiście przez Aleksandra Potockiego, najbardziej dokładny – numery zeszytów z tego spisu, zidentyfikowane przez Krystynę Gutowską-Dudek¹⁵, odpowiadają naniesionym atramentem numerom w lewym górnym rogu na okładkach poszytowych albumów. Spis Potockiego nie uwzględnia rysunków z zespołu Rastrellego.

Skoro rysunki były już wtedy zamontowane w albumy, musiały również być już naklejone na ozdobne plansze. Ciekawe jest, że w spisie Kokulara nie udało się zidentyfikować żadnego albumu (nawet w formie teki) z grupy omawianych przez mnie rysunków na ozdobnych montażach.

W Archiwum Gospodarczym Wilanowskim¹⁶ znajdują się informacje na temat introligatorów zatrudnianych do różnych robót: oprawy książek, wykonywania pudełek i – wreszcie – oprawy rysunków i rycin. Do oprawy książek zatrudniano początkowo Pietrzykowskiego i Ponikłowicza. Temu ostatniemu powierzono w październiku 1833 roku naklejenie bliżej nieokreślonych rysunków oraz mapy Natolina, a w listopadzie i grudniu litografii. W styczniu i lutym następnego roku najwyraźniej postanowiono wybrać introligatora do naklejania rycin, bo wypłacono należność za owe czynności aż pięciu osobom: Ponikłowiczowi, Tuchowiczowi, Żebrowskiemu, Pomorskiemu i Żołądkiewiczowi. Najprawdopodobniej najlepszy okazał się Tuchowicz, gdyż w następnych miesiącach to on otrzymywał wynagrodzenie za naklejanie rysunków i rycin. I tak na przykład w maju 1834 roku zanotowano naklejanie rycin w „kaieta”, a w czerwcu i lipcu naklejanie rysunków szkoły włoskiej.

¹⁴ BN, sygnat. akc. 2189 66c.

¹⁵ K. Gutowska-Dudek, dz. cyt., t. 1, s. 29–42.

¹⁶ Kolejne raporty z lat 1832/33–1844/45 zatytułowane: „Rachunek Kassy domowej JW.-o Aleksandra hr. Potockiego za rok 1832/3 z 12-tu miesięcznych Rapportów złożony”, sygnat. 490 i kolejne lata do numeru 502, Kasa Generalna i Domowa Potockich, AGWil., AGAD.

Prace przy rysunkach i rycinach trwały – z krótkimi przerwami głównie w miesiącach letnich – aż do śmierci Aleksandra Potockiego w marcu 1845 roku. Od połowy roku 1836 w księgach rachunkowych wydzielono osobną rubrykę dotyczącą tylko prac przy rysunkach i rycinach: „Wydatki na Gabinet Sztuk Pięknych” (do tej pory wydatki te były notowane w ogólnej rubryce „Na Pałace i Fabryki”, z wyszczególnieniem Wilanova). Prace przy Gabinetcie Rycin regularnie wykonywał Tuchowicz. Incydentalnie do naklejania rycin zatrudniano innych introligatorów, na przykład w listopadzie 1834 roku Żołądkiewicza – do naklejenia 6 rycin, w październiku 1840 roku Dobrowolskiego – do oprawy rycin, w grudniu zaś tegoż roku oprawę i restaurację rycin powierzono Bagińskiemu. Co ciekawe, od sierpnia 1838 do lutego 1840 roku nazwisko Tuchowicza w rachunkach nie występuje. Bagiński wspierał Tuchowicza w pracy w marcu, kwietniu i czerwcu 1843 roku oraz kwietniu i maju 1844¹⁷. Nazwisko Bagińskiego pojawia się też dość regularnie przy wykonywaniu tek do zbiorów graficznych¹⁸.

Prowadzono również prace restauratorsko-konserwatorskie: w lipcu 1834 roku Tuchowicz otrzymał wynagrodzenie za „odrestaurowanie” rysunków szkół włoskiej i francuskiej, w sierpniu zaś za „wyrestaurowanie dwóch tek rycin szkoły flamandzkiej i włoskiej”. Nie wiadomo, jakie prace kryły się pod tymi terminami. W kwietniu 1838 roku odnotowano „wyreperowanie kopersztychu Mojżesza z kilku figur

¹⁷ Bliższe dane na temat wymienionych introligatorów można znaleźć w publikacjach Elżbiety Pokorzyńskiej: E. Pokorzyńska, *Z dziejów introligatorstwa warszawskiego XIX i 1. połowy XX wieku*, niepublikowana praca doktorska, Katowice 2009; E. Pokorzyńska, *Introligatorzy warszawscy w świetle akt Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu z lat 1822-1869*, „Rocznik Warszawski” 2007, t. 35, s. 285-309.

¹⁸ Oprawy Bagińskiego można obejrzeć w katalogu wystawy *Introligatorstwo warszawskie* z Muzeum Drukarstwa Warszawskiego, patrz: E. Pokorzyńska (red.), *Introligatorstwo warszawskie: wprowadzenie do wystawy*, Warszawa 2005.

złożonego wodnemi kolorami” przez malarza Wareckiego. W marcu i kwietniu 1842 roku zapłacono malarzowi Kacprzyckiemu za „oczyszczenie z plam i starości rycin”. W styczniu 1843 roku odnotowano w rachunkach ogłoszenie o poszukiwaniach osoby posiadającej wiedzę na temat wywabiania plam z rycin. Ogłoszenie o treści: „Osoba posiadająca sposób wywabiania plam z wilgoci i tłuszczu pochodzących, mieć może znaczne w tym przedmiocie zatrudnienie, obok przyzwoitej nagrody. Zgłosi się do Kantoru Informacyj w Pałacu Potockich Nro 415”, ukazało się dwukrotnie w „Kurierze Warszawskim”¹⁹. Nikt się chyba jednak nie zgłosił, gdyż w kwietniu 1844 roku znowu zapłacono Kasprzyckiemu należność za czyszczenie rycin w roku 1843, w czerwcu 1844 zaś kolejny raz powierzono mu wywabianie plam i oczyszczanie 59 rycin.

Materiały

Papiery i bordiury, nazywane też burtami, przeznaczone do oprawy rysunków i rycin z kolekcji wilanowskiej, najczęściej nabywane były łącznie u jednego dostawcy. Kupowano w firmach warszawskich: Fabryce Obić Papierowych, znanej pod różnymi nazwami: Fabryka Spoerlina, Rahna i Wertheima (od kwietnia 1834), Rohna i Vettera (od lipca 1837)²⁰; również u Dal Trozza, Czabana, w handlu Szustra, w Biurze Informacyjnym; od lutego 1842 roku u Zaleskiego,

¹⁹ Dodatek do „Kuriera Warszawskiego” nr 10, środa, 11 stycznia 1843 r. i nr 12, piątek, 13 stycznia 1843 r.

²⁰ Na temat Fabryki Obić Papierowych i zmian jej nazwy: M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne w pałacu w Wilanowie: studium portretowe*, Warszawa 2010, s. 65–70; T. Windyka, *Z dziejów barwienia papierów i tkanin*, w: T. Windyka (red.), *Drukarskie techniki zdobienia papierów i tkanin: katalog wystawy w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, Duszniki Zdrój 2008, s. 21–22; J. Tomaszewski, *Kartuny, czyli papiery perkalowe – zarys historii i technologii wytwarzania*, w: T. Windyka (red.), dz. cyt., s. 31–32.

od czerwca 1842 u Giwartowskiego (u niego m.in. zamawiano papier złoty). Jedynie w listopadzie 1834 roku zanotowano sprowadzenie papieru z Drezna, a w październiku 1835 roku z Wrocławia za pośrednictwem Rynga i Herbsta.

Złote bordiury, jak już wspomniałam, były na ogół kupowane razem z papierem, niekiedy jednak wykonywano je na miejscu, o czym świadczy wpis z listopada 1837 roku, gdy Tuchowicz otrzymał wynagrodzenie za „zrobienie ze złotego papieru bordiur karbowanych”.

Udało się potwierdzić pochodzenie przynajmniej jednego papieru użytego do produkcji albumów. Podczas konserwacji albumu z rysunkami Vogla (WAF 20) na pasie papieru, którym wyklejony był od wewnątrz grzbiet, odkryto znak wodny z napisem J. Rasch. Jan Rasch był dzierżawcą papierni w Boczku Zarzecznym w latach 1816–1822²¹, a następnie założycielem i właścicielem papierni w Soczewce – od roku 1823 do prawdopodobnie 1836. Papiery z tej papierni były rozprowadzane przez hurtownię Dal Trozza, który w roku 1836 przejął papiernię i prowadził ją do roku 1842²². Znaki wodne z nazwiskiem J. Rascha zostały odnotowane w opracowaniu Jadwigi Siniarskiej-Czaplickiej²³, są to jednak znaki pisane majuskułą, natomiast znak wodny z albumu WAF 20, prócz inicjałów, pisany jest minuskułą. Można to zapewne wytłumaczyć różnymi sitami stosowanymi do papierów drukowych i ozdobnych – jak twierdzi Irene Brückle w artykule dotyczącym produkcji niebieskiego papieru²⁴. Autorka ta jednak przestrzega, że do produkcji papierów kolorowych używano zużytych

²¹ J. Siniarska-Czaplicka, *Znaki wodne papierni Mazowsza: 1750–1850*, Łódź 1960, s. 29.

²² Tamże, s. 60–63; M. Chudzyński, *Z dziejów papierni w Soczewce koło Płocka*, „Notatki Płockie” 1974, 2 (76), s. 26–32.

²³ J. Siniarska-Czaplicka, dz. cyt., nr znaków 145, 179.

²⁴ I. Brückle, *The Historical Manufacture of Blue-Coloured Paper*, „The Paper Conservator” 1993, vol. 17, nr 1, s. 20–31.

sit innych papierni, znaki wodne nie muszą więc wskazywać rzeczywistego producenta.

Innym ciekawym źródłem wiedzy na temat materiałów użytych do produkcji plansz jest przechowywany w zbiorach Archiwum Wilańskiego BN dokument *Dziennik Przychodu i Rozchodu wszelkiego Gatunku Papieru oraz i Bordiur Złoty przy prowadzeniu fabryki Introligatorskiej*²⁵. Dotyczy on okresu od marca 1837 do stycznia 1839 roku. Wymienia się tu następujące gatunki papieru i materiałów:

1. Tektury.
2. Papier na obwołuty:
 - różowy ordynaryjny,
 - ciemnożółty ordynaryjny,
 - niebieski ordynaryjny,
 - marmurkowy.
3. Papier do podklejania:
 - wielki median,
 - także median średniego formatu,
 - median małego formatu.
4. Papier biały:
 - wodny, do przenoszenia,
 - klejowy, do naklejania falców.
5. Sandpapier na obwódki:
 - jasnoniebieski,
 - ciemnoniebieski,
 - amarantowy.
6. Bordiury:
 - listkowe,
 - perełkowe,

²⁵ BN, sygnat. akc. 2189 66(2). Istnienie spisu podała K. Gutowska-Dudek, dz. cyt., t. 1, s. 14.

- różnego desenia,
 - szerokie różnego desenia,
 - zwyczajne.
7. Papier pakowy i do zniszczenia.
8. Papier i złoto:
- kolorowy na szyldy: rysunkowy, z fabryki Jeziornej, lwowski, na grzbiety,
 - złota bitego na bordiury lub tytuły.

Konserwacja rysunku Jana Piotra Norblina Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja 1791

Przegląd rysunków kolekcji wilanowskiej dokonany został z powodu przekazania do prac konserwatorskich rysunku Jana Piotra Norblina *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja 1791*. Na pierwszy rzut oka trudno byłoby przyporządkować go do kolekcji Stanisława Kostki Potockiego, gdyż został usunięty z planszy ozdobnego montażu z czasów Aleksandra Potockiego. Marginesy planszy zostały odcięte, a papier odwrocia odspojony.

Osobno zachowały się trzy marginesy planszy: dolny, lewy i górny oraz fragment odwrocia planszy z ręcznym ołówkowym zapiskiem. Lico planszy było wykonane z gładzonego kremowego papieru, dookoła rysunku naklejono paski papieru, kolejno: złotego (z odcieniem miedzi), granatowego i złotego (zielonkawego) z tłoczonym listkowym ornamentem. Na dolnym marginesie, w środkowej części, znajdował się szyldzik z zielonego papieru z granatową ramką, z napisem atramentowym „Norblin”, a przy dolnej krawędzi drugi – z białego papieru – z napisem „DZIEŃ TRZECIEGO MAIA MDCCXCI”.

Odwrocie pierwotnej planszy, jak można było wywnioskować z zachowanych fragmentów, złożone było z czterech arkuszy szaroniebieskawego papieru czerpanego. Fragment odwrocia z zapiskiem wycięto z dwóch sklejonych na zakładkę arkuszy.

Rysunek po usunięciu planszy wilanowskiej naklejono całą powierzchnią na kremową tekturę o grubości około 2 mm. Tektura wraz z rysunkiem uległa odkształceniu – ponieważ nie został on skontrolowany od jej odwrocia. Dodatkowo badania pH ujawniły znaczne zakwaszenie tektury (pH = 5,4).

Trudno jest ustalić, kiedy nastąpiło usunięcie ozdobnej planszy i naklejenie rysunku na tekturę. W tomie 2 *Rysunków z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej*, wydanym w roku 1998, pod numerem pozycji 686 reprodukowany jest rysunek z pełnym ozdobnym montażem²⁶. Jak się jednak udało ustalić, negatyw do tej fotografii został wykonany w roku 1963. W wykazach obiektów przyjmowanych do zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN, prowadzonych od momentu powstania Sekcji, a potem Pracowni Dokumentacji Konserwatorskiej, obiekt ten nie figuruje²⁷.

Celem prac konserwatorskich było zapewnienie bezpiecznego przechowywania rysunku, przywrócenie mu walorów ekspozycyjnych i scalenie wizualne z resztą kolekcji. Zdecydowano zatem o usunięciu tektury z odwrocia i bezpiecznym zamontowaniu rysunku na zrekonstruowanej planszy – charakterystycznej dla kolekcji wilanowskiej.

Przebieg prac konserwatorskich

Konserwacja rysunku

Tekturę z odwrocia usuwano mechanicznie przez ścinanie kolejnych warstw skalpelem, ostatnią warstwę tektury usunięto po miejscowym

²⁶ K. Gutowska-Dudek, dz. cyt., t. 2, s. 115.

²⁷ Historię Pracowni Konserwacji, a potem Zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN, w tym najbardziej „anonimowy” okres działalności od lat powojennych do połowy lat 80., opisuje Ewa Potrzebicka w artykule *Ochrona zbiorów w Bibliotece Narodowej – 80 lat działalności*, „Notes Konserwatorski” 2010, nr 13, s. 7–14.

nawilżaniu. Klej dublażowy najpierw rozpuszczano w metylocelulozie MH6000, następnie usuwano wraz z metylocelulożą. Na koniec odwrocie rysunku przecierano zwilżonymi tamponami z waty. Po zdjęciu tektury ukazały się uzupełnienia i podklejenia papierem czerpanym, wprowadzone prawdopodobnie przed naklejeniem rysunku na tekturę. Były one zbyt grube i niektóre z nich usunięto po zwilżeniu, a te, których usunięcie mogłoby spowodować uszkodzenie rysunku, ścieniono skalpelem i papierem ściernym. Klej pierwotnie użyty do montażu rysunku na planszę był niezwykle trudno rozpuszczalny. Był to klej skrobiowy, ale najprawdopodobniej z dodatkiem ałunu, który spowodował jego stwardnienie i nierozpuszczalność. Klej usuwano mechanicznie skalpelem, nie udało się jednak usunąć go całkowicie. Badania pH odwrocia rysunku ujawniły jego zakwaszenie ($\text{pH} = 5,8-5,9$); odkwaszono go wodorotlenkiem baru rozpuszczonym w alkoholu metylowym, po odkwaszeniu uzyskując wynik $\text{pH} = 9,0-9,3$. Aby ustabilizować rysunek, zdublowano go na grubszą bibułkę japońską (Kawashi 35 g/m^2) przy użyciu kleju skrobiowego z dodatkiem metylocelulozy MH300. Następnie prostowano go w prasie i pod obciążeniem.

Rekonstrukcja planszy

Paski marginesów oczyszczono mechanicznie i zbadano pH (papier lica planszy wykazał $\text{pH} = 4,8-4,9$, odwrocia marginesów i fragmentu z zapiskiem $5,1-6,0$). Marginesy planszy poddano kąpielom w ciepłej i zimnej wodzie, rozklejając wszystkie części składowe, tj. papier lica i odwrocia, a także ozdobne paski papieru ramki i szyldziki. Okazało się przy tym, że zielonkawy papier szyldziku z napisem „Norblin” jest przyklejony na większy granatowy i to dawało wrażenie ramki. Wykąpano również fragment odwrocia z zapiskiem ołówkowym, przy czym okazał się on być zdublowany na bibułkę japońską.

Zbadano skład włóknisty obu papierów, w obu zidentyfikowano włókna lnu i konopi. W papierze licowym włókna te były bardzo mocno

zmielone, co powodowało ich prawie natychmiastowe rozpuszczenie w odczynniku Herzberga. Zbadano również folie metalowe z ozdobnych taśm. Szersza taśma z tłoczonym ornamentem roślinnym była pokryta folią szlagmetal, natomiast węższa gładka – folią złotą.

Po rozdzieleniu poszczególnych warstw planszy przystąpiono do jej rekonstrukcji. Najtrudniejsze było umiejscowienie ołówkowego zapisku. Jakkolwiek położenie względem boków planszy było oczywiste, ponieważ widoczne było miejsce łączenia dwóch arkuszy papieru, to nie było wiadomo, na jakiej wysokości znajdował się ów zapisek. Przegląd innych plansz z kolekcji wilanowskiej pozwolił przypuszczać, że notatki dotyczące przedmiotu rysunku, wykonawcy itp. były umieszczane na górze planszy, na dole zaś informacje o jej miejscu w kolekcji, tj. z jakiego działu czy „kajetu” pochodziła. Ponieważ zapisek dotyczył autora rysunku, postanowiono umieścić go przy górnym marginesie. Po odpowiednim ułożeniu poszczególnych części papieru z odwrocia uzupełniono go dobraną kolorystycznie masą papierową w maszynie do uzupełnień, uzyskując cztery arkusze. Arkusze te skleiono klejem skrobiowym, zgodnie z pierwotnym układem.

Papier z lica planszy postanowiono uzupełnić sklejonymi warstwowo bibułkami japońskimi, gdyż to pozwoliło uzyskać efekt bardzo gładkiej powierzchni, podobnej do oryginalnego papieru. Po różnych próbach skleiono ze sobą trzy warstwy bibułki Mitsumata (11 g/m^2) i dwie warstwy bibułki Kozu-Shi (23 g/m^2). Taka kombinacja dała najlepszy efekt wizualny i podobną do oryginału grubość. Następnie – po nawilżeniu wszystkich części składowych planszy – skleiono warstwę licową i spodnią klejem skrobiowym z dodatkiem metylocelulozy MH300.

Całą zrekonstruowaną planszę odkwaszono – również w celu zapewnienia rezerwy alkalicznej jej części pod rysunkiem – wodorotlenkiem baru w metanolu. Planszę zwilżono i prasowano w prasie oraz pod obciążeniem, między miękkimi przekładkami, aby nie spłaszczyć wytłaczanego wzdłuż krawędzi ornamentu.

Następnie zamontowano rysunek na planszy. Zdecydowano, że nie zostanie on przyklejony całą powierzchnią (tak jak to było pierwotnie), aby umożliwić bezpieczne jego ewentualne usunięcie z planszy. Zamontowano go przez przyklejenie do górnej krawędzi rysunku i do planszy złożonego pasa bibułki japońskiej – na zasadzie „zawiasu”. Podobnymi zawiaskami, ale z krótszych pasków bibułki japońskiej, przymocowano dolną krawędź rysunku.

Po zamontowaniu rysunku przystąpiono do przyklejania ozdobnych taśm papierowych na kłajster skrobiowy. Do oryginalnych marginesów przyklejone zostały oryginalne bordiury. Aby zrekonstruować złote paski na nowym marginesie, sklejono kłajstrem skrobiowym trzy warstwy bibułki japońskiej Kozu-Shi (23 g/m^2) i do takiego podkładu przyklejono płatki szlagmetal przy użyciu kleju króliczego, następnie powierzchnię spatynowano farbami akwarelowymi i zabezpieczono Paraloidem B72 w acetonie. Papier granatowy wykonano, malując sklejone trzy warstwy bibułki Kozu-Shi farbami akwarelowymi, i zabezpieczono go Paraloidem B72 w acetonie.

Zdecydowano się nie rekonstruować tłoczeń, zarówno nowego boku planszy, jak i ozdobnej złotej taśmy. Całość planszy sezonowano pod coraz mniejszym obciążeniem.

Obecnie trwają prace przy innych planszach z rysunkami z kolekcji wilanowskiej. Ozdobne plansze zostały usunięte jeszcze tylko w przypadku dwóch rysunków. W kilkunastu – po wymontowaniu rysunków z albumów na potrzeby ekspozycji – ozdobne montaże zostały ukryte pod kartonowymi *passe-partout*. Na szczęście mija już moda na taki minimalizm i coraz częściej na światowych i polskich wystawach można podziwiać rysunki wraz z ich ozdobnymi historycznymi montażami.



Fot. 3

Fot. 3.
J. P. Norblin,
*Zaprzysiężenie
Konstytucji
3 Maja 1791,*
przed konserwacją
(fot. R. Stasiuk)



Fot. 4

Fot. 4.
J. P. Norblin,
*Zaprzysiężenie
Konstytucji
3 Maja 1791,*
po konserwacji
(fot. R. Stasiuk)