

Liszewska, Weronika Maria

Zagadnienia estetyczne w konserwacji grafik i rysunków ze zbioru Ludwika Gocla, przeprowadzonej w latach 1995-1998

Almanach Muzealny 2, 341-354

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Weronika Maria Liszevska

ZAGADNIENIA ESTETYCZNE W KONSERWACJI GRAFIK I RYSUNKÓW
ZE ZBIORU LUDWIKA GOCLA, PRZEPROWADZONEJ W LATACH 1995–1998

Jedną z kolekcji przejętych na własność przez Muzeum Historyczne m. st. Warszawy jest zbiór Ludwika Gocla dotyczący Powstania Listopadowego i Wielkiej Emigracji. Składają się nań dokumenty i ryciny, które stanowią ciekawy materiał nie tylko dla historyków, ale i dla konserwatora papieru. Poniżej przedstawiam różnorodne zagadnienia konserwatorskie, związane z pracą nad poszczególnymi obiektami oraz wnioski odnośnie konserwacji całości kolekcji.

Zbiór Gocla był dotychczas poddawany działaniom konserwatorskim we fragmentach, co było związane z możliwościami finansowymi Muzeum. Muzeum dąży jednak do tego, aby konserwacją objąć całość tej unikatowej kolekcji rycin i rysunków. Niniejszy komunikat powstał w wyniku powierzenia mi przeglądu konserwatorskiego kolekcji, będącego wstępnym etapem poprzedzającym konserwację.

Z problematyką konserwacji zbioru Gocla zetknęłam się w 1995 r. Od tego czasu zakonserwowano 16 pozycji, w tym 4 w ramach ćwiczeń studentów IV roku Wydziału Konserwacji i Restauracji ASP w Warszawie. Od początku swojej pracy nad pojedynczymi grafikami pochodzącymi z tego zbioru zdawałam sobie sprawę z konieczności wypracowania koncepcji konserwacji całości, zapewniającej z góry określone jednolite efekty estetyczne.

Zbiór jest całością jednolitą tematycznie, ale niejednorodną technologicznie i artystycznie. Znajduje się w nim około tysiąca grafik, rysunków oraz druków okazjonalnych, często bardzo różnych, o odmiennym charakterze i wartości¹. Stanowi unikatową całość, dokumentującą zarówno

¹ I. Tessaro–Kosimowa, *Wstęp do Katalogu zbiorów Ludwika Gocla. Powstanie Listopadowe i Wielka Emigracja*, t. 2, Warszawa 1987.

epokę, jak i dorobek kolekcjonerski jednej osoby. Problemy konserwacji takiego zbioru dotyczą zagadnień konserwacji dokumentów historycznych. Obowiązująca współcześnie doktryna konserwatorska kładzie nacisk na zachowanie wszystkich śladów czasu, jakie znalazły się na dokumencie. Stawia to konserwatora przed koniecznością podejmowania nieraz nielatwych decyzji dotyczących estetyki dzieła. Pozostawianie więc wszelkich zaplamień, zacieków czy jakichś charakterystycznych uszkodzeń w dokumencie jest uważane za jak najbardziej uzasadnione. Konserwatorzy amerykańscy i niemieccy w ostatnim czasie lansują nawet pozostawianie ubytków papieru w dokumentach, uważając ich uzupełnianie za zbyt daleko idącą ingerencję w oryginalną, historyczną substancję obiektu, którego koleje losu powinny być w pełni czytelne. Jednocześnie jednak, pewne zabiegi przeprowadzane w ramach purystycznej koncepcji konserwacji także zmieniają nieco estetykę dzieła.

Patriotyczny charakter zbioru Ludwika Gocla oraz jego, wielokrotnie podkreślana, wartość jako całości, narzucają zrazu przyjęcie najbardziej minimalistycznej wersji konserwacji. Stopień zróżnicowania poszczególnych partii tej kolekcji jest jednak tak duży, że ostatecznie opracowany charakter konserwacji części zbioru stał się pewnym kompromisem pomiędzy wersją purystyczną a w pełni estetyzującą.

Ludwik Gocel rozpoczął gromadzenie dokumentów i grafik dotyczących Powstania Listopadowego w 1924 r.² Część tych zbiorów przeżyła zawieruchę drugiej wojny światowej, stanowiąc trzon kolekcji powojennej. Dokumenty i grafiki trafiały do kolekcjonera z różnych rąk, a koleje losu odcisnęły na nich widoczne piętno. Duża część zniszczeń jest spowodowana bardzo intensywnym użytkowaniem – narożniki są aż zaimpregnowane od dotyku setek palców, karty popękały na złożeniach od nieustającego przewracania. Dokumenty i grafiki były czytane i przeglądane bardzo często od momentu ich powstania. Stanisław Tarnowski pisał: „Ten rok stał niewzruszony na naszym horyzoncie [1830 r. – W.M. L.]. Wojna i Emigracja, Grochów, Stoczek [...] Chłopi i Skrzynecki [...] czwartak i ułan, wszystko to było nam lepiej znane i bliższe, aniżeli rzeczy i ludzie roku 1846, 48, 54 lub nawet 63”³. Sam Gocel przyznał, że swoich zbiorów „nie trzyma pod korcem”⁴. Przez dwanaście powojennych lat udostępniał chętnie swoje zbiory na wystawy, a także bibliofilom i naukowcom. Kiedy zbiory trafiły do Muzeum Historycznego m.st. Warszawy

² L. Gocel, *Moje zbiory*, w: *Katalog zbiorów Ludwika Gocla. Powstanie Listopadowe i Wielka Emigracja*, t. 1, Warszawa 1975, s. 12.

³ L. Gocel, jw., s. 12. Gocel cytuje w tym miejscu S. Tarnowskiego wstęp do *Xięgi pamiątkowej... roku 1830*.

⁴ L. Gocel, jw., s. 14.

po podpisaniu w 1964 r. notarialnego aktu ich przekazania, nosiły już na sobie ślady pieczołowitych napraw, podklejeń i wzmocnień⁵. Zabiegi te wykonane były niefachowo w różnych okresach istnienia dokumentów, a ich efekty były niejednokrotnie przyczyną powstania dalszych uszkodzeń.

Z dokładniejszej analizy konserwatorskiej wynika, że główną przyczyną zniszczeń jest zła jakość papierów, na których wykonano druki i rysunki. Jako pokłosie artystyczne doby Powstania Listopadowego zbiór Gocla stanowi także pod względem technologicznym odbicie epoki, w której powstawał. W połowie XIX w. wprowadzono bowiem istotne zmiany w technologii produkcji papieru. Wprowadzenie ścieru drzewnego wpłynęło wprawdzie na masowość produkcji, ale spowodowało obniżenie jakości papieru, który znacznie szybciej zaczął ulegać procesowi starzenia⁶.

Odbitki graficzne ze zbioru Gocla to w większości litografie i staloryty. Techniki te sprzyjały masowości wykonania, czasem kosztem jakości technicznej. Poziom technologiczny krajowej produkcji litograficznej w tym okresie stale się obniżał. Oprócz dobrych papierów, sprowadzanych najczęściej z zagranicy, używano także papierów z krajowych fabryk np. w Jeziornie i Soczewce, które ustępowały im ponoć pod względem jakości⁷. Jednakże zjawisko pogarszania się masowej produkcji papierniczej stało się powszechne na całym świecie. Na kwasowych papierach złej jakości wykonana jest niestety większość druków dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych. Spowodowało to przyspieszone żółknięcie i kruszenie się tych papierów. W chwili obecnej olbrzymie zbiory bibliotek i archiwów na całym świecie rozpadają się dosłownie w pył⁸.

Problem złej jakości papieru dotknął także niektóre druki i grafiki ze zbioru Ludwika Gocla. Przykładem jest tu staloryt kolorowany akwarelą, nieznanego autorstwa, pt. *Polnischer National Gesang*⁹ (il. 1A i 1B). Rycina stanowi winietę zdobiącą trójjęzyczny tekst hymnu narodowego. Staloryt wykonano na papierze bardzo złej jakości. Duża zawartość ścieru drzewnego w papierze stała się przyczyną żółknięcia i dużej

⁵ J. Durko, *Zbiory dra Ludwika Gocla w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy*, w: *Katalog zbiorów Ludwika Gocla...*, t. 1, Warszawa 1975, s. 5.

⁶ W. Liszewska, *Ginące dzieła sztuki*, „Wiedza i Życie”.

⁷ J. Dąbrowski, J. Sinarska-Czaplicka, *Rękodzieło papiernicze*, Warszawa 1991, s. 394–398, I. Tessaro-Kosimowa, *Historia litografii warszawskiej*, Warszawa 1973, s. 39–40.

⁸ W. Liszewska, jw.

⁹ *Polnischer National Gesang*, staloryt kolorowany akwarelą, nr inw. 717/LG, nr kat. 533, *Katalog zbiorów Ludwika Gocla...*, t. 2.

Polnischer National Gesang.



Noch ist Polen nicht verloren
 Es uns lebt sein Orlik
 Bis ein Orkisch eing' verloren
 Bringt die Schwert zurück.
 Skrynecki führt uns
 Sich, erkennend die kämpfliche
 Polen mach' ich frei
 Breche die Tyranny.

Coś hat kluge Schwert gezogen,
 Schon flücht Polen Blut
 Doch sie sind unser kühn' gegossen
 Das mit Tod die Buch
 Skrynecki führt uns § §

Wo sind die ogryżone Horden
 Die des Weh getrunge?
 Polen Blut ist hieju geworden
 Das es so nicht eckert.
 Skrynecki führt uns § §

Weiser Adler, Throner, Stroz
 Diesen Thy soll führen
 Dann wird unser Land durch Sieg
 Besetzt' Heilighum.
 Skrynecki führt uns § §

La Pologne n'est encore
 Elle a des vengeurs
 Ses nobles s'élèvent
 Ils ont repris leurs
 Nobilités sans guide
 Polons leur sans combat
 La Pologne est libre
 Tout n'est qu'un bras.

Si c'est à l'épée vous glorie
 Et à nous point;
 Mais un peuple entier se lève
 Sans vaincre ou mourir.
 Nobilités § §

On font sa horde passante
 Que qu'on s'ennuie
 De leur dévouement sanglant
 Les champs sont couverts
 Nobilités § §

Après donc aile cherie
 Ton est glorieux
 Le victoire de la patrie
 Tout devant tu vas
 Nobilités § §

Ieszcze Polska nie zginęła
 Kiedy my żyjemy
 Onam nie przemoc wzięła
 Świąt i bierzym.
 Iż Skrynecki nam dowodzi
 Iż wstę woli ka czoła
 Polaka woli na sie odziedzi
 Bo pobijem wroga.

Iż coś powała miecz krwawy
 Iż krew polska płynie
 Iż lud wolnej bronię sprawy
 Zwycięży lub zginie
 Gdy Skrynecki § §

Gdzie są te pulki wstawione
 Co widać gromady
 Patrz na polach krwi sroczono
 Iż to są mogiły
 Iż Skrynecki § §

Wam się wie w dawnej świętości
 Progi orle białe
 Świąt w znaczeniu i wolności
 Iż wstę narodził
 Skrynecki § §

Wienberg in der 12. Emdener Straße

1A. Autor nieznan, *Polnischer National Gesang*, staloryt kolorowany akwarelą, po 1830 r. Stan przed konserwacją

Polnischer National Gesang.



Nach wir Polen nicht verloren
In uns lebt sein Geist
Wir an Abzucht ging verloren
Bringt die Schwert zurück
Skrynecki führt uns
Sich erkennet der kampffühler
Polen macht sich frei
Brüche die Tyranny.

Der hat blutige Schwert gezogen,
Sich stellt Polen Blut
Doch sie sind zum kampffestlegen
Sie sind Tod ihr Muth
Skrynecki führt uns

Wo sind die opferreichen Horden
Die den Welt gedreht?
Polen Blut ist heil geworden
Dah es, so nicht schme
Skrynecki führt uns

Weiser Adler, Throner, fluge
Dessen Flüg voll Anker
Denn wird unser Land durch Siege
Freiheit Anstothum
Skrynecki führt uns

Le Polonais avont en core
Où a son vengeance
Que notre sang deore
De nos oppresseurs
Skrynecki nous guide
Polen fait son combat
Le Polonais est libre
Toute victoire en son bras.

Le sang a été versé,
Mais à nous parle;
Mais un peuple entier se lève
Pour vaincre ou mourir.
Skrynecki

Où font ses horde pulsantes
Qu'ont le ciel, l'univers,
De leur sang vermeille, sanglant
Un charme pour dévorer
Skrynecki

Après donc aigle cherie
Ton est glorieux
Le vol de la patrie
Sont devant le sang
Skrynecki

Leszek Polska nie odnie ja
Kiedy my żyjemy
Czasu oha przemnie wzięła
Zas była od hieremny
Iuz Skrynecki samowodzi
Iuz wie wol ka eraga
Polska wol na sie odrodzi
Do pobijem wroga.

Iuz car porweta mieca krwawy
Iuz krew polska pije
Iuz lud wolnej broniac sprawy
Zwycięży lub zginie
Gdy Skrynecki

Gdzie są te polki w lawione
Co światu grały
Tęże na polach krwi zroszone
Ich to są męgiły
Iuz Skrynecki

Wam się nie wie w domnej siołności
Pręgi orle białe
A więc w zwycięstwie i wolności
Ciercy narodził
Skrynecki

Wieny in der L.F. Kolorierten Handlung

1B. Autor nieznany, *Polnischer National Gesang*, staloryt kolorowany akwarelą, po 1830 r. Stan po konserwacji

podatności papieru na urazy mechaniczne¹⁰. Spowodowało to powstanie licznych ubytków i pęknięć papieru przy krawędziach, które były reperowane za pomocą przezroczystej taśmy klejącej. Taśma ta pozostawiła brunatne przebarwienia papieru. Kiedy staloryt trafił do konserwacji, każdy nieostrożny ruch groził dalszymi urazami. Jedynym ratunkiem było szybkie usunięcie produktów starzenia się papieru, zapewnienie rezerwy alkalicznej i radykalne wzmocnienie struktury papieru.

Nawet najlepszy papier ulega procesowi naturalnego starzenia, którego podstawową przyczyną jest postępująca depolimeryzacja celulozy. Na przyspieszenie tego procesu mają wpływ nie tylko użyte w produkcji materiały, ale także warunki zewnętrzne – światło, wilgotność, temperatura i zanieczyszczenia atmosferyczne. Wszystkie te czynniki odpowiedzialne są za powstanie w papierze środowiska kwaśnego, które katalizuje z kolei dalszy rozpad łańcuchów celulozy. W świetle badań nad depolimeryzacją celulozy usunięcie istniejących produktów rozpadu i zapewnienie papierowi odpowiedniej rezerwy alkalicznej w znacznym stopniu może powstrzymać i opóźnić ten proces¹¹.

Podstawą pracy nad stalorytem stały się więc działania technologiczne, ratujące samą strukturę, a nie estetykę obiektu. Zdecydowanie wykluczono więc zastosowanie środków bielących, które dodatkowo osłabiłyby papier. A była to o tyle istotna decyzja, że brunatne przebarwienia po taśmach są zwykle bardzo trudne do usunięcia¹². Z góry założono więc możliwość pozostawienia przebarwień, choć z drugiej strony nie jest to typ zniszczeń, które chciałoby się eksponować. Na szczęście wszystkie zastosowane delikatne środki okazały się skuteczne i przebarwienia ostatecznie zostały usunięte. Papier, którym uzupełniono ubytki, został tak dobrany pod względem składu włóknistego, grubości i koloru, aby uzupełnienia łatwo można było odróżnić, ale jednocześnie żeby nie odbiegały wyglądem od oryginalnego papieru. Zastosowano także zabiegi wzmacniające całość struktury¹³. Po konserwacji papier, na którym odbito staloryt, ma nadal kolor żółty. Zachowany został

¹⁰ Staloryt był reprodukowany jako dobry przykład ilustrujący to zagadnienie; zob. W. Liszewska, jw.

¹¹ W. Sobucki, *Odkwaszanie papierów zabytkowych, teoria i praktyka*, „Ochrona Zabytków”, z. 7, nr 1–2, 1996, s. 42–43.

¹² A. Dwan, *Removal and Re-Attachment of Pressure-Sensitive Tapes from Modern Lithograph*, „Washington Conservation Guild Newsletter”, Jan. 1991; E. Fink, *Removal of Tape Stains*, „The Abbey Newsletter”, Vol. 12, No. 1, 1978.

¹³ Szczegóły przeprowadzanych zabiegów znajdują się w dokumentacji konserwatorskiej *Polnischer National Gesang*, maszynopis, własność Muzeum Historycznego m.st. Warszawy.

charakter starej ilustracji, lecz przeprowadzona konserwacja zapewniła dziełu dalszą żywotność.

Zupełnie inaczej podeszłam do konserwacji czterech portretów litograficznych: Ludwika Łętowskiego, Joachima Lelewela, cara Aleksandra I oraz Iwana Dybicza¹⁴. Grafiki te, wykonane na papierze znaczenie lepszej jakości, mają wartość ekspozycyjną i artystyczną. Trudno więc było je potraktować jako li tylko dokument. Grafiki zaatakowane były przez tzw. foxing – małe, gęsto rozłożone, żółtawe plamki o charakterystycznym kształcie, które są wynikiem działania bakterii¹⁵. Foxing łatwo się rozprzestrzenia wśród grafik, które przez dłuższy czas były ułożone w tece lub albumie, ciasno jedna na drugiej. Jest to często spotykany rodzaj zniszczeń we wszystkich kolekcjach dzieł sztuki na podłożu papierowym, nie jest więc zaskoczeniem, że występuje w zbiorach Ludwika Gocla. W pierwszym rzędzie atakuje papiery złej jakości lub poddawane w procesie produkcji niewłaściwej obróbce. W miejscach zaatakowanych przez foxing papier ciemnieje i ulega stopniowej degradacji. Ponieważ foxing ma podłoże bakteryjne, konieczne jest zawsze w takim przypadku przeprowadzenie dezynfekcji.

Ekspozycyjny charakter grafik sprawił, że zdecydowałam się na całościowe bielenie papieru w celu usunięcia zaplamień. W przypadku portretu Ludwika Łętowskiego było to o tyle trudne, że w prawym dolnym narożniku grafiki znajdowała się odręczna adnotacja sporządzona atramentem¹⁶. Wszelkie środki bielące wywabiałyby nie tylko plamy, ale także atrament. Rozważałam więc początkowo możliwość pozostawienia przebarwień i zastosowanie wyłącznie zachowawczych metod konserwacji. Jednakże bardziej wnikliwa ocena wartości artystycznej portretu kazała przyjąć inny wariant przebiegu prac.

Rysowany przez Maksymiliana Fajansa, ponoć „z natury na kamieniu”, portret przedstawia biskupa Łętowskiego w bogato zdobionej sutannie. Z precyzją odtworzone są misterne koronki, ornamentyka drewnianego oparcia krzesła i zdobienia oprawnej książki, którą biskup trzyma na

¹⁴ M. Fajans, *Ludwik Łętowski*, litografia, nr inw. 372/LG, nr kat. 199; portret Joachima Lelewela, wg medalionu P.J. d'Angers, litografia, nr inw. 296/LG, nr kat. 193; W. Śliwicki, *Portret Aleksandra I*, litografia, nr inw. 487/LG nr kat. 4; Steinmetz, *Iwan Dybicz*, litografia, nr inw. 500/LG, nr kat. 94. Numery katalogowe podane wg *Katalogu zbiorów Ludwika Gocla...*, t. 2.

¹⁵ H. Arai, N. Matsui, N. Matsumura, W. Murakita, *Biochemical Investigations on the Formation Mechanisms of Foxing*, w: *The Conservation of Far Eastern Art.: Preprints of the Contributions to the Kyoto Congress, 19–33 September, 1988*, London: IIC, 1988, s. 11–12.

¹⁶ Treść napisu: „*Ne provcias me in tempore senectutis, cum (defecerit virtus mea ne derelinquas me)* Psalm LXX Lud. Łętowski Eppus Joppensis”.

kolanach. Na mocno pociemniałym, zaplamionym papierze wszystkie te szczegóły tracą swój wyraz i rację bytu. Dzięki umieszczeniu odręcznej adnotacji obiekt łączy w sobie wartość dokumentu z walorami artystycznymi w pełni ekspozycyjnej grafiki.

Zabiegi bielące udało się przeprowadzić ostatecznie w kilku etapach na stole podciśnieniowym po uprzednim zabezpieczeniu zapisków. Kolor i charakter uzupełnień został dopasowany z największą dokładnością do papieru oryginału. Dzięki temu portret nabral zdecydowanie lepszego wyrazu¹⁷.

Zachęcona uzyskanymi efektami, konsekwentnie podeszłam do konserwacji pozostałych portretów. W portrecie cara Aleksandra I wykonana została ponadto rekonstrukcja części napisu umieszczonego wzdłuż dolnej krawędzi litografii. Decyzja o przeprowadzeniu rekonstrukcji została podjęta po konsultacji z działem merytorycznie odpowiedzialnym za zbiory grafiki Muzeum Historycznego m.st. Warszawy.

Można więc powiedzieć, że zakres prac przeprowadzonych przy portretach był dość szeroki, jednakże w pełni uzasadniony charakterem tej części zbiorów.

Prawdziwym rarytasem w kolekcji Gocla jest zbiór nut – okolicznościowych pieśni patriotycznych. Strony tytułowe tych publikacji zaopatrzone w starannie wykonane ilustracje litograficzne, często ręcznie kolorowane akwarelą. Nuty, wydane w formie druków ulotnych, stanowią obecnie rzadkość antykwaryczną. Większość z nich ukazała się drukiem w latach 1831–1832 w Warszawie, Poznaniu, Berlinie i Frankfurtu. Obok kompozycji anonimowych w zbiorze znajdujemy także te autorstwa Elsnera, Fresbeca, Klonowskiego, Kurpińskiego. Nawet Biblioteka Jagiellońska w Krakowie nie może się poszczycić równie bogatą kolekcją¹⁸.

Skomplikowana technika wykonania obiektu, kolorowania akwarelą, liczne zapiski atramentowe oraz łączenia kilku warstw stanowią trudne zadanie dla konserwatora papieru. W latach 1995–1998 przeprowadzono w sumie konserwację siedmiu pozycji z tej partii zbioru¹⁹. Bodaj

¹⁷ W. Liszevska, Dokumentacja konserwatorska – M. Fajans, portret Ludwika Łętowskiego, maszynopis, własność Muzeum Historycznego m. st. Warszawy.

¹⁸ J. Durko, *Zbiory dra Ludwika Gocla...*, s. 6.

¹⁹ *Marche Triomphale Napoleona Wysockiego*, litografia kolorowana akwarelą, nr inw. 190/LG, nr kat. 3309. L. Gliński, *La Bataille...*, litografia, zapiski atramentowe, nr inw. 177/LG, nr kat. 3236. Leżnemow, *Mazurek...*, litografia kolorowana akwarelą, nr inw. 149/LG, nr kat. 3279. Na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki przeprowadzono konserwację następujących pozycji: Fresbec, *Marsch der polnischen Uhlannen*, litografia kolorowana akwarelą i farbą olejną, nr inw. 155/LG, nr kat. 3229; *Mazur wojenny do śpiewania...*, litografia kolorowana akwarelą, nr inw. 103/LG, nr kat. 3276; E. Geede,

najciekawsza była konserwacja dwóch druków: *Marsch der Polnischen Uhlannen* (il. 2A i 2B) i *Mazur wojenny do śpiewania* (il. 3A i 3B), przeprowadzona w ramach prac kursowych studentów IV roku Wydziału Konserwacji²⁰.

Na karcie tytułowej *Marsch der Polnischen Uhlannen* Fresbeka znajduje się ilustracja przedstawiająca pułk ułanów w natarciu. Odbitka litograficzna została pokolorowana ręcznie akwarelą. Jednakże dwa konie oraz postać jeźdźca w obłokach pokryto farbą olejną ciemnego koloru. Postać jeźdźca stała się niemal niewidoczna, a spoiwo olejne wsiąkło głęboko w papier. Ponadto grafika była zabrudzona i przebarwiona na skutek działania taśm klejących oraz pleśni, które pozostawiły brązowe i różowe plamki. Była także w przeszłości prowizorycznie naprawiana. Kto i dlaczego zamalował postać jeźdźca, trudno byłoby dzisiaj ustalić. Ponieważ jednak także i konie u dołu kompozycji pokolorowano w podobnym odcieniu na olejno (w tym przypadku zgodnie z rysunkiem), należy przypuścić, że zostało to wykonane przez tę samą osobę. Irena Tessaro-Kosimowa pisała o zbiorach: „Kolekcja pozwala zaobserwować proces powstawania rozlicznych wariantów i adaptacji bardziej popularnych i poszukiwanych tematów. Na wielu przykładach widać, jak opierając się na grafikach znajdujących się już w obiegu tworzono nowe, wprowadzając nieznaczne zmiany w ich układzie kompozycyjnym, rysunku sceny głównej lub detalach sztafażu [...]. Te same pozycje występują ponadto w różnorodnej gamie kolorystycznej. Stosowana bowiem powszechnie do około połowy XIX w. praktyka ręcznego barwienia rycin wpływała na zróżnicowanie [...] wychodzących spod pras identycznych egzemplarzy”²¹. Konieczne więc było rozważenie zasadności pozostawienia lub usunięcia dość grubej warstwy farby olejnej, która zakrywała postać jeźdźca. Nie znaleziono żadnych powiązań ikonograficznych, które kazałyby farbę na jeźdźcu pozostawić. Z drugiej strony, to że ich nie znaleziono nie świadczy o tym, że w ogóle nie istnieją. Postanowiono więc zastoso-

Przyjęcia Dwernickiego na Wołyniu, litografia kolorowana akwarelą, nr inw. 131/LG, nr kat. 3235; L. Gliński, *Marsz Generała Umińskiego*, litografia kolorowana akwarelą, nr inw. 151/LG, nr kat. 3237. Wszystkie numery katalogowe podane wg *Katalogu zbiorów Ludwika Gocla...*, t. 1.

²⁰ Prace konserwatorskie przeprowadzone zostały przez studentki K. Kukuczkę i M. Kawkę; K. Kukuczka, dokumentacja konserwatorska – *Marsch der Polnischen Uhlannen*, maszynopis, własność Katedry Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki, ASP w Warszawie; M. Kawka, dokumentacja konserwatorska – *Mazur wojenny...*, maszynopis, własność Katedry Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki, ASP w Warszawie.

²¹ I. Tessaro-Kosimowa, Wstęp do *Katalogu zbiorów Ludwika Gocla...*, t. 2, s. 25.



2A. Fresbec, *Marsch der Polnischen Ublannen* (strona tytułowa), litografia kolorowana akwarelą i farbą olejną, 1831 r. Stan przed konserwacją

wać wariant pośredni, czemu zresztą sprzyjały techniczne możliwości usunięcia farby, które tylko częściowo można było zdjąć bez uszkodzenia rysunku i papierowego podłoża. Postać jeźdźca u góry kompozycji stała się więc bardziej czytelna. Jednocześnie ślady farby pozostały na oryginale, a w pełni udokumentowany stan przed konserwacją może służyć ewentualnym porównaniom z innymi egzemplarzami. Litografię odbito na bardzo słabo zaklejonym papierze maszynowym. Przeprowadzone badanie składu włóknistego papieru wykazało obecność lnu i konopi. Zdecydowano, że papier może zostać poddany lokalnym zabiegom białącym, które zlikwidują przebarwienia. Wszystkie te prace wykonywano na stole podciśnieniowym.

Usuwanie plam oleju zdominowało także zabiegi konserwatorskie nad *Mazurem wojennym do śpiewania*. Autorem tekstu mazura jest prawdopodobnie Jędrzej Słowaczyński, muzykę skomponował Karol Kurpiński. Utwór wykonywany był po raz pierwszy w Teatrze Narodowym w Warszawie 28 grudnia 1830 r. na cześć generała Józefa Chłopickiego. W pra-



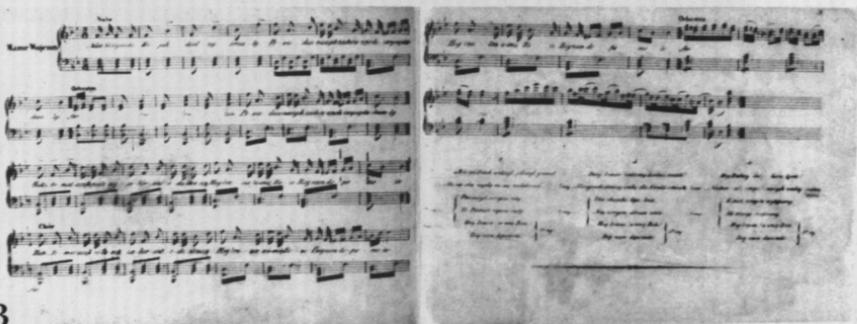
2B. Fresbec, *Marsch der Polnischen Uhlannen* (strona tytułowa), litografia kolorowana akwarelą i farbą olejną, po 1831 r. Stan po konserwacji

wym górnym rogu widnieje wykonany atramentem podpis właściciela – Ignacego Szczanieckiego (1799–1864), działacza rolniczego, kilkakrotnie wybieranego na sejm Wielkiego Księstwa Poznańskiego, autora szeregu publikacji z zakresu rolnictwa, m.in. pisma rolniczego „Ziemianin”²². Należał on bez wątpienia do elity umysłowej swojego środowiska. Jednakże nie wpłynęło to na fakt, że zapis utworu nosił ślady częstego i dość bezpardonowego używania. Ciemne, tłuste plamy niewiadomego pochodzenia są świadectwem ciężkich kolei losu tego druku, nie pasowały jednak w żaden sposób do starannego wydawnictwa, którego urokowi trudno nie ulec. Zdecydowano więc osłabić nieco ciemne plamy, poddając je miejscowemu działaniu środków rozpuszczających tłuszcze i bielących.

²² R. Gerber, *Studenci Uniwersytetu Warszawskiego 1808–1831. Słownik biograficzny*, Wrocław 1977.



A



B

3. K. Kurpiński, słowa J. Słowaczynski (?), *Mazur wojenny do śpiewania*, zapis nutowy, litografia kolorowana akwarelą, po 26 II 1831 r. A – stan przed konserwacją; B – stan po konserwacji

W efekcie tych działań plamy zmieniły kolor z ciemnobrązowego na bladożółty. Pozostały widoczne, choć nie psują estetyki litografii.

Efekty osiągnięte w obydwu przypadkach wydają się być zadowalające i stanowią kompromis pomiędzy zachowaniem charakteru zniszczonego dokumentu a estetyką miniaturowego dzieła graficznego. W ten sam sposób podeszłam do konserwacji innych pozycji ze zbioru nut Ludwika Gocla.

Pozostałe ryciny, które poddano konserwacji, były małymi formami, przedstawiającymi różne sceny rodzajowe²³. Wykonano także konserwację jednej mapy ze zbiorów kartograficznych²⁴. W tym przypadku

²³ C. Kornmayer, *Praga 25 lutego*, staloryt kolorowany akwarelą, nr inw. 634/LG; W Perring, *Russia – The Siberian Exile*, staloryt, nr inw. 741/LG, nr kat. 561; *Uprowadzenie dzieci pola Przeciszewskiego*, rysunek tuszami i akwarelą, nr inw. 827/LG, nr kat. 538, il. S. 89. Dane podane wg *Katalogu zbiorów Ludwika Gocla...*, t. 2.

²⁴ *Mapa Polski*, staloryt, nr inw. 1009/LG.

założono jak najmniejszą ingerencję w warstwę artystyczną i ograniczenie się do usunięcia zabrudzeń, starych reperacji, wypłukania produktów rozpadu celulozy, zapewnienia rezerwy alkalicznej i wzmocnienia struktury papieru²⁵.

Kolekcja Ludwika Gocla ma unikatowy charakter. Do jej konserwacji trudno zastosować jakieś sztywne normy postępowania – estetycznego bądź purystycznego. Jednakże przeprowadzone dotychczas prace i ocena zniszczeń całości zbioru pozwoliły na sformułowanie propozycji odrębnego podejścia do poszczególnych jej działów.

Wynikiem tego są następujące wnioski:

1. Wszelkie druki, w tym okazjonalne i ulotne oraz mapy kartograficzne, powinny być traktowane w możliwie najbardziej purystyczny sposób. Przeprowadzona konserwacja powinna mieć przede wszystkim charakter technologiczny i przyczynić się do przedłużenia żywotności podłoża oraz zabezpieczenia obiektu konserwacji przed dalszym zniszczeniem.

2. Konserwacja zapisów nutowych oraz małych scen rodzajowych może już być pewnym kompromisem na rzecz podniesienia estetyki tych niewielkich wydawnictw. Zabiegi muszą być jednak wykonywane z dużym wyczuciem, tak aby nie zatracić jednocześnie charakteru dokumentu. Bielenie powinno być wykonywane raczej lokalnie i jedynie w uzasadnionych przypadkach. Jakakolwiek rekonstrukcja wydaje się w tym wypadku niepotrzebna.

3. Najbardziej radykalne rozwiązania wydają się być uzasadnione w konserwacji zbioru portretów. I tu jednak nie należałoby, oczywiście, podporządkowywać całkowicie estetyce zagadnień technologicznych. Rodzaj papieru i stopień jego zniszczenia może bowiem wykluczyć, w poszczególnych przypadkach, zastosowanie bielących środków chemicznych.

4. Każdorazowo preferowany odczyn papieru po konserwacji powinien się ukształtować w granicach 8–8,5. Wysoka rezerwa alkaliczna zapewni papierom nienajlepszej jakości możliwość przetrwania jeszcze wiele dziesiątków lat.

5. Wszystkie karty druków i grafik o nierównych krawędziach lub kątach powinny być pozostawione w oryginalnym stanie, nawet gdyby to miało znaczenie utrudnić ich montaż i przechowywanie. Uzupełnianie brakujących marginesów wydaje się być uzasadnione tylko w wypadku portretów.

6. Należy zwrócić uwagę na estetykę wykonywanych w ramach konserwacji teczek, opraw i innych zabezpieczeń. Wykonane z tektur i papierów bezkwasowych, powinny one stanowić jednolitą wizualnie całość.

²⁵ W. Liszewska, Dokumentacje konserwatorskie obiektów wymienionych w pkt. 23 i 24 przypisów, maszynopis, własność Muzeum Historycznego m.st. Warszawy.

Podsumowując, chciałabym podkreślić, że choć wypracowane zostało pewne całościowe podejście do konserwacji kolekcji Gocla, powstałe w wyniku prób na poszczególnych obiektach z tego zbioru, to zdecydowanie korzystniej byłoby konserwować ten zbiór jako całość lub jej większe partie, gdyż pozwala to uniknąć niebezpieczeństwa znacznego zróżnicowania estetyki grafik i rysunków w obrębie tych samych grup zespołów. Ponadto konserwacja całej partii druków o podobnym typie zniszczeń pozwala na wykonanie większej ilości prób i niezbędnych badań w celu lepszego opracowania trybu postępowania konserwatorskiego.

Dokument epoki, który przetrwał tyle kolei losu wart jest szczególnych starań konserwatorskich, które pozwoliłyby na zachowanie tej unikatowej pamiątki dla potomności.