

notes 25_2023
konserwatorski

Redaktor naczelny
Joanna Ważyńska

Komitet redakcyjny
Ewa Potrzebicka – przewodnicząca
dr hab. Marzenna Ciechańska
dr hab. Elżbieta Jabłońska
dr Władysław Sobucki
Bogdan Filip Zerek

Projekt okładki **Waldemar Koralewski | Portlab**
Projekt wnętrza **Waldemar Koralewski, Ewa Dajksler | Portlab**
Redakcja i korekta **Agnieszka Konopka**
Tłumaczenie streszczeń **Szymon Żuchowski**
Tłumaczenie artykułu Katarzyny Garczewskiej-Semki **Sławomir Paluch /eCORRECTOR**
Skład **Andrzej Dybowski**

Copyright © Biblioteka Narodowa, Warszawa 2023

ISSN 2657-3083 (publikacja w wersji elektronicznej)

ISSN 1509-5681 (publikacja w wersji drukowanej)

Nakład 200 egz.

Druk i oprawa: Drukarnia Akapit Sp. z o.o., Lublin

Kroje pisma
Utopia, Zaluski

Biblioteka Narodowa
al. Niepodległości 213
02-086 Warszawa
www.bn.org.pl

notes 25_2023
konserwatorski

Biblioteka Narodowa

Warszawa 2023

Spis rzeczy

9 — Od Redakcji

Jubileusz „Notesu Konserwatorskiego”

17 — 25 lat „Notesu Konserwatorskiego”. Polityka ochrony zbiorów bibliotecznych

Ewa Potrzebicka

47 — „Notes Konserwatorski” – osobiste odczytanie treści

Władysław Sobucki

Polityka ochrony i konserwacji zbiorów

75 — Digitalizacja zabytkowych książek – nowe spojrzenie, nowe możliwości

Dorota Jutrzenka-Supryn, Jolanta Czuczko

Fizyka, chemia i mikrobiologia w ochronie i konserwacji zbiorów

97 — Zarys historyczny papiernictwa japońskiego na przełomie XIX i XX wieku w aspekcie metod produkcji papieru stosowanego do odbitek graficznych – badania porównawcze technologii wykonania papieru w kopiach drzeworytów japońskich powstałych w okresie Taishō z oryginałami pochodzącymi z epoki Edo

Ewa Sobiczewska

Historia, badania i konserwacja fotografii

149 — Zagadnienia związane z konserwacją i ochroną trzech fotografii ze zbiorów Muzeum Warszawy o różnej technice wykonania i zniszczeniach

Katarzyna Jończyk, Izabela Zając

Z praktyki konserwatora

- 177 — Znak prestiżu. Rozważania o oprawach rysunku na marginesie wystawy „Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” w Zamku Królewskim w Warszawie, 2022
Katarzyna Garczevska-Semka
- 205 — A sign of prestige. Reflections on the framing of a drawing on the sidelines of the exhibition “Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” at the Royal Castle in Warsaw, 2022
Katarzyna Garczevska-Semka
- 233 — Jeszcze o makulaturze introligatorskiej z tekstem hebrajskim odnalezionej w poznańskiej księdze ziemskiej z lat 1400–1407
Adam Kozak

Konferencje, warsztaty, wydarzenia

- 259 — Kalendarium wydarzeń 2023
Agata Lipińska
- 267 — Noty o Autorach

Contents

- 9 — **Editor's Note**
- “Notes Konserwatorski” Jubilee**
- 17 — **25 years of “Notes Konserwatorski”. Library collections preservation policy**
Ewa Potrzebnicka
- 47 — **“Notes Konserwatorski” – a personal reading**
Władysław Sobucki
- Preservation and Conservation Policy**
- 75 — **Digitisation of historic books – new perspectives, new possibilities**
Dorota Jutrzenka-Supryn, Jolanta Czuczko
- Physics, Chemistry and Microbiology in Preservation and Conservation**
- 97 — **An outline of the history of Japanese papermaking at the turn of the 19th and 20th centuries regarding paper production methods used for prints. Part II – comparative research on technologies of producing paper used for Japanese woodcut prints made in the Taishō period with originals from the Edo period**
Ewa Sobiczewska
- History and Conservation of Photography**
- 149 — **Problems of conservation and preservation of three differently made and damaged photographs from the collections of the Museum of Warsaw**
Katarzyna Jończyk, Izabela Zajęc

From a Conservator's Practice

- 205 — A sign of prestige. Reflections on the framing of a drawing on the sidelines of the exhibition “Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” at the Royal Castle in Warsaw, 2022

Katarzyna Garczewska-Semka

- 233 — One more time about the bookbinding waste paper with a Hebrew text found in the Poznań land register from 1400 to 1407

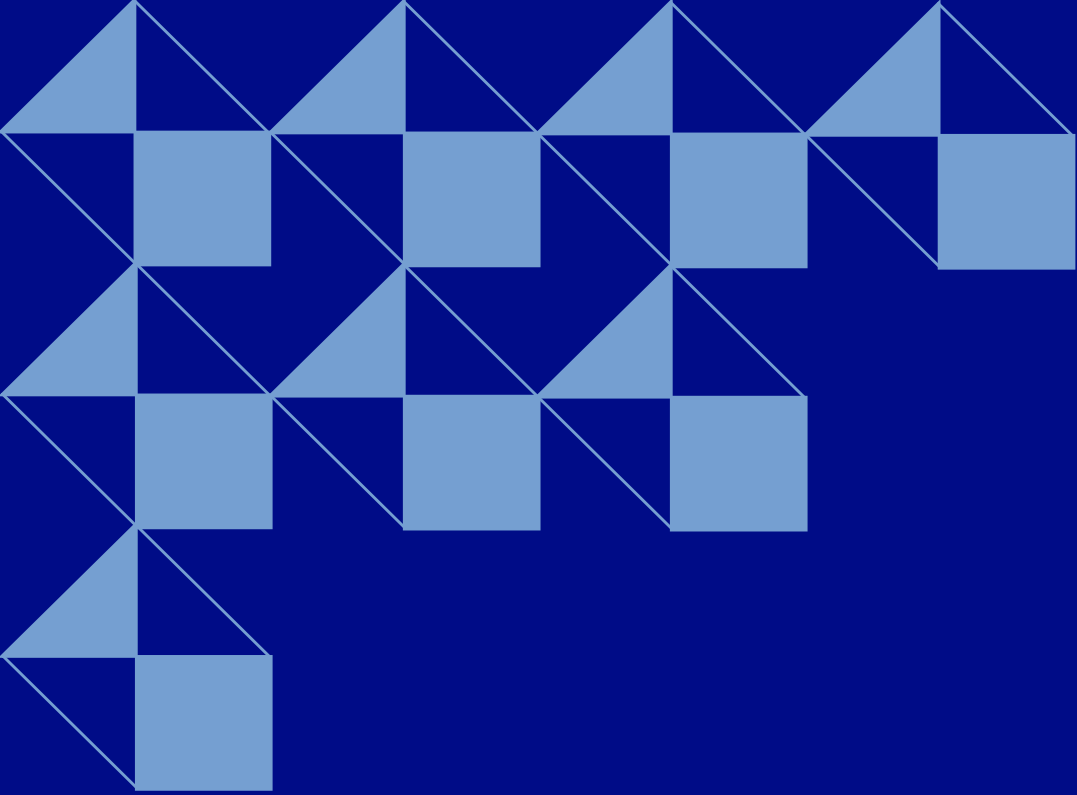
Adam Kozak

Conferences, Workshops, Events

- 259 — Calendar of Events in 2023

Agata Lipińska

- 267 — **About Authors**



W roku 2023 Biblioteka Narodowa wydała 25, jubileuszowy, numer „Notesu Konserwatorskiego”. To efekt 25 lat pracy redakcji, redaktorów, a ostatnio również recenzentów, lecz przede wszystkim szerokiego grona autorów, przez ćwierćwiecze dzielących się z czytelnikami swoją wiedzą i dokonaniem naukowymi. To ogrom ich czasu, cierpliwości, zaangażowania, ale również emocji. W miarę upływu lat lista współpracowników „Notesu”, zamieszczana na stronie internetowej, stale się wydłuża. Jednocześnie mijający czas wiąże się też z nieuchronnymi pożegnaniem. Nie ma już niestety wśród nas inicjatorki założenia pisma i pierwszej redaktorki, Barbary Drewniewskiej-Idziak, która odeszła w 2022 roku, a także znawcy technologii i badacza wytworów papierniczych, regularnie goszczącego na łamach pisma, dr. Józefa Dąbrowskiego, zmarłego w roku 2019. Oboje tworzyli wysoką jakość, jaką od początku swego istnienia prezentował „Notes Konserwatorski”.

Jubileuszowa refleksja podąża jednak przede wszystkim w przyszłość. Dzięki stałemu i niesłabnącemu zapotrzebowaniu i zainteresowaniu tematami związanymi z zachowaniem dziedzictwa narodowego w postaci zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, łamy „Notesu Konserwatorskiego” wypełniane są nieprzerwanie artykułami poświęconymi organizacji i polityce ochrony zbiorów, spektakularnym konserwacjom, badaniom fizykochemicznym, mikrobiologicznym,

ale także historii sztuki czy zagadnieniom prawnym. Przez lata „Notes” z periodyku przygotowywanego przez konserwatorów dla hermetycznego środowiska bibliotekarsko-archiwistycznego ewoluował do postaci punktowanego czasopisma naukowego, notowanego w międzynarodowych bazach czasopism. Tym samym zyskał większe zainteresowanie środowiska naukowego, akademickiego, zarówno po stronie autorów, jak i odbiorców. W ciągu 25 lat wykształciło się nowe pokolenie konserwatorów-badaczy, dla których łamy „NK” stały się z jednej strony przestrzenią do prezentowania nowoczesnego podejścia do zagadnień konserwacji, a z drugiej – źródłem aktualnej i cenionej wiedzy z tej dziedziny. Patrząc z tej perspektywy, istnienie i dalszy rozwój „Notesu” wydają się nie tylko potrzebne, ale wręcz niezbędne.

W jubileuszowym numerze periodyku znalazło się miejsce na bardziej szczegółowe podsumowania. O ich przygotowanie poproszono dwoje członków komitetu redakcyjnego, zaangażowanych w tworzenie „Notesu” od początku istnienia czasopisma, czyli od 1998 roku, jako redaktorzy i autorzy.

W ramach XXVII Spotkań Konserwatorskich „Sztuka Konserwacji”, organizowanych przez Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków we współpracy z innymi instytucjami zajmującymi się konserwacją zabytków, w tym z Biblioteką Narodową, odbyła się specjalna sesja z okazji 25-lecia „Notesu Konserwatorskiego”. Artykuł Ewy Potrzebnickiej powstał na bazie referatu wygłoszonego podczas tej sesji, a poświęcony jest zagadnieniom polityki ochrony i konserwacji zbiorów bibliotecznych na przestrzeni minionego ćwierćwiecza. Autorka dokonuje przeglądu artykułów o tej problematyce, jakie ukazały się we wszystkich dotychczasowych numerach „Notesu Konserwatorskiego” i poddaje je krytycznej analizie.

Władysław Sobucki, autor kolejnego artykułu, który powstał w związku z jubileuszowym numerem „Notesu Konserwatorskiego”, przedstawia okoliczności, w jakich doszło w Bibliotece Narodowej do rozpoczęcia wydawania czasopisma. Dużo miejsca poświęca wieloletniemu programowi rządowemu „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych”, realizowanemu w latach 2000–2008, w wyniku którego rozpoczęto

w Polsce konserwację zagrożonych zbiorów z XIX i XX wieku. Kolejnym tematem wyróżnionym przez autora jako szczególnie interesujący, a przedstawianym na łamach początkowych numerów „Notesu”, są działania związane z ratowaniem zbiorów zalanych w wyniku powodzi z 1997 roku, która dotknęła południowe rejony Polski. Autor przypomina też inne wybrane artykuły, które w dotychczas publikowanych rocznikach „Notesu” najbardziej zasługują jego zdaniem na uwagę.

Powracając do charakterystyki kolejnych tekstów zamieszczonych w prezentowanym jubileuszowym „Notesie Konserwatorskim”, warto wspomnieć o artykule Doroty Jutrzenki-Supryn i Jolanty Czuczko, w którym autorki podejmują temat ochrony zbiorów poprzez ich digitalizowanie. Stały rozwój techniki służącej do rejestrowania obrazów stwarza możliwość uzupełnienia tradycyjnej digitalizacji o dodatkowe obrazy cyfrowe, przekazujące informacje dotyczące również materialnego aspektu zabytkowych woluminów. Dla całego spektrum tego rodzaju działań stworzono określenie „slow digitalisation”, a zawiera się w nim nie tylko tworzenie cyfrowych obrazów kart druku o wysokiej rozdzielczości, ale również zastosowanie szeregu technik obrazowania, takich jak: obrazowanie VIS w świetle widzialnym odbitym i przechodzącym, fluorescencja w UV, reflektografia IR, technika fałszywych kolorów IRFC, obrazowanie wielospektralne, wielomianowe mapy tekstury (*Polynomial Texture Maps, PTM*), analiza składu pierwiastkowego metodą spektroskopii fluorescencyjnej rentgenowskiej (tzw. makro XRF) oraz obrazowanie elementów zabytku pod mikroskopem. Próbę wykorzystania tego szerokiego spojrzenia na zabytkową książkę podjęto w Bibliotece Elbląskiej.

Ewa Sobiczewska z kolei, w drugiej części swojego artykułu, którego część pierwszą można przeczytać w 24 numerze „NK”, kontynuuje temat zmian technologicznych w tradycyjnych sposobach produkcji papieru w Japonii po 1858 roku i charakterystyki papierów używanych do wykonywania odbitek drzeworytniczych w okresie Meiji i Taishō. Tym razem autorka przedstawia analizę porównawczą oryginałów drzeworytów japońskich znajdujących się w Muzeum Narodowym w Krakowie z reprintami grafik powstałych na początku ery Taishō,

pochodzącymi z donacji Jensa Wiebela dla MNK. Obszerny materiał dokumentacyjny uzupełniają liczne makro- i mikroskopowe fotografie.

Izabela Zajac i Katarzyna Jończyk prezentują zagadnienia związane z konserwacją i ochroną trzech zabytkowych fotografii z XIX i z początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Warszawy. Odbitki przedstawiały zróżnicowaną budowę technologiczną i znajdowały się w złym stanie zachowania. W celu rozpoznania budowy technologicznej obiektów przeprowadzono szereg specjalistycznych badań obrazujących, a także analizę historyczną, ikonograficzną oraz porównawczą. Uzyskane informacje wzbogaciły wiedzę Muzeum na temat fotografii.

W swoim artykule Katarzyna Garczewska-Semka omawia dawne techniki oprawy rysunku, w formie podkładki lub *passe-partout*, przygotowanych do prezentowania w ramie. Autorka szczegółowo charakteryzuje dekoracje, techniki wykonania, sposoby montażu i materiały. W artykule przytoczono przykłady niszczącego wpływu opraw na rysunki oraz zastosowanych rozwiązań. Na tym tle przedstawiono oprawy rysunków Jana Piotra Norblina ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie. Ze względu na rzadko prezentowaną, specjalistyczną tematykę, artykuł ten został udostępniony również w wersji angielskojęzycznej.

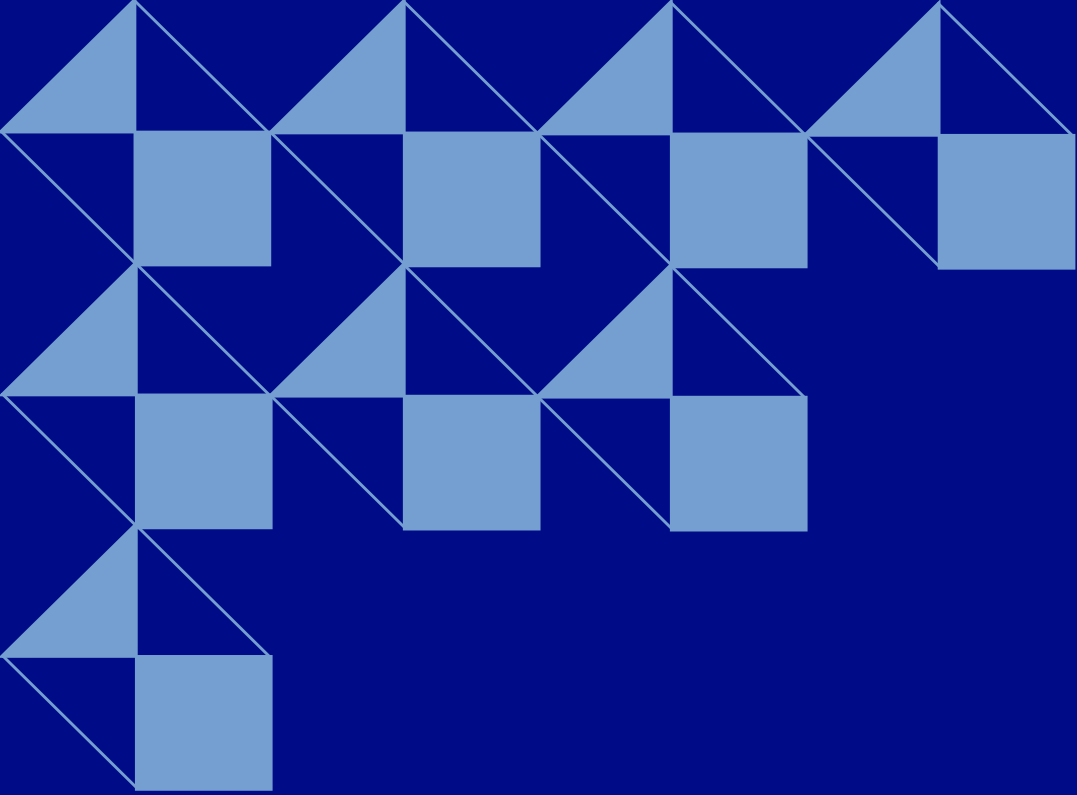
Artykuł Adama Kozaka z kolei nawiązuje do tekstu Hanny Zaremskiej, który ukazał się w 24. numerze „Notesu Konserwatorskiego”. Stanowi jego uzupełnienie, a w niektórych aspektach rozwinięcie. Autor przedstawił w nim historię badań nad księgą ziemską poznańską z lat 1400–1407, okoliczności odkrycia w niej pasków chroniących szycia składek z hebrajskim tekstem hagady paschalnej oraz szczegółowy opis kodykologiczny rękopisu. Rozległa kwerenda potwierdziła powszechność praktyki wykorzystania dawniejszych fragmentów pergaminowych przy oprawianiu późnośredniowiecznych i wczesnonowożytnych ksiąg sądowo-urzędowych. Autor wskazuje na korzyści płynące z interdyscyplinarnego podejścia do tego rodzaju zabytków piśmiennictwa, współpracy na linii historyk – konserwator, współdziałania osób badających dawną księżkę czy archiwalia z różnych perspektyw.

Bieżący numer zamyka przegląd tegorocznych wydarzeń związanych z konserwacją i ochroną zbiorów przygotowany przez Agatę Lipińską. Znalazły się w nim również premiery dwóch interesujących wydawnictw książkowych o tematyce związanej z ochroną zabytków.

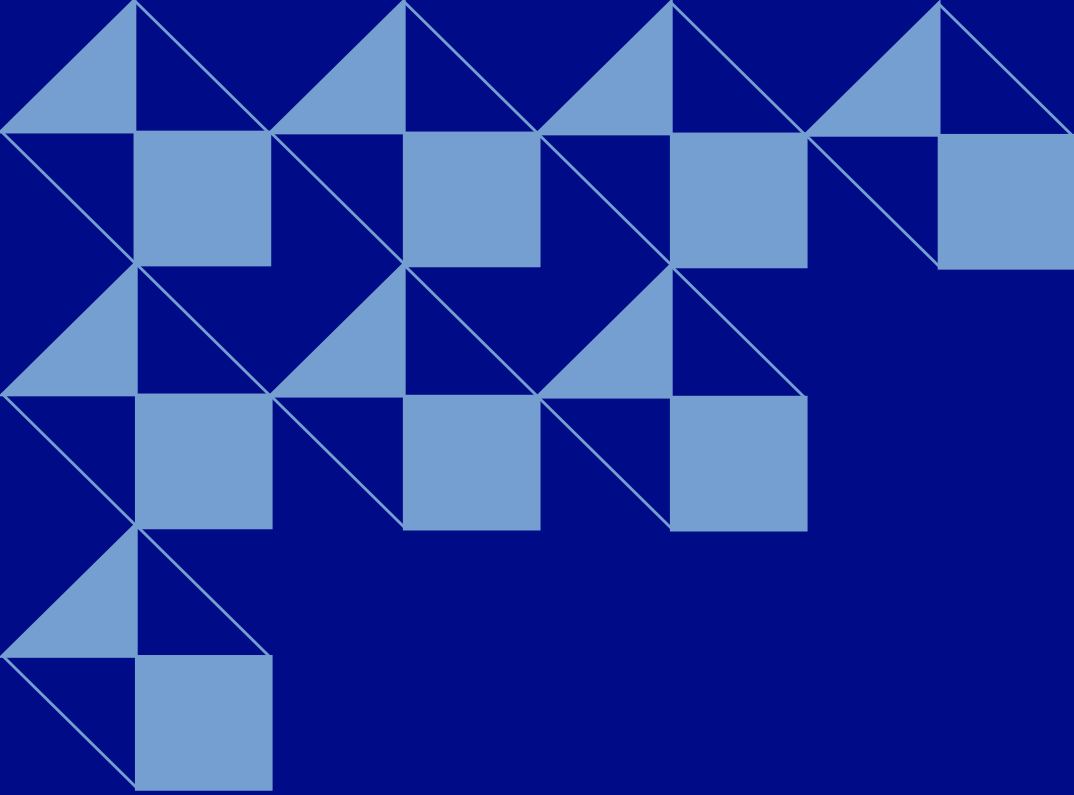
*

Redakcja „Notesu Konserwatorskiego” serdecznie dziękuje wszystkim Autorkom i Autorom, Recenzentkom i Recenzentom oraz wszystkim byłym i obecnym Redaktorom i Redaktorem, którzy przez ćwierć wieku tworzyli profesjonalną formę i jakość „Notesu Konserwatorskiego”. Dziękujemy również wszystkim Czytelnikom, których zainteresowanie prezentowaną w „Notesie” tematyką nadaje sens pracy wkładanej w jego kształtowanie.

*



— Jubileusz
„Notesu Konserwatorskiego”



25 lat „Notesu Konserwatorskiego”. Polityka ochrony zbiorów bibliotecznych

DOI: 10.36155/NK.25.00001

Ewa Potrzebicka

e.potrzebicka@bn.org.pl

ORCID: 0000-0002-1801-9696

notes 25_2023
konserwatorski

Summary: Ewa Potrzebicka, *25 years of “Notes Konserwatorski”. Library collections preservation policy*

This article is based on a paper delivered in April 2023 during the XXVII Conservators' Meeting “The Art of Conservation” organised by the Warsaw District of the Association of Polish Artists in cooperation with other institutions dealing with the conservation of historic objects, including the National Library of Poland. The 2023 session was entirely devoted to “Notes Konserwatorski”, whose first issue was published 25 years before, that is, in 1998.

The paper presented at the conference was accompanied by PowerPoint images, and for the purposes of this work – in the scope of the policy of protection and conservation of library collections in particular – a critical analysis of the articles on the problem that appeared in all issues of “Notes Konserwatorski” was conducted.

Artykuł powstał na bazie referatu wygłoszonego w kwietniu 2023 roku podczas XXVII Spotkań Konserwatorskich „Sztuka Konserwacji” organizowanych przez Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków oraz inne instytucje zajmujące się konserwacją zabytków. Biblioteka Narodowa już po raz ósmy włączyła się do organizacji Spotkań, tworząc jednodniową sesję poświęconą problemom konserwatorskim występującym w zbiorach bibliotecznych. Organizatorzy sesji – Pełnomocnik dyrektora BN ds. narodowego zasobu bibliotecznego i kierownik Instytutu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych – podjęli decyzję o zadekowaniu jej wyłącznie „Notesowi Konserwatorskiemu”, którego pierwszy numer ukazał się 25 lat wcześniej, w 1998 roku. Podczas sesji *Jubileusz „Notesu Konserwatorskiego” – podsumowania* każdy z autorów wystąpień przedstawił i poddał ocenie wybrane zagadnienia, które prezentowane były na łamach pisma w różnym czasie¹.

Czasopismo stworzone zostało w 1998 roku z myślą o ogólnopolskim środowisku konserwatorów zabytków wykonanych na podłożu papierowym, a także dla bibliotekarzy zajmujących się przechowywaniem i ochroną zabytkowych zbiorów bibliotecznych. W każdym roczniku przedstawiane są nowatorskie rozwiązania konserwatorskie dotyczące zabiegów przeprowadzanych na różnych

¹ Program sesji 20.04.2023 r.:

Ewa Potrzebnicka, BN – Pełnomocnik dyr. BN ds. narodowego zasobu bibliotecznego: *Polityka ochrony zbiorów i dokumentacja konserwatorska*;

Krzysztof Sałaciński, MKiDN, Prezes Polskiego Komitetu Błękitnej Tarczy: *Polska Błękitna Tarcza na rzecz bezpieczeństwa zbiorów bibliotecznych, muzealnych i archiwalnych*;

Erika Krzyczkowska-Roman, Polin: *Zarządzanie zbiorami w kolekcji muzealnej i na wystawach*;

Justyna Król-Próba, BN – kierownik IKZB: *Konserwacja obiektów na podłożu pergaminowym w publikacjach „Notesu Konserwatorskiego”*;

Olgierd Jakubowski, prawnik: *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*;

Bogdan Filip Zerek, BN – IKZB: *Kontrola mikrobiologiczna zabytków i dzieł sztuki w publikacjach „Notesu Konserwatorskiego”*;

Diana Długosz-Jasińska – NIFC: *Papier i jego właściwości podczas ekspozycji*;

Jerzy Manikowski, BN – IKZB: *Kwaśny papier w publikacjach „Notesu Konserwatorskiego”*.

rodzajach materiałów piśmienniczych oraz nowe sposoby montażu obiektów i opakowań z użyciem nowoczesnych produktów. Zazwyczaj problemy związane z ochroną i konserwacją zbiorów, kolekcji, książek, zbiorów ikonograficznych, kartografii oraz innych egzemplarzy wymagających specjalistycznej wiedzy opisują konserwatorzy bądź opiekunowie zbiorów, których relacje opierają się na doświadczeniach nabytych w dużych instytucjach państwowych w kraju i za granicą.

Pismo, poświęcone szczególnej ochronie i konserwacji polskiego dziedzictwa piśmienniczego, było – od momentu swego powstania – na polskim rynku wydawniczym jedynym, bogatym źródłem informacji o aktualnych badaniach, tendencjach i realizacjach konserwatorskich wykonywanych dla zbiorów bibliotecznych, które w polskim środowisku konserwatorów zabytków stanowią niewielki procent realizacji w skali kraju. Potrzebę czy wręcz konieczność istnienia tego specjalistycznego periodyku uzasadnia odmiennność metod i form prac stosowanych przez konserwatorów działających przy zabytkach wykonanych na podłożu papierowym od realizacji wykonywanych dla innych kategorii zabytków. Szczególnie istotne, a mam wrażenie, że mało doceniane różnice zauważam w obszarze decyzji konserwatorskich, które powinny wynikać z przepisów wykonawczych do ustawy o ochronie zabytków² oraz ustawy o bibliotekach³, odmiennych dla każdej kategorii zabytków, które implikują rodzaj prac, jak również ich zakres.

² Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz. U. 2003 Nr 162 poz. 1568, (Opracowano na podstawie: Dz. U. z 2022 r. poz. 840, z 2023 r. poz. 951). Niniejsza ustawa dokonuje w zakresie swojej regulacji wdrożenia dyrektywy 93/7/EWG z dnia 15 marca 1993 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego (Dz. Urz. WE L 74 z 27.03.1993). Dane dotyczące ogłoszenia aktów prawa Unii Europejskiej, zamieszczone w niniejszej ustawie – z dniem uzyskania przez Rzeczpospolitą Polską członkostwa w Unii Europejskiej – dotyczą ogłoszenia tych aktów w Dzienniku Urzędowym Unii Europejskiej – wydanie specjalne.

³ Dz. U. z dnia 27 czerwca 1997 r. Nr 85 poz. 539, ustawa o bibliotekach (Dz.U. z 2012 r. poz. 642 i 908, z 2013 r. poz. 829 oraz z 2017 r. poz. 60 i 1086, Dz. U. z 2022 r. poz. 2393),

Ćwierć wieku wydawania przez Bibliotekę Narodową fachowego czasopisma wpłynęło na obecny status „Notesu Konserwatorskiego”, który nieprzerwanie jest miejscem rozpatrywania zagadnień dotyczących konserwacji i ochrony zbiorów bibliotecznych. Aktualnie „Notes Konserwatorski” jest recenzowanym czasopismem naukowym, rocznikiem i znajduje się na liście czasopism naukowych Ministerstwa Edukacji i Nauki z liczbą 40 punktów. Dzięki swojej szerokiej formule umożliwia publikację specjalistycznych prac badawczych, materiałów sprawozdawczych i publicystycznych. Celem czasopisma jest prezentowanie aktualnych dokonań badawczych w dziedzinie konserwacji zabytków i dzieł sztuki, wielodyscyplinarnych, spektakularnych prac i projektów konserwatorskich, rozważań teoretycznych wokół tematyki konserwacji i ochrony zbiorów bibliotecznych, dyskusji polemicznej. Do publikowania na łamach czasopisma zapraszani są również autorzy zagraniczni. Wszystkie artykuły publikowane w periodyku są recenzowane przez ekspertów „zewnętrznych” reprezentujących ośrodki kulturalne i naukowe w całym kraju. „Notes Konserwatorski” posiada stronę internetową, na której dostępna jest zawartość czasopisma od 2015 roku. Strona ma również wersję angielskojęzyczną, prezentującą wszystkie publikowane teksty w formie streszczeń oraz wybrane artykuły w wersji angielskojęzycznej lub tłumaczone na język angielski. Ma to na celu promowanie polskich dokonań wśród czytelników angielskojęzycznych, a także budowanie rozpoznawalności czasopisma za granicą.

Idea powstania „Notesu Konserwatorskiego” oraz wydanie pierwszego numeru pisma przypadły na koniec XX wieku, który z kilku powodów był niezwykle istotny dla rozwoju świadomości konserwatorskiej, mającej wpływ na realny postęp w dziedzinie ochrony zbiorów, szczególnie w kategorii ochrony i konserwacji materiałów bibliotecznych. Można zaryzykować stwierdzenie, że

Art. 6. – 1. Zbiory bibliotek mające wyjątkową wartość i znaczenie dla dziedzictwa narodowego stanowią, w całości lub części, narodowy zasób biblioteczny. 2. Narodowy zasób biblioteczny podlega szczególnej ochronie.

lata dziewięćdziesiąte były wręcz przełomowe dla zaistniałych zmian, a zarysowane wtedy drogi postępowania utrwaliły się i rozwinęły w pierwszym dwudziestolecu XXI wieku.

Dla rozwoju ochrony i konserwacji dziedzictwa piśmienniczego najbardziej istotne były trzy wydarzenia o różnym charakterze.

Zasadniczy wpływ na zmianę w postrzeganiu zasobów bibliotecznych oraz ich ochrony miały prowadzone w latach dziewięćdziesiątych badania, a także bardzo szeroka dyskusja na temat degradacji papieru maszynowego i metod jego ratowania⁴ realizowane przez naukowe środowiska chemików uniwersyteckich, bibliotekarzy i konserwatorów.

Drugim ważnym aspektem – mającym na początku niezauważalny wpływ na metody pracy konserwatorów i bibliotekarzy – była rewolucja cyfrowa. Implementacja cyfrowych technologii w środowisku bibliotecznym polegała na szerokim wykorzystaniu informatyki w podstawowych działaniach instytucji oraz wprowadzaniu nowych, cyfrowych urządzeń do digitalizacji zbiorów. Głównym celem jej wdrożenia był wzrost znaczenia i rangi bibliotek poprzez innowacyjność, inwencję oraz efektywność, a błyskawicznie zachodzące zmiany okazały się również przełomowe dla konserwacji i w dużym stopniu wpłynęły na transformację zawodu konserwatora.

Trzecie, niezwykle istotne wydarzenie miało odmienny charakter od wymienionych wyżej dwóch długotrwałych procesów ciągłych. Była nim gwałtowna i wielka powódź, która jesienią 1997 roku zalała południowo-zachodnie obszary Polski, mająca charakter katastrofy. Jej skutki, wynikające z działań żywiołu oraz braku właściwych zabezpieczeń w bibliotekach i innych instytucjach posiadających papierowe zasoby, natychmiast uświadomiły środowisku bibliotecznemu i konserwatorskiemu łatwość unicestwienia zasobów bibliotecznych, kruchość ich egzystencji, a także konieczność ponoszenia ogromnych

4 B. Berlińska, *Bibliografia publikacji wydanych na temat WPR „Kwaśny papier”*, w: *Odkwaszanie zbiorów bibliotecznych i archiwalnych w Polsce*, opr. red. B. Berlińska, A. Lipińska, E. Potrzebnicka, W. Sobucki, Warszawa 2008, s. 98–111.

nakładów sił i środków finansowych dla uratowania zniszczonych zbiorów, których nigdy nie można odzyskać w całości oraz w stanie zachowania, jaki miały przed katastrofą. Na marginesie dodam, że wielką niefortunnością losu stał się termin wydania ostatniej części czterotomowej publikacji prof. Bronisława Zyski, która w całości została poświęcona właśnie wiedzy o zabezpieczeniu zbiorów na wypadek katastrof, w tym powodzi⁵. Ukazała się kilka miesięcy później, w 1998 roku.

Wśród opisanych powyżej czynników ożywiających twórczo środowisko bibliotekarzy i konserwatorów, to właśnie czynnik najbardziej dramatyczny w skutkach był bezpośrednim impulsem do nowego spojrzenia na zbiory biblioteczne oraz podjęcia wielu działań na rzecz ochrony zbiorów bibliotecznym, w tym między innymi stworzenia od podstaw nowego, profesjonalnego czasopisma konserwatorskiego. Miało ono służyć upowszechnianiu wiedzy o ochronie zbiorów wykonanych głównie na papierze i popularyzacji zabezpieczeń na wypadek katastrof, takich jak powódź lub podobnych, oraz ich uaktualnianiu.

Decyzję o wydawaniu w Bibliotece Narodowej pisma konserwatorskiego w całości poświęconego ochronie i konserwacji zbiorów bibliotecznych podjął historyk, profesor Adam Manikowski, ówczesny dyrektor ksiąźnicy. Był to niezwykle istotny nowy element polityki ochrony zbiorów bibliotecznych, która nieprzerwanie, już 25 lat realizowana jest w Bibliotece Narodowej. Pismo skierowane jest do szerokiej rzeszy bibliotekarzy opiekujących się zbiorami i mniejszej grupy konserwatorów pracujących dla zbiorów bibliotecznych. Dzisiaj jesteśmy już w stanie ocenić olbrzymie oddziaływanie periodyku na środowisko bibliotekarzy, archiwistów i konserwatorów, dzięki któremu zmieniały się metody pracy realizowanej dla ochrony zbiorów bibliotecznych, której efekty są dobrze widoczne w wielu bibliotekach.

⁵ B. Zyska, *Ochrona zbiorów bibliotecznych przed zniszczeniem. Katastrofy w bibliotekach – przyczyny, zapobieganie i akcje ratunkowe*, t. 4, Katowice 1998.

Jak wcześniej wspomniałam „Notes Konserwatorski” jest wyjątkowo potrzebną platformą do wymiany myśli i doświadczeń dla pracowników zajmujących się ochroną zbiorów bibliotecznych i archiwalnych ze względu na bardzo głęboką specjalizację poszczególnych dziedzin konserwacji, jak również odmienną od pozostałych kategorii zabytków wykładnię do postępowania konserwatorskiego. Różnice technologiczne istniejące między poszczególnymi kategoriami zabytków wpływają na stosowanie odmiennych środków czy też materiałów do wykonywania zabiegów i mają duże znaczenie podczas podejmowania decyzji konserwatorskich związanych z metodami działań, a także ich zakresem, które są kluczowe dla zachowania autentyczności konserwowanego zabytku.

Dość liczne prace teoretyczne na temat współczesnych teorii konserwacji zabytków, metod pracy oraz szczegółowych wytycznych do działań konserwatorskich odnoszą się przede wszystkim do zabytków architektury. W tego rodzaju opracowaniach termin „zabytek” często jest wręcz zawłaszczany na użytek architektury, a autorzy prac stosują go do własnych rozważań związanych z architekturą. Jedynie w nielicznych publikacjach fundamentalne zasady i ogólne założenia teoretyczne znajdują odniesienie do wielu kategorii zabytków, w tym zasobów bibliotecznych. Przykładem uniwersalnego założenia dla decyzji konserwatorskich podejmowanych przed rozpoczęciem prac prowadzonych przy różnych kategoriach zabytków jest wypowiedź prof. Bogumiły Rouby, która podkreśla: „...Ochrona autentyczności ma tak wielkie znaczenie, ponieważ tylko autentyczny zabytek jest nośnikiem wartości historycznych i naukowych. Zabytek zrekonstruowany, odbudowany, poddany renowacji (odnowieniu) może być także nośnikiem wartości, ale już zupełnie innych, odnoszących się do innego czasu, przestaje natomiast być pełnowartościowym dokumentem czasu, w którym powstał...”⁶.

⁶ B. J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, 56/4 (243), s. 37–57.

Poszukiwanie właściwej metody konserwacji dla zachowania autentyczności każdego zabytku dziedzictwa piśmienniczego zasługuje na wnikliwe rozważania, trafne decyzje i działania konserwatorskie, które muszą uwzględniać również przepisy odnoszące się do narodowego zasobu bibliotecznego: „...Szczególna ochrona zabytków piśmiennictwa polskiego zaliczonego do NZB polega na zapewnieniu warunków bezpiecznych dla danego rodzaju materiałów bibliecznych w zakresie: przechowywania, kopiowania i utrwalania na informatycznych nośnikach danych, udostępniania w celach naukowych albo ekspozycyjnych, które nie spowodują pogorszenia ich stanu zachowania lub uniemożliwią ich zniszczenie lub kradzież...”⁷.

Tematy z zakresu strategii ochrony zbiorów oraz polityki konserwacji zabytków, niezwykle ważne dla zbiorów bibliecznych i archiwalnych, zostały w pierwszych dwóch numerach „Notesu Konserwatorskiego” wplecione do działów *Stan zachowania zbiorów*⁸ i *Metodyka ochrony i konserwacji zbiorów*⁹,

7 Rozporządzenie MKiDN z dnia 4 lipca 2012 r. w sprawie NZB (Dz.U. 2012 poz. 797).

8 Zawartość działu *Stan zachowania zbiorów* w „Notesie Konserwatorskim” 1998 nr 1, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak:

a/ B. Fabian, *Ochrona zbiorów – własne refleksje*, s. 15–35.

b/ A. Strzelczyk, *Charakterystyka zniszczeń mikrobiologicznych w zabytkowych książkach*, s. 36–50.

c/ B. Zyska, *Ocena trwałości papierów w drukach polskich z XIX wieku*, s. 51–63.

d/ B. Drewniewska-Idziak, E. Potrzebnicka, *Analiza ankiety na temat działalności bibliotek w zakresie ochrony i konserwacji zbiorów*, s. 63–72.

Zawartość działu *Stan zachowania zbiorów* w „Notesie Konserwatorskim” 1999 nr 2, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak:

e/ E. Potrzebnicka, *Typowe zniszczenia zbiorów bibliecznych spowodowane przez niewłaściwe użytkowanie*, s. 9–15.

f/ W. Sobucki, *Zagrożenia biologiczne i fizykochemiczne dla zbiorów bibliecznych*, s. 16–30.

9 Zawartość działu *Metodyka ochrony i konserwacji zbiorów* w „Notesie Konserwatorskim” 1998 nr 1, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak:

a/ M. Woźniak, W. Sobucki, *Ochrona zbiorów w Bibliotece Narodowej w Warszawie*, s. 75–83.

b/ Z. Klawender, *Mikrofilmy jako formy zastępcze udostępniania zbiorów*, s. 84–87.

c/ M. Woźniak, *Konserwacja skarbów*, s. 88–102.

a od trzeciego numeru zaistniały samodzielnie w odrębnym dziale poświęconym temu zagadnieniu. Jak łatwo zauważyć, teksty poświęcone polityce ochrony świetnie tam się odnalazły, a pośród nich obowiązkowo wymienić należy artykuł inaugurujący pierwszy numer „Notesu Konserwatorskiego”, będący rozważaniami na temat polityki ochrony dziedzictwa piśmienniczego. Tekst napisał Bernard Fabian, emerytowany profesor literatury angielskiej i bibliografii w Munster, członek-korespondent Akademii Brytyjskiej – *Ochrona zbiorów – własne refleksje*¹⁰, który zdając sobie sprawę z postępu technologii cyfrowej i możliwości tworzenia „...tekstu elektronicznego...”, jak nazywał zapis cyfrowy, wyraża obawę o istnienie i zachowanie zasobów oryginalnych. W ostatnim zdaniu – zgodnym ze współczesnymi zaleceniami UNESCO¹¹ – podkreśla wagę odrębności kulturowej narodów, które posiadając i przechowując zbiory, zachowują bezpośrednią i fundamentalną wartość źródłową, służąc jej odnowie. Pisze: „...Być może wartość ta jest kryterium ostatecznym, jakim powinien kierować się konserwator...”

Zawartość działu *Metodyka ochrony i konserwacji zbiorów* w „Notesie Konserwatorskim” 1999 nr 2, red. nac. B. Drewniewska-Idziak:

d/ M. Woźniak, *Profilaktyka i zabezpieczenie zbiorów bibliotecznych*, s. 31–38.

e/ E. Stachowska-Musiał, *Organizacja ochrony zbiorów w nowej siedzibie Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*, s. 39–44.

f/ B. Pisowadzka, *Działania profilaktyczne w zakresie ochrony zbiorów w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy*, s. 45–50.

g/ G. M. Novikowa, L. W. Mucha, *Organizacja ochrony zbiorów bibliotecznych. Ukierunkowanie kontrolno-profilaktyczne*, s. 51–63.

h/ W. Sobucki, D. Jarminska, D. Rams, *Pergaminowe zabytki Biblioteki Narodowej – badania technologiczne*, s. 64–87.

i/ A. Zawisza, *Konserwacja XI-wiecznego Kodeksu Supraskiego*, s. 88–96.

¹⁰ B. Fabian, *Ochrona zbiorów – własne refleksje*, „Notes Konserwatorski” 1998, nr 1, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 15–35.

¹¹ Międzynarodowa Konferencja w Sztokholmie w 1998 r. poświęcona polityce kulturalnej, Powszechna Deklaracja UNESCO o Różnorodności Kulturowej z 2001 r. doprowadziły do przyjęcia 20 października 2005 r. *Konwencji UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego*, <https://www.unesco.pl/kultura/roznorodnosc-kulturowa/> [dostęp: 01.10.2023 r.].

Tekstem prof. Fabiana pragnę nawiązać do zagadnienia „autentyzmu” wspomnianego wcześniej w artykule prof. Bogumiły Rouby¹² oraz wskazówek rozstrzygających w procesie projektowania konserwatorskiego zawartych w znanej wypowiedzi prof. Józefa Edwarda Dutkiewicza z 1961 roku, polskiego artysty malarza, historyka sztuki i konserwatora zabytków umieszczonej w tekście *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*¹³: „...Godne zachowania w dziełach sztuki dawnej są jedynie wartości noszące autentyczny ślad procesu twórczego i one są w dużym stopniu niezniszczalne. Każda epoka wywiera swe piętno na sposobie ochrony i konserwacji dzieł sztuki. Zadania, zasady i poglądy na ochronę zabytków ulegają zmianom w swym rozwoju historycznym...”. Mając na uwadze założenia prof. Dutkiewicza dotyczące zmian w treści zasad i w poglądach na ochronę zabytków, które zachodzą i zmieniają się wraz ze zmianami społecznymi i technologicznymi, chcę zwrócić uwagę opiekunów zabytków na konieczność permanentnej dyskusji w zakresie współczesnej teorii ochrony zabytków piśmienniczych oraz dla wypracowywania właściwych decyzji niezbędnych podczas konserwacji każdego egzemplarza. Na uczelniach powinny być wdrażane i znane każdemu konserwatorowi oraz bibliotekarzom opiekującym się zbiorami: podstawowa literatura przedmiotu i artykuły problemowe profesorów oraz wybitnych specjalistów omawianego tematu¹⁴, przepisy wykonawcze do ustawy

¹² B. J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków...*, wyd. cyt., s. 6.

¹³ J. E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, „Ochrona Zabytków” 1961, 14/1-2 (52-53), s. 3-16.

¹⁴ a/ A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien - Leipzig 1903; A. Riegl, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie*, w: *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, R. Kasperowicz (przekład i wstęp), Oficyna Wydawnicza „Mówią Wieki”, Warszawa 2006, s. 45-46.

b/ A. Barbacci, *Konserwacja zabytków we Włoszech*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, Seria B - Tom XVI, Warszawa 1966.

c/ K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 338.

d/ J. Białostocki, *Historia sztuki i konserwatorstwo*, w: *Konserwator i zabytek - in memoriam Jerzego Remera*, Warszawa 1991, s. 27.

- e/ B. Szmygin, *Kształtowanie koncepcji zabytku i doktryny konserwatorskiej w Polsce w XX wieku*, Lublin 2000.
- f/ K. Kliszczyński, *Zabytek i negocjacje – kilka uwag o teorii konfliktu i sposobach z nim sobie radzenia*, w: K. Gutowska, *Problemy zarządzania dziedzictwem kulturowym*, Warszawa 2000, s. 135–138.
- g/ B. Szmygin, *Teoria zabytku Aloisa Riegla*, „Ochrona Zabytków” 2003, nr 3–4, s. 148–153.
- h/ I. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” 2005, nr 2, s. 5–39.
- i/ C. Brandi, *Teoria restauracji*, tłum. M. Kijanko, Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Warszawa 2006.
- j/ J. Krawczyk, *Teoria Cesare Brandiego jako przedmiot refleksji historyczno-konserwatorskiej*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji. The of Conservation and Restoration*, Warszawa 2007, s. 94–105.
- k/ J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja a problemy współczesnego konserwatorstwa*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. B. Szmygin, Warszawa – Lublin 2008, s. 63–74.
- l/ J. Krawczyk, *Kompromis i metoda – wybrane aspekty teorii konserwatorskich Aloisa Riegla i Cesare Brandiego*, „Ochrona Zabytków” 2009, 62/2 (245), s. 64–74.
- ł/ B. Szmygin, *Współczesna doktryna konserwatorska – stan obecny i prognozy rozwoju*, w: *Doktryny i realizacje konserwatorskie w świetle doświadczeń krakowskich ostatnich 30 lat*, red. B. Krasnowolski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011.
- m/ A. Tomaszewski, *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- n/ J. Krawczyk, *Dialog z tradycją w konserwatorstwie – koncepcja zabytkoznawczej analizy wartościującej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, XLIV, s. 507–529.
- o/ *Vademecum Konserwatora Zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury /edycja 2015/*, B. Szmygin (wybór tekstów i opracowanie), PKN ICOMOS, Warszawa 2015, s. 111–113, <https://bc.pollub.pl/Content/12727/PDF/vaddemecumpl.pdf> [dostęp: 22.10.2023].
- p/ *Kodeks etyki konserwatora-restauratora dzieł sztuki*, <https://zpap-orkds.pl/kodeks-etyki-konserwatora-restauratora-dziel-sztuki/> [dostęp: 22.10.2023].

o bibliotekach¹⁵ oraz podstawowe opracowania legislacyjne¹⁶. Wiedza teoretyczna traktująca o podstawach decyzji konserwatorskich stanowi wstęp do merytorycznej dyskusji, która bez względu na przeszkody powinna się toczyć w odniesieniu do każdego zabytkowego egzemplarza piśmienniczego poddawane konserwacji.

Z zakresu polityki konserwatorskiej w pierwszym numerze „Notesu Konserwatorskiego” zaprezentowano również badanie ankietowe przeprowadzone w 260 największych bibliotekach, dotyczące oceny działalności bibliotek w Polsce w zakresie ochrony i konserwacji zbiorów oraz oceny stanu ich zachowania¹⁷. Zebrane informacje stały się pierwszym krokiem BN w badaniach stanu zachowania zbiorów bibliotecznych w Polsce, ich kondycji fizycznochemicznej i fachowej obsługi stosownej do potrzeb. Z dzisiejszej perspektywy swojej pracy i wiedzy mogę zakwestionować szeroki zasięg badania, które obejmowało zbyt wiele bibliotek, w tym również nie przechowujących zabytkowych zbiorów. Moja refleksja tylko potwierdza brak – w ówczesnym okresie – zrozumienia przez bibliotekarzy rzeczywistych zadań związanych z ochroną zbiorów, konieczną do stosowania wyłącznie tam gdzie są przechowywane zabytkowe egzemplarze, które powinny być włączone do narodowego zasobu bibliotecznego. Kwestię tę

15 Rozporządzenie MKiDN z dnia 4 lipca 2012 r. w sprawie NZB, wyd. cyt.

16 K. Zalaśńska, K. Zeidler, *Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego Polski – wyzwania i zagrożenia XXI wieku: (ogólnopolska konferencja naukowa, Warszawa, 27.02.2009)*, „Państwo i Prawo” 2009, R. 64, z. 6, s. 123–125; K. Zalaśńska, *Ochrona zabytków*, Warszawa 2010; K. Zalaśńska, *Ochrona ruchomego dziedzictwa kulturowego w Polsce. Wybrane zagadnienia*, „Opolskie Studia Administracyjno-Prawne” 2011, nr 8; *Konwencje UNESCO w dziedzinie kultury. Komentarz*, K. Zalaśńska (red. nauk.), W. Kowalski, K. Piotrowska-Nosek, H. Schreiber, K. Zalaśńska, Warszawa 2014; K. Zalaśńska, K. Zeidler, *Wykład prawa ochrony zabytków*, Warszawa – Gdańsk 2015; K. Zalaśńska, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*, Warszawa 2020.

17 B. Drewniewska-Idziak, E. Potrzebicka, *Analiza ankiety na temat działalności bibliotek w zakresie ochrony i konserwacji zbiorów*, „Notes Konserwatorski” 1998, nr 1, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak, s. 63–72.

jasno przedstawiło dopiero rozporządzenie MKiDN w sprawie NZB z 2012 roku¹⁸, które umożliwiło – po raz pierwszy w historii dość długiej dyskusji o zasobie narodowym – włączanie do NZB konkretnych egzemplarzy wytypowanych przez biblioteki i zaakceptowanych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Od trzeciego numeru aż do dzisiaj każdy „Notes Konserwatorski” otwiera dział poświęcony sztuce zarządzania ochroną i konserwacją zbiorów bibliotecznych, do 2008 roku pod nazwą *Polityka ochrony zbiorów*, a później *Polityka ochrony i konserwacji zbiorów*. Teksty pojawiające się w ciągu 24 lat w dziale o polityce ochrony zbiorów najczęściej odbiegają nieznacznie od tytułowego zagadnienia i układają się w następujące grupy tematyczne:

- zmiany w zawodzie konserwatora i jego kształceniu,
- nowe tendencje w metodach działań i technologie oraz zakres ich oddziaływania na ochronę zbiorów,
- organizacja i struktury ochrony oraz konserwacji zbiorów w bibliotekach i archiwach, zazwyczaj opisujące krajowe realizacje,
- programy ochrony zbiorów bibliotecznych realizowane przez niektóre państwa, stowarzyszenia lub inne organizacje, w tym narodowy zasób biblioteczny,
- Wieloletni Program Rządowy „Kwaśny Papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych” na lata 2000–2008.
- przepisy mające wpływ na ochronę zbiorów,

Pośród wszystkich tekstów przedstawionych w działach o tytułowej problematyce, najwięcej cech związanych z rozważaniami dotyczącymi wyboru metody konserwacji dla konkretnego zabytku i określenia priorytetów dla działań konserwatorskich, czyli polityki ochrony zbiorów, mają trzy teksty opublikowane w latach 2003–2006¹⁹. Na uwagę zasługują w szczególności rozważania Marii

¹⁸ Rozporządzenie MKiDN z dnia 4 lipca 2012 r. w sprawie NZB, wyd. cyt.

¹⁹ a/ M. Woźniak, D. Rams, *Aktualne tendencje ochrony i konserwacji zbiorów bibliotecznych*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak, s. 46–68.

Woźniak²⁰, której metody pracy podczas bez mała dwudziestoletniego kierowania działaniami konserwatorskimi w Bibliotece Narodowej uległy diametralnej zmianie – od stosowania tradycyjnej, tzw. pełnej konserwacji, polegającej na rutynowym wykonywaniu zabiegów według obowiązującego schematu pracy, do konserwacji zachowawczej, którą cechuje świadomy dobór i zastosowanie minimalnych zabiegów ograniczających się wyłącznie do elementów wpływających na pogorszenie stanu zachowania obiektu.

Aktualnie praca konserwatora wyraża się nowym, znacznie szerszym jego zaangażowaniem w zadania realizowane przez instytucję macierzystą oraz innym zakresem działań, który polega na stałym obejmowaniu ochroną wszystkich przechowywanych zbiorów bibliotecznych oraz gradacji działań w zależności od wymogów prawnych i wynikających z nich potrzeb. W dziale *Polityka ochrony zbiorów* w latach 2011–2014 pojawiły się teksty²¹ opisujące wielkie zmiany zachodzące w pracy konserwatora materiałów bibliotecznych i archiwalnych związane

b/ E. Stefańczyk, M. Woźniak, *Perspektywy zastosowania technologii C 900 do odkwaszania archiwalnych zasobów arkuszowych w Bibliotece Narodowej*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 25–30.

c/ M. Woźniak, *Rekonstruować czy traktować zachowawczo – dylematy konserwatorskie*, „Notes Konserwatorski” 2008, nr 12, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 35–46.

²⁰ M. Woźniak, *Rekonstruować czy traktować zachowawczo...*, wyd. cyt.; taż, *Wybrane problemy ochrony zbiorów bibliotecznych, wynikające z praktyki konserwatora*, „Notes Konserwatorski” 2001, nr 5, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 35–46.

²¹ a/ E. Jabłońska, D. Jutrzenka-Supryn, *Zmiany w kształceniu konserwatorów na tle nowego podejścia do ochrony zbiorów*, „Notes Konserwatorski” 2011, nr 14, red. nac. A. Lipińska, s. 7–14.

b/ M. Bochenek, A. Michaś-Bailey, *Transformacje w zawodzie konserwatora materiałów archiwalnych – zabezpieczanie i profilaktyka*, „Notes Konserwatorski” 2014, nr 16, red. nac. A. Lipińska, s. 7–17, (Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage. Resolution adopted by the ICOM-CC membership at the 15th Triennial Conference, New Delhi, 22–26 September 2008).

c/ E. Górską-Wikło, *Konserwacja zbiorów w Archiwum w Glasgow*, „Notes Konserwatorski” 2014, nr 16, red. nac. A. Lipińska.

z koniecznością przeprowadzenia zmiany koncepcyjnej w postrzeganiu misji konserwatora, którą autorki nazywają transformacją zawodu. Warto porównać je z tekstami o kształceniu konserwatorów i bibliotekarzy w zakresie konserwacji i profilaktyki zbiorów, które ukazały się całe dziesięciolecie wcześniej²². Zgodnie z nowszymi tekstami auterek obecnie priorytetem ochrony zbiorów jest konserwacja zabezpieczająca, oznaczająca działania pośrednio odnoszące się do egzemplarzy znajdujących się w księgozbiorach, a bezpośrednio do miejsc i warunków ich przechowywania oraz funkcjonujących procedur. Umiejętność wyboru i doboru właściwej metody oraz jej zastosowania do konkretnego zabytku powinna wynikać z wykształcenia konserwatorów przygotowujących do pracy ze zbiorami bibliotecznymi i archiwalnymi, które gwarantuje wiedzę o bibliotekach, specyfice zasobów oraz celach ich funkcjonowania. Nowe metody pracy stosowane w dużych ośrodkach zajmujących się ochroną zbiorów wymuszają zmiany w kształceniu konserwatorów, choć nadal wykonywanie zawodu postrzegane jest przez samego konserwatora raczej przez pryzmat jednego, szczególnego egzemplarza, a nie przez złożony, różnorodny zasób, w którym są egzemplarze o zróżnicowanej randze i estetyce. Doświadczenia Biblioteki

d/ D. Jutrzenka-Supryn, *Narodowy Zasób Biblioteczny w Bibliotece Elbląskiej. Dotychczasowe działania związane z opracowaniem, ochroną, promocją i udostępnianiem oraz spojrzenie w przyszłość*, „Notes Konserwatorski” 2022, nr 24, red. nac. J. Ważyńska, s. 15–38.

22 a/ M. Ciechańska, *Program nauczania w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 187–193.

b/ H. Rosa, *Szkolenie konserwatorów w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 194–197.

c/ E. Stachowska-Musiał, *Kształcenie bibliotekarzy na poziomie średnim w zakresie ochrony i konserwacji zbiorów*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 198–203.

d/ M. Ochmański, *Nauczanie w zakresie konserwacji i profilaktyki zbiorów bibliotecznych w programach studiów bibliotekoznawczych*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 204–208.

Narodowej potwierdzają zaistniałą transformację zawodu, którą przyspieszyła i ustabilizowała technologia cyfrowa, a właściwie jej skutki dla bibliotek w postaci digitalizacji milionów obrazów cyfrowych, zmieniające i ugruntowujące reguły pracy konserwatorów. W Bibliotece Narodowej, o całe dziesięciolecie wcześniej zanim pojawiły się cytowane publikacje, regułą były dyskusje nad wyborami metod pracy przy konkretnych egzemplarzach i najczęściej owocowały wyborem metody zachowawczej, która – zgodnie z rozporządzeniem w sprawie narodowego zasobu bibliotecznego²³ – do dzisiaj jest preferowana w Książnicy Narodowej, umożliwia bowiem wypełnianie podstawowej misji konserwatorskiej wyrażającej się dbałością o maksymalne zachowanie oryginałów.

Biblioteka Elbląska stanowi świetny przykład instytucji, która dokonała wyboru właściwej polityki ochrony zbiorów, wyrażającej się stosowaniem nowych, bardzo skutecznych metod działania, dzięki którym efektywną ochroną objęto cały zabytkowy księgozbiór. Odzwierciedleniem świadomych wyborów w pracy konserwatorów oraz jej efektów są teksty²⁴ szczegółowo opisujące realizacje, których bazę stanowiły głównie prace zachowawcze i dążenie do zapewnienia właściwych warunków przechowywania zbiorom należącym do narodowego zasobu bibliotecznego.

Świadectwem nowych tendencji w ochronie zabytkowych zasobów są również teksty z dwóch wojewódzkich bibliotek, Lublina²⁵ i Kielc²⁶, o przystosowaniu

²³ Rozporządzenie MKiDN z dnia 4 lipca 2012 r. w sprawie NZB, wyd. cyt., s. 7.

²⁴ D. Jutrzenka-Supryn, *Doświadczenia w zakresie konserwacji zbiorów zabytkowych w Bibliotece Elbląskiej. Rola i zadania pracowni konserwacji w zintegrowanych działaniach biblioteki*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, red. nac. A. Lipińska, s. 7–20; D. Jutrzenka-Supryn, *Narodowy Zasób Biblioteczny w Bibliotece Elbląskiej. Dotychczasowe działania związane z opracowaniem, ochroną, promocją i udostępnianiem oraz spojrzenie w przyszłość*, „Notes Konserwatorski” 2020, nr 22, red. nac. J. Ważyńska, s. 15–38.

²⁵ G. Figiel, *Kolekcja z księgozbioru Hieronima Łopacińskiego w Narodowym Zasobie Bibliotecznym*, „Notes Konserwatorski” 2021, nr 23, red. nac. J. Ważyńska, s. 15–29.

²⁶ A. Dąbrowski, B. Piasecka, *Narodowy Zasób Biblioteczny w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Witolda Gombrowicza w Kielcach*, „Notes Konserwatorski” 2022, nr 24, red. nac. J. Ważyńska, s. 15–38.

pomieszczeń magazynowych do zachowania zbiorów zaliczonych do narodowego zasobu bibliotecznego w stanie niepogorszonym. Autorzy tekstów nie ograniczają się do omówienia wszelkich walorów historycznych kolekcji, ale przedstawiają bardzo różne działania podejmowane w magazynach bibliotecznych dla zapewnienia zabytkowym zbiorom właściwej lokalizacji, poprawienia warunków przechowywania, w tym warunków technicznych, klimatycznych i mikrobiologicznych. Należy podkreślić, że planowanie i wykonanie zmiany jakościowej magazynów bibliotecznych stanowi ważny, podstawowy element polityki ochrony zbiorów, mający długofalowe działanie na zasoby. Transformacje, jakim poddawane są magazyny biblioteczne przeznaczone dla zabytkowych zbiorów, aby spełniały wymogi określone w normie ISO²⁷ i były zgodne z rozporządzeniem w sprawie NZB²⁸, tj. nie przyczyniały się do pogarszania stanu zachowania zbiorów, wymagają do ich realizacji świadomości znaczenia wymienionych czynników, właściwego planowania, czasu na działania i odpowiednich środków finansowych.

Podstawowe cele polityki ochrony zbiorów określa statut biblioteki oraz liczba zasobu, będąca ważnym czynnikiem determinującym sposób wykonania przedsięwzięć. Przykładem gruntownych zmian prowadzonych na dużą skalę jest przeprowadzany etapami, w ciągu 7 lat, remont budynku magazynowego Biblioteki Narodowej o powierzchni 17 583 m². Autorka tekstu²⁹ podkreśla

²⁷ PN-ISO 11-799 *Informacja i Dokumentacja – wymagania dotyczące warunków przechowywania materiałów archiwalnych i bibliotecznych* (opracowana przez Komitet Techniczny nr 242 ds. Informacji i Dokumentacji i zatwierdzona przez Prezesa PKN dnia 29 maja 2006 roku. Jest tłumaczeniem angielskiej wersji Normy międzynarodowej ISO 11 799 z 2003 roku. W normie określono cechy charakterystyczne magazynów ogólnego przeznaczenia, użytkowanych do długoterminowego przechowywania zbiorów) ISO 11 799: 2015 INFORMATION AND DOCUMENTATION – DOCUMENT STORAGE REQUIREMENTS FOR ARCHIVE AND LIBRARY MATERIALS <https://www.iso.org/fr/standard/63810.html> [dostęp: 13.11.2023].

²⁸ Rozporządzenie MKiDN z dnia 4 lipca 2012 r. w sprawie NZB, wyd. cyt.

²⁹ E. Potrzebicka, *Świadomość, strategia i współpraca dla ochrony zbiorów*, „Notes Konserwatorski” 2017, nr 19, red. nac. A. Lipińska, s. 15–27.

sposób realizacji zadania, który poza pracami wykonywanymi przez zatrudnione zewnętrzne ekipy, bazował na zgranej i przemyślanej pracy zespołowej wielu komórek organizacyjnych biblioteki. Podjęto ważną decyzję o wykonywaniu prac etapami, które umożliwiały udostępnianie jednego egzemplarza każdego tytułu spośród posiadanych przez bibliotekę, co zapewniło czytelnikom stały dostęp do zbiorów. Najważniejszym zyskiem modernizacji budynku magazynowego było osiągnięcie właściwych i stałych warunków przechowywania dla około 6 milionów zbiorów. Założone cele zostały osiągnięte w zakresie: przenikania ciepła, warunków klimatycznych, wymiany powietrza, sieci elektrycznej i elektronicznej, sygnalizacji zalania wodą, systemów ochrony pożarowej i przed kradzieżą.

Nowe zasady konserwacji zbiorów bibliotecznych oraz rozwiązywanie technologicznie skomplikowanych zagadnień w przypadku trudnych prac konserwatorskich prezentują: Agata Lipińska³⁰ oraz Monika Supruniuk razem z Marzenną Ciechańską³¹, udowadniając konieczność drobiazgowego rozstrzygnięcia problematycznych kwestii i podkreślając możliwość osiągnięcia założonego celu dzięki nowoczesnym materiałom i technologiom.

Warto wspomnieć również o licznych artykułach opublikowanych w „Notes Konserwatorskich”, w których opisano sposoby organizacji służb konserwatorskich głównie w polskich bibliotekach i archiwach³². Zarejestrowane

30 A. Lipińska, *Opieka nad dwudziestowiecznymi kolekcjami rękopiśmiennymi na przykładzie archiwów pisarzy, naukowców i ludzi kultury: możliwości nowych technologii konserwatorskich*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, red. nac. A. Lipińska, s. 15–27.

31 M. Supruniuk, M. Ciechańska, *Problematyka sztuki współczesnej w aspekcie dwóch dzieł Zbigniewa Dłubaka – Onona i Desymbolizacje*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, red. nac. A. Lipińska, s. 21–40.

32 a/ M. Woźniak, W. Sobucki, *Ochrona zbiorów w Bibliotece Narodowej...*, wyd. cyt. i M. Woźniak, *Profilaktyka i zabezpieczenie zbiorów bibliotecznych...*, wyd. cyt.

b/ E. Stachowska-Musiał, *Organizacja ochrony zbiorów w nowej siedzibie...*, wyd. cyt.

c/ B. Pisowadzka, *Działania profilaktyczne w zakresie ochrony zbiorów...*, wyd. cyt.

d/ G. M. Novikowa, L. W. Mucha, *Organizacja ochrony zbiorów bibliotecznych...*, wyd. cyt.

metody postępowania pokazują różne drogi do tworzenia pracowni w różnym czasie oraz odmienne metody zarządzania nimi, czyli kształtowania wybranej polityki ochrony zbiorów, na którą składają się procedury i sposoby

- e/ M. Woźniak, *Ochrona i konserwacja zbiorów w bibliotekach polskich – dotychczasowe osiągnięcia i perspektywy rozwoju*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 30–39.
- f/ B. Drewniewska-Idziak, E. Stachowska-Musiał, *Ochrona zbiorów w polskich bibliotekach i archiwach*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 32–54.
- g/ E. Potrzebnicka, *Organizacja i funkcjonowanie służb konserwatorskich w polskich bibliotekach (na podstawie ankiety)*, „Notes Konserwatorski” 2000, nr 14, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 159–171.
- h/ K. Panoszewski, *Działalność konserwatorska w archiwach państwowych*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 216–24.
- i/ D. Rams, D. Jarmańska, *Laboratorium Chemiczno-Mikrobiologiczne w Bibliotece Narodowej. Organizacja i kierunki badań*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 71–90.
- j/ T. Tryfon, *Centralne Laboratorium Konserwacji Archiwaliów w latach 1949–1999*, „Notes Konserwatorski” 2011, nr 14, red. nac. A. Lipińska, s. 15–32.
- k/ H. Novikowa, *Ekologiczno-technologiczna koncepcja przechowywania zbiorów dokumentów – szkolenie personelu*, „Notes Konserwatorski” 2007, nr 11, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 83–97.
- l/ E. Potrzebnicka, *Ochrona zbiorów w Bibliotece Narodowej*, „Notes Konserwatorski” 2009, nr 13, red. nac. A. Lipińska, s. 7–14.
- ł/ P. Wojciechowski, *Ochrona i konserwacja zasobu archiwów państwowych w I poł. XX w.*, „Notes Konserwatorski” 2009, nr 13, red. nac. A. Lipińska, s. 15–38.
- m/ A. Szalla-Klemann, *Konserwacja zbiorów bibliotecznych w ramach projektów z własnym finansowaniem. Doświadczenia Biblioteki Jagiellońskiej*, „Notes Konserwatorski” 2009, nr 13, red. nac. A. Lipińska, s. 39–50.
- n/ P. Engel, *The European Research Center for Book and Paper Conservation-Restoration*, „Notes Konserwatorski” 2014, nr 16, red. nac. A. Lipińska, s. 25–30.
- o/ M. Wiercińska, *Rola konserwatora w realizowaniu oczekiwań społeczeństwa wobec archiwów państwowych*, „Notes Konserwatorski” 2017, nr 19, red. nac. A. Lipińska, s. 29–38.
- p/ B. F. Zerek, *Instytut Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych Biblioteki Narodowej – przegląd działalności 2015–2019*, „Notes Konserwatorski” 2018, nr 20, red. nac. B. F. Zerek, s. 59–90.

rozwiązywania skomplikowanych problemów konserwatorskich oraz zaspokajania nowych potrzeb społecznych. Moment, kiedy pracownia konserwatorska rozpoczyna systematyczne stosowanie określonych reguł działania, oznacza wdrożenie procedury ochrony zbiorów w danym zakresie, a jednocześnie zastosowanie jej jako elementu polityki ochrony zbiorów. Kontynuując ten wątek, należy wymienić również teksty, w których omawiano szczegółowo procedury z zakresu profilaktyki konserwatorskiej³³, w tym dotyczącej wystaw³⁴, badań mikrobiologicznych³⁵ i przeglądów magazynowych³⁶.

Na początku każdego numeru „Notesu Konserwatorskiego” w rozdziałach o polityce ochrony zbiorów, honorowe miejsce zajęły informacje o projektach i programach służących ochronie zabytków dziedzictwa piśmienniczego oraz konieczności wieczystego zachowania oryginałów jako pamięci uniwersalnej, realizowane w różnej skali: światowej³⁷, europejskiej³⁸,

33 M. Woźniak, *Profilaktyka i zabezpieczenie zbiorów bibliotecznych...*, wyd. cyt.

34 B. F. Zerek, *Profilaktyka konserwatorska wobec problemu oświetlenia podczas wystaw*, „Notes Konserwatorski” 2017, nr 19, red. nac. A. Lipińska, s. 39–58.

35 R. Nowak, *Ocena zmian w systemie kontroli obecności owadów w magazynie i zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu po wprowadzeniu systemu IPM (Integrated Pest Management)*, „Notes Konserwatorski” 2016, nr 18, red. nac. A. Lipińska, s. 13–31.

36 E. Potrzebnicka, *Przeglądy magazynów bibliotecznych podstawą profilaktyki konserwatorskiej*, „Notes Konserwatorski” 2018, nr 20, red. nac. B. F. Zerek, s. 15–27.

37 a/ E. Stachowska-Musiał, *Polityka ochrony zbiorów we współczesnym świecie*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 10–20.

b/ J. Wołosz, *Ochrona i konserwacja zbiorów bibliotecznych w działalności IFLA*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 24–28.

c/ E. Stachowska-Musiał, *Program UNESCO Pamięć Świata i wkład Polski w jego realizację*, „Notes Konserwatorski” 2002, nr 6, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 11–23.

d/ D. Drewniacki, *Międzynarodowe Centrum Szkolenia Ochrony Ludności i Dóbr Kultury w Krakowie jako forma upowszechniania Międzynarodowego Prawa Humanitarnego*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 11–20.

38 a/ *Plan Delta dla ochrony dziedzictwa kulturowego* (tłum. Agnieszka Tymieńska), „Notes Konserwatorski” 2000, nr 4, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 18–29.

narodowej³⁹. Niektóre z nich mogły stanowić wskazówkę do tworzenia podobnych inicjatyw w naszym kraju, ale niezależnie od ich rozpowszechnienia świadczyły o istnieniu możliwości wprowadzania właściwych zasad ochrony piśmiennictwa, jego zachowania i popularyzowania. Polska droga do ochrony narodowego zasobu bibliotecznego, rozpoczęta w latach 70., bardzo długo pozostawała na etapie tworzenia idei ochrony zabytkowych egzemplarzy⁴⁰. Przepis wykonawczy z 1998 roku do ustawy o bibliotekach, odnoszący się do zasobu narodowego⁴¹, ustalał wykaz bibliotek, których zbiory miały tworzyć narodowy zasób biblioteczny i nawet określał organizację tego zasobu oraz zasady i zakres jego szczególnej ochrony, ale w żaden sposób nie zobowiązywał bibliotek wymienionych w wykazie do tworzenia konkretnych list zawierających spisy zabytków piśmiennictwa narodowego i sprawowania ochrony dla tychże egzemplarzy. Przez 14 lat stanowił swoistą zamrażarkę działań dla ochrony niezidentyfikowanego zasobu, który biblioteki tworzyły jedynie tytularnie. Problem został rozwią-

b/ J. Pasztaleniec-Jarzyńska, *Europejskie programy dotyczące ochrony i konserwacji dziedzictwa kulturowego*, „Notes Konserwatorski” 2007, nr 11, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 9–22.

c/ T. Łojewski, *Europejskie projekty dotyczące konserwacji papieru realizowane na Uniwersytecie Jagiellońskim*, „Notes Konserwatorski” 2007, nr 11, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 23–26.

39 a/ B. Drewniewska-Idziak, *Projekt ogólnopolskiej akcji mikrofilmowania zbiorów bibliotecznych z XIX i XX wieku z podziałem na regiony*, „Notes Konserwatorski” 2000, nr 4, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 30–38.

b/ J. Andrzejewski, *Uchwała IV Forum Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich*, „Notes Konserwatorski” 2002, nr 6, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 24–28.

c/ J. Andrzejewski, *Współpraca Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi z bibliotekami berlińskimi*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 55–59.

40 a/ J. Andrzejewski, *Uchwała IV Forum Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich*, „Notes Konserwatorski” 2002, nr 6, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 24–28.

b/ *Apel o kompleksowy program ochrony Narodowego Zasobu Bibliotecznego*, „Notes Konserwatorski” 2007, nr 11, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 31–32.

41 Rozporządzenie MKiDN w sprawie NZB z 1998 r. (Dz.U. 1998 nr 146 poz. 955).

zany w roku 2012, kiedy wprowadzono rozporządzenie MKiDN w sprawie NZB⁴², umożliwiające włączanie do narodowego zasobu bibliotecznego konkretnych egzemplarzy wytypowanych przez biblioteki, a po ich rekomendowaniu przez radę ds. narodowego zasobu bibliotecznego, przedstawianych do decyzji Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Niestety długi okres dyskusji nad ideą NZB oraz przyzwyczajenie bibliotek do miejsca zajmowanego w wykazie z 1998 roku⁴³, uśpiły czujność większości instytucji mających obowiązek śledzenia zmian w przepisach odnoszących się do narodowego zasobu bibliotecznego wynikający z tytułu posiadania zabytkowych egzemplarzy.

„Notes Konserwatorski”, począwszy od pierwszego numeru do 2011 roku, prezentował wiele artykułów na temat trwałości papierów produkowanych w XIX i XX wieku, badań związanych z tym zagadnieniem, naturalnej degradacji tzw. kwaśnych papierów oraz działań prowadzonych na rzecz ratowania zagrożonych zbiorów bibliecznych i archiwalnych wyprodukowanych w tym okresie. W dziale *Polityka ochrony zbiorów* znalazło się wiele tekstów związanych z tymi zagadnieniami oraz wieloletnim programem rządowym na lata 2000–2008: „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliecznych i archiwalnych”⁴⁴. Poza omawianym tu działem, tematyka

42 Rozporządzenie MKiDN z dnia 4 lipca 2012 r. w sprawie NZB, wyd. cyt.

43 Rozporządzenie MKiDN w sprawie NZB z 1998 r., wyd. cyt.

44 a/ B. Zyska, *Ocena trwałości papierów w drukach polskich...*, wyd. cyt.

b/ W. Sobucki, D. Rams, *Zagrożenia biologiczne i fizykochemiczne dla zbiorów bibliecznych*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 2, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 16–30.

c/ A. Barański, J. Grochowski, K. Zamorski, *Kalendarium i założenia realizacyjne wieloletniego programu rządowego na lata 2000–2008: „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliecznych i archiwalnych”*, „Notes Konserwatorski” 2000, nr 4, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 9–17.

d/ W. Sobucki, B. Drewniewska-Idziak, *Pierwsze lata wieloletniego programu rządowego „Kwaśny papier”*, „Notes Konserwatorski” 2004, nr 8, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 11–19.

„kwaśnego papieru” znajduje się również w odrębnych częściach pisma dedykowanych temu zagadnieniu pod nazwami:

- Kierunki działania dla ratowania zbiorów XIX i XX wieku – NK nr 2, 1999
- Metody ratowania zbiorów XIX i XX wieku – NK nr 3, 1999
- Metody ratowania zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 4, 2000
- Ratowanie zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 5, 2001
- Problemy ochrony zbiorów XIX i XX wieku – NK nr 6, 2002
- Metody ratowania zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 7, 2003
- Stan zachowania zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 8, 2004

e/ W. Sobucki, B. Drewniewska-Idziak, *Realizacja Wieloletniego Programu Rządowego „Kwaśny papier” w 2005 r.*, „Notes Konserwatorski” 2004, nr 9, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 11–19.

f/ A. Barański, *Zaangażowanie chemików z Uniwersytetu Jagiellońskiego w działania na rzecz zachowania druków*, „Notes Konserwatorski” 2005, nr 9, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 11–19.

g/ W. Sobucki, B. Drewniewska-Idziak, D. Rams, D. Jarmińska, *Zakwaszenie zbiorów w bibliotekach polskich*, „Notes Konserwatorski” 2005, nr 9, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 36–48.

h/ B. Drewniewska-Idziak, *Zdefiniowanie zagrożeń zbiorów z XIX i XX w. na podstawie badania ankietowego*, „Notes Konserwatorski” 2005, nr 9, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 49–65.

i/ E. Stefańczyk, M. Woźniak, *Perspektywy zastosowania technologii C 900 do odkwaszania archiwalnych zasobów arkuszowych w Bibliotece Narodowej*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 60–70.

j/ Informacja o realizacji projektu badawczego zamawianego KBN pt. „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych”, wykonanego w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry UMK w Toruniu pod kierunkiem prof. dr Alicji B. Strzelczyk, „Notes Konserwatorski” 2007, nr 11, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 27–30.

k/ W. Sobucki, *Wybór technologii masowego odkwaszania druków zwartych w Bibliotece Narodowej*, „Notes Konserwatorski” 2007, nr 11, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 33–45.

l/ W. Sobucki, B. Drewniewska-Idziak, *WPR „Kwaśny Papier” – rok po roku*, „Notes Konserwatorski” 2008, nr 12, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 9–34.

- Metody i technologie ratowanie zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 8, 2004
- Stan zachowania zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 9, 2005
- Metody i technologie ratowanie zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 9, 2005
- Stan zachowania zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 10, 2006
- Metody i technologie ratowanie zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 10, 2006
- Stan zachowania zbiorów z XIX i XX wieku – NK nr 11, 2007

Wszystkie publikowane tam artykuły wymienia zestawienie bibliograficzne wykonane przez Beatę Berlińską⁴⁵ na zakończenie wieloletniego programu rządowego „Kwaśny papier”.

Po kilkunastu latach mniejszego zainteresowania problematyką degradacji zbiorów pochodzących z XIX i XX wieku, Biblioteka Narodowa na podstawie badań wykonanych w ramach WPR „Kwaśny papier...” oraz aktualnych badań ankietowych opublikowała raport o stanie zachowania zbiorów z tego okresu, zagrożonych całkowitą utratą w wyniku zakwaszenia papieru. Konkluzja autorki nie jest optymistyczna, ponieważ po długim okresie ożywionej dyskusji na temat zagrożeń w zbiorach XIX- i XX-wiecznych prowadzonej w latach 90., na początku XXI wieku sfinalizowanej wdrożeniem w Polsce technologii masowego odkwaszania zbiorów, nastąpił czas bagatelizowania zagrożenia, które w zbiorach nieodkwaszonych stale się powiększa. Tylko kilka bibliotek czyni systematyczne wysiłki i ponosi finansowe koszty w celu zachowania zabytkowych zbiorów z XIX i XX wieku⁴⁶.

Na początku XXI wieku kolejną nowością technologiczną, która jako metoda masowa nieoczekiwanie szybko stała się sprzymierzeńcem ochrony zbiorów bibliotecznych i archiwalnych była digitalizacja. Jej efekty dostarczają badaczom i czytelnikom obraz cyfrowy egzemplarza bibliotecznego kilka razy lepszy i bardziej dokładny niż może to zapewnić oko nieuzbrojone. O walorach nowej technologii i początkach tworzenia zespołów zajmujących się skanowaniem

⁴⁵ B. Berlińska, *Bibliografia publikacji wydanych na temat WPR „Kwaśny papier”*, wyd. cyt.

⁴⁶ E. Potrzebicka, *Stan zachowania zbiorów z XIX i XX wieku w bibliotekach polskich. Raport 2018 r.*, „Notes Konserwatorski” 2019, nr 21, red. nacz. J. Ważyńska, s. 15–45.

zbiorów bibliotecznych, wykonywania trwałego zapisu cyfrowego, jego przechowywania i wielu pytań stawianych w bibliotekach w tej sprawie po raz pierwszy piszą organizatorki pierwszych pracowni w Bibliotece Narodowej⁴⁷ i Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego⁴⁸.

Problematyka prawna rzadko gości na łamach „Notesu Konserwatorskiego”, dlatego należy wyróżnić i w tym miejscu zachęcić do przeczytania ciekawego tekstu doktora nauk prawnych (Uniwersytet Jagielloński) i nauk chemicznych (Polska Akademia Nauk) Dariusza Wilka, adiunkta w Katedrze Kryminalistyki Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie⁴⁹, który napisał artykuł o fałszerstwach dziedzictwa piśmienniczego⁵⁰. Artykuł omawia fałszerstwa dokumentów i wykonywanie ich kopii w celach, które podlegają organom ścigania i prawu karnemu. Prezentuje też badawcze techniki kryminalistyczne służące zabezpieczeniu dokumentów, identyfikacji i wykrywaniu fałszerstw oraz zasady pobierania materiału porównawczego. Autor analizuje również wskazane zjawisko na gruncie stosunkowo nowej gałęzi prawa, jaką jest prawo ochrony dziedzictwa kultury. Problematyka przedstawiona w tekście jest istotna dla ochrony dziedzictwa piśmienniczego, ponieważ zostały w nim w sposób komplementarny opisane zagrożenia związane z przetwarzaniem, podrabianiem, a także oszustwami wymierzonymi w tę część dziedzictwa kulturowego.

47 E. Potrzebnicka, *Digitalizacja nowoczesna formą tworzenia kopii dokumentów bibliotecznych*, „Notes Konserwatorski” 2005, nr 9, red. B. Drewniewska-Idziak, s. 66–77.

48 E. Stachowska-Musiał, *Zastosowanie techniki cyfrowej w ochronie dziedzictwa intelektualnego i kulturowego*, „Notes Konserwatorski” 2004, nr 8, red. B. Drewniewska-Idziak, s. 47–60.

49 Dr Dariusz Wilk specjalizuje się w badaniach interdyscyplinarnych obejmujących nauki prawne (kryminalistyka, nauki penalne), przyrodnicze (chemia analityczna) i sztukę (konserwacja dzieł sztuki). Od kilku lat prowadzi badania nad nowymi metodami identyfikacji w ekspertyzie sądowej, prawnymi aspektami ochrony zabytków oraz wykorzystaniem dowodów rzeczowych w procesie karnym.

50 D. Wilk, *Fałszerstwa dziedzictwa piśmienniczego w świetle prawa karnego i kryminalistyki*, „Notes Konserwatorski” 2020, nr 22, red. nac. J. Ważyńska, s. 79–98.

W nawiązaniu do opracowania zagadnień z zakresu przepisów prawa chcę wspomnieć o kilku artykułach naukowca Uniwersytetu Jagiellońskiego – chemika i krystalografa dr. hab. Jacka Grochowskiego⁵¹, mocno zaangażowanego w opracowanie projektu WPR „Kwaśny papier...” i wiele badań z nim związanych, którego wykształcenie i szeroki sposób patrzenia na zagadnienia pozwoliły na wnikliwe naświetlenie podstaw prawnych, przepisów i norm polskich i zagranicznych w zakresie zasad użytkowania papieru trwałego i archiwalnego⁵² w aspekcie ochrony zbiorów bibliotecznych⁵³, trwałego zapisu⁵⁴, a także zapisu cyfrowego⁵⁵.

Na zakończenie analizy artykułów publikowanych w „Notiesie Konserwatorskim”, w dziale *Polityka ochrony zbiorów*, warto przytoczyć odmienny od innych artykuł⁵⁶ – wspomniany już w bloku o programach realizowanych w skali kraju – o charakterze informacyjnym, którego tematem jest Międzynarodowe Centrum Szkolenia Ochrony Ludności i Dóbr Kultury w Krakowie jako forma

51 Dr hab. Jacek Grochowski (1943–2004) – chemik, krystalograf, kierownik Pracowni Rentgenostrukturalnej Środowiskowego Laboratorium Analiz Fizykochemicznych i Badań Strukturalnych UJ, współzałożyciel Polskiego Towarzystwa Promieniowania Synchronotronowego, delegat Polski i członek Komitetu Wykonawczego w Europejskim Towarzystwie Synchronotronowym, wiceprzewodniczący SIG-06 „Instrumentation and Experimental Techniques” w ramach European Crystallographic Association.

52 J. Grochowski, *Zasady użytkowania papieru trwałego i archiwalnego w przepisach polskich i zagranicznych – podstawy prawne i merytoryczne*, „Notes Konserwatorski” 2001, nr 5, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak, s. 9–24.

53 Tenże, *Zastosowanie aktów prawnych i norm w dziedzinie ochrony zbiorów bibliotecznych*, „Notes Konserwatorski” 2002, nr 6, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak, s. 29–62.

54 Tenże, *Trwały zapis. Technologia i egzekucja (rzecz o normach i ich stosowaniu)*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak, s. 25–45.

55 Tenże, *Zapis cyfrowy. Trwałość i dostępność*, „Notes Konserwatorski” 2004, nr 8, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak, s. 20–46.

56 D. Drewniacki, *Międzynarodowe Centrum Szkolenia Ochrony Ludności i Dóbr Kultury w Krakowie jako forma upowszechniania Międzynarodowego Prawa Humanitarnego*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, red. nacz. B. Drewniewska-Idziak, s. 11–20.

upowszechniania międzynarodowego prawa humanitarnego. Tekst przedstawia i popularyzuje nowe trendy w polityce ochrony zbiorów. Jednym z zadań Centrum jest promowanie i upowszechnianie wiedzy oraz kształcenie specjalistów z zakresu ochrony dóbr kultury na wypadek szczególnych zagrożeń czasu wojny i pokoju. Placówka została zorganizowana przez Komendanta Głównego Państwowej Straży Pożarnej – Szefa Obrony Cywilnej Kraju i do dzisiaj prowadzi założoną działalność jako Centrum Szkolenia Ochrony Ludności i Dóbr Kultury SA PSP w Krakowie⁵⁷.

Autorami tekstów umieszczanych w dziale *Polityka ochrony zbiorów* często byli pracownicy Działu Ochrony i Konserwacji Zbiorów BN, na czele którego stała dr Barbara Drewniewska-Idziak, będąca pierwszym redaktorem naczelnym pisma, pełniącym tę funkcję całe dziesięciolecie do 2008 roku⁵⁸. Poza zespołem Biblioteki Narodowej do „Notesu Konserwatorskiego” teksty pisali między innymi pracownicy Bibliotek Uniwersyteckich w Warszawie, Łodzi, Wrocławiu, Biblioteki Jagiellońskiej, Śląskiej, Elbląskiej, Książnic – Toruńskiej i Cieszyńskiej, Bibliotek Wojewódzkich w Kielcach i Lublinie, Archiwów Państwowych, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Uniwersytetów: Jagiellońskiego i Wrocławskiego, ASP w Warszawie, UMK w Toruniu, Politechniki Łódzkiej, Muzeum Narodowego i Etnograficznego w Warszawie, Śląskiego, Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau, Instytutu Historii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Międzynarodowego Centrum Szkolenia Ochrony Ludności i Dóbr Kultury w Krakowie.

Zgodnie z podtytułem mojego wystąpienia podczas sesji *Jubileusz „Notesu Konserwatorskiego” – podsumowania* powinnam zabrać głos również w sprawie dokumentacji konserwatorskiej, która dla mnie stanowiła pierwsze zagadnienie rozwiązywane w pracy w Bibliotece Narodowej. Po opracowaniu dokumentacji

⁵⁷ <https://szkolenia.sapspl.pl/> [dostęp: 12.11.2023].

⁵⁸ Kolejnymi redaktorami kierującymi działaniami redakcji byli konserwatorzy Biblioteki Narodowej: Agata Lipińska (2009–2017, numery od 13 do 19), Bogdan Filip Zerek (2018, nr 20) i od 2019 roku Joanna Ważyńska (numery od 21 do aktualnego).

na potrzeby zbiorów bibliotecznych konserwowanych w Pracowni Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych, która została oparta na wytycznych opublikowanych przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków⁵⁹, w BN wprowadzono procedurę dokumentowania prac konserwatorskich według formularza dostosowanego do zbiorów bibliotecznych. Szczegółowe informacje dotyczące istoty wykonywania dokumentacji konserwatorskiej dla zbiorów bibliotecznych oraz zasady jej prowadzenia według zaproponowanego schematu zostały zaprezentowane w 1987 roku podczas międzynarodowej narady ekspertów⁶⁰. W „Notesach Konserwatorskich”, oprócz wzmianek o dokumentowaniu prac, pojawiających się w wielu artykułach na temat konserwacji różnych obiektów, znajdujemy tylko jeden artykuł napisany przez łódzkiego bibliotekarza, dr. nauk humanistycznych Jerzego Andrzejewskiego *O dokumentacji konserwatorskiej inaczej*⁶¹, opublikowany w 2003 roku. W tekście, oprócz informacji o wypracowanych już schematach dokumentacji konserwatorskiej, w tym modelu realizowanego przez BN, autor jako wieloletni pracownik biblioteki wyraża ciekawą inicjatywę rzetelnego zaangażowania bibliotekarzy w opracowywanie merytoryczne obiektów poddawanych zabiegom konserwatorskim. Podaje wiele różnych kryteriów niezbędnych do opracowania zbiorów bibliotecznych przez bibliotekarzy, które – w jego odczuciu – mogą być pomocne konserwatorowi oraz mogą stanowić swoisty paszport zabytku, służący identyfikacji w razie kradzieży. Propozycja była ze wszzech miar słuszna w tamtym czasie, szczególnie dla bibliotek, które nie posiadają służb konserwatorskich i wszystkie prace konserwatorskie wykonują

⁵⁹ Schemat dokumentacji konserwatorskiej zabytków ruchomych, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” 1977, t. XLV, seria „B”, red. tomu K. Nowiński, Ośrodek Dokumentacji Zabytków.

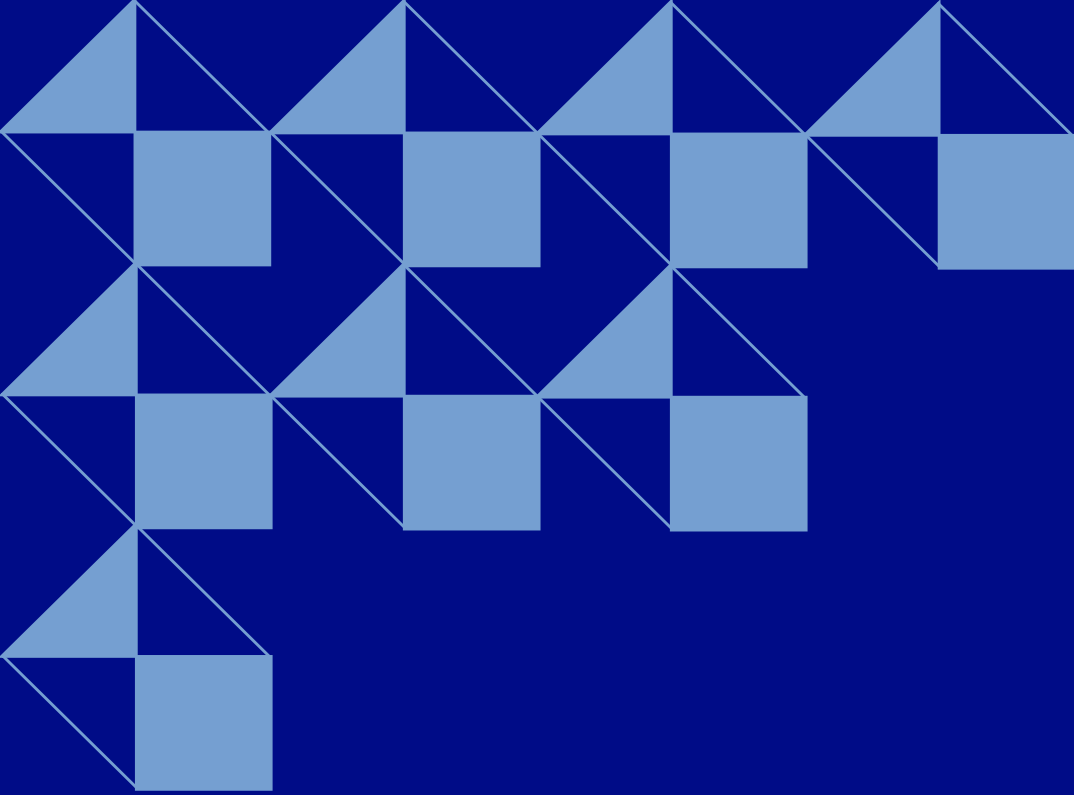
⁶⁰ Schemat dokumentacji: E. Potrzebnicka, E. Walczyk, *Wybrane problemy z zakresu dokumentacji konserwatorskiej w Pracowni Konserwacji Książki BN*, w: *Konserwacja zbiorów bibliotecznych, międzynarodowa narada ekspertów*, red. nauk. E. Potrzebnicka, Warszawa, październik 1987, s. 60–70.

⁶¹ J. Andrzejewski, *O dokumentacji konserwatorskiej inaczej*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, red. nac. B. Drewniewska-Idziak, s. 86–93.

osoby spoza biblioteki. Aktualnie konserwatorzy mają możliwość korzystania z opracowań bibliograficznych sporządzanych w systemach elektronicznych zgodnie z obowiązującymi wytycznymi. Ze względu na znacznie mniejszą liczbę wykonywanych konserwacji i tendencji do minimalizowania zabiegów również liczba dokumentacji konserwatorskich jest mniejsza, a najbardziej istotne staje się dokumentowanie czynności konserwatorskich i stosowanych materiałów.

Referat wygłoszony w kwietniu 2023 roku podczas XXVII Spotkań Konserwatorskich „Sztuka Konserwacji” zamknęłam liczbą 341, która stanowi liczbę artykułów wydrukowanych w dwudziestu czterech tomach „Notesu Konserwatorskiego”, mających charakter merytoryczny, powiązany wyłącznie z zagadnieniami konserwatorskimi, odnoszącymi się do ochrony zbiorów bibliotecznych i archiwalnych. Teksty informacyjne o konferencjach konserwatorskich, warsztatach oraz tym podobnych spotkaniach, wspomnienia, listy polemiczne i odpowiedzi na nie, których też wcale nie było mało, zostały pominięte w podsumowaniu.

W wielu przypadkach nawet najstarsze artykuły zawierają treści niepodlegające przemijaniu, uniwersalne, których poznawanie może nadal służyć młodym konserwatorom, bibliotekarzom i archiwistom jako element wiedzy bądź konstruktywnej refleksji przynoszącej zysk zbiorom bibliotecznym i archiwalnym.



„Notes Konserwatorski” – osobiste odczytanie treści

DOI: 10.36155/NK.25.00002

Władysław Sobucki

w.sobucki@upcpoczta.pl

ORCID: 0000-0002-2353-0958

notes 25_2023
konserwatorski

Summary: Władysław Sobucki, *“Notes Konserwatorski” – a personal reading*

This article has been written in connection with the twenty-fifth issue of “Notes Konserwatorski”. It describes the circumstances in which the National Library in Warsaw began publishing this periodical. Since then, “NK” has been developing year by year and is now a peer-reviewed scientific journal, listed by the Ministry of Education and Science.

The author devotes a great deal of this article to the long-term government program: “Acidic paper. Saving endangered Polish library and archival resources on a mass scale”. The program was implemented in the years 2000–2008, and thus conservation and preservation of 19th- and 20th-century collections in peril started in Poland.

Another topic, present in the first few issues of the journal, was the disastrous flood that ravaged the southern regions of Poland in July 1997, and the resulting problem of saving flooded collections. The second part of this text recalls several articles from previous issues of “NK” that caught particular attention of the author of the text.

— Opublikowanie dwudziestego piątego „Notesu Konserwatorskiego”, wydawanego przez Bibliotekę Narodową, skłania do pewnych przemyśleń i podsumowań. Jest to także 25 rok ukazywania się tego czasopisma. Warto zatem zastanowić się, jakie tematy poruszane w „Notesie” były najistotniejsze, albo ciekawe, a może przyczyniły się do poprawy ochrony zbiorów w bibliotekach i archiwach? Będą to uwagi osobiste, jako że autor tych słów mógł obserwować wszystkie te wydarzenia całkiem z bliska.

„Notes” od początku był pomyślany jako forum wymiany poglądów i doświadczeń pomiędzy konserwatorami zachowanego dorobku piśmiennictwa, bibliotekarzami i archiwistami. Jego łamy były zawsze dostępne dla relacji z aktualnych osiągnięć i zdarzeń dotyczących ochrony zbiorów. Służył także do publikacji opisów przebiegu i wyników specjalistycznych prac badawczych, jak również spełniał funkcje edukacyjne, poprzez zamieszczanie informacji i krótkich relacji z odbywających się krajowych i zagranicznych konferencji, sesji i wystaw. Obecnie, mając ugruntowaną pozycję wśród konserwatorów, „Notes Konserwatorski” jest recenzowanym pismem naukowym i znajduje się w wykazie Ministerstwa Edukacji i Nauki.

Pierwszy numer „Notesu” ukazał się w 1998 roku, a jego redaktorką naczelną była dr Barbara Drewniewska-Idziak, kierowniczka utworzonego w 1992 roku Działu Ochrony i Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych. Wraz z upływem lat zmieniała się szata graficzna pisma, zmieniali się redaktorzy, poszerzeniu uległa lista autorów. Od trzynastego numeru „Notes” redagowała Agata Lipińska, następnie jeden numer Bogdan Filip Zerek, a od dwudziestego pierwszego numeru tę zaszczytną funkcję pełni Joanna Ważyńska. Przewodniczącym Komitetu Redakcyjnego początkowo był prof. dr hab. Adam Manikowski, a od numeru jedenastego nieprzerwanie Ewa Potrzebnicka, która – po przejściu dr Barbary Drewniewskiej-Idziak na emeryturę – objęła także kierownictwo Działu Ochrony i Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych.

Wśród autorów pierwszego numeru, ale także wielu kolejnych, byli między innymi: prof. dr hab. Alicja Strzelczyk, prof. dr hab. Bronisław Zyska i dr Józef Dąbrowski, osoby o utrwalonym dorobku w zakresie ochrony zbiorów

bibliotecznych i archiwalnych. Niestety, wszystkich tych osób, podobnie jak pierwszej redaktorki naczelnej „Notesu”, nie ma już wśród nas. Warto jednak pamiętać o ich osiągnięciach. Pamięci prof. Bronisława Zyski dedykowany był także dziesiąty numer „Notesu Konserwatorskiego”

Jakie były okoliczności ukazania się tego periodyku po raz pierwszy? W Bibliotece Narodowej od 1989 roku działał już wielosekcyjny i niezłe wyposażony Zakład Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych (ZKZB), a jego kadre konserwatorską stanowili absolwenci warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (Katedry Konserwacji Starych Druków i Grafiki) oraz toruńskiego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Zakładu Konserwacji Papieru i Skóry). Od 1992 roku ZKZB wchodził również w skład wymienionego już Działu Ochrony i Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych. W chwili powstawania Zakładem kierował Józef Charytoniuk, ale jego uruchomienie spoczywało już na barkach Marii Woźniak. Obydwoje byli także absolwentami warszawskiej Uczelni.

Profesjonalna kadra Zakładu umożliwiała otoczenie konserwatorką opieką najcenniejszych przechowywanych w Bibliotece Narodowej zabytków piśmiennictwa. Między innymi już wówczas przeprowadzono konserwację chronionych w skarbcu Biblioteki Narodowej, sporządzonych na pergaminie: *Testamentum Novum*, Kodeksu supraskiego, Sakramentarza tynieckiego i Psalterza floriańskiego¹. Kontrolowano również warunki przechowywania zbiorów, przeprowadzano ich przeglądy w magazynach, a także – wykorzystując własne laboratorium chemiczno-mikrobiologiczne – prowadzono dość różnorodne badania z tego zakresu.

Jednocześnie, pod koniec ubiegłego wieku, w środowisku bibliotecznym i archiwalnym dojrzywała potrzeba objęcia profesjonalną opieką także zasobów z XIX i XX wieku. Są one wykonane na papierach maszynowych, gorszej jakości

¹ M. Woźniak, *Konserwacja skarbów*, „Notes Konserwatorski” 1998, nr 1, s. 88–101; A. Zawisza, *Konserwacja XI-wiecznego Kodeksu supraskiego*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 2, s. 88–96; A. Szlasa-Byczek, M. Woźniak, *Konserwacja wczesnośredniowiecznego kodeksu Testamentum Novum*, „Notes Konserwatorski” 2000, nr 4, s. 37–45.

niż wcześniejsze, ręcznie czerpane, i ulegają szybkiej destrukcji. Ze względu na niskie pH nazwano je kwaśnymi.

W tym czasie na Zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych działania takie były już mocno zaawansowane. Istniało wiele technologii do tzw. masowego odkwaszania – ze względu na ich liczebność, tak właśnie nazwano odkwaszanie zbiorów z XIX i XX wieku. Wymagało ono specjalistycznych urządzeń, których w Polsce nie było.

W takich to okolicznościach doszło do powołania do życia „Notesu Konserwatorskiego”. Zdecydował o tym profesor dr hab. Adam Manikowski, ówczesny dyrektor Biblioteki Narodowej. Ponadto Profesor uznał za stosowne zamieścić w pierwszym numerze „Notesu” okolicznościową przedmowę². Obok trafnego zdiagnozowania ówczesnego stanu opieki nad zbiorami w polskich bibliotekach i archiwach, Profesor naszkicował zarys działań niezbędnych do objęcia konserwatorską pieczęią zagrożonych zasobów. Za najpilniejsze uznał przedstawienie wiarygodnego raportu o stanie zbiorów w placówkach bibliotecznych i archiwach, ze wskazaniem, które z nich da się jeszcze zachować dla przyszłych pokoleń w postaci oryginalnej, a które, dla zachowania treści, należałoby zmikrofilmować lub poddać digitalizacji. Był świadom, że przystąpienie do odkwaszania zagrożonych zasobów wymaga dużych nakładów finansowych. Uważał, że w tym celu potrzebna jest współpraca z naukowcami, głównie z chemikami i biologami. To ostatnie założenie wypełnił treścią. Przed odwołaniem z funkcji dyrektora Biblioteki Narodowej w 1997 roku, przy udziale, między innymi, chemików z Uniwersytetu Jagiellońskiego, zdążył jeszcze wziąć udział w przygotowaniu memoriału: *O potrzebie ratowania dziedzictwa kultury polskiej w zbiorach bibliotecznych i archiwalnych z XIX i XX wieku*³.

2 A. Manikowski, *Przedmowa*, „Notes Konserwatorski” 1998, nr 1, s. 7–12.

3 A. Barański, J. Grochowski, A. Manikowski, D. Nałęcz, K. Zamorski, *Memoriał: O potrzebie ratowania dziedzictwa kultury polskiej w zbiorach bibliotecznych i archiwalnych z XIX i XX wieku*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 2, s. 100–109.

Memoriał został złożony na ręce ówczesnego Premiera Polskiego Rządu prof. Jerzego Buzka i – jak wiemy – zaowocował ustanowieniem wieloletniego programu rządowego na lata 2000–2008: „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych” (dalej WPR „Kwaśny papier” lub program *Kwaśny papier*). Należy podkreślić, że w ramach programu prowadzone były dokładnie te działania, które zostały zasygnalizowane wcześniej w przedmowie. Trzeba również dodać, że inspirowane przez ZKZB osiągnięcia Biblioteki Narodowej w zakresie ochrony zbiorów w owym czasie były już doceniane i na tyle ważne, że przy konstruowaniu programu *Kwaśny papier* i w trakcie jego realizacji byliśmy nie tylko formalnym, ale i rzeczywistym jego uczestnikiem.

Przebieg i osiągnięcia programu *Kwaśny papier*, a także trudności, jakie wystąpiły w trakcie jego realizacji, były szczegółowo, a może nawet drobiazgowo, na bieżąco relacjonowane na łamach „Notesu”.

W „Notesie Konserwatorskim” można odszukać także publikacje oceniające efekty programu oraz dokonywane podczas jego realizacji wybory.

Obszernie na temat WPR „Kwaśny papier” wypowiedziała się Ewa Potrzebnicka⁴. Uczyniła to w raporcie o stanie zachowania zbiorów z XIX i XX wieku, opracowanym po upływie dziesięciu lat od zakończenia programu. Raport powstał w wyniku analizy ankiety przeprowadzonej w 2018 roku, którą objęto 51 dużych bibliotek. Nie wszystkie wnioski wynikające z ankiety są optymistyczne, ale zawarta w raporcie ocena efektów programu była wnikliwa. Autorka za pozytywny uznała fakt, że w tym czasie we wszystkich instytucjach, w których zainstalowano urządzenia kupione z funduszy programu, kontynuowano odkwaszanie zbiorów. Doceniła również przeprowadzone wtedy badania, podkreślając, że objęto nimi pięć dużych bibliotek, których łączny zasób liczył 6 milionów egzemplarzy. W związku z tym wyniki badania należy traktować jako reprezentatywne dla całej Polski. Dodała, że mają one dzisiaj fundamentalną

4 E. Potrzebnicka, *Stan zachowania zbiorów z XIX i XX wieku w bibliotekach polskich. Raport 2018*, „Notes Konserwatorski” 2019, nr 21, s. 15–45.

wartość dla dalszych działań w zakresie ochrony materiałów bibliotecznych pochodzących z XIX i XX wieku.

Znacznie wcześniej, już w 2007 roku, a więc jeszcze w czasie trwania programu, Tomasz Kozielec⁵ przedstawił ważne i w interesujący sposób zaprojektowane badanie porównawcze czterech metod masowego odkwaszania: Bookkeeper, Battelle, Libertec i DAE. Do ich oceny wybrał cały szereg właściwości: optycznych, chemicznych (w tym pH w różnych kombinacjach), wytrzymałościowych, mikrobiologicznych, właściwości nadruku i jeszcze kilka innych.

W podsumowaniu artykułu stwierdził, że każda z badanych metod wykazuje tak zalety, jak i wady. Uznał, że spośród ocenianych metod technologii Battelle i Bookkeeper mogą być rekomendowane jako najlepsze. Właśnie instalacja Bookkeeper, jako jedna z dwu, została wybrana w ramach WPR „Kwaśny papier” do zainstalowania w Polsce.

Jolanta Czuczko⁶, przygotowując się w ramach dysertacji doktorskiej do oceny stanu zachowania kolekcji dzieł Leona Wyczółkowskiego, analizowała także program badawczy, który był integralną częścią WPR „Kwaśny papier”. Zwróciła uwagę, że było to badanie przeprowadzone na największą skalę w Polsce. Podkreśliła, że zastosowany sposób badania – zmodyfikowaną metodą stanfordzką – charakteryzuje się dużą przejrzystością oraz wysokim, bo wynoszącym aż 95%, prawdopodobieństwem uzyskania wiarygodnego wyniku. Pozwoliło to ocenić, jaka część księgozbioru nadaje się do udostępniania, jaki jest udział tomów nieznacznie uszkodzonych, a ile z nich należy wycofać z obiegu. Doceniła również poszerzenie badań o oznaczenie wartości pH i składu włóknistego papieru, co umożliwiło określenie stopnia zakwaszenia zbiorów i jego zależności od jakości papieru, a także ustalenie wielkości zasobów wymagających odkwaszenia.

5 T. Kozielec, *Ocena wpływu masowego odkwaszania metodami: Bookkeeper, Battelle, Libertec i DAE na wybrane właściwości papierów*, „Notes Konserwatorski” 2007, nr 11, s. 277–300.

6 J. Czuczko, *Ocena stanu zachowania kolekcji dzieł sztuki wykonanych na podłożach papierowych. Propozycja doboru kryteriów i ich interpretacja*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, s. 41–58.

Autorką kolejnego ważnego artykułu na temat efektów programu jest Agata Lipińska⁷, która była wówczas kierowniczką Zakładu Konserwacji Masowej Zbiorów BN. Podzieliła się zatem z czytelnikami wiedzą opartą na własnej praktyce. Scharakteryzowała w nim zarówno zalety, jak i wady technologii Book-keeper w procesie odkwaszania dokumentów arkuszowych. Przypomnijmy tu jednak, że głównym przeznaczeniem tej metody jest odkwaszanie książek. Do zalet zaliczyła: możliwość odkwaszenia dużej partii zbiorów skomplikowanych technologicznie, znaczne podniesienie pH podłoża papierowego do wartości 8–9, nierozmywanie się atramentów oraz pieczęci i brak deformacji materiałów połączonych ze sobą. Do wad zaś: pokrywanie papieru cienką warstwą tlenu magnezu oraz brak możliwości odkwaszania fotografii.

Bogdan Filip Zerek⁸ z kolei w swoim artykule, omawiając działalność Instytutu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN, w który w 2015 roku został przekształcony ZKZB i którego wówczas był kierownikiem, podsumował krótko, ale trafnie, że WPR „Kwaśny papier” spowodował „istotny rozwój tak metod, jak i zakresu działania służb konserwatorskich w Bibliotece Narodowej”.

Tyle, a może aż tyle o Wieloletnim Programie Rządowym „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych”.

Drugim tematem, który był obecny we wczesnych numerach „Notesu”, była katastrofalna powódź, która w lipcu 1997 roku nawiedziła południowe rejony Polski. W jej wyniku ucierpiało także wiele bibliotek i archiwów, które poniosły duże straty w zbiorach. Przebieg akcji ratunkowej i opis działań podjętych w celu uratowania zamoczonych egzemplarzy był także dokładnie relacjonowany w „Notesie Konserwatorskim”.

7 A. Lipińska, *Opieka nad dwudziestowiecznymi kolekcjami rękopiśmiennymi na przykładzie archiwów pisarzy, naukowców i ludzi kultury: możliwości nowych technologii konserwatorskich*, „Notes Konserwatorski” 2015, nr 17, s. 15–28.

8 B. F. Zerek, *Instytut Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych – przegląd działalności 2015–2019*, „Notes Konserwatorski” 2018, nr 20, s. 59–90.

Nie byliśmy wówczas w Polsce zbyt dobrze przygotowani na tak dramatyczne zdarzenie, ale mimo to wiele ksiązek udało się uratować. Część z nich została zamrożona – już wtedy wiadomo było, że jest to najlepszy sposób ograniczenia strat. Jak podaje Maria Woźniak⁹, uratowanych zostało łącznie około 16 570 ksiązek, głównie dzięki ofiarności wielu ludzi, a także szeregu instytucji, które zaoferowały pomoc w suszeniu zbiorów.

Po ustąpieniu sytuacji powodziowej przystąpiono do osuszania zamrożonych egzemplarzy. Czyniono to na wiele możliwych sposobów, z których jednak najlepsza okazała się metoda liofilizacji, umożliwiająca uniknięcie pogłębiania strat. Niestety w owym czasie jedyny liofilizator w Polsce znajdował się w Bibliotece Śląskiej w Katowicach.

Jak poradzono sobie z tym problemem w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie opisane zostało w „Notesie” przez Ewę Stachowską-Musiał i Lucjana Zemło¹⁰. Otóż w Środowiskowym Laboratorium Ciężkich Jonów UW przy współpracy z Oddziałem Zabezpieczania i Konserwacji Zbiorów BUW zbudowano z posiadanych elementów, a więc stosunkowo niewielkim nakładem kosztów, zestaw aparatury do suszenia ksiązek metodą liofilizacji o pojemności komory 0,54 m³ i uruchomiono go już w sierpniu 1997 roku. Działano więc wręcz błyskawicznie! W kwietniu 1998 roku zbudowano drugi liofilizator, większy, o pojemności 0,96 m³. W ciągu dwu lat wysuszono w obu zestawach ponad 4800 ksiązek i archiwaliów, głównie pochodzących z Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Nysie Kłodzkiej i z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.

Profesjonalne liofilizatory zakupiono dla Biblioteki Narodowej i dla Biblioteki Głównej UMK w Toruniu w 1998 roku, a prace z osuszaniem zbiorów po powodzi zakończono w Polsce dopiero w 2003 roku.

⁹ M. Woźniak, *Udział Biblioteki Narodowej w akcji pomocy bibliotekom poszkodowanym podczas powodzi*, „Notes Konserwatorski” 2000, nr 4, s. 150–158.

¹⁰ E. Stachowska-Musiał, Ł. Zemło, *Liofilizacja, jako metoda ratowania zalanych zbiorów i jej zastosowanie w Polsce*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, s. 175–185.

Trzeba również odnotować, że już w grudniu 1997 roku na mocy porozumienia czterech instytucji, bardzo aktywnych w dniach powodzi: Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, Biblioteki Narodowej w Warszawie, Biblioteki Głównej UMK w Toruniu i Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, powołano Ogólnopolską Radę dla Ratowania Zbiorów Bibliotecznych po Powodzi¹¹. Przewodniczącą Rady została wybrana prof. Alicja Strzelczyk. Rada postawiła przed sobą zadanie doprowadzenia do powstania ośrodków specjalizujących się w ratowaniu i konserwacji zbiorów, które ucierpiały podczas powodzi oraz opracowanie i wdrożenie do powszechnej praktyki programów odpowiedniego przechowywania zbiorów i zapobiegania kataklizmom.

Jako pewnego rodzaju pokłosie sytuacji powodziowej można potraktować artykuł napisany przez Sylwię Błaszczyk¹². Wykorzystując publikacje prof. B. Zyski i przykładowe plany działań na wypadek katastrofy z różnych bibliotek, głównie zagranicznych, przygotowała projekt instrukcji dla polskich bibliotek na tę okoliczność.

Doświadczenie nabyte w trakcie powodzi na południu Polski umożliwiło konserwatorom z ZKZB udzielenie wsparcia praskiej Bibliotece Narodowej po powodzi, jaka w sierpniu 2002 roku nawiedziła Czechy¹³. Początkowo było to wsparcie merytoryczne, ale gdy okazało się, że straty są wielokrotnie większe niż w naszym przypadku, przekazano również potrzebny sprzęt i materiały. Dla pracowników zalanych praskich bibliotek i archiwów zorganizowano także warsztaty konserwatorskie pod hasłem „Katastrofy w bibliotekach”, w trakcie których podzielono się polskimi doświadczeniami.

¹¹ A. Strzelczyk, *Ogólnopolska Rada dla Ratowania Zbiorów Bibliotecznych po Powodzi*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 2, s. 140–146.

¹² S. Błaszczyk, *Instrukcja postępowania ze zbiorami bibliotecznymi przed i po katastrofie na podstawie doświadczeń bibliotek*, „Notes Konserwatorski” 1999, nr 3, s. 116–131.

¹³ E. Potrzebnicka, D. Rams, *Pomoc Biblioteki Narodowej po katastrofalnej powodzi w Czechach*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, s. 213–219.

Poza tymi dwoma wątkami, które dominowały w pierwszych numerach „Notesu”, w ciągu dwudziestu pięciu lat w „Notesie Konserwatorskim” opublikowano szereg innych interesujących artykułów. Kilka z nich zasługuje na przypomnienie.

Czy rekonstruować warstwę graficzną w starodrukach? Na łamach „Notesu Konserwatorskiego” w tej kwestii wypowiedziały się: Marzenna Ciechańska i Maria Woźniak¹⁴. Mimo że obydwie autorki akceptują powszechną zasadę indywidualnego traktowania każdego obiektu zabytkowego, to jednak inaczej postrzegają ten etap konserwacji. Marzenna Ciechańska, dostrzegając, że uzupełnianie warstwy graficznej jest często krytykowane, stawia pytanie: dlaczego w związku z tym nie mamy zastrzeżeń do rekonstrukcji np. oprawy? Zwraca uwagę, że uzupełnianie ubytków papierowego podłoża, które zazwyczaj jest niezbędne w trakcie konserwacji, również jest ingerencją w warstwę estetyczną obiektu. Uważa, że rekonstrukcja tekstu jest w pełni zgodna z kodeksem konserwatora-restauratora dzieł sztuki. Dodajmy, że tekst kodeksu jest dostępny także w tym samym, dziesiątym, numerze „Notesu”. M. Ciechańska na poparcie swojego stanowiska przytacza kilka przykładów starodruków i inkunabułów, w których takie uzupełnienia były wykonywane już od XV wieku.

Maria Woźniak ma jednak inny pogląd w tej kwestii. Uważa, że choć uzupełnianie ubytków w podłożu jest najczęściej niezbędne w trakcie konserwacji papieru, to jednak jednoczesna rekonstrukcja szaty graficznej już nie. Píše, że w jej opinii uzupełnianie ubytków wraz z odtworzeniem warstwy graficznej należałoby zaliczyć do koncepcji maksymalnej ingerencji. Uważa, że w tej kwestii potrzebna jest dalsza wymiana poglądów w środowisku, wynikiem której powinno być ściśle wytyczenie dopuszczalnych granic ingerencji konserwatorskiej w oryginalną materię zabytku.

14 M. Ciechańska, *Uzupełnianie warstwy graficznej w starych drukach*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, s. 97–121; M. Woźniak, *Rekonstruować, czy traktować zachowawczo – dylematy konserwatorskie*, „Notes Konserwatorski” 2008, nr 12, s. 35–46; *Kodeks etyki konserwatora-restauratora dzieł sztuki (przyjęty przez Ogólnopolską Radę Konserwatorów Dzieł Sztuki ZPAP w dniu 2 lipca 2002 r. w Warszawie)*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, s. 91–96.

Kolekcja manuskryptów z Mustangu. Zapoznaje nas z nią w „Notesie” interdyscyplinarny zespół w składzie: Agata Szubartowska, Alicja Świącicka, Agnieszka Helman-Ważny, Grażyna Zofia Żukowska i Barbara Wagner¹⁵. Artykuł jest relacją z badania tybetańskiej kolekcji manuskryptów Drangsong z Mustangu w Nepalu. Mustang to dawne królestwo, które pozostaje jednym z niewielu regionów w obszarze Himalajów, w którym po dziś dzień zachowały się charakterystyczne dla tradycyjnej kultury tybetańskiej cechy: język, wytwarzanie papieru oraz rękopiśmiennictwo, religia, a także relacje społeczne. Dlatego Mustang często bywa nazywany „ostatnim bastionem tybetańskiej kultury”. Królewska kolekcja Drangsong składa się z 2900 kart pochodzących z 280 różnych obiektów. Jest zapisem rytuałów starożytnej tybetańskiej tradycji religijnej Bön, kultywowanej przez królewskich kapłanów Mustangu. Zdjęcie jednej z kart, zamieszczone w omawianym artykule, dołączamy również do niniejszej rekomendacji.



Fot. 1.

Przykład manuskryptu z królewskiej kolekcji Drangsong. Fot. – autorki

Do badań wybrano 52 niewielkie, luźne fragmenty papieru z najbardziej zniszczonych kart, a ich celem było dokonanie identyfikacji użytych materiałów. W badaniu wykorzystano, między innymi, obrazowanie z transformacją połysku (RTI), które służy do rejestracji i uwidocznienia cech powierzchni obiektu.

¹⁵ A. Szubartowska, A. Świącicka, A. Helman-Ważny, G. Z. Żukowska, B. Wagner, *Fizykochemiczne badania tybetańskiej kolekcji manuskryptów Drangsong z Mustangu w Nepalu*, „Notes Konserwatorski” 2021, nr 23, s. 29–51.

W składzie włóknistym wszystkich próbek zidentyfikowano włókna rodzaju *Daphne*, w niektórych w towarzystwie włókien rośliny *Stellera chamaejasme*, rosnącej na tym obszarze. Zidentyfikowano także obecność składników mineralnych, przypuszczalnie glinokrzemianów. Nie udało się ustalić jednoznacznie, czy były one użyte jako grunt do uszlachetnienia powierzchni papierów, czy też były dodawane na etapie formowania masy papierniczej. Autorki nazywają je wypełniaczami. Tę drugą możliwość mogłaby sugerować informacja uzyskana od jednego z członków rodziny papierników o tym, że „dorzuca do masy papierniczej białą substancję mineralną pozyskiwaną z dna pobliskiego jeziora”.

Cai Lun wynalazł papier w 105 roku w Chinach. Opracował technologię i zapoczątkował jego wytwarzanie. Rozważania – również, a może nawet przede wszystkim toczące się w Chinach – czy Cai Lun (lub jak wcześniej pisano u nas Tsaj Lun) był rzeczywiście wynalazcą papieru, Józef Dąbrowski¹⁶ podsumowuje jednoznacznie. Dowodzi, że pochodzący z dalekiego południa Chin Cai Lun znał wyrób tapy i to stanowiło podstawę jego wynalazku, który jednakże nie był udoskonaleniem jej sposobu produkcji, lecz uzyskaniem całkiem nowego wytworu. Tapę wytwarzano z pasm łyka oddzielonych od zewnętrznych warstw kory. W celu zmiękczenia gotowano je w wodzie z dodatkiem potażu lub poddawano fermentacji, a następnie, ułożone obok siebie, intensywnie ubijano tłukami. Pasma łyka łączyły się wtedy ze sobą, tworząc arkusze różnej wielkości.

Wśród surowców włóknistych zastosowanych przez Cai Luna, obok łyka były też inne składniki, takie jak odpady konopne i zużyte sieci rybackie. Z tych ostatnich na pewno nie dałoby się zrobić tapy. Autor wyjaśnia z jakiego powodu. Ich obecność w tej kompozycji surowcowej dowodzi zatem faktu powstania nowej technologii – wyrobu papieru, w której stosuje się wodną zawiesinę włókien roślinnych. Warto dodać, że wytwarzanie papieru, w odróżnieniu od wyrobu tapy, wymaga także użycia formy czerpalniczej (sita). Najstarszy fragment

16 J. Dąbrowski, *Wielka rocznica, bez należytej celebracji – 1900 lat papieru*, „Notes Konserwatorski” 2006, nr 10, s. 11–31.

prawdziwego papieru, i to zapisanego, został odnaleziony w 1942 roku i datowany na lata 109–110, czyli niedługo po wynalazku Cai Luna.

W tekście dość szczegółowo – choć autor pisze o „zwięzłym skrócie” – omówiono zróżnicowane opinie autorów z Chin dotyczące wynalazku papieru, w których pomniejszono rolę Cai Luna. Podejście to zaczęło się zmieniać dopiero po publikacji artykułów sugerujących wcześniejsze wynalezienie papieru w Indiach – już w IV wieku p.n.e.

Cały tekst Józefa Dąbrowskiego jest bogatym źródłem wiedzy o początkach papiernictwa i niewątpliwie zasługuje na ponowne zapoznanie się z nim.

Uczytelnienie tekstu. Artykuł Tomasza Łojewskiego, Mirosława Maciaszczyka i Wojciecha Płosa¹⁷ jest sprawozdaniem z badania, którego celem było odczytanie notatek Marcelego Nadjary’ego, Żyda z Grecji, więźnia obozu Auschwitz-Birkenau. Notatki – napisane atramentem, w języku greckim, liczące dwanaście stron – zostały znalezione w 1980 roku. Marcel Nadjary, jako jeden z członków Sonderkommando w obozie, był naocznym świadkiem procesu masowej zagłady Żydów. Z tego powodu znalezisko jest szczególnie cennym dokumentem. Zapiski okazały się jednak trudne do odczytania ze względu na rozmycie liter i przenikanie ich na drugą stronę spowodowane tym, że notatki przebywały długo pod ziemią, w rozbitym termosie, i miały długotrwały kontakt z wodą.

W badaniu wykorzystano system obrazowania multispektralnego, pozwalający uzyskać obrazy przy 12 długościach fal (od 380 do 940 nm), a także obrazy fluorescencyjne. Do analizy powstałych obrazów wykorzystano, między innymi, specjalistyczny program Hoku. W wyniku analizy uzyskano nowe obrazy, w których widoczne stały się poszukiwane elementy tekstu.

Pełne odczytanie zapisków utrudnił też grecki język manuskryptu. Znajomość języka oryginału jest bowiem niezbędna do odczytania tekstu, tak jak powiodło

¹⁷ T. Łojewski, M. Maciaszczyk, W. Płosa, *Uczytelnienie zapisków Marcela Nadjary’ego, więźnia obozu Auschwitz-Birkenau, metodą obrazowania multispektralnego*, „Notes Konserwatorski” 2022, nr 24, 59–75.

się to z niewielkim fragmentem napisanym po polsku: „Bardzo proszę niniejszy [lis]t doręczyć najbliższemu konsulowi Grecji”.

Bioluminescencyjna metoda oznaczania ATP – nowe narzędzie w arsenale mikrobiologów¹⁸.

Joanna Karbowska-Berent i Joanna Jarmilko wykorzystały pomiar ATP w badaniu wybranych księzek w Bibliotece Elbląskiej i w Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie. Metoda polega na wykrywaniu adenozynotrifosforanu (ATP), który w komórkach jest nośnikiem energii niezbędnej do przebiegu wielu reakcji biochemicznych. Poziom ATP mierzy się luminometrem, w którym energia zgromadzona w ATP przemienia się proporcjonalnie w fotony światła. Uzyskuje się wynik w tzw. jednostkach względnych RLU (Relative Light Unit).

W miejscach pokrytych przebarwieniami, typowymi dla grzybów pleśnionych, zmierzony przez autorki poziom ATP wahał się w granicach 1000–10 000 RLU. W innych, tzw. czystych, był niski – poniżej 200 RLU. Duża różnica wyników sugeruje możliwość wykorzystania metody do identyfikacji biologicznych zagrożeń w zbiorach.

Możliwość tę potwierdzono podczas testów w Bibliotece Narodowej, przeprowadzonych przez Bogdana Filipa Zerka i Jakuba Piechała. Ich celem było wypracowanie procedury pomiarów przy użyciu lumitestera PD-20, w którym obok ATP mierzony jest także produkt jego rozpadu, czyli adenzynomonofosforan (AMP) – stąd akronim tego wariantu metody: ATP/AMP. Jest to więc nieco odmienna metoda niż przedstawiona powyżej i oczywiście ich wyników nie można porównywać. Podsumowując swoje badania autorzy stwierdzili, że

¹⁸ B. F. Zerek, *Metody badań mikrobiologicznych w konfrontacji z materią zabytków*, „Notes Konserwatorski” 2010, nr 13, s. 57–70; J. Karbowska-Berent, J. Jarmilko, *Jakość mikrobiologiczna powietrza w magazynach i poziom ATP na obiektach – nowe metody oceny warunków przechowywania zbiorów i stanu ich zachowania*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, s. 83–96; B. F. Zerek, J. Piechal, *Zastosowanie testów luminometrycznych (ATP/AMP) w badaniach mikrobiologicznych obiektów w Bibliotece Narodowej*, „Notes Konserwatorski” 2019, nr 21, s. 49–78.

testowana metoda, stosowana według wypracowanej przez nich procedury, jest przydatna do wstępnej oceny stanu zachowania obiektów pod kątem mikrobiologicznym. Ustalili progi wartości RLU – 1000 dla pomiaru punktowego i 12 000 dla wymazu 5×5 cm.

Wprawdzie oparta na pomiarze ATP metoda była przez B. F. Zerka wymieniona w „Notesie” już wcześniej, w przeglądzie metod badań mikrobiologicznych stosowanych w bibliotekach i archiwach, ale ten artykuł warto przypomnieć z innego powodu. Otóż w jego zakończeniu autor zamieścił bardzo istotną uwagę: *Decydujący głos o przebiegu działań konserwatorskich (w tym dezynfekcji) powinien mieć zawsze konserwator, jako osoba za nie odpowiedzialna, pozostali specjaliści mają przedstawić jasny i spójny obraz wynikający z ich badań. Cały zespół podejmujący decyzje musi mieć świadomość, jakie konsekwencje dla obiektu będą miały proponowane działania.*

Niestety, od czasu do czasu można nadal obserwować podejmowanie czynności konserwatorskich przez osoby do tego nieuprawnione.

Konserwacja zapobiegawcza wyróżnia się spośród innych działań konserwatorskich tym, że nie skupia się na jednostkowym obiekcie, lecz obejmuje całą kolekcję jednocześnie. Halina Rosa i Izabela Damulewicz¹⁹ przedstawiły w „Notesie” konserwację zapobiegawczą, którą przeprowadziły w Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego „Hosianum” w Olsztynie. Objęty nią został cenny zbiór 317 inkunabułów i 800 starych druków, na który składają się pozostałości dawnych bibliotek kościelnych z Fromborka, Dobrego Miasta, Braniewa, Reszla oraz Ornety. Potwierdzeniem wartości kolekcji może być fakt, że – między innymi – znajdująca się w zbiorach *Historia zdobycia Troi* z 1494 roku jest unikatem na skalę krajową.

Autorki przeprowadziły konserwację zapobiegawczą według autorskiego projektu. Najpierw dokonano oceny warunków przechowywania księgozbioru

¹⁹ H. Rosa, I. Damulewicz, *Konserwacja zapobiegawcza zbioru inkunabułów i starych druków Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego „Hosianum” w Olsztynie*, „Notes Konserwatorski” 2004, nr 8, s. 93–104.

wraz z pomiarami wilgotności książek. Drugi etap obejmował ocenę ich stanu zachowania. Przy opracowaniu projektu autorki wzorowały się na metodzie stanfordzkiej, dostosowując kryteria oceny do zabytkowego księgozbioru. Oceniano następujące elementy książek: konstrukcję, okładki oprawy, grzbiet, kapitałki, zwięzy/szycie, ubytki i zniszczenia skóry, kompletność i deformację bloku, a także występowanie: zalań i zacieków, plam i zabrudzeń, śladów pleśni, drobnoustrojów, ubytków i rozdarć oraz wcześniejszych konserwacji. Wszystkie elementy oceniano w trzystopniowej skali. Suma ocen dla danej książki posłużyła do zaliczenia jej do jednej z czterech grup stanu zachowania: 0-9 – dobry, 10-14 – zły, 15-20 – bardzo zły i powyżej 20 – wymagający pilnej interwencji konserwatorskiej. Badaniem uzupełniającym były pomiary pH papierowych kart w starodrukach. Wyodrębniono także woluminy ze zniszczeniami biologicznymi.

W artykule autorki skupiły się na opisie sposobu przeprowadzenia oceny stanu zachowania księgozbioru, bez zagłębiania się w szczegółowe wyniki.

Finałny etap prac stanowiła konserwacja zachowawcza, a pierwszą czynnością było oczyszczenie i dezynfekcja pasywna książek ze zniszczeniami biologicznymi (bez działania czynników chemicznych), gdyż badanie nie wykazało obecności żywych zarodników grzybów i bakterii. Konserwacją objęto także skórzane oprawy książek, które zostały oczyszczone i natłuszczone emulsją konserwatorską. Przeprowadzono również ich miejscowe naprawy. Dla starych druków, których stan był bardzo zły, wykonano pudła ochronne.

Zbiór inkunabułów i starych druków, jeszcze w trakcie badania, był przenoszony do nowych pomieszczeń z regałami kompaktowymi i właściwymi parametrami powietrza.

Laminacja dawniej i dziś. Ewa Langowska, Magdalena Szymańska i Magdalena Wiercińska²⁰ przedstawiły na łamach „Notesu” przeprowadzoną w 2020 roku

²⁰ B. Orłowska, J. Ważyńska, *Pierwsze doświadczenia zabezpieczenia zbiorów XIX- i XX-wiecznych w Bibliotece Narodowej metodą laminacji Filmoplastem R firmy Neschen*, „Notes Konserwatorski” 2003, nr 7, s. 194-197; H. Straus, J. Wasil, *Odkwaszanie destruktywów na podłożu papierowym. Konieczny czy zbędny zabieg konserwatorski stosowany w profilaktyce ochrony*

w Archiwum Akt Nowych w Warszawie konserwację plakatów i afiszy reklamowych z czasów wojny polsko-bolszewickiej (1919–1921). W przeszłości do naprawy niektórych z nich użyto acetylocelulozy. Ich konserwacja stała się więc okazją do poruszenia na nowo tematu stosowania do zabezpieczania zbiorów na papierze, masowo i przez dekady, kleju na bazie octanu celulozy.

Autorki przypomniały historię wykorzystywania tego środka w konserwacji, ze szczególnym uwzględnieniem realiów polskich. Acetyloceluloza stosowana była od początku lat trzydziestych ubiegłego wieku, a w Polsce od 1960 roku, w różnej formie: jako klej, w procesie tzw. laminacji na zimno oraz w klasycznej laminacji w podwyższonej temperaturze w laminatorze. Stosowanie acetylocelulozy zakończyło się wraz z końcem wieku, gdy w pełni uświadomiono sobie jej szkodliwy wpływ na papierowe podłoże.

Konserwatorom pracującym w archiwach, ale nie tylko, znane są problemy z konserwacją tak „zabezpieczonych” obiektów. Najtrudniejszą czynnością jest zawsze usunięcie z nich zdegradowanej acetylocelulozy. Jako podstawowy rozpuszczalnik autorki użyły acetonu i stosowały go w różnych wariantach. Po tych zabiegach przeprowadzono pełną konserwację obiektów i umieszczono je w opakowaniach ochronnych.

Dla kontrastu, w artykule została przedstawiona także współczesna laminacja przy użyciu filmoplastu R firmy Neschen, który jest długowłóknistym, bezkwasowym, cienkim i transparentnym papierem japońskim, powleczonym termoplastycznym klejem.

Uwadze autorek nie umknęło również nazwisko Maryny Husarskiej, wieloletniej kierowniczkii Centralnego Laboratorium Konserwacji Archiwaliów w Warszawie, wielce zasłużonej dla ochrony zbiorów archiwalnych.

zbiorów, „Notes Konserwatorski” 2019, nr 21, s. 249–256; E. Langowska, M. Szymańska, M. Wiercińska, *Acetyloceluloza – trudna spuścizna konserwatorska w świetle doświadczeń w konserwacji plakatów propagandowych z zasobu Archiwum Akt Nowych*, „Notes Konserwatorski” 2021, nr 23, s. 145–172.

Bożena Orłowska i Joanna Ważyńska już wcześniej, w 2003 roku, podzieliły się własnym doświadczeniem z laminacją przy użyciu wspomnianego filmoplastu R. Ten sposób laminacji zyskał aprobatę konserwatorską i jest uznawany za najmniej szkodliwie wpływający na papier, druk i pismo. Podkreśliły, że filmoplast R zawiera rezerwę alkaliczną – i to jest cecha, która odróżnia ten materiał od innych. Laminacja jest jednak procesem nieodwracalnym. W Bibliotece Narodowej stosuje się więc rygorystyczne ograniczenia w jej wykorzystywaniu, a laminowaniu mogą być poddane jedynie dokumenty w bardzo złym stanie.

Warto jeszcze wspomnieć artykuł Hanny Straus i Joanny Wasil, informujący o badaniu, podczas którego wykazano, iż odkwaszenie metodą Bookkeeper lub w aparacie C-900 dokumentów zalaminowanych przy użyciu filmoplastu R ma sens, gdyż prowadzi do wzrostu zarówno pH, jak i rezerwy zasadowej. Ten wniosek jest istotny, gdyż dotyczy dokumentów z XIX i XX wieku, które trafiają do pracowni konserwatorskiej w postaci destruktywów i muszą być wzmocnione jeszcze zanim przystąpi się do jakichkolwiek innych zabiegów.

Monaster Chilandar (Hilandar). Ten serbski klasztor na Athos w obecnym kształcie założony został w XII wieku. Jest jednym z pięciu najważniejszych klasztorów na Świętej Górze, wspólnocie prawosławnych mnichów, mającej w Grecji status okręgu autonomicznego. W opublikowanym w „Notesie” artykule Željko Mladićević²¹ przedstawił historię klasztoru, zgromadzone w nim zbiory, a także wysiłki zmierzające do zapewnienia im należytej opieki.

Pomimo grabieży, powodzi, trzęsień ziemi, pożarów i wojen w klasztorze zachowało się wiele cennych zabytków, w tym dokumenty z X i XI wieku. Średniowiecznych rękopisów przetrwało – jak dokładnie wylicza autor – 56 na pergaminie i 1048 na papierze, a także kolekcja 83 inkunabułów.

Nieodpowiednie warunki przechowywania doprowadziły do licznych szkód w zbiorach. Powodem tego były przede wszystkim warunki klimatyczne – duża i zmienna wilgotność i temperatura, a także owady i gryzonie. Autor wymienia

²¹ Ž. Mladićević, *Hilandar Monastery – Care for endangered collections*, „Notes Konserwatorski” 2020, nr 22, s. 101–128.

też niewłaściwe działania, które spowodowały widoczne uszkodzenia materiałów, jak np. przeprowadzona w XX wieku dezynfekcja (lub raczej dezynsekcja) gazową fosfiną.

Obecnie najcenniejsze zbiory, gromadzone w monasterze Chilandar przez osiem wieków, przechowywane są w skarbcu wybudowanym w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Znalazły tam swoje miejsce także rękopisy i inkunabuły. Swoistą cezurą we współczesnej historii klasztoru był rok 2004, w którym doszło do wielkiego pożaru. Zniszczeniu uległa znaczna jego część, ale – na szczęście – skarbiec oraz tzw. stara biblioteka nie ucierpiały. Skutki pożaru autor zilustrował zdjęciem, które zamieszczamy również poniżej.



Fot. 2.

Monaster Chilandar po pożarze w 2004 roku. Fot. autor (Ž. M.)

W trakcie prac zorganizowanych przez Bibliotekę Narodową Serbii (The National Library of Serbia, NLS) jeszcze przed pożarem, w latach 1990–2004 zdołano przeprowadzić konserwację około 20% kolekcji, w tym 241 rękopisów.

Nie dysponowano jednak wówczas odpowiednim wyposażeniem, więc pracami objęte były obiekty mniej uszkodzone. Pożar spowodował przerwanie tych działań; zniszczona została także pracownia konserwatorska.

W 2011 roku przygotowano raport o aktualnym stanie zbiorów, w opracowaniu którego uczestniczył autor artykułu, kierownik Działu Konserwacji w NLS. Prace konserwatorskie wznowiono w 2015 roku, po zorganizowaniu nowej i lepiej wyposażonej pracowni. Żeljko Mladićević jako bardzo pilne zadania do zrealizowania wymienia także: przeszkolenie mnichów w zakresie bieżącej opieki nad zbiorami oraz poprawienie warunków klimatycznych w skarbcu. Istotnym utrudnieniem w realizacji wszystkich zamierzeń jest brak stabilnego zasilania urządzeń (dostępny jest tylko prąd z generatorów), duże oddalenie od siedzib ludzkich, a także trudne warunki bytowe dla zespołów konserwatorskich. Nie pomaga również fakt, że w pracach nie mogą uczestniczyć kobiety, gdyż reguła prawosławnego klasztoru wyklucza ich obecność na Świętej Górze Athos. Autor pisze wręcz, że skompletowanie najlepszego zespołu ekspertów bez ich udziału nie jest możliwe.

Czy skanowanie jest realnym zagrożeniem dla zbiorów archiwalnych?

Autorzy artykułu, Roman Gołąb i Tomasz Łojewski²², odpowiadają stanowczo, że nie. Przeprowadzono badania dla szeregu urządzeń skanujących, w tym także dla wielkoformatowych, wykorzystywanych do digitalizacji zbiorów. Określano, między innymi, całkowitą dawkę promieniowania pochłanianą przez próbki. Uzyskane w pomiarach wyniki porównywano z dawkami odpowiadającymi natężeniu oświetlenia 50 lx, zalecanymi dla akwarel i rysunków, które są uznawane za najbardziej wrażliwe na działanie światła.

Stwierdzono, że dawki promieniowania przekazywane do obiektów w trakcie skanowania są o wiele mniejsze niż limity oświetlenia przyjmowane dla najbardziej wrażliwych dzieł. Przykładowo, przeprowadzenie digitalizacji skanem o najwyższej emisji promieniowania spośród badanych urządzeń skutkuje

²² R. Gołąb, T. Łojewski, *Czy skanowanie jest realnym zagrożeniem dla zbiorów archiwalnych?*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, s. 103–110.

dostarczeniem do obiektu dawki promieniowania odpowiadającej przebywaniu tego dzieła w oświetleniu 50 lx zaledwie przez 1 godzinę.

Autorzy zwracają ponadto uwagę na fakt, że udostępnienie cyfrowej kopii zmniejsza niepożądane dla dzieła efekty związane z udostępnianiem oryginałów.

Dezynsekcja. Izabela Damulewicz²³ opisała w swoim artykule ciekawie rozwiązana dezynsekcję zbiorów zaatakowanych przez owady w masowej skali. Sytuacja została ujawniona w trakcie przygotowania do przemieszczenia księgozbioru oo. Kamedułów na Bielanych w Krakowie, który liczył ponad 11 tysięcy woluminów. Zdecydowano się na przeprowadzenie dezynsekcji przy użyciu dwutlenku węgla. W Polsce zastosowanie CO₂ do dezynsekcji zbiorów i na dodatek w tak dużej skali raczej nie było dotychczas przeprowadzane. Trzeba było rozwiązać wiele problemów. Autorka opisuje dość dokładnie cały przebieg postępowania, co czyni artykuł bardzo interesującym. I tak na przykład, gazowanie przeprowadzono w „balonach” z PCV o dużych gabarytach. Najmniejszy miał rozmiar 4,2×3,5 m (zapewne chodzi o powierzchnię). Woluminy układano w formie słupków o wysokości do 1 m, zaś dopuszczanie CO₂ do uzyskania wymaganej zawartości 60% wykonywano stopniowo, tak aby rozprężony, chłodny gaz mógł stopniowo się ogrzać.

Dezynsekcja jednego „wsadu”, w zależności od temperatury procesu, trwała od 5 do 16 tygodni i okazała się skuteczna.

Papierki wskaźnikowe Neevela. Tego tematu dotyczy artykuł Barbary Wagner, napisany wspólnie z Anną Czajką²⁴. Papierki wskaźnikowe Neevela są stosowane do szybkiego wykrywania w atramentach rękopisów obecności jonów Fe²⁺, odpowiedzialnych za powstawanie tzw. wżerów atramentowych, czyli

²³ I. Damulewicz, *Interwencyjna dezynfekcja księgozbioru oo. Kamedułów na Bielanych w Krakowie przy użyciu dwutlenku węgla*, „Notes Konserwatorski” 2011, nr 14, s. 116-122.

²⁴ B. Wagner, A. Czajka, *Szczegółowe badanie składu pierwiastkowego wskaźników Neevela: nowa propozycja wzbogacenia diagnostyki stanu rękopisów archiwalnych*, „Notes Konserwatorski” 2021, nr 23, s. 77-103.

ubytków w papierowych i pergaminowych podłożach, zapisanych atramentem żelazowo-garbnikowym.

Podczas testu powierzchnia zwilżonego papierka wskaźnikowego dotyka atramentu i wówczas następuje migracja pierwiastków poza powierzchnię karty badanego dokumentu, umożliwiając zdeponowanie informacji o chemicznym składzie atramentu w zużytych wskaźniku. Już poza rękopisem, gdy w atramencie obecne są jony Fe^{2+} , wskaźnik ulegnie zabarwieniu. Jak się okazuje, w zużytych w ten sposób papierkach Neevela, stosując odpowiednią metodę badawczą, można poszerzyć listę obecnych w atramencie pierwiastków i wykryć szkodliwe dla papieru lub pergaminu jony inne niż Fe^{2+} . Do badania wskaźników autorki rekomendują metodę spektrometrii masowej w plazmie indukcyjnie sprzężonej z ablacją laserową (LA-ICP-MS) oraz laserowe mikropróbkowanie.

Tapety. Kolejny artykuł wart rekomendacji to tekst Marzenny Ciechańskiej, w którym autorka przenosi nas w świat tapet²⁵. Tapeta, szpaler, kołtryna – to określenia odnoszące się do różnego typu papierowych dekoracji ściennych będących w użyciu już od końca XV wieku. Określenia: kołtryna i szpaler dotyczą także obić ściennych malowanych lub haftowanych na płótnie.

Z obszernego tekstu wyłania się dość kompletny obraz tej tematyki. Od terminologii, poprzez historię obić papierowych w Polsce, technologię, montaż, przyczyny zniszczeń, po problematykę konserwatorską.

Dalsza część tekstu to prezentacja dwu realizacji konserwatorskich, w których autorka uczestniczyła: tapet z Zamku Burg Schlitz (Niemcy) oraz XIX-wiecznych tapet imitujących lakę – elementu wystroju Pokoju Chińskiego z Alkową w Pałacu w Wilanowie.

Artykuł kończy się apelem: *Ponieważ zabytkowe tapety w zbiorach oraz w polskich wnętrzach są unikatami – często jeszcze niedoceniane – usuwane są z wnętrza ze względu na zniszczenia lub zmianę wystroju i giną bezpowrotnie, zwracam*

²⁵ M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne – technologia i konserwacja, zarys problematyki*, „Notes Konserwatorski” 2008, nr 12, s. 66–102.

się z apelem o przekazanie autorce artykułu wszelkich informacji na temat zachowanych jeszcze gdzieś tapet.

Mikrofedometria. Tomasz Łojewski i Małgorzata Grzelec²⁶ przedstawili mikrofedometrię i możliwości jej wykorzystania w badaniu zabytków. Jest to metoda przyspieszonej ekspozycji na światło i służy do badania wrażliwości na nie różnych materiałów. W mikrofedometrze (MFT, Micro Fading Tester) wykorzystuje się wiązkę światła o bardzo dużym natężeniu, ale oświetla się nią bardzo małą powierzchnię. Przy używaniu wyprodukowanego w Polsce aparatu (Instytut Fotonowy, spółka z o.o., Kraków) jej średnica wynosi zaledwie 0,4 mm. Z tego względu autorzy nazywają badanie nieniszczącym. Pomiar trwa tylko kilka minut, ale istnieje możliwość ekstrapolacji wyników do dłuższego czasu naświetlania. Autorzy przytaczają porównanie: 10-minutowy pomiar mikrofedometrem dostarcza do mierzonej próbki dawkę światła równoważną ekspozycji przez 74 miesiące (10 godzin/dzień, 365 dni/rok) przy intensywności oświetlenia 50 lx i uważają, że ten czas dla obiektu muzealnego, to niewiele.

W artykule porównano zalety i wady mikrofedometrii i konwencjonalnego starzenia. Przedstawiono także podstawowe koncepcje związane z zastosowaniem metody w konserwacji zapobiegawczej oraz omówiono przykłady różnych możliwości wykorzystania wyników pomiarów MFT w planowaniu ekspozycji, monitoringu kolekcji i w związanych z tym badaniach.

Konserwacja biblii luterzańskich. Jolanta Czuczko, Dorota Jutrzenka-Supryn i Piotr Oszczanowski²⁷ omawiają konserwację i restaurację dwu biblii luterzańskich z Kościoła Pokoju w Świdnicy. Historia tej Świątyni jest bardzo skomplikowana i już nawet tylko z tego powodu warto wrócić do tego artykułu. Bardzo zawile są również koleje zbiorów znajdujących się w Świątyni. Wśród

²⁶ T. Łojewski, M. Grzelec, *Światłotrwałość i światłonieterwałość – o możliwościach wykorzystania wyników badań mikrofedometrycznych w ochronie zbiorów*, „Notes Konserwatorski” 2020, nr 22, s. 79–98.

²⁷ J. Czuczko, D. Jutrzenka-Supryn, P. Oszczanowski, *Wyjątkowe księgi w wyjątkowym miejscu. Konserwacja-restauracja biblii luterzańskich z Kościoła Pokoju w Świdnicy*, „Notes Konserwatorski” 2014, nr 16, s. 100–113.

nich wyróżniają się biblie luterańskie, przede wszystkim z uwagi na obszerne ilustracje. Dwie z nich, z początku XVIII wieku, były przedmiotem opisanych w artykule prac konserwatorsko-restauratorskich. Obie księgi nie oparły się burzliwym dziejom Kościoła Pokoju i uległy rozległym zniszczeniom, a najbardziej dotkliwa była utrata przez oba kodeksy oryginalnych opraw.

Przebieg prac został wnikliwie przedstawiony w publikacji, a na szczególną uwagę zasługują analizy, w wyniku których podjęto decyzję o rekonstrukcji opraw.

W wyborze tego tekstu mam też troszeczkę osobistej satysfakcji. Miałem bowiem bardzo niedawno okazję odwiedzić tę Świątynię. Jest piękna!

Wpływ światła na zbiory. Artykuł Bogdana Filipa Zerka²⁸ jest jednym wielkim apelem o ograniczenie kontaktu zbiorów ze światłem. Czyni to na przykładzie wystaw. Podkreśla, że natężenie światła 50 lx, przyjmowane za dopuszczalne w czasie ekspozycji, nie jest wartością „bezpieczną”, a jedynie kompromisem pomiędzy deterioracją obiektu a możliwością jego oglądania. Zwraca uwagę na przekraczanie dopuszczalnych, uznawanych za maksymalne, rocznych limitów czasu naświetlania obiektów podczas wystaw. Przytacza dane z Biblioteki Narodowej: w 2016 roku obiekty BN uczestniczyły w 36 wystawach, z których aż 6 trwało ponad 6 miesięcy. B. F. Zerek wskazuje przy tym na niedostatek danych dotyczących wpływu światła widzialnego na obiekty. Formułuje także postulaty konserwatorskie dotyczące czasu ekspozycji obiektów bibliotecznych i archiwalnych.

Autor nie akceptuje również wykorzystania MFT (mikrofedometrii) na oryginalnych obiektach zabytkowych, gdyż nie uważa metody za badanie nieniszczące i wyjaśnia dlaczego. A powołując się na wskazania zawarte w *Kodeksie etyki konserwatora-restauratora dzieł sztuki* – w tym tekście już raz przywołanym – ocenia metodę „zdecydowanie negatywnie”.

Na koniec ubolewa, że konserwatorzy są przez innych opiekunów dziedzictwa kulturowego postrzegani często jako „piętrzący przeszkody w udostępnianiu i ekspozycji”. I dodaje, że „prędzej czy później dla każdego obiektu

²⁸ B. F. Zerek, *Profilaktyka konserwatorska wobec oświetlenia podczas wystaw*, „Notes Konserwatorski” 2017, nr 19, s. 39–58.

nastąpi moment, w którym zostanie on sklasyfikowany jako nienadający się do ekspozycji ze względu na stan zachowania. Należy zatem zrobić wszystko, aby nastąpiło to jak najpóźniej”.

Pastel. Tekst artykułu Doroty Dzik-Kruszelnickiej i Magdaleny Borkowskiej²⁹ towarzyszył pierwotnie wystawie „Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego”, która miała miejsce w 2016 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jest przedrukiem z katalogu.

Oto fragment tekstu:

„Aksamitny i gładki. Matowy, a zarazem świetliście wibrujący kolorem...

Z perspektywy konserwatora narzuca on jednak inną narrację. Aksamitną powierzchnię nazwiemy porowatą i różnorodną z powodu nieregularności struktury cząstek barwnych rozpraszających światło. Kryjąca warstwa odbija światło powierzchniowe, a niewielkie stężenie spoiwa – w porównaniu z właściwą ilością pigmentu i wypełniacza – daje charakterystyczną powierzchnię”.

Pod względem złożoności problemów konserwatorskich – zdaniem autorek – pastele są jednymi z najbardziej wymagających obiektów. W artykule omówiono ich aspekty technologiczne i techniczne oraz opisano zarówno metody pracy artystów, jak i używane przez nich materiały, a specyfika obrazów pastelowych sprawia, że dzieła te są szczególnie podatne na uszkodzenia.

Nie mogło tego tekstu zabraknąć w tym zestawieniu, wszak swego czasu zachęciłem autorki do jego umieszczenia w „Notesie”. Polecam ponowne zapoznanie się z nim.

Nietypowe fotografie. Jako rekomendację artykułu pozwolę sobie przytoczyć za autorką, Izabelą Zając³⁰, treść pierwszego przypisu: „Pytanie 15: Proszę pouczyć mnie, w jaki sposób mógłbym wykonać fotografię na paznokciu? Odpowiedź: Należy przygotować sobie odpowiednio zmniejszony negatyw

29 D. Dzik-Kruszelnicka, M. Borkowska, *Pastel okiem konserwatora*, „Notes Konserwatorski” 2016, nr 18, s. 145–172.

30 I. Zając, *Nietypowe fotografie – konserwacja i restauracja dwóch portretów*, „Notes Konserwatorski” 2010, nr 13, s. 165–174.

i zrobić z niego kopię na dającym się odklejać papierze celulooidowym. Obraz, zawieszony w lekkim roztworze żelatyny, ułożyć trzeba na zanurzonym tamże paznokciu, z lekka wysuszyć, oczyścić i pokryć lakierem bardzo rozcieńczonym. *Pytania i odpowiedzi*, „Fotograf warszawski” 1906, nr 8’.

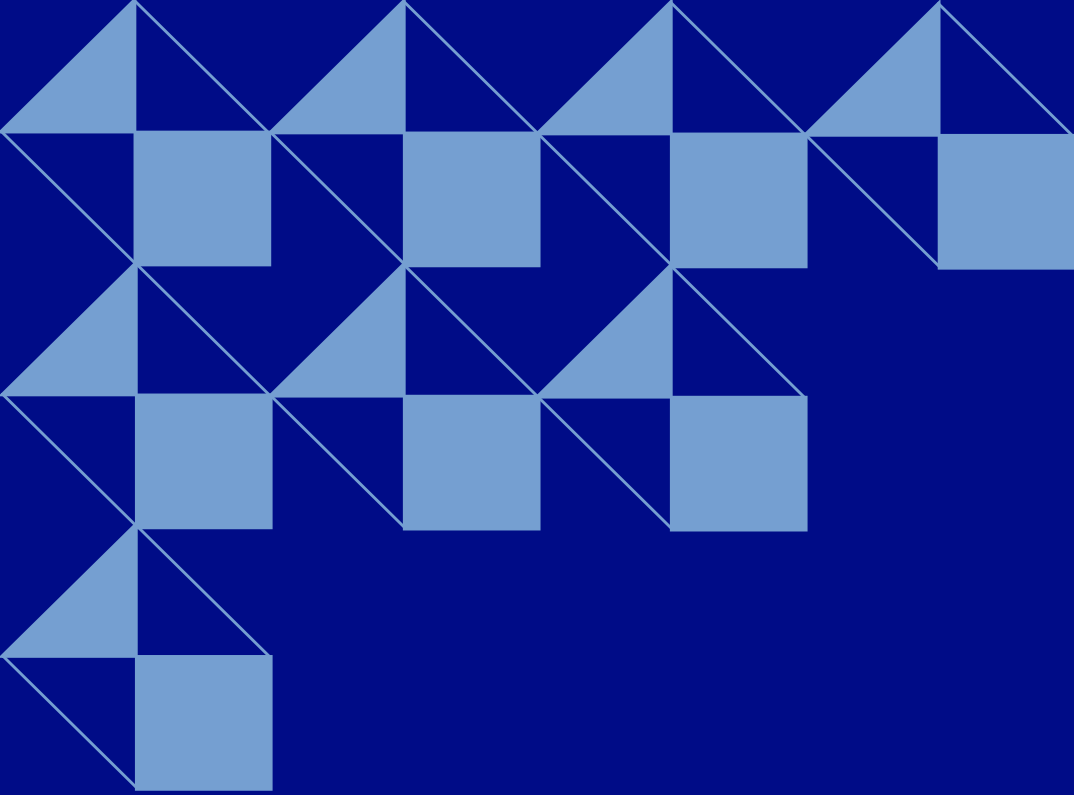
Powodzenia przy ewentualnej próbie!

Cytowani autorzy „Notesu Konserwatorskiego”:

Prof. dr hab. Andrzej Barański, Sylwia Błaszczyk, Magdalena Borkowska, prof. dr hab. Marzenna Ciechańska, Anna Czajka, dr Joanna Czuczko, Izabela Damulewicz, dr Józef Dąbrowski, dr Dorota Dzik-Kruszelnicka, dr Roman Gołąb, dr hab. Jacek Grochowski, Małgorzata Grzelec, Joanna Jarmińko, dr hab. Agnieszka Helman-Ważny, prof. UW, dr Dorota Jutrzenka-Supryn, dr hab. Joanna Karbowska-Berent, prof. UMK, dr hab. Tomasz Kozielec, prof. UMK, Ewa Langowska, Agata Lipińska, dr hab. Tomasz Łojewski, Mirosław Maciaszczyk, prof. dr hab. Adam Manikowski, Żeljko Mladićević, prof. dr hab. Daria Nałęcz, Bożena Orłowska, dr hab. Piotr Oszczanowski, Jakub Piechal, dr Wojciech Płosa, Ewa Potrzebnicka, Donata Rams, dr Halina Rosa, Ewa Stachowska-Musiał, Hanna Straus, prof. dr hab. Alicja Strzelczyk, Anna Szlaska-Byczek, Agata Szubartowska, Magdalena Szymańska, Alicja Święcicka, dr hab. Barbara Wagner, prof. UW, Joanna Wasił, Joanna Ważyńska, Magdalena Wiercińska, Maria Woźniak, prof. dr hab. Krzysztof Zamorski, dr hab. Izabela Zając, prof. ASP, Anna Zawisza, dr Lucjan Zemło, Bogdan Filip Zerek, Grażyna Zofia Żukowska.

„Notesowi Konserwatorskiemu” życzę – co najmniej – utrzymania aktualnego poziomu.

— Polityka ochrony
i konserwacji zbiorów



Digitalizacja zabytkowych książek – nowe spojrzenie, nowe możliwości

DOI: 10.36155/NK.25.00003

Dorota Jutrzenka-Supryn

aurora@umk.pl

ORCID: 0000-0002-4631-5943

Jolanta Czuczko

jolaczu@umk.pl

ORCID: 0000-0002-8254-8728

notes [25_2023](#)
konserwatorski

Summary: Dorota Jutrzenka-Supryn, Jolanta Czuczko, *Digitisation of historic books – new perspectives, new possibilities*

Every library with historic or contemporary collections of paramount importance for science and culture performs tasks related to transferring the content of the collection to the digital environment. Currently we are witnessing a constant development of image recording technology. Images come from various analytical tests performed both before and during conservation works. This creates an interesting opportunity to supplement traditional digitisation with additional digital images that not only present the content of the text, but also provide information regarding the material aspects of such historic books.

Today we have a number of digital methods that make it possible to present a historic artefact as a multi-layered object with a complex structure. This multi-faceted view is called “slow digitization”. By this term we understand not only the creation of high-resolution digital images of printing cards, but also

the use of advanced imaging techniques, such as: VIS imaging in reflected and transmitted visible light, UV fluorescence, IR reflectography, IRFC false colour technique, multispectral, polynomial imaging texture maps (Polynomial Texture Maps, PTM), analysis of elemental composition by X-ray fluorescence spectroscopy (so-called macro XRF) and imaging of the object's elements under a microscope.

Although the on-going projects of the digitization of Polish collections are often accompanied by conservation and research work of various scope, this broad view of a historic book is neglected. However, a different attempt was made in the Elbląg Library. The article discusses in more detail the issue of extended digitization as a project carried out by an interdisciplinary team and present a method of implementing its assumptions based on the above-mentioned Elbląg project.

Wprowadzenie

Transformacja wielu obszarów otaczającej nas rzeczywistości z formy analogowej na cyfrową jest faktem i dotyczy także dziedzictwa kulturowego. Proces ten wydaje się rzeczywiście nieodzowny, a obejmuje nie tylko *sensu stricto* artefakty kolekcji bibliotecznych, archiwalnych czy muzealnych, ale także całe systemy funkcjonowania instytucji, łącznie z ochroną i udostępnianiem zbiorów.

Zmieniają się także odbiorcy i ich oczekiwania. Obecnie trudno nam już sobie wyobrazić, jaka byłaby nasza rzeczywistość bez możliwości zdalnego kontaktu z obiektami należącymi do dziedzictwa kultury, sztuki i nauki. Niebagatelne znaczenie mają tu doświadczenia związane z czasem pandemii i łączącymi się z nią ograniczeniami. Przekonaliśmy się, że bezpośredni kontakt z zabytkiem nie jest już w wielu sytuacjach konieczny, chociaż nie jest też powiedziane, że w związku z tym mniej pożądany.

W kontekście digitalizacji zasobów dziedzictwa kulturowego istotne są zarówno przeobrażenia tego procesu, jak i dynamika samego zjawiska. O ile

proces digitalizacji kojarzony był w swych początkach przede wszystkim z za-
bytkowymi księgozbiorami i zbiorami archiwalnymi, to obecnie obejmuje on
także szerokie spektrum innych artefaktów kultury. Transponowane na wersje
cyfrowe są już dziś powszechnie obiekty muzealne, zabytki architektoniczne,
archeologiczne, utwory muzyczne, filmowe itp.¹ Prezentowane są one również
w bardzo zróżnicowany sposób, z uwzględnieniem ich walorów przestrzen-
nych i strukturalnych, z zastosowaniem technik 3D, fotogrametrii, animacji,
zdjęć lotniczych, a nawet rzeczywistości wirtualnej².

W Polsce, szczególnie w ostatniej dekadzie, zauważamy olbrzymi
skok w zaawansowaniu procesu transpozycji spuścizny kulturowej
w sferę przestrzeni cyfrowej. Niebagatelne znaczenie mają tutaj liczne
programy ministerialne, wpisujące się w ogólnoeuropejskie oraz świa-
towe trendy. Ścieżkę wykorzystania funduszy efektywnie zastosowało sze-
reg instytucji, głównie publicznych, ale również kościelnych, biorąc udział
w takich projektach, jak: Program Wieloletni „Kultura+”³, „Zabytek.pl”⁴,

1 *Digitalization of Culture Through Technology*, red. D. Mishra, S. Rani Samanta, University, Bhubaneswar, 2023 KIIT; przykłady wszechstronnych internetowych portali prezentujących dziedzictwo kulturowe, projekt: „Closer to van Eyck”, <http://legacy.closetovaneyck.be/#home> [dostęp: 12.09.2023]; Bavarikon, <https://www.bavarikon.de/> [dostęp: 12.09.2023].

2 W ramach konferencji ART.DATA, organizowanej przez Centrum Projektów Polska Cyfrowa, 12–13 września 2023 roku w Warszawie, szeroko dyskutowano złożoność problematyki digitalizacji dziedzictwa kulturowego, zróżnicowanych technik rejestracji i możliwości udostępniania, <http://www.art-data.pl/#program>. Wirtualna rzeczywistość jako narzędzie do upowszechniania kultury – Fundacja Koncept Kultura, <https://www.konceptkultura.pl/> [dostęp: 14.09.2023]; H. Boo, *A Digital Future For Cultural Heritage*, Arts Management & Technology Laboratory, April 2, 2020 blog, <https://amt-lab.org/blog/2020/3/a-digital-future-for-cultural-heritage> [dostęp: 12.09.2023].

3 Program Wieloletni „Kultura+” na lata 2011–2015, którego operatorem strategicznym było MKiDN, składał się z dwóch priorytetów: „Biblioteka+. Infrastruktura Bibliotek” i „Digitalizacja”.

4 Zabytek.pl – internetowy portal prowadzony przez Narodowy Instytut Dziedzictwa, <https://zabytek.pl/pl> [dostęp: 14.09.2023].

„Bliżej kultury”⁵, „w Muzeach”⁶. Znaczenie tych działań, ich wpływ zarówno na rozwój ogólnonarodowy, jak i społeczności lokalnych coraz częściej zaczyna być dostrzegany i komentowany⁷. Skala działań, znaczne nakłady finansowe, olbrzymi wysiłek organizacyjny, jaki dźwiga każda z instytucji biorących udział w procesach digitalizacji, ocena skuteczności działań, jak też problemy prawne związane z szerokim udostępnianiem, stale wzbudzają dyskusje⁸.

Digitalizacja zabytkowych księgozbiorów – możliwości i ograniczenia

Każda biblioteka posiadająca zbiory zabytkowe przyjmuje na siebie zadania związane z ich ochroną, co z jednej strony pozwala na zachowanie cennych zabytków dla przyszłych pokoleń, ale z drugiej – wymusza ograniczenie do nich bezpośredniego dostępu. Podejmowane są zatem zadania związane z przeniesieniem treści niesionych przez kolekcję w środowisko

5 *Bliżej kultury. Cyfryzacja reprezentatywnych kolekcji jednego z najstarszych i największych muzeów w Polsce – Muzeum Narodowego w Krakowie dla e-kultury i e-edukacji*, <https://zbiory.mnk.pl/pl/o-projekcie> [dostęp: 12.09.2023].

6 „w Muzeach” – projekt zakłada udostępnianie w jednym miejscu, w wersji zdigitalizowanej, kolekcji z pięciu muzeów: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Muzeum Narodowego w Lublinie, Muzeum Narodowego w Szczecinie i Muzeum – Zamku w Łańcucie; dofinansowanie z Funduszy Europejskich i środków Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, <https://wmuzeach.pl/o-projekcie> [dostęp: 12.09.2023].

7 M. Dziągiewski, A. Guzik, M. Juza, *Digitalizacja dziedzictwa kulturowego w Polsce. Repozytoria cyfrowe jako potencjalne źródło dostępu do zasobów kulturowych*, „Studia Humanistyczne AGH” 2017, t. 16/2, s. 98–105; A. Guss, *The Digitization of Cultural Heritage under Polish Law and Policy. Challenges Presented by Copyright Law*, „Santander Art and Culture Law Review” 2/2020 (6), s. 377–406.

8 W. Kowalik, J. Komusińska, J. Strycharz, E. Maźnica, *Udostępnianie zdigitalizowanych zasobów kultury w internecie. Użyteczność – dostępność – praktyki*, raport przygotowany w ramach projektu „Cyfrowa Kultura dla Obywateli” współfinansowanego z Funduszy EOG w ramach programu „Obywatele dla Demokracji”, 2016, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9018/raport_UX.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 12.09.2023].

cyfrowe – powszechnie dostępne. Proces tzw. digitalizacji wielkoskalowej, obejmującej dziesiątki, a nawet tysiące woluminów, jest w wysokim stopniu ustandaryzowany pod kątem wymogów jakości obrazu, wymagań opisu, metadanych. Jest to w pełni zrozumiałe w kontekście zakładanego udostępniania cyfrowych wersji za pośrednictwem internetowych bibliotek, portali, repozytoriów, baz danych⁹.

W samym procesie digitalizacji, rozumianej jako odwzorowanie obrazu za pomocą skanowania lub fotografii cyfrowej, najistotniejsze jest jak najpełniejsze zarejestrowanie tekstu/zawartości książki, często bez uwzględniania jej materialnej specyfiki¹⁰. Prawdopodobnie jest to konsekwencją postrzegania zabytkowej książki nadal głównie jako nośnika pewnych treści¹¹. Tymczasem właśnie proces digitalizacji znacząco ogranicza konieczność bezpośredniego

9 POLONA dla bibliotek 2.0. Projekt został zrealizowany w ramach Działania 2.1 „Wysoka dostępność i jakość e-usług publicznych” II osi priorytetowej „E-administracja i otwarty rząd” Programu Operacyjnego Polska Cyfrowa, <https://bn.org.pl/projekty/polona-dla-bibliotek-2.0> [dostęp: 12.09.2023]; „PATRIMONIUM – digitalizacja i udostępnienie polskiego dziedzictwa narodowego ze zbiorów Biblioteki Narodowej oraz Biblioteki Jagiellońskiej” w ramach Programu Operacyjnego Polska Cyfrowa 2014–2020 oraz dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, <https://bn.org.pl/projekty/patrimonium> [dostęp: 12.09.2023].

10 Dostępnych jest szereg poradników dotyczących digitalizacji zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, są one aktualizowane, jednak pod względem technicznym skupiają się na poprawnym zarejestrowaniu obrazu treści/tekstu, nie wnikając w szczegóły specyfiki materii oryginalnego artefaktu; N. Cetera i in., *Cyfrowe dziedzictwo kultury. Jak przygotować się do digitalizacji i udostępniania kolekcji w sieci*, Warszawa 2022, <https://centrumcyfrowe.pl/czytelnia/digitalizacja-i-udostepnianie-kolekcji-w-sieci/> [dostęp: 12.09.2023]; T. Barański i in., *Digitalizacja piśmiennictwa, aktualizacja*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2022, <https://bn.org.pl/uslugi/centrum-kompetencji/edukacja> [dostęp: 12.09.2023].

11 Wyjątek stanowi publikacja Marcina Szali, który sugeruje bardziej elastyczne podejście w digitalizacji, szczególnie zbiorów zabytkowych: odpowiednie operowanie oświetleniem, rejestracje znaków wodnych w papierach itp., M. Szala, *Cyfrowe oblicza zbiorów*, w: *Wykorzystanie nowoczesnych technologii i mediów cyfrowych w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Stan na rok 2015*, red. G. Piotrowicz, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, 2015, s. 259–274.

udostępniania oryginałów, przesuując ich funkcjonowanie jako chronionych obiektów muzealnych, autentycznych świadectw historii, wielowymiarowych i istotnych również ze względu na swą formę i materiał. W efekcie, w praktyce bibliotek elektronicznych najczęściej zabytkowe manuskrypty i stare druki mają zbliżoną formę do wydawnictw współczesnych.

Korzyści wynikające z udostępnienia treści niesionych przez teksty zabytkowych kodeksów nie wymagają dyskusji, są niepodważalne. Jednak wielu użytkowników podkreśla obecnie, że odczuwa pewien – a w przypadku szczególnie cennych zabytków nawet znaczny – niedosyt. Fakt ten skłania nas do zadania pytania nie tylko o „ilość”, ale także o „jakość” produktu, jaki uzyskujemy w drodze tradycyjnej digitalizacji, a w szerszym rozumieniu – o jego „wartość” czy też „kompletność”. Oczywiście jest też, iż nie jesteśmy w stanie sformułować jednoznacznej odpowiedzi, możemy jednakże dostrzec pewne nowe kierunki i trendy charakterystyczne dla rozwoju digitalizacji księgozbiorów. Należy tu zwrócić uwagę, iż zdecydowanej większości projektów digitalizacji towarzyszą prace konserwatorskie i restauratorskie, a co się z tym wiąże prowadzone są równoległe analizy dotyczące właśnie technicznych, materiałowych aspektów zabytkowej książki, które tylko na tym etapie mogą być zrealizowane¹². Niejednokrotnie wykonywane są wówczas badania analityczne, z zastosowaniem różnorodnych technik obrazowania. Pozyskany w ten sposób materiał ma duży potencjał, nie jest jednak uwzględniany jako element składowy w zdalnym udostępnianiu.

Dyskusja o zasadności i kierunkach rozwoju digitalizacji zabytkowych książek toczy się także w europejskim i światowym środowisku badaczy¹³. Do

¹² J. Król-Próba, *Przygotowanie obiektów do digitalizacji w ramach projektu „Patrimonium” – realizacje konserwatorskie*, „Notes Konserwatorski” 2018, nr 20, s. 191–216.

¹³ Proces digitalizacji księgozbiorów generalnie wzbudza pozytywne opinie, tylko nieliczne są głosy, jak literaturoznawcy A. S. G. Edwardsa, które wyrażają wątpliwość co do wartości cyfrowych surogatów dla studiów średniowiecznych; A. S. G. Edwards, *Back to the real?*, „The Times Literary Supplement Historical Archive”, no. 5749, 7 June 2013, p. 15; oraz znakomita odpowiedź Dot Porter z Schoenberg Institute for Manuscript Studies: *Penn Libraries Manuscript*

szczególnie interesujących należy idea określana jako „slow digitalisation”¹⁴. Po raz pierwszy terminu tego użył prof. Prescott w 2015 roku w trakcie warsztatów organizowanych w ramach projektu European Science Foundation „Network for Digital Methods in the Arts and Humanities” (NeDIMAH), wskazując bibliotekarzom i naukowcom ścieżkę możliwości pozyskiwania pełniejszej cyfrowej dokumentacji i obrazowania zabytkowych rękopisów¹⁵. Definicja „slow digitalisation” do tej pory nie została jednoznacznie sprecyzowana. W uproszczeniu, określenie to obejmuje nie tylko tworzenie cyfrowych obrazów o wysokiej rozdzielczości kart książki, ale również zastosowanie zaawansowanych technik obrazowania, takich jak: obrazowanie w świetle widzialnym odbitym i przechodzącym, fluorescencja w UV, reflektografia w podczerwieni (IR), analiza w technice fałszywych kolorów (IRFC), obrazowanie wielospektralne, wielomianowe mapy tekstury (Polynomial Texture Maps, PTM, RTI), analiza składu pierwiastkowego metodą spektroskopii fluorescencyjnej rentgenowskiej (tzw. makro XRF), rentgenografia oraz obrazowanie elementów zabytku pod mikroskopem stereoskopowym (powiększenie do 40×) i biologicznym (powiększenie do 400×) oraz wiele innych¹⁶.

Potencjał „slow digitalisation” najlepiej można ocenić, umieszczając ją na tle ogólnych założeń digitalizacji tradycyjnej, tzw. „masowej” czy „wielkoskalowej”, czyli skupiającej się na ilościowej rejestracji, a następnie udostępnianiu

Loss in Digital Contexts, Blog Dot Porter Digital, February 16, 2022, <http://www.dotporterdigital.org/category/manuscript-description/>.

¹⁴ Slow digitalisation – w dosłownym tłumaczeniu: „powolna digitalizacja”, powinna być raczej rozumiana jako „rozszerzona digitalizacja, badawcza digitalizacja” – sugestie autorek, brak odpowiednika w języku polskim.

¹⁵ Zob. C. J. Campbell, *Slow Digitisation, Collaboration, and Dancing Alone*, Blog Talking Humanities, 2015, <https://talkinghumanities.blogs.sas.ac.uk/2015/06/04/slow-digitisation-collaboration-and-dancing-alone/> [dostęp: 30.07.2023].

¹⁶ A. Prescott, L. Hughes, *Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization*, „Archive Journal”, CASE STUDY, September 2018, <https://www.archivejournal.net/essays/why-do-we-digitize-the-case-for-slow-digitization/> [dostęp: 30.07.2023].

treści całych kolekcji książek¹⁷. W rezultacie „masowej” digitalizacji w cyfrowym surogacie książki zabytkowej, czy to rękopiśmiennej, czy drukowanej, tracimy szereg bezcennych informacji. Co gorsza, często są to dane kluczowe dla zabytku kultury, związane z jego materialną warstwą, ale przekładające się bezpośrednio na unikatowość i autentyczność każdego egzemplarza. Tak więc, ułatwiony dostęp staje się czymś pozornym, niewystarczającym z perspektywy rozwoju wielu dziedzin nauki i sztuki¹⁸.

Godnymi rozważenia stają się zatem sugestie porzucenia fascynacji szybkimi zmianami i błyskawicznym wdrażaniem tysięcy rekordów nowych pozycji cyfrowych surogatów, na rzecz koncepcji rozszerzonej, badawczej digitalizacji. Tak jak ruch „slow food” uznaje znaczenie zgromadzonej wiedzy i kultury w lokalnej tradycji kulinarnej, tak ruch „slow digitalisation” może podkreślać znaczenie stopniowego odkrywania i gromadzenia wiedzy oraz zrozumienia konkretnego zabytku, kolekcji. „Slow digitalisation” polega na stopniowym badaniu różnych warstw książki zabytkowej, tak jak archeolog może bardzo powoli i dokładnie badać dany artefakt i jego środowisko. Zamiast tworzyć jedną cyfrową reprezentację manuskryptu w celu zapewnienia „dostępu” – stosuje się różnorodne narzędzia cyfrowe w celu stopniowego i dogłębnego zbadania oryginału, co może wygenerować archiwum informacji o pojedynczym zabytku, które nie tylko będzie stanowiło wsparcie naukowe, ale zapewni także znacznie głębsze doświadczenie edukacyjne¹⁹.

17 Według Andrew Prescottta i Lorny Hughes dzieje się tak, gdyż bibliotekarze na potrzeby digitalizacji masowej zaadaptowali model Google Books, w którym przyjęto założenie, że książka jest prostym, jednowymiarowym artefaktem oraz że zawarte w niej informacje można łatwo przeszukiwać; A. Prescott, L. Hughes, *Why Do We Digitize? The Case...*, wyd. cyt.

18 Wymienić tu można chociażby takie obszary, jak: tegumentologia, kodykologia, filigranistyka, archeologia książki itd.

19 A. Prescott, L. Hughes, *Why Do We Digitize? The Case...*, wyd. cyt.; na uwagę zasługuje także pomysł Lorny Hughes tworzenia pełnej „biografii” manuskryptu poprzez digitalizowanie historycznych kopii reprograficznych, fotograficznych itp., L. Hughes, *The Manuscript Laboratory. The Role of Digital Imaging in Constructing the Photographic Biography of a Manuscript*,

W ramach „slow digitalisation” wyklucza się traktowanie procesu digitalizacji jako działania ostatecznego, zamkniętego. Jest to z gruntu daremne założenie, ponieważ zawsze wraz z rozwojem nowych technologii, będą pojawiać się nowe oczekiwania: wyższej rozdzielczości fotografii, zdjęć konkretnych szczegółów, zdjęć w specjalnych warunkach oświetleniowych, wybranych zakresach promieniowania itd. Taka cyfryzacja nie jest procesem jednorazowym, ale kontinuum technicznym i analogicznie jak sama nauka, może wiele wnieść, wymaga jednak czasu, długoterminowej eksploracji zabytku²⁰.

Wdrożenie idei „slow digitalisation” wymaga także zaangażowania zarówno ze strony właściciela, opiekuna czy kuratorów, jak i całego szeregu badaczy, ekspertów. Tylko intensywna współpraca, prawdziwie interdyscyplinarne działania specjalistów, np. zorganizowanych w obrębie konkretnych zagadnień z zakresu: historii sztuki, klimatu, komunikacji, edukacji, badań naukowych oraz obrazowania technicznego i aplikacji internetowych, pozwalają wszechstronnie opracować zabytek²¹.

Także Alberto Campagnolo postrzega ideę rozszerzonej digitalizacji jako szansę na zintegrowanie działań opiekunów/właścicieli księgozbiorów, naukowców oraz środowiska konserwatorskiego na rzecz pełniejszej dokumentacji złożonego i wielopłaszczyznowego artefaktu, jakim jest książka zabytkowa²².

Lorna M. Hughes (blog), posted July 22, 2016, <http://lornamhughes.blogspot.com/2016/07/the-manuscript-laboratory-role-of.html> [dostęp: 30.07.2023].

²⁰ A. Prescott, L. Hughes, *Why Do We Digitize? The Case...*, wyd. cyt.

²¹ C. J. Campbell, *Slow Digitisation, Collaboration...*, wyd. cyt.

²² Alberto Campagnolo jako wykształcony konserwator-restaurator, a także doświadczony przedstawiciel humanistyki cyfrowej w licznych publikacjach, prezentacjach i realizacjach projektów analizuje problem digitalizacji książki zabytkowej. A. Campagnolo, „*Bit by bit*”. *Is the book as an object entering the digital world?*, w: *I Beni Bibliografic i nelle strategie dei fondi europei*, Siracusa, ISISC, 3–4 dicembre 2015, Atti del Convegno a cura di A. Campagnolo, L. Catalano, R. C. Giordano, G. Lo Piccolo, Palermo Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana Dipartimento B.C. e I.S. 2015, s. 91–112; A. Campagnolo, *Digitizing the materiality[ies] of books The [potential] role of the conservator?*, prezentacja online, 2020, <https://zenodo>.

Badacz zwraca również uwagę na sytuację, kiedy w wyniku katastrofy/wojny tracimy szczególnie cenny oryginalny zabytek. Wyższość rzetelnej wielowątkowej dokumentacji opracowanej w różnorodnych technikach obrazowania staje się wówczas niepodważalna²³.

W Europie i na świecie pojawiają się coraz liczniej projekty w mniejszym lub większym stopniu uwzględniające założenia rozszerzonej digitalizacji i udostępniania zabytkowych książek²⁴. Nadal są to jednak wyjątkowe, często wciąż trwające realizacje, niemniej uzyskiwane rezultaty wzbudzają duże zainteresowanie zarówno wśród internautów profesjonalnie zajmujących się badaniem „książki”, jak i bibliofilów, kolekcjonerów, edukatorów oraz szeroko rozumianych pasjonatów.

Digitalizacja zabytkowego księgozbioru w Bibliotece Elbląskiej – działania równoległe

Biblioteka Elbląska od 2007 roku sukcesywnie realizuje program digitalizacji zabytkowego księgozbioru. Od roku 2008 funkcjonuje Elbląska Biblioteka Cyfrowa (EBC) oraz Elbląski Wortal Historyczny – katalog historii i kultury miasta Elbląga. Od grudnia 2009 roku zasoby Elbląskiej Biblioteki Cyfrowej są dostępne

org/record/4405711 [dostęp: 30.07.2023]; *Book Conservation and Digitization. The Challenges of Dialogue and Collaboration*, red. A. Campagnolo i in., Arc Humanities Press, Leeds 2020.

²³ A. Campagnolo, *CODA: Concluding Thoughts on Digital Surrogates*, w: *Book Conservation and Digitization. The Challenges of Dialogue and Collaboration*, red. Alberto Campagnolo i in., Arc Humanities Press, Leeds 2020, s. 233–242.

²⁴ Przykłady internetowych portali/repozytoriów uwzględniających możliwości rozszerzonej digitalizacji: Electronic Beowulf (website), <https://ebeowulf.uky.edu/#studyingbeowulf>; Treasures in Full, Gutenberg Bible, British Library, <https://www.bl.uk/treasures/gutenberg/homepage.html>; Gutenberg Bible, National Library of Scotland, <https://digital.nls.uk/gutenberg-bible/archive/75118184#?c=0&m=0&s=0&cv=1&xywh=-999%2C-1%2C4496%2C3333>; Palimpsest, <http://palimpsest.stmarytx.edu/index.html>; Manuscripts of Lichfield Cathedral, <https://lichfield.ou.edu/>; Illuminare, RICH PROJECT, https://web.archive.org/web/20161019214848/http://www.illuminare.be/rich_project [dostęp: 30.07.2023].

w Europejskiej Bibliotece Cyfrowej – Europeana²⁵. Działania związane z digitalizacją, tak jak w wielu podobnych instytucjach w Polsce, możliwe są dzięki efektywnemu wykorzystaniu funduszy pochodzących z różnych programów ministerialnych. W każdym ze zrealizowanych projektów przewidziane były równoległe działania związane z tworzeniem, a z biegiem czasu rozbudowywaniem i modernizacją infrastruktury służącej digitalizacji, przechowywaniem i udostępnianiu zasobów. Sam proces digitalizacji przebiegał i nadal przebiega generalnie w nurcie digitalizacji wielkoskalowej. Obecnie szacuje się, że w środowisko cyfrowe przeniesione zostało już blisko 15% całości zbiorów, co jest znaczącym wynikiem. Począwszy od 2010 roku wśród zdigitalizowanych kolekcji znalazły się ważne dla historii Elbląga unikatowe tytuły prasowe z lat 1884–1941, takie jak: „Altpreussische Zeitung”, „Elbinger Jahrbuch”, „Elbinger Tageblatt”, „Westpreussische Zeitung” (zbiór obejmuje 2773 numery prasy regionalnej)²⁶, w latach 2013–2015 zdigitalizowano i udostępniono 425 woluminów poloników XVI-wiecznych i 434 woluminy XVII-wieczne, 33 inkunabuły i postinkunabuły, 87 woluminów zabytkowych zbiorów kartograficznych, 7 woluminów starych druków ze zbiorów Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Elblągu związanych z historią Gimnazjum Elbląskiego²⁷, w 2019 roku prace objęły druki medyczne – 59 woluminów (XVI–XVIII w.), czasopisma starodruczne – 33 tytuły,

²⁵ Elbląska Biblioteka Cyfrowa, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/news?news=full&newsId=d53b7d27-506f-436f-b8f3-5e8c74332b1b>; Europeana. Elbląska Biblioteka Cyfrowa, <https://www.europeana.eu/mt/collections/organisation/148225000004502204-elblaska-digital-library> [dostęp: 12.09.2023].

²⁶ Projekt: „Rozbudowa infrastruktury Elbląskiej Biblioteki Internetowej”. Program operacyjny: „Zasoby cyfrowe. Digitalizacja materiałów bibliotecznych”. Realizacja w 2010 roku, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/news?news=full&newsId=e859f9d4-85f8-4a48-8c89-a55ed14f1341> [dostęp: 11.09.2023].

²⁷ Projekty: „Rozwój Elbląskiej Biblioteki Cyfrowej”, „Rozwój Elbląskiej Biblioteki Cyfrowej. Etap II” oraz „Rozwój Elbląskiej Biblioteki Cyfrowej. Etap III” (Program Wieloletni „Kultura+”. Priorytet: „Digitalizacja”. Realizacja w latach 2013/2015), <https://bibliotekaelblaska.pl/projekty-archiwalne/> [dostęp: 10.09.2023].

a także opracowano i udostępniono zbiór poloników z XVIII wieku (197 druków) zdigitalizowany w latach 2014–2018²⁸. W ostatnim wymienionym projekcie wykorzystano możliwość cyfrowej prezentacji, wyróżniających się wyjątkowym zdobnictwem i formą, opraw czterech wybranych starych druków²⁹ z wykorzystaniem fotogrametrii – skanowania 3D. Zadanie to wykonane zostało przez partnera projektowego – Regionalną Pracownię Digitalizacji, znajdującą się w Centrum Spotkań Europejskich „Światowid” w Elblągu. Na stronach Pracowni zamieszczono animację obrazu, natomiast na stronie EBC, przy rekordach dotyczących tych opraw, znajduje się informacja o miejscu publikacji i link kierujący do nich użytkownika. W Elbląskiej Bibliotece Cyfrowej jest to pierwszy przykład wykorzystania możliwości procesu „slow digitalisation” i upublicznienia innego obrazu kodeksu zabytkowego niż najpowszechniej kojarzonego z procesem digitalizacji zabytków piśmiennictwa. Jednak podkreślić należy, że dysponujemy w tym zakresie ogromnym potencjałem.

28 Projekt: „Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie starodruków Biblioteki Elbląskiej”. Program MKiDN „Kultura cyfrowa”. Realizacja 2019 r., <https://bibliotekaelblaska.pl/projekty-archiwalne/>, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/news?news=full&newsId=688297f3-3f96-41a2-bb1d-74389b39bf16> [dostęp: 10.09.2023].

29 „*Oratoris et Philosophi Opera...*”, *Bracciolini Poggio*, wyd. Henric Petrum, Basylea 1538, książka z kolekcji króla Zygmunta Augusta w pięknej oprawie wyposażonej w złożony super-ekslibris z herbami Korony Polski i Litwy oraz z inskrypcją: SIGISMUNDI AUGUSTI REGIS POLONIAE MONUMENTUM, zamieszczoną na tylnej okładzinie wraz z datą wykonania oprawy: 1552; <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/71458> [dostęp: 11.09.2023]. Tom 3 z wydanej w Wenecji w 1588 roku siedmiotomowej Biblii w pięknej oprawie z białej tłoczonej skóry z superekslibrisem kard. Andrzeja Batorego, bratanka króla Stefana Batorego, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/71459> [dostęp: 11.09.2023]. *Instituta et Privilegia Ab Excell.mo Senatu Veneto Almae Universitati D. D. Juristarum Patavini...*, wyd. Jo. Baptistae Pasquati, Patavi 1674, w pięknej oprawie tzw. wachlarzowej z przełomu XVII/XVIII wieku, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/71460> [dostęp: 11.09.2023]. Biblia walijska, wyd. Karol Bill i Tomasz Newcomb, Londyn 1689, w oprawie z zielonej skóry ze złożonymi tłoczeniami i obecnym w środku zwierciadła monogramem królowej angielskiej Marii, żony Wilhelma III Orańskiego, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/71461> [dostęp: 11.09.2023].

Równoległe z projektami digitalizacji zrealizowano w Bibliotece Elbląskiej szereg projektów konserwacji³⁰. Działania te uzupełniały często badania materiałoznawcze konieczne do oceny stanu zachowania zabytków, ale wnoszące również wiele cennych informacji służących ich rozpoznaniu w wielu aspektach. I tak, projektowi konserwacji zachowawczej starych druków realizowanemu w latach 2014–2015³¹ towarzyszył wątek badawczy dotyczący analizy opraw skórzanych zdobionych techniką marmoryzowania. Badania objęły zbiór ponad 300 woluminów, z których wybrane, reprezentatywne 13 opraw poddano badaniom nieniszczącym. Spośród analiz, w efekcie których uzyskano obrazy opraw w różnych technikach, znalazły się: obserwacje pod mikroskopem stereoskopowym powierzchni skór marmoryzowanych, analiza we fluorescencji wzbudzonej UV, reflektografia w podczerwieni IR, analiza w technice fałszywych kolorów (IRFC), analiza multispektralna, analiza składu pierwiastkowego metodą spektroskopii rentgenowskiej – mapowanie powierzchni z użyciem wielkoformatowego skanera – (makro XRF) oraz mapowanie rozłożenia pierwiastków

³⁰ D. Jutrzenka-Supryn, *Założenia, problemy i realizacja konserwatorskiej ochrony zabytkowego księgozbioru w Bibliotece Elbląskiej*, „Rocznik Elbląski” 2009, t. XXII, s. 299–323; D. Jutrzenka-Supryn, E. Chlebus, J. Sroka, J. Karbowska-Berent, *Konserwacja zachowawcza inkunabułów i starych druków (XV–XVII w.) Biblioteki Elbląskiej. Założenia i realizacja projektu zrealizowanego w 2010 roku, współfinansowanego z funduszy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, „Rocznik Elbląski” 2012, t. XXIV, s. 135–156; E. Chlebus, *Ochrona zabytkowego księgozbioru Biblioteki Elbląskiej*, w: *Materiały z konferencji „Ochrona Narodowego Zasobu Bibliotecznego. Digitalizacja i konserwacja tradycyjna”*, Warszawa 2010, s. 67–76; D. Jutrzenka-Supryn, *Doświadczenia w zakresie konserwacji zbiorów zabytkowych w Bibliotece Elbląskiej. Rola i zadania pracowni konserwacji w zintegrowanych działaniach biblioteki*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, red. A. Lipińska, B. Berlińska, s. 7–20; D. Jutrzenka-Supryn, E. Chlebus, J. Sroka, *Konserwacja zachowawcza zbioru starodruków (XV–XVII w.) z Biblioteki Elbląskiej. Projekt, założenia i realizacja*, w: *Zabytkowe zbiory biblieczne w województwie warmińsko-mazurskim. Stan zachowania*, red. A. Romulewicz, Olsztyn 2015, s. 126–138.

³¹ Projekt: „Konserwacja zachowawcza zbioru starych druków z XVIII wieku – kontynuacja”. Program MKiDN „Wspieranie działań muzealnych”. Realizacja 2014–2015; <https://biblioteka-elblaska.pl/projekty-archiwalne/> [dostęp: 10.09.2023].

w przekroju poprzecznym skóry z zastosowaniem skaningowego mikroskopu elektronowego – SEM/EDX. Wyniki badań zostały opublikowane³², jednak w artykule niemożliwe było wykorzystanie całego zgromadzonego w pozyskanych obrazach potencjału. Podobna sytuacja zaistniała również podczas realizacji projektu konserwacji starodrucznych czasopism³³. Podjętym wątkiem badawczym były w tym przypadku badania archeometryczne³⁴ papierów użytych jako podłoże druków. Efektem było obszerne ich opracowanie³⁵, jak również zbiór obrazów cyfrowych, na których zarejestrowano przezrocza papierów z uwidocznieniem filigranów oraz obrazy ich struktury w świetle bocznym. W kolejnym przypadku asumptem do badań materiałoznawczych było odkrycie w oprawie XVI-wiecznego druku z kolekcji Samuela Meienreisa, fragmentów XI-wiecznego rękopisu³⁶ – psalterza łacińskiego z glosą staroangielską. W tym przypadku

32 D. Jutrzenka-Supryn, A. Trybuła, K. Górzyńska, *Skóry zdobione marmoryzowaniem. Możliwości badań w zakresie identyfikacji techniki / Leather Decorated Using the Marbling Technique: Possibilities for Research in the Field of Technique Identification*, w: *Konserwacja: Nauka i Sztuka. Zabytek – odkrywanie tajemnic. Problematyka badań i konserwacji / Conservation: Science and Art Series. Volume 1. The Artefact – Revealing Secrets: Issues of Research and Conservation*, red. J. Olszewska-Świelik, Toruń 2021, s. 246–270.

33 Projekt: „Konserwacja zabytkowych czasopism i gazet ze zbiorów Biblioteki Elbląskiej”. Program MKiDN, Priorytet: „Wspieranie działań muzealnych”, 2018/2019 <https://biblioteka-elblaska.pl/projekty-archiwalne/> [dostęp: 10.09.2023].

34 W ramach analiz dokonano: rejestracji przezrocza papierów, obrazu ich struktury w świetle bocznym, identyfikacji składu włóknistego, badań odczynu pH oraz światłotrwałości.

35 J. Czuczko, T. Kozielec, T. Łojewski, *Dokumentacja badań archeometrycznych papierów występujących w czasopiśmie z XVIII–XX wieku. Zbiory Biblioteki Elbląskiej*, Toruń 2018, (dostęp: Pracownia Konserwacji Biblioteki Elbląskiej).

36 Z fragmentu rękopisu na pergaminie wykonano szczyry oprawy. Element ujawniony został podczas przeglądu księgozbioru na potrzeby realizacji projektu: „Medieval manuscript fragments of Teutonic Prussia in collections of the Parker Library, Corpus Christi College, Cambridge, the C. Norwid Library in Elbląg and the University Library in Toruń as the evidence in reconstructing the history of collections”, kierowanego przez dr Paulinę Pludrę-Żuk z Instytutu Historii Nauki PAN, realizowanego we współpracy z Laboratory for Medieval Manuscript Fragments „Fragmentarium” przy Uniwersytecie we Fryburgu.

wielostronne analizy nie były związane z działaniami konserwatorskimi, a wynikały z chęci dokładnego rozpoznania wyjątkowego artefaktu. Tym bardziej, że inne odkryte dotąd fragmenty tego samego psalterza nie zostały poddane takim analizom³⁷. Wyniki badań (w wybranych aspektach) wyjątkowej pergaminowej szczyry zostały upublicznione³⁸, jednak korzystniejsze byłoby zgromadzenie całego wypracowanego potencjału obrazów w jednym miejscu. Zdjęcia VIS odkrytych fragmentów umieszczone zostały w bazie Fragmentarium³⁹, która umożliwia zamieszczanie również dodatkowych obrazów, uzyskanych w innych zakresach promieniowania lub technikach. Z możliwości tej jednak użytkownicy wypełniający bazę treścią korzystają w bardzo małym zakresie⁴⁰.

³⁷ Znane są cztery inne fragmenty kart z tego rękopisu, przechowywane obecnie w: Cambridge University Library, Sondershausen Schlossmuseum oraz Haarlem Stadsbibliotheek. Analiza lingwistyczna elbląskiego fragmentu jest tematem opracowania: M. Opalińska, P. Pludra-Żuk, E. Chlebus, *The Eleventh-Century 'N' Psalter from England: New Pieces of the Puzzle*, „The Review of English Studies”, vol. 74, issue 314, April 2023, s. 203–221.

³⁸ M. Opalińska, P. Targowski, *Tajemnica XVI-wiecznej gramatyki hebrajskiej: fragmenty XI-wiecznego psalterza w badaniach filologicznych i fizykochemicznych*, XXII Konferencja naukowa: *Analiza Chemiczna w Ochronie Zabytków*, 1–2 grudnia 2022, Warszawa, Centrum Nauk Biologiczno-Chemicznych Uniwersytetu Warszawskiego, http://analizazabytkow.pl/?page_id=5; P. Targowski i in., *A mystery of a 17c. Hebrew grammar book – back to the 11th century*, w: *13th International Conference on Lasers in the Conservation of Artworks, Lacona XIII*, Florencja, 12–16.09.2022, s. 10–12, http://www.lacona13.eu/wp-content/uploads/2022/09/Lacona_XIII_abstract_book.pdf; B. Wagner i in., *Pb isotope-based studies of manuscripts' origin: non-invasive tracing of parchment fragments to the 11th century*, w: *TECHNART 2023. Non-destructive and Microanalytical Techniques in Art and Cultural Heritage. Book of Abstracts*, red. M. Manso, V. Antunes, M. L. Carvalho, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Lisboa, 7th–12th May 2023, LISBON, Portugal, s. 302, https://technart2023.com/wp-content/uploads/2023/04/Book-of-abstracts-technart23.pdf_v3.pdf [dostęp: 11.09.2023].

³⁹ *'N' Psalter – Fragment, Elbląg, Biblioteka Elbląska im. C. Norwida, SD.XVI.1480 (inw. 736)*, Fragmentarium, <https://fragmentarium.ms/overview/F-x8t7> [dostęp 08.11.2023].

⁴⁰ W wyjątkowych przypadkach możemy studiować obrazy fluorescencji w UV. *Antiphonarium – Palimpsest. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1992*, Fragmentarium, <https://fragmentarium.ms/overview/F-owye> [dostęp 14.09.2023].

W przypadku fragmentów elbląskich uzyskane obrazy analityczne planujemy zamieścić w EBC, w rekordzie dotyczącym kodeksu, w którym szczyry zostały znalezione. Korzystne w tym przypadku będzie nie tylko zgromadzenie całego potencjału analiz pergaminowych elementów w jednym miejscu, ale również zachowanie pełni ich historycznego kontekstu. Przy całym entuzjazmie wynikającym ze świadomości posiadania nowych możliwości prezentowania naszych zbiorów, zdajemy sobie sprawę, że wykorzystanie opisanego wyżej materiału i jego upublicznienie nie jest zadaniem prostym. Nie polega ono bowiem jedynie na prezentacji obrazów, ale również wymaga komentarza, uzgodnionego z autorami opracowań. Nie oznacza to rezygnacji z przedsięwzięcia, a jedynie wymusza na nas rozłożenie działań w czasie. Niemniej w ostatnim projekcie, którego zakończenie nastąpi w grudniu 2023 roku, podjęliśmy próbę prowadzenia działań równoległych: digitalizacji wielkoskalowej i rozszerzonej – „slow digitalisation”. Realizowany w trybie dwuletnim projekt⁴¹ w zakresie digitalizacji wielkoskalowej przewidywał opracowanie i udostępnienie 205 druków z XVI–XVIII wieku ze zbiorów BE oraz 5 druków w języku łacińskim z XVI–XVIII wieku z Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku. Ponadto zostały opracowane i udostępnione 92 druki z XVIII wieku zdigitalizowane w latach 2018–2021. Równolegle przewidziano również działania z zakresu digitalizacji rozszerzonej. Wytypowano do nich cztery druki o tematyce przyrodniczej, wyposażone w ilustracje kompilowane z technik graficznych uzupełnianych odręcznie nakładaną warstwą malarską⁴². Z każdego z druków wybrano jedną reprezentatywną kartę z ilustracją. Druki prezentowały różny stan zachowania, a uzyskane w różnych

41 Projekt: „Digitalizacja wraz z niezbędnymi pracami konserwatorskimi, opracowanie i udostępnianie starodruków Biblioteki Elbląskiej”. Program MKiDN. Priorytet: „Kultura cyfrowa+”, 2022/2023.

42 Wybrane druki to: *Die Schmetterlinge in Abbildungennach der Natur* Espera Eugeniusa oraz Johanna Christopha, wyd. Erlangen, Tom III (1782), sygn. SD.XVIII.4205.3.1, nr inw. 8584 i Tom IV (1794), sygn. SD.XVIII.4205.4, nr. inw. 8585 oraz *Natur-Geschichte der chinesischen Insekten* Edwarda Donovana, wyd. Lipsk, 1802, Heft 1, sygn. KD.626.1, nr inw. 873 oraz Heft 2, sygn. KD.626.2, nr inw. 874.

technikach obrazy mogą być punktem odniesienia do analizy zarówno techniki wykonania, jak i stanu zachowania. Zatem z jednej strony dobry stan zachowania nie tylko podłoża, ale i mediów stwarzał niepowtarzalną okazję do pokazania w obrazach cyfrowych wszelkich ważnych cech zabytków, z drugiej istotną wartością było uzyskanie obrazów umożliwiających ocenę zmian w substancji i strukturze materiałów składających się na wybrany element, a powstałych na skutek zaistnienia czynników niszczących. W badaniach zastosowano techniki obrazowania, takie jak: rejestracja przezroczka kart w świetle przechodzącym, Wielomianowe Mapy Tekstury (Polynomial Texture Maps PTM), obrazowanie wielospektralne, w którym oprócz obrazów światła odbitego (reflektogramów) rejestrowano także obrazy fluorescencji, obrazy reflektografii w ultrafiolecie (RUV), reflektografii w świetle widzialnym (VIS), fluorescencji wzbudzonej nadfioletem (FUV), reflektografię w bliskiej podczerwieni (NIR) oraz obrazowanie fałszywym kolorem ze składową w bliskiej podczerwieni (FCIR). Badania obrazowe uzupełniała również analiza składu pierwiastkowego z zastosowaniem energodispersyjnej rentgenowskiej analizy fluorescencji (EDXRF).

Zgromadzone obrazy wraz z podsumowaniem dotyczącym metodyki obrazowania i analiz oraz opracowaniem wyników zamieszczone zostały przy odpowiednim rekordzie w EBC⁴³. Zgodnie z planami wykorzystania już zgromadzonego potencjału takich rekordów będzie sukcesywnie przybywać. Pozostaje pytanie, w jaki sposób poinformować o nich użytkownika biblioteki cyfrowej? Dużą rolę miałoby szerokie rozpropagowanie samego terminu, a co za tym idzie doprecyzowanie jego brzmienia w języku polskim (powolna digitalizacja?

⁴³ *Die Schmetterlinge in Abbildungennach der Natur... Tom III*, Elbląska Biblioteka Cyfrowa, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/73031> [dostęp: 08.11.2023]; *Die Schmetterlinge in Abbildungennach der Natur... Tom IV*, Elbląska Biblioteka Cyfrowa, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/73032> [dostęp: 08.11.2023]; *Natur-Geschichte der chinesischen Insekten... Heft 1*, Elbląska Biblioteka Cyfrowa, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/73106/edition/67667> [dostęp: 10.11.2023]; *Natur-Geschichte der chinesischen Insekten... Heft 2*, Elbląska Biblioteka Cyfrowa, <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/73107/edition/67668> [dostęp: 10.11.2023].

rozszerzona digitalizacja?), co skutkowałoby wykorzystaniem go jako słowa kluczowego w wyszukiwaniach.

Podsumowanie

Pomimo wielkiego potencjału „slow digitalisation”, należy jednak wskazać pewne utrudnienia, czy raczej podkreślić specyfikę działań. Wymagana jest w nich szeroka interdyscyplinarna współpraca wszystkich zaangażowanych: od właściciela zasobu i opiekunów kolekcji aż do specjalistów zajmujących się odpowiednimi technikami. Konieczne jest także wykorzystanie specjalistycznej aparatury, nie zawsze mobilnej, co czasem wymaga logistycznych planów bezpiecznego przemieszczania zabytków. Z tego powodu też rozszerzona digitalizacja nie poddaje się standaryzacji działań, która jest możliwa w znacznym stopniu przy digitalizacji wielkoskalowej. Jest to zarazem jej zaleta, bo stanowi otwartą ścieżkę dla użycia rozwijających się technik badawczych i wykorzystania ich w popularyzacji wiedzy o zabytkach piśmiennictwa.

Z działaniami tymi wiążą się również wysokie koszty, ale one właśnie wydają się być jednocześnie argumentem za tym, aby obrazy te nie zniknęły w archiwum instytucji, ale były powszechnie dostępne. Podkreślić należy, że często zamieszczone przy nich opisy z interpretacją badań nie są zagadnieniami zamkniętymi. Dostęp do obrazów analitycznych umożliwia wielokrotne ich analizowanie, porównywanie z innymi, co może zaowocować nowymi obserwacjami i wnioskami lub też stanowić punkt wyjścia do podjęcia bardziej szczegółowych analiz. Nie bez znaczenia jest również fakt, że udostępnianie obrazów daje komfort pracy w dowolnym czasie (w zakresie pory dnia i liczby godzin), a ich wysoka rozdzielczość pozwala na wnikliwe studiowanie szczegółów⁴⁴. Udostępnianie obrazów

⁴⁴ Należy podkreślić, że nawet w publikacjach specjalistycznych, w których wykorzystane są wyniki badań obrazowych, upublicznia się w formie ilustracji tylko wybrane przykłady czy fragmenty obrazów. Nie ma możliwości ich powiększenia i indywidualnych analiz. Dostęp do obrazu źródłowego umożliwia takie działania.

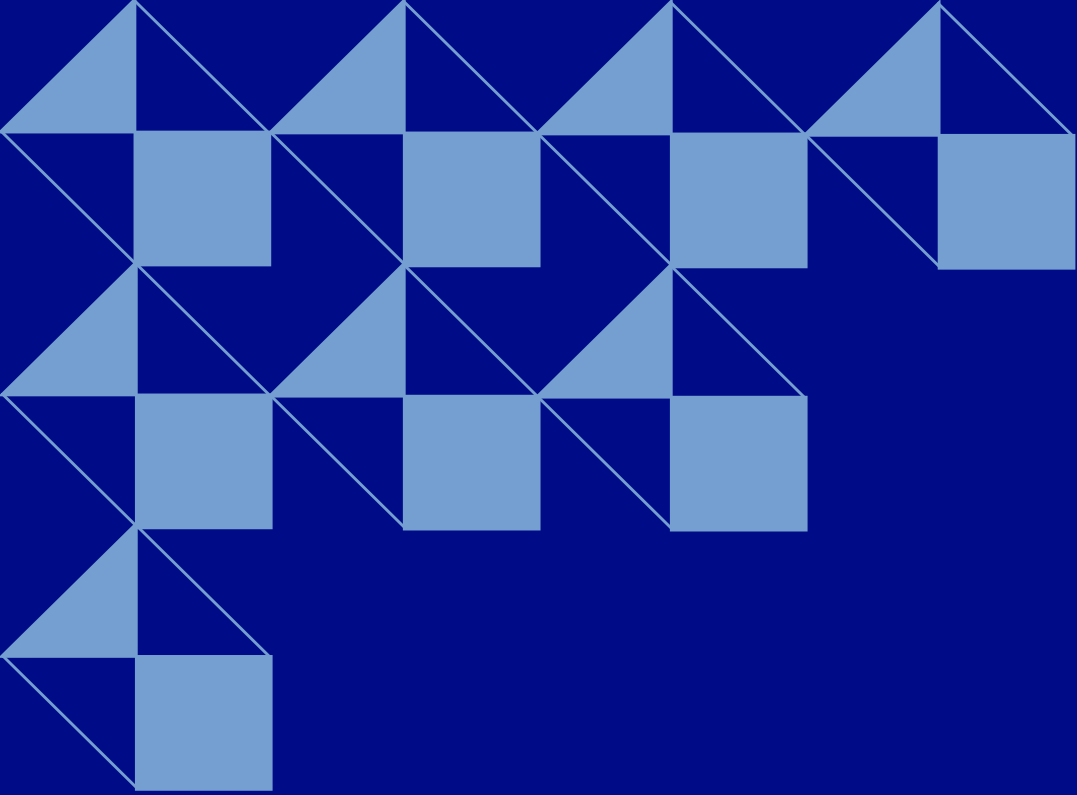
analitycznych ma także duże znaczenie wobec podnoszących się w środowisku badaczy głosów, że nawet techniki uznawane za „nieniszczące” nie pozostają dla zabytkowej materii obojętne. Trzeba brać pod uwagę ewentualne dalekosiężne skutki oddziaływania różnego rodzaju energii. Istotne jest zatem ograniczenie ewentualnych powtórzeń⁴⁵.

Należy też zwrócić uwagę, że ze względu na koszty, logistyczne problemy oraz interdyscyplinarność działań, rozszerzona digitalizacja w ogromnej mierze służy rozpoznaniu dzieł kanonicznych i ikonicznych, jednak w naszym projekcie chcieliśmy wykorzystać jej potencjał dla rozpoznania właśnie obiektów nienależących do dzieł absolutnie wyjątkowych, a przez to zwiększania świadomości i wiedzy o szeroko pojętym dziedzictwie kultury piśmienniczej.

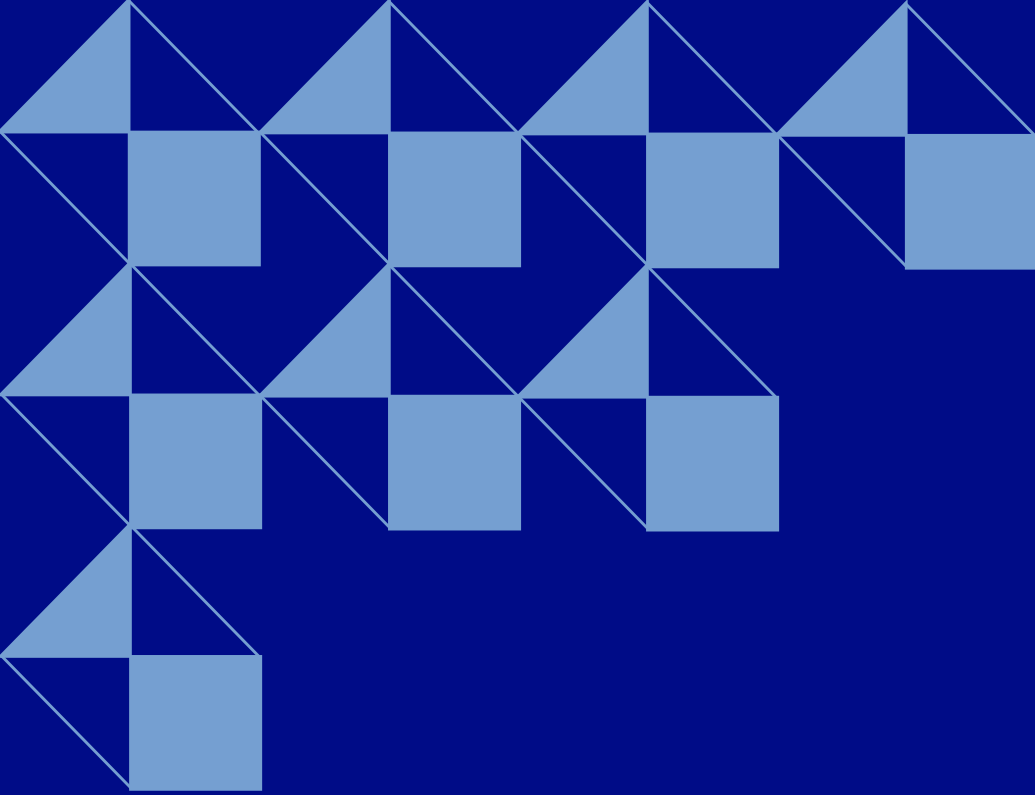
Jesteśmy przy tym przekonani, że „rozszerzona cyfryzacja” nie powinna być podejściem wyłącznym, digitalizacja wielkoskalowa niezaprzeczalnie nadal odgrywa bardzo ważną rolę⁴⁶, działania powinny zatem przebiegać zawsze równolegle.

45 J. Wouters, *Reflections on the Position of Science in Multidisciplinary Approaches*, „Chemistry International” 2008, vol. 30, no. 1, s. 4–7.

46 A. Prescott, L. Hughes, *Why Do We Digitize? The Case The Case...*, wyd. cyt.



— **Fizyka, chemia i mikrobiologia
w ochronie i konserwacji zbiorów**



Zarys historyczny papiernictwa japońskiego na przełomie XIX i XX wieku w aspekcie metod produkcji papieru stosowanego do odbitek graficznych – badania porównawcze technologii wykonania papieru w kopiach drzeworytów japońskich powstałych w okresie Taishō z oryginałami pochodzącymi z epoki Edo¹

DOI: 10.36155/NK.25.00004

Ewa Sobiczewska

esobiczewska@mnk.pl

ORCID: 0000-0002-5495-2395

notes 25_2023
konserwatorski

Summary: Ewa Sobiczewska, *An outline of the history of Japanese papermaking at the turn of the 19th and 20th centuries regarding paper production methods used for prints. Part II – comparative research on technologies of producing paper used for Japanese woodcut prints made in the Taishō period with originals from the Edo period*

This is a continuation of the article “An outline of the history of Japanese papermaking at the turn of the 19th and 20th centuries regarding paper production methods used for prints” published in “Notes Konserwatorski” vol. 24 (2022). The publication is devoted to technological changes in Japanese papermaking based on historical source materials, statistical data and contemporary studies.

¹ Pierwsza część artykułu *Zarys historyczny papiernictwa japońskiego na przełomie XIX i XX wieku w aspekcie metod produkcji papieru stosowanego do odbitek graficznych* ukazała się w 24 numerze „Notesu Konserwatorskiego” z 2022 roku, s. 93–134. Publikacja, poświęcona zmianom technologicznym w papiernictwie japońskim, opracowana została w oparciu o historyczne materiały źródłowe, dane statystyczne i badania współczesne.

Badania papieru

Cel badań

W celu lepszego zrozumienia zmian zachodzących w sposobach produkcji papierów używanych do wykonywania japońskich odbitek drzeworytniczych, przeprowadzono – w ramach drugiej części projektu badawczego² – analizę porównawczą oryginałów z okresu Edo (1603–1868) znajdujących się w posiadaniu Muzeum Narodowego w Krakowie z reprintami grafik powstałych na początku ery Taishō (1912–1926), pochodzących z daru Jensa Wiebela³. Badania miały również za zadanie określenie charakterystycznych cech papierów użytych przez wydawców w poszczególnych seriach. Papier japoński, jeśli nie zaznaczono inaczej, określany jest na potrzeby tej pracy wspólnym terminem *washi*. Przeprowadzone analizy będą stanowić podstawę tworzonej bazy danych dotyczącej zbioru drzeworytów japońskich ze zbiorów MNK. W przyszłości wszystkie zebrane dane, zawierające również wyniki badań pigmentów i barwników, będą mogły posłużyć jako materiał uzupełniający do określenia chronologii czasu powstania i proveniencji odbitek.

Zbiór Wiebela składa się z 81 grafik będących kopiami dzieł takich artystów, jak: Suzuki Harunobu, Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai. Piętnaście prac (nr inw. MNK VI-NN-323, MNK VI-NN-324, MNK VI-NN-326, MNK VI-NN-327, MNK VI-NN-328, MNK VI-NN-329, MNK VI-NN-343, MNK VI-NN-344, MNK VI-NN-345, MNK VI-NN-346, MNK VI-NN-347, MNK VI-NN-348, MNK VI-NN-349, MNK VI-NN-402, MNK VI-NN-403) pochodzi z edycji przygotowanej przez Ukiyo-e Kenkyūkai Tōkyō (浮世繪研究會), zatytułowanej *Ukiyoe*

² Wewnętrzny projekt badawczy Muzeum Narodowego w Krakowie „Zbiór grafik z daru Jensa Wiebela w kontekście kolekcji drzeworytów japońskich Muzeum Narodowego w Krakowie. [Analiza dzieł wszystkich z próbą oceny w kontekście uzupełnienia kolekcji MNK]”.

³ Dar ofiarowany Muzeum Narodowemu w Krakowie w 2018 roku przez wnuka pierwszego nabywcy. Więcej informacji w pierwszej części artykułu, zob. E. Sobiczewska, *Zarys historyczny piapiernictwa japońskiego na przełomie XIX i XX wieku...*, wyd. cyt. oraz B. Romanowicz, *Hokusai. Wędrując, Drzeworyty japońskie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, katalog wystawy, Kraków 2021, s. 18, 49–85.

hanga kessakushū (浮世繪板畫傑作), opublikowanej w latach 5–9 ery Taishō (1916–1920) przez Shōzaburō Watanabe. Dwanaście sztuk grafik (nr inw. od MNK VI-NN-331 kolejno do MNK VI-NN-342) należy do serii „Pośrednie stacje Tōkaidō i widoki na drodze Narita” – *Tōkaidō yokyo Narita dochu*, wydanej w 1919 roku przez Shōkichi Sakai. Źródeł pochodzenia pozostałych drzeworytów nie udało się zidentyfikować. Wśród nich znajdują się 32 drzeworyty z serii „Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō” – *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* (od MNK VI-NN-350 kolejno do MNK VI-NN-381), dziewiętnaście grafik z przedstawieniami „Trzydzieści sześć widoków góry Fuji” – *Fugaku sanjū-rokkei* (nr inw. MNK od VI-NN-383 kolejno do MNK-NN-401). Pozostałe trzy egzemplarze (nr inw. MNK-NN-325, MNK VI-330, MNK VI-NN-382) są pojedynczymi, niepowiązanymi ze sobą jednostkami, pochodzącymi z różnych cykli. Do badań porównawczych wybrano przykłady 21 oryginalnych grafik. Wśród nich znalazły się trzy prace Hokusai z przedstawieniami z serii „Trzydzieści sześć widoków góry Fuji” – *Fugaku sanjū-rokkei* powstałymi pomiędzy rokiem 1823 i 1829 (nr inw. MNK VI-479, MNKVI-NN-480, MNKVI-NN-482), a także czternaście drzeworytów Hiroshige z cyklu „Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō” – *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* datowanego na około 1834 rok (nr inw. MNK VI-1205, MNK VI-1209, MNK VI-1216, MNK VI-1225, MNK VI-1228, MNK VI-1229, MNK VI-1234, MNK VI-1235, MNK VI-1239, MNK VI-1240, MNK VI-1241, MNK VI-1248, MNK VI-1252, MNK VI-1257). Pozostałe to cztery pojedyncze grafiki z różnych serii autorstwa Hokusai i Hiroshige (nr inw. MNK VI-523, MNK VI-563, MNK VI-2270, MNK VI-2265) pochodzących z lat 30. XIX wieku.

W badaniach przeprowadzono:

- (1) obserwację wizualną z użyciem światła naturalnego, kierunkowego i przechodzącego, co umożliwiło oszacowanie: obecności, liczby i rozmieszczenia kresów oraz żeberek w obrębie poszczególnych drzeworytów, a także scharakteryzowanie faktury powierzchni, sposobu ułożenia włókien oraz ocenę zanieczyszczeń;
- (2) analizę składu włóknistego;
- (3) weryfikację obecnych w arkuszu wypełniaczy.

Obserwacje makroskopowe

1. Analiza powierzchni i struktury papieru

Dzięki obserwacji wyglądu arkusza papieru możemy zebrać informacje na temat jego metod produkcji. Oprócz oceny ogólnego wyglądu, ważna jest analiza w świetle przechodzącym. Można w ten sposób zobaczyć różnice w rozłożeniu włókien i stwierdzić obecność śladów sita. Obserwacja w świetle kierunkowym daje informacje o fakturze powierzchni.

Na wstępnym etapie prac przeprowadzono analizę współcześnie produkowanych papierów japońskich. Posługując się próbkami zaopatrzonymi w szczegółowy opis sposobu ich wykonania, można było stworzyć bazę do późniejszych badań porównawczych⁴. W tym celu wykonano zdjęcia powierzchni w świetle bocznym i świetle przechodzącym.

Papier japoński odznacza się gładką powierzchnią od strony górnej, a szorstką od dolnej. Różnica wizualna między *ura* – przodem a *omote* – tyłem bywa zwykle wyraźna, ale niekiedy słabo widoczna lub wręcz niezauważalna.

Pierwszym powodem wystąpienia różnic pomiędzy obiema stronami jest stopniowe tworzenie grubości arkusza w metodzie *nagashizuki*⁵. Najpierw

4 Opisy i próbki zostały opracowane przez japońską organizację The Association of Conservation for National Treasures. W specyfikacjach znajdują się informacje na temat nazwy własnej papieru, miejsca jego wytwarzania, nazwy warsztatu, nazwisk papierników. Zestawiono właściwości fizyczne: wymiary i wagę produkowanego arkusza, gramaturę, grubość, gęstość. W dalszej kolejności opisano skład włóknisty wraz z pochodzeniem roślin, z których przygotowano masę, środki używane do roztworzenia i metody ubijania, substancje dyspergujące, wypełniacze, metody formowania arkuszy i rodzaj zastosowanych sit, sposób suszenia. Karty w języku angielskim wraz z próbkami papieru są dostępne w biurze organizacji, adres mailowy: info@kokuhoshuri.or.jp.

5 *Nagashizuki* polega na budowaniu warstwowym arkusza papieru. Zasadą metody jest wielokrotne napelnianie formy zawieszoną, która zawiera masę włóknistą znajdującą się w ciągłym ruchu (w przód i tył lub na boki). Najpierw powstają 2–3 najcieńsze warstwy włókien, następnie nakłada się na nie grubszą warstwę pośrednią i na koniec ponownie cienką warstwę. Nadmiar masy jest każdorazowo wyrzucany z powrotem do kadzi. Istnieją lokalne różnice pod względem wykonywanej liczby ruchów i ich zakresu. Inną techniką stosowaną

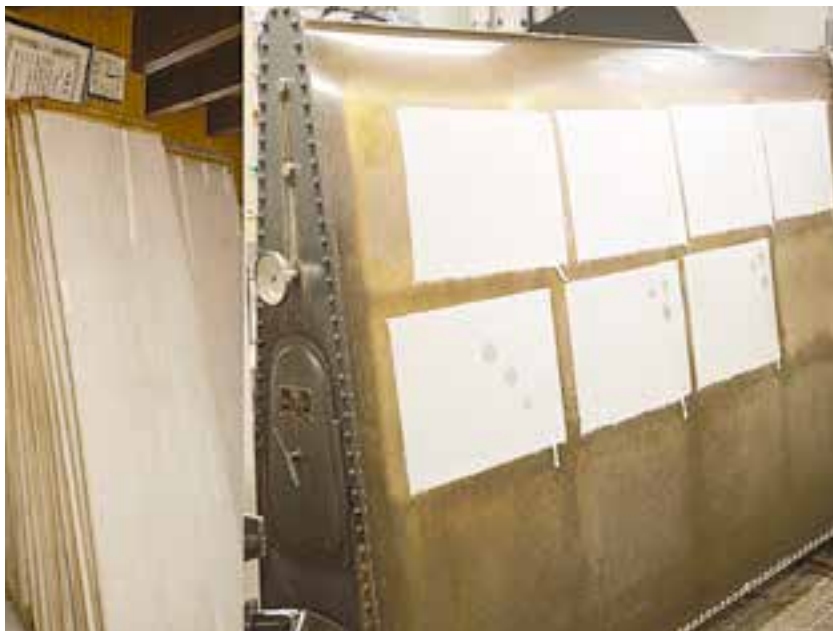
wychwytywane są najdłuższe włókna, które osadzają się na powierzchni sita⁶. Reszta masy wypływa przez szczeliny między żeberkami. Konsekwencją retencji frakcji długowłóknistej jest zmniejszenie się prześwitów w sicie i możliwość zatrzymania na jego powierzchni krótszych włókien. W ten sposób następuje stopniowe spiętrzanie włókien. Przy obserwacji przekroju gotowego papieru, można dostrzec, że strona arkusza stykająca się z sitem jest gładsza i posiada więcej długich włókien, a po przeciwnej stronie znajduje się wiele krótkich włókien zmieszanych z długimi⁷.

Drugim powodem różnic pomiędzy licem a odwrociem papieru jest zastosowana przez papiernika metoda suszenia arkuszy. Papier, z którego usunięto część wody w procesie *nagashizuki*, nadal zawiera dużo wilgoci, dlatego dosusza się go na drewnianej desce, wystawiając ją na działanie ciepła promieni słonecznych, lub na podgrzewanej metalowej płycie. Podczas nakładania mokrego arkusza na deskę bądź blachę, rozpościera się go za pomocą szerokiego pędzla. W zależności od rodzaju włosia pędzla na powierzchni mogą pozostać ślady, a włókna papieru bywają lekko podniesione. Pędzel prowadzony jest od środka na boki, ustawiony pod kątem prostym do powierzchni arkusza, tak aby wypchnąć powietrze spod spodu. Jego ślady są widoczne jako długie i ostre wklęsłe linie. Jeśli włosie cechuje się zbytnią miękkością, to nacisk narzędzia może okazać się niedostateczny. W konsekwencji, w czasie procesu suszenia pojawia się prawdopodobieństwo wystąpienia miejscowych odspojień papieru, co może skutkować pojawieniem się zmarszczek. Strona, która przylega do powierzchni deski lub blachy staje się bardziej gładka. Na *washi* suszonym na drewnianych deskach można często zaobserwować odbite na nim słoje (ślady takie nazywane

w japońskim papiernictwie jest *tamezuki* (metoda zanurzeniowa, oparta na potrząśnaniu sitem, zbliżona do stosowanej w Europie).

6 Długość włókien *kōzo* waha się od 6 do 25 mm. N. Stavisky, J. Schmidt, *Mitnan. A new fiber source for handmade paper*, „The Paper Conservator” 1984, vol. 8, issue 1, s. 73.

7 A. Okawa, *How is the front surface and back surface of paper format?*, w: *Handbook on the art of washi*, Tokyo 1991, s. 52.



Fot. 1.

Suszenie papieru w Mino: na deskach – warsztat papierniczy Minotakekami Kobo (po lewej) i na płytach metalowych w Mino-Washi Museum (po prawej), (fot. Marta Winiarczyk)

są terminem *itame*). W tym wypadku gładką powierzchnię stykającą się z deską określa się jako *lico*, a stronę, która nosi ślady pędzla uważa się za tył. Jest to jeszcze lepiej widoczne, gdy papier jest suszony na płycie metalowej. Woda znajdująca się między włóknami gwałtownie wyparowuje, powodując szybkie kurczenie się włókien. Ulegają one spłaszczeniu w warstwie stykającej się z powierzchnią suszarki, tak że nierówności spowodowane zróżnicowaniem wymiarów włókien stają się bardziej widoczne na powierzchni nieprzylegającej do płyty. Suszenie na słońcu odbywa się wolniej, w niższej temperaturze, zatem ilość wody pozostająca w papierze jest stosunkowo duża, a w konsekwencji papier charakteryzuje się większą miękkością i elastycznością. Celuloza to agregat polisacharydów o wysokim stopniu polimeryzacji (przeciętny stopień polimeryzacji (DP) celulozy rodzimej waha się od 2000 do 10 000, przy czym najczęściej

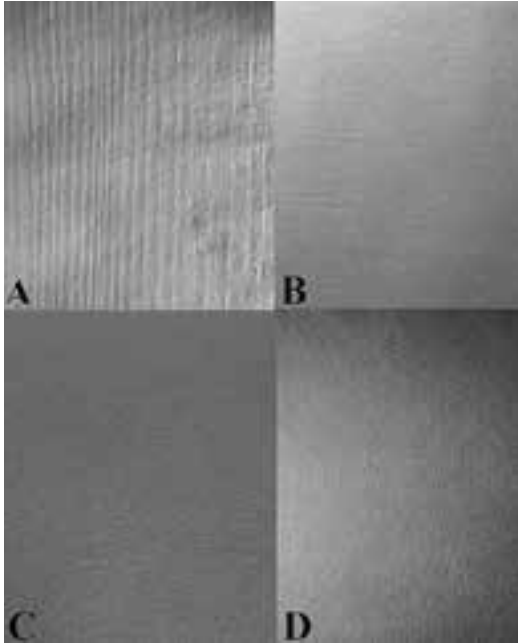
jego wartości mieszczą się w przedziale 4000–6000⁸⁾ połączonych wiązaniem β -1,4-glikozydowym i o liniowej strukturze cząsteczkowej. Gdy papier jest suchy, pomiędzy grupami hydroksylowymi są obecne elektrostatyczne wiązania wodorowe stabilizujące strukturę polisacharydów, dlatego trudniej jest rozciągnąć czy rozedrzeć arkusz odwodniony niż mokry. Podczas suszenia na słońcu odparowanie wody i towarzyszący temu skurcz włókien zachodzi zarówno w samym papierze, jak i w desce, a zatem wiązania wodorowe generowane przez suszenie wspomnianą metodą tworzą się równomiernie, przez co papier staje się bardziej wytrzymały mechanicznie. Bardzo gładka powierzchnia płyty metalowej powoduje, że lico suszonego papieru cechuje się dużą równością, ale ponieważ blacha nie pracuje tak jak drewniana deska, dochodzi do wystąpienia silnego i gwałtownego skurczu włókien. Powstające wiązania wodorowe są mniej liczne, co wpływa na obniżenie właściwości wytrzymałościowych papieru⁹.

Aby uniknąć zjawiska powstawania różnic pomiędzy licem i odwrociem, wynaleziono inną metodę suszenia, w której papier napręża się na drewnianej ramie. Arkusz nie posiada wtedy żadnych śladów pędzla i jest gładki z obu stron¹⁰.

8 W. Surewicz, *Podstawy technologii mas włóknistych; surowce włókniste przemysłu celulozowo-papierniczego i ich składniki chemiczne*, Warszawa 1971, s. 35.

9 Stwierdzono, że papier suszony na desce jest nieco mocniejszy (wartości samozerwalności dla mokrego papieru wynoszą odpowiednio: 138 m i 126 m, wartości samozerwalności skręconego o 45° paska papieru wynoszą 1960 i 1810 m) i mniej sztywny (wartość sztywności 35,8 mN) niż papier suszony na blasze (38,4 mN). Po gwałtownym i silnym odwodnieniu wiązki celulozy (fibryle) wiążą się ze sobą i nie wracają do swojego pierwotnego stanu, nawet jeśli ponownie ulegną nawilżeniu. Nie zaobserwowano prawie żadnej różnicy w gramaturze i gęstości w obu arkuszach. Absorpcja wody, gramatura, wartość pH dla obu próbek są prawie takie same. Zob. K. Masuda, *Tosa tengujōshi-tō no bussei shiken oyobi bunkazai shūfuku yōshi to shite no saiteki-ka jōken haaku*, w: *Washi no kenkyū – Rekishi seihō yōgu bunkazai shūfuku: zaidan hōjin pōra bijutsu shinkō zaidan*, Pola Art Foundation, Kochi Prefectural Paper Industry Technology Center, 2004, s. 36, http://www.pref.kochi.lg.jp/soshiki/151406/files/2019092000179/washi_report.pdf [dostęp: 10.03.2022].

10 A. Okawa, *How is the front surface and back surface of paper format?*, w: *Handbook on the art of washi*, Tokyo 1991, s. 53. W ten sposób suszono ręcznie produkowany papier *kyokushi*.



Fot. 2.

Faktura papieru: A – *misugami* suszonego na desce z sosny (papiernia Uekube, papiernicy Hisao i Ryoji Uekubo, prefektura Nara), B – *usumino* suszonego na desce z kasztanowca (papiernia Minotake, papiernicy Toyomi i Takehisa Suzuki, prefektura Gifu), C – *hōsho* „Echizen Kizuki Hoso” suszonego na desce z miłorzębu (papiernia Ichibei Iwano, papiernik Ichibei Iwano, prefektura Fukui), D – *hosokawashi* suszonego na płycie metalowej (papiernia Takano, papiernik Taeko Koyama, prefektura Saitama), (fot. Ewa Sobiczewska)

Do suszenia papieru najbardziej odpowiednie są pojedyncze płyty pozbawione łączów. Za szczególnie wartościowe uważa się drewno miłorzębu ichō, które posiada gładką powierzchnię i niewiele słoików. Papier na nim suszony ma niezwykle piękną i subtelną fakturę. Najczęściej wykorzystuje się deski sosnowe i cedrowe. Są o wiele lżejsze, a przez to wygodniejsze w przenoszeniu, ale ich wyraźniejsze słoje łatwo odbijają się na papierze. Płyty z miłorzębu są używane w Echizen, natomiast z kasztanowca japońskiego w okolicach Mino (dzisiejsza

W 1875 roku Ministerstwo Finansów Japonii zaproponowało papiernikom z Echizen, aby ci spróbowali wyprodukować papier nadający się do drukowania banknotów. Wykonano go z mitsumaty i nazwano *kyokushi* (papierem urzędowym). Został przedstawiony na wystawie światowej w Paryżu w 1878 roku, gdzie zachwycono się jego pięknem i trwałością. Znalazł również zastosowanie do emisji papierów wartościowych i obligacji, a w 1919 roku użyto go do wydrukowania tekstu traktatu wersalskiego. Obecnie produkowany maszynowo *kyokushi* wykorzystywany jest do druku japońskich banknotów.

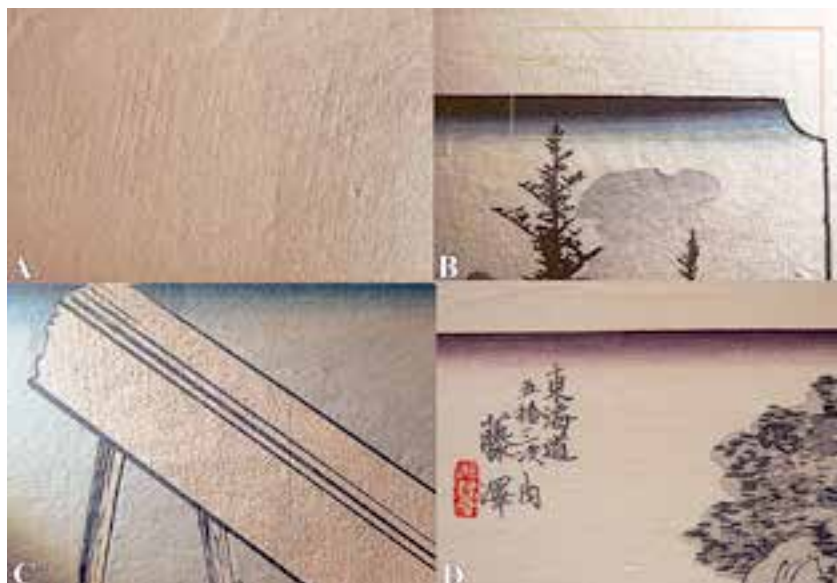


Fot. 3.

Faktura powierzchni grafik
pochodzących z wydawnictwa
Watanabe: A – MNK VI-NN-323,
B – MNK VI-NN-343
(fot. Ewa Sobiczewska)

Fot. 4.

Ślady odcisku deski
na licu papieru grafik
z okresu Taishō:
A – MNK VI-NN-389,
B – MNK VI-NN-365,
C – MNK VI-NN-395,
D – MNK VI-NN-365
(fot. Ewa Sobiczewska)





Fot. 5.

A – ślady pędzla na odwrociu grafiki MNK VI-NN-363, B i C – porównanie powierzchni lica i odwrocia papieru grafiki MNK VI-NN-325 (fot. Ewa Sobiczewska)

prefektura Gifu). Duże drzewa potrzebne do wyrobu desek są bardzo trudne do zdobycia we współczesnych czasach. Ich cena jest bardzo wysoka. W rezultacie papiernicy często posługują się odziedziczonymi po poprzednikach starymi narzędziami mającymi nierzadko po 150 lat.

Na odwrociach wszystkich grafik zaobserwowano mniej lub bardziej widoczne ślady pędzla. Lico i odwrocie są łatwo rozróżnialne pod względem faktury.

Wyjątek stanowi grafika MNK NN-325 „Ohisa z herbaciarni Takashimaya” – *Takashima Ohisa*. Nie zaobserwowano na niej śladów pędzla, a różnica między odwrociem a licem widoczna jest dopiero pod powiększeniem. Można wnioskować, że papier ten został specjalnie wyprodukowany do tej odbitki.

Jest to w pełni uzasadnione w przypadku zastosowania unikalnej techniki druku po obu stronach papieru zwanej *ryomen-zuri*. Postać Ohisy, dziewczyny z herbaciarni Takashimaya, ukazanej z przodu i z tyłu, została umiejętnie wydrukowana na jednym arkuszu. Dzięki temu, kiedy wydruk jest trzymany pod światło, można zaobserwować dokładne dopasowanie konturów. Brak widocznej różnicy w fakturze papieru dodatkowo uwydatnia walory artystyczne odbitki.

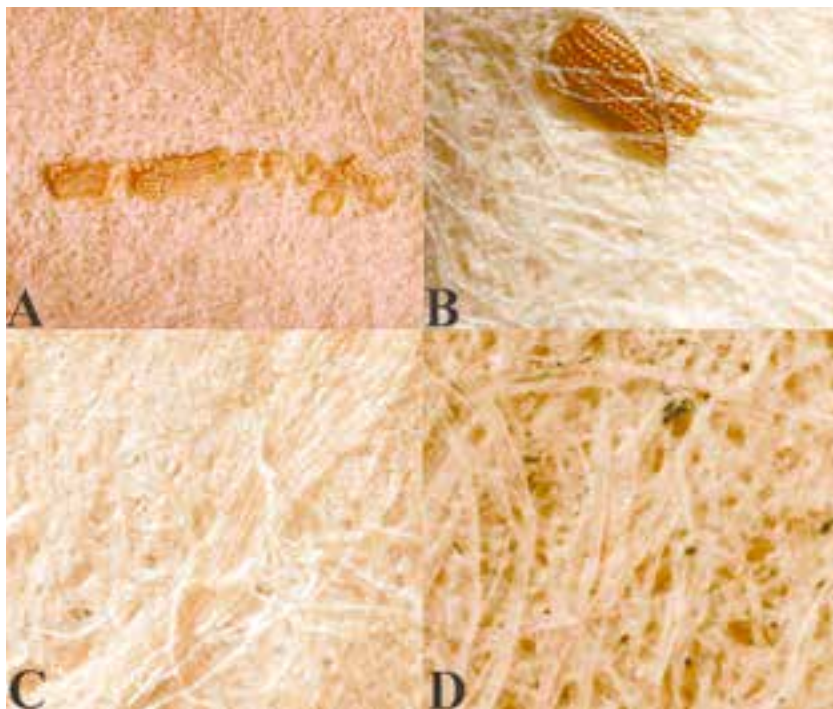
Struktura papieru

We wszystkich badanych papierach zaobserwowano tę samą regularną strukturę papieru z równomiernie rozmieszczonymi włóknami. W siatce splecionych włókien widoczne są niekiedy mniejsze lub większe zanieczyszczenia pochodzące z niedokładnie sfibrylowanych włókien oraz pozostałości fragmentów roślin (fot. 6).

Wyjątkiem jest grafika MNK VI-NN-330 (fot. 7 C, D). Część włókien pokrywają gęste ciemne cząsteczki. Jest to przykład zastosowania dodatku makulatury do masy papierniczej.

Pierwsze wzmianki o recyklingu papieru w Japonii pochodzą z IX wieku. Do produkcji arkuszy papieru zwanego *shukushi* przetwarzano książki z biblioteki cesarskiej¹¹. Wobec dużego zapotrzebowania na ten typ wyrobu w XV wieku

¹¹ *Sukikaeshi* – „ponownie wytworzony papier” 漉き返し業者, nazywany również *jiyukushi* lub *usuzumigami*. Papier taki miał różną jakość i zastosowanie. Często używano go do przekazywania rozkazów cesarza w dokumentach redagowanych przez jego sekretarza. Był poddawany różnorodnym zabiegom mającym na celu pogłębienie szarego koloru pochodzącego z tuszu, tak aby podkreślić jego świętość i wysoki status. W dawnych wyobrażeniach papier ten zawierał część duszy zmarłego, będąc świadectwem życia osoby, która go wcześniej używała. Przykładem takim jest historia pochodząca z wieku IX, opisana w *Nihon Sandai Jitsuroku*. Opowiada ona o konkubinie cesarza Seiwa, pani Fujiwara-no Tamiko, która po śmierci władcy kazała przetworzyć wszystkie wiersze i listy miłosne, które do niej napisał. Na otrzymanym papierze przepisywała sutrę z modlitwą o pokój jego duszy, którą rozdawała w kręgu bliskich przyjaciół i członków rodziny. Wierzono, że kopiowanie

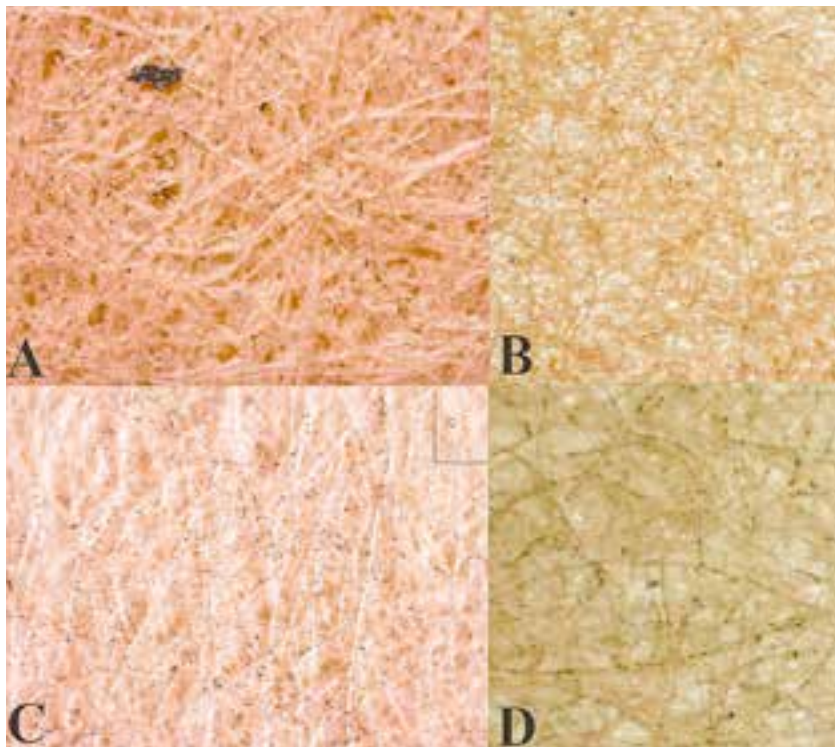


Fot. 6.

Drzeworyty z okresu Taishō: A, B – pozostałości fragmentów roślin, C – niedokładnie rozbite włókna, D – nieusunięte drobiny pochodzące z zewnętrznej czarnej warstwy tyka (fot. Ewa Sobiczewska)

powstały cechy rzemieślnicze zwane *shukushi-za*. W 1522 roku istniały dwie sekcje, z których jedna zarządzana była przez ród Togai, a druga przez ród Osaji. Obie rodziny były dziedzicznymi urzędnikami *zushoryō*, czyli biblioteki cesarskiej. Posiadały dostęp do starych rękopisów i dokumentów, które były ponownie przetwarzane na masę papierową wykorzystywaną jako materiał do produkcji papieru w fabrykach cechu. Wraz z upadkiem całej administracji

sutry pomoże w zbawieniu duszy zmarłego. *Shukushi* był również używany jako papier do codziennych notatek oraz w malarstwie i poezji. Jednak w tym przypadku jego jakość była znacznie gorsza.



Fot. 7. Drzeworyty z okresu Taishō: MNK VI-NN-329: zanieczyszczenia w strukturze papieru pochodzące z pozostałości zewnętrznej warstwy łyka (A – w świetle skośnym, B – w świetle przechodzącym), MNK VI-NN-330: cząsteczki czarnego pigmentu w strukturze papieru (C – w świetle skośnym, D – w świetle przechodzącym), (fot. Ewa Sobiczewska)

centralnej w okresie Heian *zushoryō* przestało mieć tak wielkie znaczenie, a zatrudniony personel został zredukowany pod względem liczebności. W okresie Edo przy produkcji *shukushi* w Kioto i Fushimi pracowało sześciu kierowników, trzech brygadzystów i 121 papierników. Ich działalność podlegała jurysdykcji zarządców *shukushi-za*.

Papiernicy cesarscy, którzy utracili zatrudnienie na dworze, przeszli na usługi władców feudalnych i stopniowo zasymilowali się z innymi rzemieślnikami

działającymi na terenie całej Japonii¹². Powszechna produkcja tańszych rodzajów papierów, w tym papieru z makulatury, rozprzestrzeniła się i wzrosła, gdy stały się one niezbędne w codziennym życiu mieszkańców miast.

Jakość papieru z recyklingu wytwarzanego w okresie Edo na użytek niższych warstw społecznych była bardzo różna w zależności od jego przeznaczenia, miejsca wytwarzania, składu i metod produkcji. Wśród zachowanych historycznych przykładów znajduje się całe spektrum wytworów: od źle uformowanych, nierówno zabarwionych i zawierających zanieczyszczenia arkuszy, po bardzo dobrze wykonane, prawie białe papiery.

Głównymi ośrodkami produkcyjnymi papieru z recyklingu były duże miasta, w tym Edo (dzisiejsze Tokio), Osaka i Kioto. Największym dostawcą makulatury i konsumentem papieru w Japonii było Edo. W mieście tym działała rozwinięta sieć przedsiębiorstw zajmujących się przetwarzaniem wszelkiego rodzaju śmieci i odpadków, funkcjonująca pod kontrolą rządu. Śmieci były zbierane na ulicy przez członków najniższej kasty *eta*, która zamieszkiwała slumsy. *Kamikuzu hiroi*¹³ chodzili po ulicach z koszykiem zawieszonym na szyi i za pomocą prostego bambusowego narzędzia zbierali papiery leżące na ziemi. Pod koniec dnia zanosili swój urobek do handlarza używanym papierem¹⁴. Czytą makulaturę pozyskiwali chodzący od drzwi do drzwi handlarze *kamikuzu kai*¹⁵. Nosili na ramieniu dwa kosze z plecionego bambusa, zwane *mekago*, zawieszane na drążku. Posiadali ze sobą wagę do ważenia papieru, aby móc za jej pomocą określić kwotę należnej zapłaty. Zebrane śmieci i makulaturę sortowano na grupy: osobno tkaniny, metale, włosy i papier. Sprzedawano je pośrednikom i hurtownikom, którzy z kolei odsprzedawali je rzemieślnikom. Oprócz dystrybucji surowców, hurtownicy kontrolowali także sprzedaż

12 D. Hunter, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, New York 1978, s. 151, 152.

13 紙屑拾い - zbieracze papieru.

14 *Kamikuzuya* 紙屑屋 - skup makulatury.

15 *Kamikuzukai* 紙屑買い - skupujący papier.

gotowych produktów. Skupowali papier makulaturowy od wytwórców i dostarczali go detalistom. W okolicy Edo było kilka wiosek, które wytwarzały papier wyłącznie z recyklingu. Pierwsze powstały w Asakusa. Na początku XIX wieku ośrodki produkcji przeniosły się do Sanyabori, a później w XX wieku na północ, do Minamisenju. Papier z recyklingu produkowany w regionie Edo nosił nazwę *asakusashi* lub *asakusagami*¹⁶ i zachował tę nazwę nawet po transferze produkcji do Sanyabori i Minamisenju. Papier makulaturowy pochodzący z Kioto nazywany był *nishidōingami*, a z Osaki *minatogami*¹⁷.

Stosunkowo niewiele wiadomo o materiałach i metodach stosowanych do przetwarzania papieru z recyklingu w okresie od XVIII do XIX wieku. Ten brak historycznych źródeł wynika w pewnym stopniu z faktu istnienia ustnej tradycji przekazywania wiedzy z mistrza na ucznia. Być może czynności, którymi zajmowali się nisko wykwalifikowani chłopcy były postrzegane również jako zbyt proste, aby zasługiwały na udokumentowanie. Według japońskich badaczy zajmujących się historią rękodzieła papierniczego, makulatura była moczona w wodzie przez kilka godzin. Bywała często niezbyt starannie sortowana, co skutkowało dużą zawartością zanieczyszczeń, takich jak włókna tkanin, sierść zwierząt i błoto. Namoczony papier umieszczano na drewnianej lub kamiennej powierzchni i ubijano pałką, a następnie płukano w wodzie. Czasami w celu zwiększenia białości *shukushi* dodawano do niego proszek ryżowy, kredę lub białą glinę. Tradycja ręcznego wytwarzania papieru pochodzącego z makulatury zaczęła ostatecznie zanikać w latach siedemdziesiątych XX wieku i obecnie nikt nie kontynuuje jego produkcji¹⁸.

¹⁶ 浅草紙 – papier z Asakusa.

¹⁷ *Nishidōingami* 西洞院紙, *minatogami* 湊紙. *Minatogami*, którego produkcję rozpoczęto w wiosce Minato często był barwiony na ciemny granat lub fiolet i używano go do warstw podkładowych w rozsuwanych drzwiach *fusuma* lub wyklejania ścian w pawilonach herbacianych.

¹⁸ K. Hioki, *Investigation of Historical Japanese Paper: An Experiment to Recreate Recycled Paper from 18th–19th Century Japan*, „The Book and Paper Group Annual” 2014, vol. 33, s. 44–53.

W kilku dokumentach pochodzących z okresu od XVIII do XIX wieku dotyczących makulatury można znaleźć wzmianki o metodach usuwania z niej tuszu¹⁹. Pierwsza polegała na zastosowaniu fermentacji, druga obejmowała etapy gotowania, ubijania i mycia. W ostatniej metodzie dzięki powtórzeniu dwóch cykli otrzymywano jasnoszary papier, a przy powtórzeniu trzykrotnym – biały. Gotowanie w alkaliach powodowało pęcznienie włókien celulozowych, co prowadziło do złuszczenia cząstek *sumi* przywierających do powierzchni włókna. Substancje zasadowe pomagały w rozpuszczaniu hemieluloz, umożliwiając usunięcie uwieczonych w nich drobin tuszu. Środki te rozkładają chemicznie spoiwo, czyli klej skórny. Ubijanie powodowało fizycznie oddzielenie sadzy od włókien, a dzięki myciu w wodzie była ona wypłukiwana na zewnątrz. Poprzez kilkakrotne powtarzanie tych czynności można było usunąć i wypłukać nawet bardzo mocno przylegające cząstki tuszu.

W związku z wystąpieniem poważnego niedoboru najważniejszej rośliny włóknodajnej, jaką było *kōzo*²⁰, i wzrostem jej ceny, można przypuszczać, że od końca XVIII wieku wykorzystanie makulatury przez producentów papieru było normą. Nawet najbardziej znane wioski papiernicze do produkcji wysokogatunkowego papieru stosowały mieszanie makulatury z nowymi włóknami. W 1819 roku działający w wiosce Echizen związek producentów Gokasho, zajmujący się kontrolą jakości, wydał ostrzeżenie, że wszystkie wykryte zapasy papieru *hōsho* zawierające dodatek makulatury będą zniszczone. Papiernicy potajemnie importowali makulaturę z regionów Osaki i Kioto²¹.

19 Tusz *sumi* był wykonany z mieszaniny sadzy i kleju skórniego. Cząsteczki węgla naniesione na powierzchnię papieru wnikały w puste przestrzenie między włóknami i gdy spoiwo wysychało – cząsteczki przylegały do ich ścianek. Tamże, s. 51.

20 Nazwa *kōzo* odnosi się do skrzyżowanych odmian morwy papierowej *Broussonetia kazinoki* Sieb. i *Broussonetia papyrifera* Vent.

21 K. Hioki, *Investigation of Historical Japanese Paper...*, wyd. cyt., s. 52–53.

Orientacja i kierunek włókien w papierze²²

Metody produkcji papieru w Japonii były i są do tej pory tak różnorodne, że nie istnieje jedna określona technika wykonania. Choć podstawowe etapy są wspólne, to istnieją niezliczone wariacje w detalach: tyle ile jest papierni w Japonii, tyle metod czerpania i przygotowania masy.

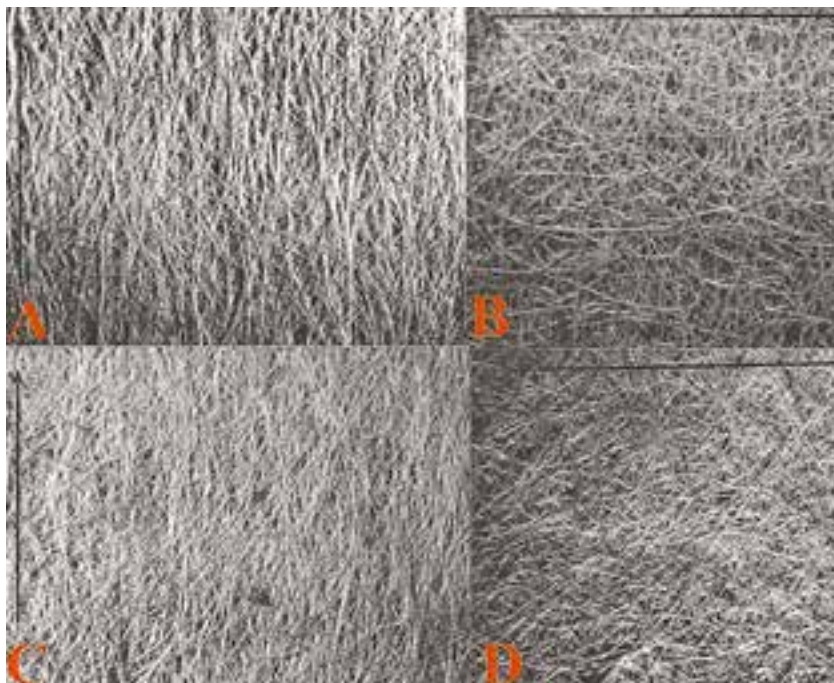
W literaturze często spotyka się opis, w którym pierwszy krok stanowi tworzenie powierzchni arkusza, a w dalszej kolejności – nabieranie i rozprowadzanie masy budującej właściwą strukturę. W ostatnim ruchu następuje zamknięcie i wykończenie powierzchni. Jest to wariant klasyczny spotykany na przykład w Mino. Zaobserwowano, że w przypadku tej tradycyjnej metody, grubość formowanego papieru jest zawsze nieco większa przy krawędzi znajdującej się bliżej papiernika.

Manewrowanie sitem w kierunkach: przód – tył, góra – dół, prawo – lewo, może być przeprowadzane w dowolnej liczbie powtórzeń, konfiguracji i z różną dynamiką. Niektórzy papiernicy wykonują ruchy bardzo spokojne i łagodnie przemieszczają wodną mieszaninę między krawędziami ramy²³, w której umieszczone jest sito. Bywają też pracownie, w których czerpanie przebiega bardzo żywiołowo, przez co zawiesina bywa wyrzucana w powietrze nawet na wysokość pół metra²⁴. Cały kunszt rzemiosła polega na tym, że – niezależnie od użytych metod – rezultatem jest otrzymanie produktu, który cechuje się z góry ustalonymi przez wytwórcę właściwościami oraz najwyższą jakością.

²² Kierunek włókien określa sposób ich ułożenia w papierze. Chociaż w japońskich papierach ręcznie czerpanych jest on mniej wyraźny niż w wytwarzanych maszynowo, to nadal zauważalny, ponieważ większość włókien układa się zgodnie z ruchem sita. Przez orientację włókien należy rozumieć różnicę w ich rozmieszczeniu na zewnętrznych stronach warstw arkusza.

²³ Zwanej *keta*.

²⁴ Bardzo szczegółowe opisy techniki i metod formowania papieru w poszczególnych warsztatach na terenie całej Japonii zostały sporządzone niezależnie od siebie przez Masazumi Seki i Annę-Grethe Rischel. Seki M., *A Database of Traditional Papermaking Centers in East Asian Regions*, „Senri Ethnological Studies” 2013, no. 85, s. 66–79; Rischel A.-G., *A scientific description of specimens of Asian paper of known origin*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiórami Historycznymi” 2020, t. 14, z. 3, s. 493–496, 499–501, 505–513, 515–524.



Fot. 8.

Zdjęcia powierzchni lica i odwrocia grafiki MNK VI-NN-325 w świetle skośnym, padającym w kierunku wzdłużnym do linii kresów (A, C) i prostopadłym (B, D), (fot. Ewa Sobiczewska)

W celu zobrazowania sposobu ułożenia włókien na zewnętrznych warstwach papieru, wykonano zdjęcia jego powierzchni w świetle bocznym zorientowanym w kierunku wzdłużnym oraz poprzecznym do linii kresów (fot. 8).

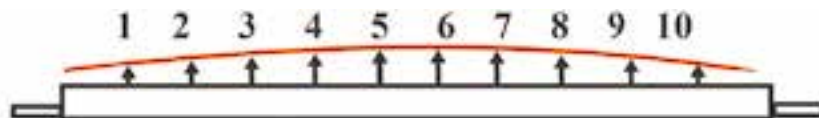
Można stwierdzić, że wszystkie badane arkusze charakteryzują się podobną orientacją włókien. Na zewnętrznych warstwach włókna ułożone są wzdłużnie, równoległe do linii kresów i poprzecznie do linii żeberek. Obserwowane papiery posiadają przez to wyraźny kierunek wzdłuż linii kresów. Dodatkowym potwierdzeniem tego faktu są widoczne różnego typu deformacje na krawędziach grafik (fot. 9). Wewnątrz znajduje się skomplikowana struktura z przeplatających się w różnych kierunkach włókien ułożonych w siatkę.



Fot. 9. Drzeworyty z okresu Taishō: A – pofalowanie odpowiadające kierunkowi papieru, wynikające z pracy arkusza, B – deformacje poprzeczne powstałe w wyniku przyklejenia krawędzi papieru do podkładu (fot. Ewa Sobiczewska)

Obserwacja papieru w świetle przechodzącym, analiza układu kresów i żeberek

Szczegóły widoczne w papierze w świetle przechodzącym są ściśle związane z narzędziami używanymi do formowania arkusza. Jak wspomniano już wcześniej, do czerpania papieru używa się ramy, która nosi nazwę *keta*. Składa się ona z dwóch części wykonanych z lekkich listew drewnianych połączonych zawiasami. Wkłada się w nią elastyczną matę *su*, która razem z *keta* stanowi całość określaną wspólną nazwą *suketa* lub *sugeta*. Rama *keta* wykonana jest z *hinoki* (japońskiego cyprysu). Obie części połączone są zawiasami umieszczonymi wzdłuż dużego tylnego boku i zamykane z przodu kłami *kakegane*. Górna rama nosi nazwę *uwageta*, dolna – *shitageta*. Na dolnej części znajdują



Rys. 1.

Schemat konstrukcji podpory sita z użyciem drutu i gwoździ (rys. Ewa Sobiczewska)



Fot. 10.

A – przykład ramy *keta* posiadającej w dolnej części poprzeczkę z zamocowanym metalowym, wygiętym w lekki łuk, drutem w papierni w Mino (fot. Marta Winiarczyk), B – grafika z okresu Taishō MNK VI-NN-389 ze śladem pozostawionym przez poprzeczkę (fot. Ewa Sobiczewska)

się ułożone równolegle do krótszego boku poprzeczki *san*, które – stanowiąc podparcie dla sita – mają za zadanie usztywnić konstrukcję ramy. Gęstość rozmieszczenia poprzeczek zależy od wielkości ramy *keta*. Na ogół występują one w interwałach co 8 do 15 cm. Dawniej poprzeczki *san* wykonywano wyłącznie z drewna. Innowacją w ich konstrukcji opracował i upowszechnił Genta Yoshi. Polega ona na wykorzystaniu gwoździ podporowych, na których mocuje się metalowy (mosiężny lub miedziany) drut o średnicy około 1,5 mm. Forma jest zaprojektowana tak, aby jej część środkowa była lekko uniesiona (rys. 1). Osiąga się to przez zastosowanie odpowiednio dłuższych i grubszych gwoździ.

Modyfikacja taka umożliwiła stabilne ułożenie sita na ramie i – co za tym idzie – równomierny rozkład masy papierowej. Użycie drutu poprawia również drenaż. Rozwiązanie takie szybko rozprzestrzeniło się w całej Japonii i jest obecnie powszechnie stosowane do sit bambusowych. Podpory metalowe nie są używane do sit wykonanych z łodyg *kaya* (trawy miszkantu *Miscanthus sinensis* Anders). W ich przypadku w dalszym ciągu wykorzystuje się wyłącznie proste poprzeczki drewniane, ponieważ drut powoduje powstawanie uszkodzeń maty *su*. W konstrukcji ram o mniejszych rozmiarach (w przybliżeniu 20×30 cm lub mniejszych) listwy podporowe na *shitageta* służące do podtrzymywania maty *su* nie są konieczne.

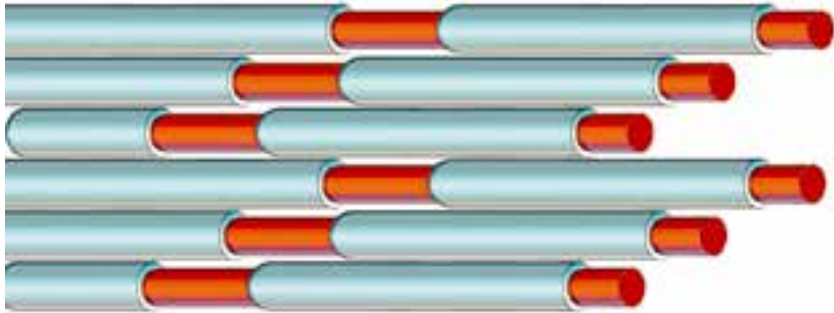
Cechą świadczącą o ręcznym wykonaniu papieru jest występowanie w nim grubszych obszarów w postaci wyraźnych ciemnych linii, które odpowiadają ułożeniu poprzeczek zamontowanych w dolnej części ramy *keta*. Jest to efekt zbierania się w tych miejscach drobnych włókien w wyniku podciągania kapilarnego.

Ruchome sito *su* wykonane jest z bardzo cienkich żeberek *higo* połączonych ze sobą niciami *kinu-ito*. Oba dłuższe końce maty są zakończone listewkami *heriki*.

Początkowo *su* było wykonywane wyłącznie z łodyg trawy miszkantu – *kaya*. Źdźbła rośliny zbierano po pierwszych mrozach w listopadzie. Łodygi często były lekko wygięte. Docinano je jedynie na długość, gdyż nie można było ich obrabiać mechanicznie w celu ujednoczenia średnicy. Z tego powodu ich układ w sicie bywał niejednolity i powstawały między nimi nierówne szczeliny. Aby było możliwe tworzenie szerszych sit, łodyżki z *kaya* łączono ze sobą przez umieszczanie w pustych wnętrzach bambusowych patyczków (rys. 2). Sito takie nosi nazwę *kayasu* i ma w czasach współczesnych ograniczone zastosowanie. Obecnie wytwarza się na nim papiery do kaligrafii, papier *seisho*²⁵ oraz papier *uda*²⁶. Arkusze czerpane na *kayasu* charakteryzują się szorstką, nierówną

25 *Seisho* – gruby papier stosowany do wykonywania ksiąg rachunkowych w tradycyjnym stylu.

26 Papier *uda* – gęsty (zawiera wypełniacz w postaci naturalnego wapienia) i gruby papier produkowany w okolicach Yoshino. Często bywa naśladowany przez innych wytwórców



Rys. 2.

Sposób łączenia źdźbeł *kaya* w sicie (rys. Ewa Sobiczewska)

fakturą i nieregularnym ułożeniem żeberek. Obecnie *kaya* jest zbierana tylko przez czterech rolników w obszarze Funakoko/Kariba w Tono, Sagawa-chō, Takaoka-gun²⁷.

W późniejszym czasie maty *su* zaczęto wytwarzać także z patyczków bambusowych. Do tego celu wykorzystywane są dwa rodzaje bambusa: jasny bambus *madake* i czarny bambus *hachiku* (*kuretake*). Zbiory przeprowadza się w okresie od października do grudnia. Drewno staje się twarde i dojrzałe, gdy roślina ma co najmniej 3 lata, a odległość międzywęźli musi wynosić około 42 centymetrów, co bardzo utrudnia znalezienie optymalnych pędów. Najbardziej cenione są bambusy rosnące w gajach cedrowych. Rośliny rosną wtedy prosto i charakteryzują się dłuższymi międzywęźlami. Bambus ma pustą w środku, cylindryczną łodygę. Na całej jej długości występują węzły o zgrubiałych ścianach, które zachodzą na wnętrze źdźbła, tworząc segmenty. Powierzchnia łodygi odznacza się większą twardością od zewnętrznej strony,

i sprzedawany pod taką samą nazwą, ale odmienne metody produkcji powodują, że ma niższą jakość i inne właściwości. Arkusz papieru jest formowany przez poruszanie sita do przodu i do tyłu. Za: K. Masuda, *Japanese Paper and Hyogu*, „The Paper Conservator” 1985, vol. 9, s. 38.

²⁷ *Washi no kenkyū...*, wyd. cyt., s. 107.

jej gęstość spada w kierunku środka rośliny. Grubość ścianki bambusa wynosi około 15 mm. Do produkcji żeberk źdźbło jest przecinane w poprzek i usuwane są węzły. Za pomocą ośnika, zwanego *migakikama*, zdrapuje się zewnętrzną warstwę. Łodygę rozłupuje się wzdłużnie nożem *takewaribōchō*, tak aby powstały wąskie paski. Następnie za pomocą noża usuwana jest wewnętrzna warstwa ścianki. Ścienione w ten sposób paski mają grubość 1 mm. Otrzymane listewki o kwadratowym przekroju wyokrągla się w ścieniarce mającej postać stalowej blachy z otworami o różnych średnicach zaopatrzonych w zaostrome krawędzie. Powierzchnia patyczków musi być gładka, aby nie zahaczały o nie włókna masy papierniczej. Grubość wytwarzanych w ten sposób żeberk zazwyczaj wynosi 0,8 mm w przypadku grubych i 0,6 mm dla cieńszych. Limitem technicznym jest tworzenie żeberk o średnicy 0,5 mm. Zbyt ścieniony bambus staje się bardzo kruchy i łamliwy, a sito z niego zrobione szybko ulega uszkodzeniu²⁸. Przyjmując podaną przez Baretta liczbę i średnicę żeberk bambusowych w sicie, możemy obliczyć, że w przypadku 11 sztuk patyczków o średnicy 0,6 mm przypadających na 1 cm, przerwy między nimi wynoszą około 0,3 mm, natomiast w sitach z ośmioma patyczkami o średnicy 1 mm na 1 cm przybliżona wartość osiąga 0,2 mm.

Właściwości łodygi bambusa pozwalają na wyrób precyzyjnie zwymiarowanych patyczków, przez co sito z niej wykonane ma równo rozmieszczone żeberka i w związku z tym rozkład linii (odcisku żeberk) w papierze jest bardziej regularny w porównaniu z sitem z *kaya*²⁹.

W przezroczu arkusza papieru oglądanym pod światło można zaobserwować ciemne i jasne prążki. Odległości między liniami odpowiadają rozmieszczeniu żeberk sita lub mogą być nieco mniejsze, jeśli arkusz skurczył się podczas suszenia. Badania historyczne dowodzą, że średnica stosowanych do konstrukcji maty *su* żeberk malała w miarę upływu czasu i w konsekwencji następowało

²⁸ T. Baretta, *Japanese Papermaking: Tradition, Tools, and Techniques*, Tokyo 1983, s. 97.

²⁹ Informacja od dr Makiko Shiroto, wykładowcy na Gakushuin Women's College, Tokio, członka Society for Study of Washi Culture.

zagęszczenie ich w sicie³⁰. Wyniki analiz dokumentów z Daitokui³¹, pochodzących z okresu pomiędzy rokiem 1168 a 1708, wykazały, że w XII wieku ich liczba wynosiła 14 sztuk na 1 *sun*³², od połowy XVI do początku XVIII wieku było to 19 sztuk na 1 *sun*³³. Dane te pozostają w korelacji z wynikami otrzymanymi przy analizie dokumentów ze zbiorów Uniwersytetu Ryukoku: od XVII do poł. XVIII wieku zaobserwowano występowanie 20 żeberek na 1 *sun* oraz nagły wzrost ich liczby do ponad 30 sztuk na 1 *sun* od końca XVIII do początku XX wieku³⁴.

W katalogu z wystawy kolekcji Parkesa możemy znaleźć informację, że w sitach bambusowych dla grubych papierów standardowa liczba żeberek wynosiła 17–25 sztuk na 1 *sun*, 30–40 dla średniej grubości i 45–50 dla cienkich. Papier wykonany na sicie z *kaya* ma średnią gęstość żeberek 20–25 na 1 jednostkę *sun*³⁵.

Aby móc tworzyć sita bambusowe o szerokości większej niż przeciętna długość patyczków *higo*, czyli około 42 cm, łączy się je, układając w równych liniach, jedno za drugim. Miejsca ich zakończeń mijają się co drugi rząd. Istnieją trzy metody łączeń – czołowy *tsugiwase* (A), na skos *sogitsuke* (B) i schodkowy *kagitsuke* (C) (rys. 3). Ten pierwszy jest obecnie najczęściej spotykany³⁶.

30 M. Kato, Y. Kimura, K. Enami, *A study on image analysis of screens of handmade Japanese paper*, w: *Research report of Digital Archives Research Center, Ryukoku University, 2001 fiscal year, 2002*, s. 125–128.

31 Kompleks świątyni buddyjskich szkoły *zen rinzai* położony w dzielnicy Murasakino w Kioto.

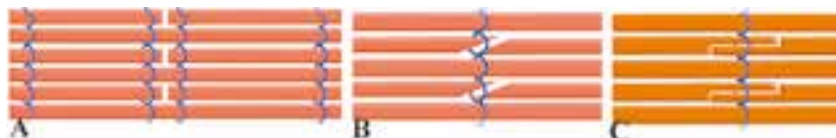
32 *Sun* jest tradycyjną japońską jednostką o długości równej 30,3 mm.

33 T. Enomae, M. Hotate, Y.-H. Han, *History, analysis and database of traditionally-handmade Japanese paper, First China-Japan-Korea Symposium on Papermaking History 11 November 2009*, Fuyang, Zhejiang, China, 2009, bez numeracji stron.

34 M. Kato, Y. Kimura, K. Enami, *A study on image...*, wyd. cyt., s. 126, 127.

35 *Umi o watatta edo no washi: pākusu korekushon ten*, [katalog wystawy], Kami no Haku-butsukan, Tokyo 1994, s. 46.

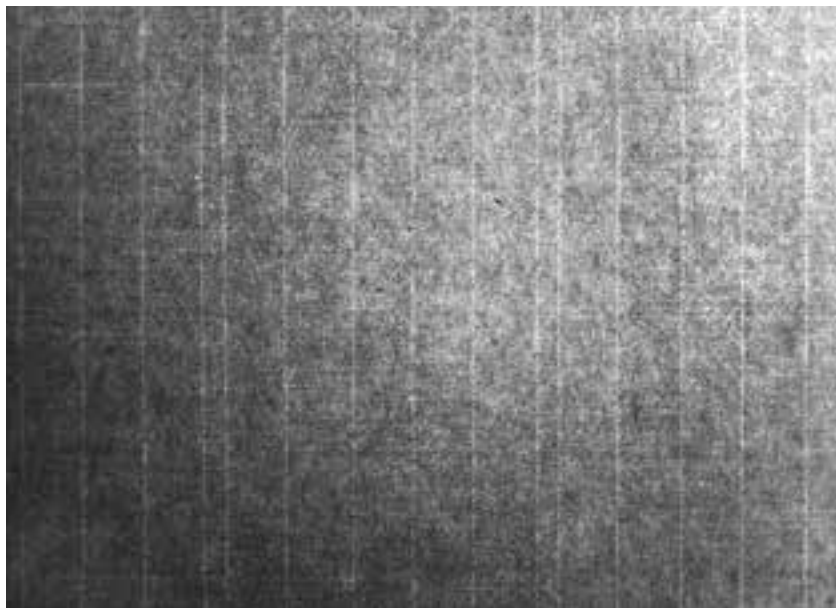
36 Łączenie patyczków na skos jest najtrudniejszą techniką. Stosuje się ją współcześnie w papierach *mino*, *kaishoin* i *honmino*. Technika ta jest wymagana przy wytwarzaniu wielkoformatowego papieru do *shōji*, które – przepuszczając światło – uwidaczniają umieszczone w regularnych odstępach linie kresów.



Rys. 3.

Trzy metody łączeń żeberk bambusowych w sitach (rys. Ewa Sobiczewska)

Sposób łączenia żeberk wykonywanych z trawy *kaya* oraz z bambusa ma wpływ na odległości w rozmieszczeniu rzędów nici łączącej. Wszystkie sita z *kaya* i bambusa, poza przypadkiem łączenia czołowego, mają równo umiejscowione linie szycia. Łączenie *tsugiwase* wymaga zastosowania mniejszych odstępów w obszarze styku końcówek patyczków. W rezultacie większość współczesnego japońskiego papieru nie ma równomiernie rozmieszczonych kreśłów, w niektórych miejscach występują zwężenia szerokości około 1 cm (fot. 11).



Fot. 11.

Przykład współczesnego papieru japońskiego wykonanego na sicie zrobionym z żeberk bambusowych połączonych metodą *tsugiwase* (fot. Ewa Sobiczewska)

Do szycia sit dawniej używano konopi i końskiego włosia. To ostatnie wymagało wiązania, aby uzyskać długą nić. Powstające przy tym sztywne i odstające supełki zeszlifowywano stosując mieszaninę piasku i oleju. W XIX wieku zaczęto używać specjalnie skręcanych nici z surowego jedwabiu *shike*, które garbowano w *kakishibu*³⁷. Współcześnie popularne stały się nici syntetyczne.

W celu zniwelowania widoczności linii nici i żeberek w papierze na sito nakładana jest tkanina *sha*, dziana z surowego jedwabiu i garbowana w *kakishibu*. Papier uformowany na takiej jednorodnej powierzchni nie posiada widocznych kresów (zwanym *su-no-me*) i śladów żeberek (*itome*).

Stwierdzono, że wszystkie badane grafiki posiadają regularny układ kresów. Brak widocznej obecności zwężeń nie przesądza jednak o rodzaju zastosowanych łączeń żeberek w przypadku użycia sit bambusowych. Niekiedy rama *keta* może posiadać w górnej części drewniane listewki, dzielące ją na kilka mniejszych ramek, co umożliwia papiernikowi każdorazowo tworzenie jednocześnie więcej niż jednego arkusza. Modyfikację tę opracował Genta Yoshi³⁸. W takim przypadku listwa podziału ramki może pokrywać się ze ściśnięciem szycia. Należy wziąć pod uwagę również to, że mamy tutaj do czynienia z obcietymi arkuszami. Umieszczone przy samych krawędziach obszary z układem kresów charakterystycznych dla techniki *tsugiwase* mogły w ten sposób zostać usunięte.

37 *Kakishibu* - substancja uzyskiwana w wyniku fermentacji soku z niedojrzałych kwaśnych owoców kaki japońskiego (*Diospyros kaki*).

38 Dzięki zmianom w konstrukcji *sugeta* w 1860 roku możliwe stało się przejście z dotychczasowej metody wytwarzania jednocześnie 2 arkuszy na jednym sicie do 6 arkuszy większego formatu lub 8 arkuszy mniejszego. Zaletą wprowadzonych modyfikacji było nie tylko zwiększenie ilości wytwarzanego papieru od 3 do 4 razy bez pogorszenia jego jakości, ale także możliwość używania tych sit również przez kobiety dzięki zmniejszeniu ciężaru ramy i łatwiejszej obsłudze. T. Obata, *Kamisuki inobētā Yoshii Genta. Tosa kara Nihon no seishi gijutsu o henkaku*, „Kindai Nippon no Sohozohshi”, Vol. 11 (2011), s. 6, https://www.jstage.jst.go.jp/article/rmcjcs/11/0/11_0_3/_pdf/-char/ja [dostęp: 02.08.2020].

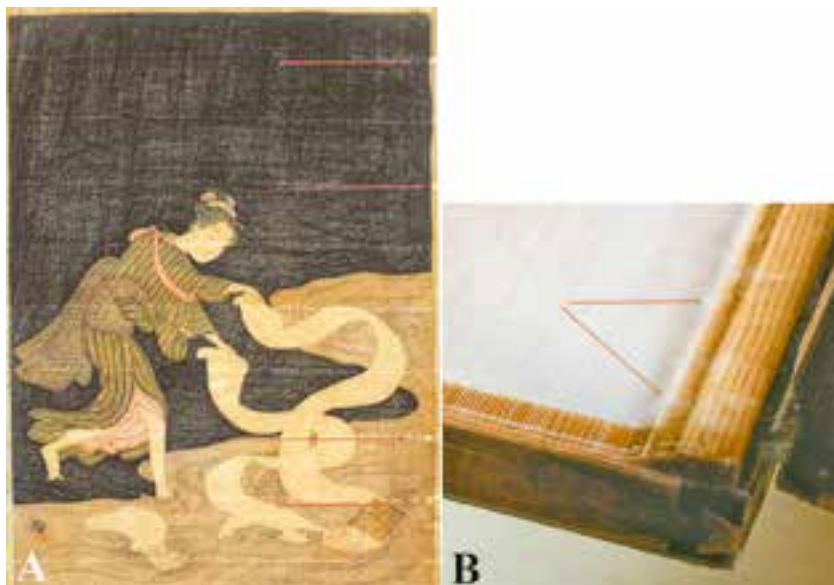
Ciekawym przypadkiem jest papier użyty do wykonania grafiki MNK VI-NN-323. Lewa krawędź arkusza nie została przycięta (fot. 12). Zewnętrzne brzegi każdego papieru *washi* formowanego na sicie są cieńsze i wyraźnie widać na nich pojedyncze luźno osadzone włókna. Krawędzie takie noszą nazwę *mimi-tsuki* (dosłownie: „z uszami”).



Fot. 12.

Przykład grafiki z okresu Taishō z pozostawioną nieobciętą lewą krawędzią (fot. Ewa Sobiczewska)

W przypadku drzeworytu MNK VI-NN-324 w świetle przechodzącym widać wyraźniejsze punktowe poszerzenia nici, co może wskazywać na obecność w tym miejscu supelków znajdujących się w okolicach łączenia listwy *heriki* z konstrukcją bambusowego sita (fot. 13).



Fot. 13.

A – ślady po supękach – widok grafiki od odwrocia (fot. Ewa Sobiczewska), B – zbliżenie sita (fot. Marta Winiarczyk)

Porównując ze sobą wszystkie grafiki, można stwierdzić, że papiery z wydawnictwa Watanabe mają gęsto rozmieszczone ślady żeberek i rozmyte rysunki sit. Są za to bardzo starannie wykonane, o stałym przezroczu świadczącym o równym rozmieszczeniu włókien. Przeciwnieństwem tego są papiery z serii „Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō”. Wykonano je na sitach noszących ślady różnego rodzaju napraw uszkodzonych żeberek bambusowych. Widoczne wstawki pochodzą z różnych materiałów. Prawdopodobnie użyto zarówno łądyg *kaya*, jak i żeberek bambusowych, ale o większej niż pozostałe średnicy. Dodatkowo zaobserwować można poluznienie części nici, co skutkowało powstaniem odkształceń ich odbicia na arkuszu. Papiery posiadają liczne zakładki i zgrubienia. Wykazują silne ścinienia aż do wystąpienia drobnych ubytków na całej powierzchni oraz pęknięć na krawędziach. Masa papierowa nie została równomiernie rozprowadzona w obrębie arkusza papieru.



Fot. 14.

A, B – układ żeberek w arkuszu papieru wykonanym na sicie z łądyg *kaya* (we współczesnym papierze – po lewej i w papierze badanym – po prawej); C, D – układ żeberek w arkuszu papieru wykonanym na sicie bambusowym (we współczesnym papierze – po lewej i w papierze badanym – po prawej), (fot. Ewa Sobieczewska)



Fot. 15.

Deformacja linii kresów w kopiach z okresu Taishō: A – MNK VI-NN-373, B – MNK VI-NN-369, (fot. Ewa Sobieczewska)



Fot. 16.

Ślady napraw sity: A – MNK VI-NN-356 drzeworyt z okresu Taishō, B – powiększenie,
C – MNK VI-1233 drzeworyt z epoki Edo, D – powiększenie (fot. Ewa Sobiczewska)

Zestawienie zaobserwowanych charakterystycznych śladów opracowania arkuszy wynikających z procesu produkcyjnego papieru:

Grafiki z kolekcji Wiebela:

- 11% (9 z 81 grafik) wykazywało ślady odcisku deski powstałe w trakcie procesu suszenia (6 sztuk z serii „Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō”, 3 sztuki z serii „Trzydzieści sześć widoków góry Fuji”).
- 100% posiadało widoczne ślady pędzla na odwrociu.
- 31 grafik miało podwójną linię śladu po poprzeczce *san* (cała seria „Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō”), pozostałe 50 grafik pojedynczą.

Odległość pomiędzy liniami kresów mieści się w przedziale od 2,9 do 3,5 cm. Najbardziej regularnym układem 3–3–3 odznaczają się papiery z edycji Watanabe i Sakai.

Większość arkuszy wykonano na sitach bambusowych o średniej gęstości 29–30 żeberk na 1 *sun*. Wyjątek stanowi 13 grafik z serii „Trzydzieści sześć widoków góry Fuji”, wyprodukowanych na sitach sporządzonych ze źdźbeł *kaya* o średniej gęstości 26 żeberk na 1 *sun*.

Grafiki oryginalne:

Nie dostrzeżono odbicia deski na licu żadnej z grafik, 4 grafiki posiadały widoczne ślady pędzla na odwrociu.

Trzydzieści grafik miało podwójną linię *san*, 7 odbitek – pojedynczą, w przypadku 1 grafiki nie zaobserwowano żadnego odcisku żeberk w strukturze papieru.

Odległość pomiędzy liniami kresów mieści się w przedziale od 2,8 do 3,8 cm. Najbardziej regularnym układem był zakres od 3 do 3,4 cm. Wszystkie arkusze wykonano na sitach z *kaya* o średniej gęstości 23–25 żeberk na 1 *sun*.

Stwierdzono ślady napraw sita na 4 kopiach z cyklu „Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō”. Wskazuje na to ślad żeberk o większej średnicy widoczny w niektórych obszarach odbitki (gęstość ich rozmieszczenia uległa zmniejszeniu z 29/30 do 15 sztuk na 1 *sun*). Podobne reperacje zaobserwowano na grafice

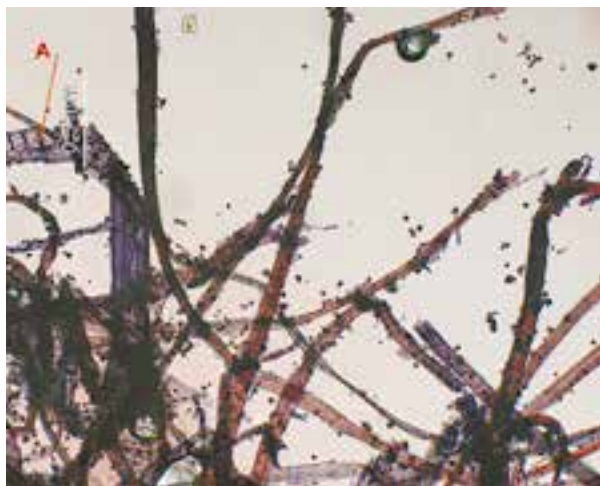
oryginalnej pochodzącej również z serii „Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō”. W tym przypadku ilość żeberek została zredukowana z 24 sztuk do 12 na 1 *sun* (fot. 15).

2. Analiza składu włóknistego papieru

W celu identyfikacji składu włóknistego papierów przeprowadzono obserwację w świetle przechodzącym. Pobrane próbki wybarwiono odczynnikami Graff C. Wyniki badań przedstawione zostały w tabeli 1.

Tabela 1. Wyniki analizy mikroskopowej papieru

Przedmiot badania	Skład włóknisty
Grafiki wydane przez Shōzaburō Watanabe	Papier wykonano z włókien kōzo. W papierze, na którym wykonano grafiki MNK VI-NN-323 i MNK VI-NN-348, zaobserwowano pojedyncze włókno pochodzące z drewna iglastego.
Grafiki wydane przez Shōkichi Sakai	Papier wykonano z włókien kōzo.
Grafika wydana przez nieznanego wydawcę MNK VI-NN-325ab	Papier wykonano z włókien kōzo.
Grafika wydana przez nieznanego wydawcę MNK VI-NN-330	Papier wykonano z włókien kōzo.
Grafiki wydane przez nieznanego wydawcę MNK VI-NN-350 - MNK VI-NN-381	Papier wykonano z włókien kōzo z domieszką włókien pochodzących z drewna iglastego oraz słomy ryżowej.
Grafika wydana przez nieznanego wydawcę MNK VI-NN-382	Papier wykonano z włókien kōzo, zaobserwowano pojedyncze włókno bawełny.
Grafiki wydane przez nieznanego wydawcę MNK VI-NN-383 - MNK VI-NN-401	Papier wykonano z mieszaniny włókien kōzo i włókien pochodzących z drewna iglastego.
Grafiki oryginalne: MNK VI-479, MNK VI-1262, MNK VI-1241	Papier wykonano z włókien kōzo.



Fot. 17.

Zdjęcie mikroskopowe włókien z próbki pobranej z grafiki VI-NN-323, A – włókno pochodzące z drewna iglastego (fot. Tomasz Wilkosz)



Fot. 18.

Zdjęcie mikroskopowe włókien z próbki pobranej z grafiki VI-NN-400, A – włókna kozo, B – włókna pochodzące z drewna iglastego (fot. Tomasz Wilkosz)

3. Badania wypełniaczy

Analizy składu różnych papierów japońskich wykazały, że od czasów okresu Heian najpopularniejszym wypełniaczem była mąka ryżowa. Jej ilość w masie papierniczej była różna. Zaobserwowano, że w okresie Edo stosunek masy użytej mąki w stosunku do masy lyka, po usunięciu zewnętrznej czarnej warstwy,

mógł wynosić 1:1 lub więcej³⁹. Zadaniem wypełniacza jest nadanie papierowi białości i zmniejszenie przezroczystości. Ponieważ substancja ta wypełnia przestrzenie pomiędzy włóknami nie osłabiając wiązań między nimi, papier staje się miękki i puszysty, cechuje się dużą stabilnością wymiarową. Praktyka stosowania domieszek mąki wynikała z rachunku korzyści ekonomicznych. Arkusz po dodaniu wypełniacza stawał się cięższy, co pozwalało na zaoszczędzenie materiału włóknistego⁴⁰.

39 Informacja ta pochodzi od Akinoriego Ōkawy z Kōchi Prefectural Paper Technology Center. [b.a.] *Examining Oriental Papers: a workshop with Akinori Ōkawa*, w: *Looking at Paper: Evidence & Interpretation: Symposium Proceedings*, red. J. Slavin, Canadian Conservation Institute, Toronto 1999, s. 250; H. Kojima, Y. Moriwaki, T. Honda, *Report on restorative experiment of a „plural-ply” gampi paper (Japanese paper) in early-modern times*, „Annual Bulletin of Resources and Historical Collections Office (Shiryō-shitsu), The Library of Economics, The University of Tokyo” 2015, vol. 6, s. 63.

40 W dawnych czasach papier sprzedawano na wagę. Jednostką podstawową było 1 匁 *monme* = 3,75 grama. Obecnie papier *washi* jest sprzedawany na arkusze lub paczki. W języku japońskim do podawania liczby, wartości czy ilości obiektów używa się tak zwanych klasyfikatorów. Kategoryzują one klasę rzeczownika poprzez uwydatnienie jego najistotniejszych cech percepcyjnych. Papier na co dzień jest liczony za pomocą klasyfikatora *mai* 枚, stosowanego do określania ilości rzeczy płaskich i cienkich. Klasyfikatorami używanymi w handlu są *jō* 帖 oraz *soku* 束, odpowiadające 10 *jō*. Ilość *mai* przypadająca na 1 *jō* zależy od rodzaju papieru i jego miejsca pochodzenia. Na przykład 1 *jō* papieru *minogami* to 48 *mai*, jedno *soku* to 480 *mai* (zasada ta dotyczy również papierów *hōsho* i *sugihara*). W przypadku papieru kaligraficznego *hanshi*, 1 *jō* odpowiada 20 *mai*, a dla *hodomura* – 26 *mai*. 10 *soku* to z kolei 1 *maru* lub 1 *shime* (w zależności od starej lub nowej terminologii). Paczkę zawierającą *maru* lub *shime* papieru owija się arkuszami tego samego rodzaju *washi*, obwiązuje sznurkiem wykonanym z białej części łyka *kōzo*, pieczętuje i wysyła do sprzedaży. Niektóre papiery są charakteryzowane przez producentów poprzez opisanie grubości: 極薄 *gokuusu* (*kyokuhaku*) – ultra cienki, 薄口 *usukuchi* – cienki, 中肉 *chūniku* – średni, 中厚 *chūatsu* – średni (grubszy niż poprzedni), 中厚口 *chūatsukuchi* – średni (grubszy niż poprzedni), 厚口 *atsukuchi* – gruby. Istnieje jeszcze kolejna, bardzo skomplikowana i niespójna kategoria, różniąca się dla każdego artykułu, służąca zazwyczaj do określania grubości papieru za pomocą jednostki 匁 *monme*. Określenie *monme* nie odnosi się jednak w tym przypadku do rzeczywistej wagi arkusza (patrz przypis powyżej). Aby to wyjaśnić, dla przykładu można

Mąka ryżowa była powszechnie stosowana w dawnych papierach używanych do produkcji drzeworytów. Jej dodatek wpływał na wyrównanie dość szorstkiej powierzchni tworzonej przez długie włókna *kōzo* i poprawiał właściwości papieru wykorzystywanego do druku.

Najstarszą informację w piśmiennictwie europejskim o jej stosowaniu przekazał Kaempfer⁴¹. Napisał:

„Tak przygotowaną korę wkłada się do wąskiej kadzi z dodatkiem grubego, lepkiego ryżu i soku z korzenia *oreni*, który również jest bardzo oślizgły i śluzowaty. Te trzy rzeczy, po połączeniu, należy zamieszać cienką, czystą trzcina, aż staną się jednolitą płynną substancją o odpowiedniej konsystencji. [...] Zauważyłem, że do tej operacji niezbędny jest dodatek z drobno zmielonego ryżu, ze względu na jego biały kolor i pewną mazistość, która od razu nadaje papierowi właściwą gęstość i przyjemną biel. Zwykła mąka ryżowa tu się nie nadaje, ponieważ w tym przypadku bardzo pożądaną cechą jest pewna lepkość. Domieszka, o której mówię, jest przygotowywana w nieszkliwionym glinianym garnku, w którym ziarna ryżu moczy się w wodzie. Następnie garnek potrząsa się, początkowo delikatnie, a później stopniowo coraz mocniej. W końcu ryż zalewa się świeżą, zimną wodą i całość przesącza przez kawałek lnu. Odcedzoną frakcję należy ponownie poddać tej samej operacji, z użyciem nowej porcji świeżej wody. Czynność tą powtarza się tak długo, aż z ryżu zostanie usunięta cała lepkość. Ryż japoński najlepiej nadaje się do tego celu, ponieważ wśród gatunków rosnących w Azji ma najbielsze i największe ziarna.”

porównać ze sobą dwa papiery z Mino (prefektura Gifu), których grubość w specyfikacji została opisana jako 3 匁. Pierwszy z nich, papier *minogami* (format 27,3 × 39,4 cm) jest o 80% mniejszy od drugiego papieru posiadającego standardowe wymiary, nazywanego *nisanban* 二三判 (określenie pochodzi od liczb określających jego wielkość – 2 × 3 *shaku*, około 60,6 × 90,9 cm). Po przeliczeniu możemy stwierdzić, że posiadające tę samą grubość papiery mają różny ciężar: 3 匁 *nisanban* waży około 11,25 g, a 3 匁 *minogami* około 2,25 g (w przybliżeniu 20% wagi *nisanbanu*).

41 E. Kaempfer, *The history of Japan: giving an account of the antient and present state and government of that empire; of its temples, palaces, castles, and other buildings...*, THE APPENDIX TO THE HISTORY OF JAPAN, London 1727, vol. II, s. 24.

Według analiz współczesnych badaczy⁴² proces przygotowania mąki ryżowej zaczynał się od zalania wodą ziaren i zostawienia do namoczenia na 24 godziny. Następnie wodę wylewano i zastępowano świeżą. Później mieszanina była poddawana powolnemu mieleniu w kamiennym młynie, aż do uzyskania mleczonej zawiesiny, którą odcedzano przez tkaninę lub na sicie o drobnych oczkach. Wilgotna masa była gotowa do użycia i dodawano ją bezpośrednio do zawiesiny włókien w wodzie z *neri*⁴³. Wykorzystywano każdy rodzaj ryżu, również najdroższy *mochigome*. Drobno mielone na sucho ziarna nie nadawały się do produkcji papieru. Dodatek takiej mąki powodował, że powierzchnia arkusza po wysuszeniu stawała się bardzo szorstka i nierówna.

Niekiedy występowanie mąki ryżowej w papierze można potwierdzić przez obserwację powierzchni papieru gołym okiem. Uwidacznia się to w postaci dwóch rodzajów białych okrągłych przebarwień. Jeden typ posiada białe centrum kontrastujące z szarym tłem (fot. 19A), drugi charakteryzuje się ciemniejszym środkiem, któremu towarzyszy jasne obramienie (fot. 19B).

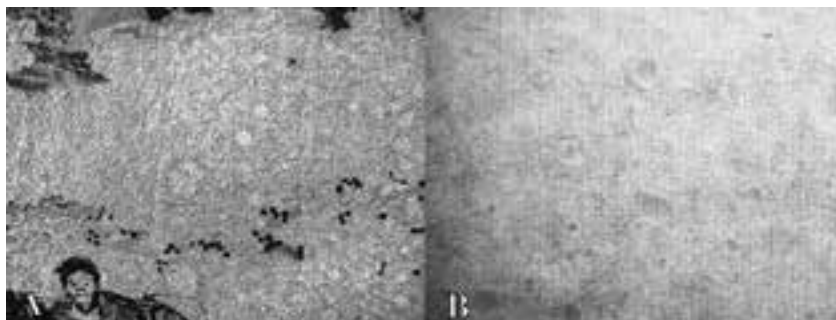
W innym przypadku wypełniacz jest widoczny jedynie podczas obserwacji mikroskopowej. W świetle skośnym lub przechodzącym cząstki mąki są okrągłe i mają jednorodną wielkość. Wydają się czarne w świetle przechodzącym. Cząsteczki mogą być skumulowane, tworząc strukturę agregatu, lub też rozproszone. W obrazie SEM można zaobserwować ich charakterystyczny wielościenny kształt (fot. 20).

Ponieważ dodatek mąki ryżowej zwiększa podatność papieru na atak owadów, od czasów Meiji stopniowo rezygnowano z jej używania⁴⁴. Dodatkowym

42 H. Kojima, Y. Moriwaki, T. Honda, *Report on restorative experiment...* wyd. cyt., s. 64.

43 *Neri* – lepki i śliski śluz roślinny stosowany jako środek dyspersyjny w tradycyjnym papiernictwie japońskim.

44 Modyfikację tę zaczęto wprowadzać w Tosa w 1879 roku (12 rok ery Meiji). Inicjatorem zastępowania mąki białą gliną był Genta Yoshii. Zob. T. Obata, *Kamisuki inobētā Yoshii Genta...*, wyd. cyt., s. 7. Innowacja powstała w oparciu o wiedzę o wypełniaczach używanych w produkcji papieru na Zachodzie. Do swoich prób wynalazca wykorzystał kaolin, pochodzący z pokładu występującego na terenie rozpadliska zlokalizowanego w pobliżu



Fot. 19.

Przykłady przebarwień świadczących o zastosowaniu mąki ryżowej jako wypełniacza w oryginalnych odbitkach: A – białe centrum otoczone ciemniejszą otoczką, MNK VI-523, B – ciemniejszy środek, któremu towarzyszy jasne obramienie, MNK VI-480 (fot. Ewa Sobiczewska)

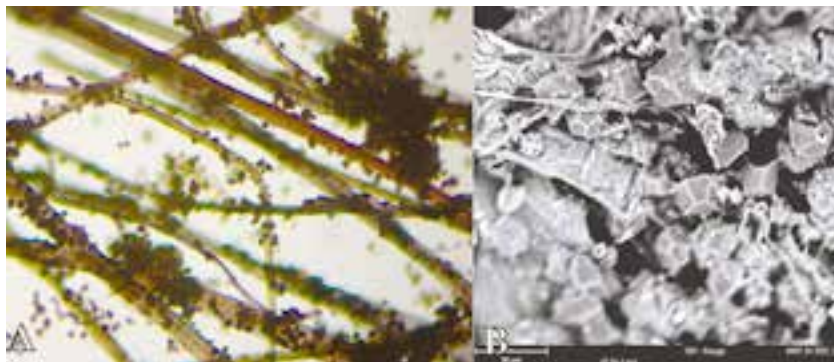
powodem stało się rozpowszechnienie suszarek metalowych, które nie nadają się do papieru zawierającego ten rodzaj wypełniacza. Wysoka temperatura powoduje rozklejanie skrobi, która po ochłodzeniu ulega żelowaniu. W rezultacie papier staje się przezroczysty i sztywny.

Zamiast mąki ryżowej zaczęto masowo stosować białą glinę⁴⁵. W przeszłości rzadko wykorzystywano ją w papiernictwie. Minerale ilaste używano przede wszystkim w ceramice, garncarstwie czy rzeźbiarstwie⁴⁶. Wzrost zainteresowa-

wioski Kagami (dystrykt Tosa, prefektura Kōchi). Dodatkowym argumentem na poparcie idei zastąpienia mąki mineralnym wypełniaczem był rachunek ekonomiczny. Według Yoshiego kaolin był o połowę tańszy od ryżu.

⁴⁵ Stosowany dla uproszczenia termin glina odnosi się do drobnoziarnistych uwodnionych glinokrzemianów, które określane są ogólnym pojęciem minerałów ilastych. Do najważniejszych można zaliczyć: kaolinit, haloizyt, illit oraz montmorylonit.

⁴⁶ W Japonii istniało wiele ośrodków garncarstwa, takich jak: Arita, Bizen, Karatsu, Satsuma, Hagi, Tobe, Tanba, Kyo, Shigaraki, Iga, Kutani, Tokoname, Seto, Mino. Uważa się, że szeroka i różnorodna gama japońskich wyrobów ceramicznych wynikała z unikalnych właściwości różnego rodzaju lokalnych gliniek. W latach 30. XX wieku w prefekturze Shimane papiernicy wykorzystywali glinę występującą w okolicach góry Hoshigami (Hoshikayama). W Yoshino (prefektura Nara) posługiwano się gliną z Kawakami (prefektura Nagano). Zob. Bunshō Jugaku Collection of Hand Papermaking, List of Exhibition Objects, 2021 Special Exhibition



Fot. 20.

Cząsteczki mąki ryżowej przylegające do włókien kôzo: A – widok pod mikroskopem optycznym (fot. Tomasz Wilkosz), B – obraz uzyskany w analizie SEM (fot. Aldona Stępień). Próbkę pobrano z fragmentu papieru z odbitką graficzną użytego do uzupełnienia ubytku w oryginalnym drzeworycie.

nia tym surowcem miał miejsce dopiero po 1880 roku. Pierwsze systematyczne badania depozytów glinek zostały przeprowadzone przez Służbę Geologiczną Japonii w latach 1920–1925. Wcześniej wiedza na ich temat ograniczała się do lokalnych środowisk, eksploatujących niewielkie złoża na własne potrzeby⁴⁷.

Złoża kaolinu papierniczego w Japonii są małe i bardzo rozproszone. Mine-
rały kaolinowe występujące w tym kraju powstały w wyniku rozkładu hydroter-
malnego lub wietrzenia skał wulkanicznych i granitoidów⁴⁸. Surowce mineralne

of the Mukō City Cultural Resource Center „Jugaku Bunshō Exhibition: The Person and his Work”.

⁴⁷ Szczegółowe informacje na temat lokalizacji surowców, ich nazewnictwa, składu chemicznego i metod obróbki przedstawił Rein w rozdziale „Ceramika”. Zob. J. J. Rein, *The industries of Japan: together with an account of its agriculture, forestry, arts, and commerce. From travels and researches undertaken at the cost of the Prussian government*, A. C. Armstrong, New York 1889, s. 452–488.

⁴⁸ Pod względem pochodzenia kaoliny dzielą się na pierwotne (występujące na miejscu pierwotnej skały) i wtórne (utworzone w wyniku transportu zwietrzałego materiału skalnego oraz jego akumulację w innym miejscu). Do produkcji kaolinu używanego w papiernictwie

Tabela 2.

Lista najważniejszych japońskich złóż minerałów kaolinowych wykorzystywanych we współczesnym papiernictwie⁴⁹

Lokalizacja złoża	Skład minerałów kaolinowych	
	Składniki podstawowe	Składniki towarzyszące
Itaya (prefektura Yamagata)	kaolinit serycyt kwarc	piryt
Iki (wyspa Iki, prefektura Nagasaki)	kaolinit alfa krystobalit	kwarc
Seta (Hokkaido)	kaolinit kwarc	piryt
Ebara (prefektura Hyogo)	kaolinit dykit	diaspor kwarc bemmit
Taishu (wyspa Tsushima, prefektura Nagasaki)	haloizyt	kwarc skaleń serycyt
Kanpaku (prefektura Tochigi)	kaolinit	haloizyt diaspor gibbsyt piryt
Ina (prefektura Nagano)	haloizyt meta haloizyt kwarc	plagioklaz
Yame (prefektura Fukuoka)	haloizyt meta haloizyt kwarc	plagioklaz hornblenda limonit

wykorzystywane są głównie glinki hydrotermalne oraz wietrzeniowe o charakterze rezydualnym. Pierwszy typ występuje bardzo licznie – w postaci żył oraz rzadziej – jako zwarte, większe intruzje. Kaolin pochodzenia hydrotermalnego współcześnie wydobywany jest w Itaya, Iki, Seta i Ebara, natomiast utworzony z granitoidów – w Taishu, Kanpaku, Ina i Yame.

⁴⁹ N. Fujii, T. Okano, Y. Shimazaki, *Kaolin Deposits of Japan*, „Bulletin of the Geological Survey of Japan” 1968, vol. 19, no. 5, s. 321.

ze ziół rezydualnych zawierają dużo niepożądanych zanieczyszczeń ziarnistych (kwarc, mika, turmalin, niekaolinizowany skaień) i wymagają dodatkowej obróbki w celu ich usunięcia. Glinki pochodzenia osadowego są bardziej jednorodne pod względem wielkości cząsteczek, wykazują dużą plastyczność i charakteryzują się niższą białością, wynikającą z obecności związków tytanu i żelaza. Używa się je przede wszystkim do produkcji wyrobów ceramicznych. Typem stosowanym w papiernictwie jako wypełniacz jest *roseki* – „kamień woskowy”, którego złoża występują w rejonie Chūgoku, w północnych rejonach Kiusiu i w okręgu Hokushin (prefektura Nagano)⁵⁰.

We wszystkich rodzajach kaolinu podstawowymi pierwiastkami są Al i Si. Do typowych zanieczyszczeń należą: Fe, Mg, Na, K, Ti i Ca.

W przypadku użycia kaolinu jako dyspergent stosuje się wyciągi z *noriut-sugi* (*Hydrangea paniculata* Siebold) i *ginbaisō* (*Deinanthé bifida* Maxim.), które są mniej wrażliwe niż *tororo-aoi* (*Abelmoschus manihot*) na obecność jonów metali. Wśród wypełniaczy używanych w papierach japońskich spotkać można również wapień naturalny, strącany węglan wapnia, *gofun*⁵¹ CaCO₃, talk

⁵⁰ *Roseki* składa się głównie z pirofilitu, kaolinitu i serycytu, zmieszanych w różnych proporcjach w zależności od złoża. Dodatkowo może zawierać diaspor, dykit, narcyt i haloizyt. *Electron Micrographs of Clay Minerals*, red. T. Sudo, S. Shimoda, H. Yotsumoto, S. Aita, „Developments in Sedimentology” 1981, vol. 31, s. 70.

⁵¹ *Gofun* – biały pigment, którego głównym składnikiem jest węglan wapnia. Otrzymuje się go z muszli ostryg, małży i przegrzebków. Zebrane skorupy układa się w stopy i pozostawia na kilka lat, wystawiając na działanie wiatru, powietrza, opadów i słońca. W wyniku tego w naturalny sposób usuwane są zanieczyszczenia powierzchni. Później muszle kruszone są w młynie, a następnie mieszane z wodą i ucierane na mokro w kamiennym móżdżerku. Powstały w ten sposób proszek jest poddawany procesowi elutriacji, polegającym na oddzielaniu cząstek w zależności od ich wielkości, kształtu i gęstości przez wykorzystanie różnic w szybkości sedymentacji w zależności od masy. Uzyskane w ten sposób frakcje o różnej wielkości cząsteczek wylewa się cienką warstwą na deski cedrowe, suszy na słońcu, a następnie zdejmuje przez uderzanie w deskę. *Gofun* jest sprzedawany w kilku gatunkach w zależności od rodzaju, rozmiaru i części skorup, z których został wykonany albo stopnia rafinacji.

(uwodniony krzemian magnezu $Mg_3Si_4O_{10}(OH)_2$), a także skały wulkaniczne zawierające w swoim składzie oliwiny: forsteryt, oliwin właściwy, fajalit, tefroit i monticellity⁵².

W celu identyfikacji wypełniaczy mineralnych i organicznych występujących w papierze w drzeworytach japońskich wykonano w laboratorium LANBOZ⁵³ badania, w których wykorzystano techniki spektroskopii absorpcyjnej w podczerwieni (FTIR), spektrometrii fluorescencji rentgenowskiej (XRF), skaningowej mikroskopii elektronowej (SEM) oraz spektroskopię ramanowską⁵⁴.

Spektroskopia ramanowska oraz FTIR pozwalają na identyfikację związków chemicznych, natomiast XRF i SEM dają informację o pierwiastkach obecnych w próbkach. Pomiar ramanowski realizowano poprzez mikroskop konfokalny, co

52 Przykładem zastosowania tufu wulkanicznego jest papier, który wytwarzano w wiosce Najio. Przez długi czas wiedza na temat tego wypełniacza była pilnie strzeżonym sekretem. Współcześnie podaje się, że w papiernictwie wykorzystywano skały z mioceńskiej warstwy tufów, określanej przez geologów jako Druga Grupa Kobe. Wydobywano je na odkrytych tarasach u podnóża gór Rokko. Do wyrobu papieru stosowano glinki: *tokubo* 東久保土 (w kolorze białym), *amago* 天子土 (kremową), *jamame* 蛇豆土 (brązową) i *kabuta* 尼子土 (niebieską). Używano ich osobno lub mieszano ze sobą. Skały po wydobywaniu rozbijano na kawałki, po czym umieszczano w dole o średnicy około 40 cm, zwanym *tsuchi-tsubo* – „ziemny garnek”. Surowiec po dodaniu wody był rozdrabniany pałką na drobne cząstki. Później przekładano go do dużej beczki i po zalaniu nową porcją wody, mieszano przez godzinę. Uzyskaną w ten sposób mulistą masę pozostawiano na dobę. W wyniku sedimentacji grawitacyjnej w beczce tworzyły się warstwy różniące się między sobą wielkością cząsteczek. Górną usuwano, a do produkcji papieru wykorzystywano zawieszoną w wodzie frakcję unoszącą się nad osadem zgromadzonym na dnie zbiornika.

53 Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych, dział Muzeum Narodowego w Krakowie.

54 Analizy i raporty zostały wykonane przez dr Annę Rygułę i mgr Aldonę Stępień. Prezentacja szczegółowego raportu zawierającego opis metodyki badań i otrzymane wyniki zob. A. Stępień, J. M. del Hoyo-Meléndez, A. Ryguła i in., *Investigation of Paper Fillers in Japanese Woodcuts from the Taishō Period*, w: *Paper of Graphic Art. The 36th Biennial Congress of the International Paper Historians (IPH)*, Krems/Donau, Austria (15–20.08.2022), <http://www.paperhistory.org/Congress-events/congress2022/abstracts/IPH2022AbstractsEnglish.pdf>.

powoduje, że technika ta może nie być reprezentatywna dla całej próbki. Należy także zaznaczyć, że XRF i SEM wykrywają śladowe ilości pierwiastków. Może dojść do sytuacji, że w próbce pojawia się pierwiastek, który nie został intencjonalnie umieszczony w badanym papierze i jest zanieczyszczeniem związanym z procesem technologicznym. Analiza SEM wymaga pobrania mikropórek o wielkości poniżej 1 mm², co stanowi poważne ograniczenie w stosowaniu jej do obiektów zabytkowych. Wykorzystano ją w przypadku kilku grafik, których stan zachowania umożliwiał pobranie próbek. Uzyskano je z marginesów, gdzie występowały nierówności krawędzi i drobne ubytki. Aby opracować najlepszą metodykę pomiarów, wykonano także analizę dla wzorców papieru o znanym składzie wypełniacza.

Tabela 3.

Zestawienie badanych próbek i otrzymanych wyników analiz wykonanych w laboratorium LANBOZ

Próbka	Raman	FTIR	SEM	XRF Celuloza
<i>Yame Kozo Hadaura S-2</i> , 100% japońskie kōzo, bez wypełniacza	Celuloza	Celuloza	Ca (ślady)	Si, K, Ca, Fe
Udagami (fukunishi Washi Honpo, Yoshino), 100% kōzo + wapień z Yoshinoshiya	Celuloza, węgiel wapnia	Celuloza, węgiel wapnia	Ca	Si, K, Ca, Fe
<i>Doroiri gampishi</i> (prod. Kazuhiko Baba), 100% gampi + glina <i>higashi kubotsuchi</i> z Najio	Celuloza	Celuloza, krzemiany/gliny/krzemiany	Si, Mg, Al, K	Si, K, Ca, Fe, Ti, Mn
Papier <i>hoshō</i> Echizen Kizuki Hosō (prod. Ichiibe Iwano, prefektura Fukui), 100% kōzo + kaolin	Celuloza, mika	Celuloza	Si, Al	Si, K, Ca, Fe
<i>Misugami</i> (papiernia Uekubo, prefektura Nara), 100% kōzo + <i>gofun</i>	Celuloza, węgiel wapnia	Celuloza, węgiel wapnia	-	K, Ca, Fe

Próbka	Raman	FTIR	SEM	XRF Celuloza
Fragment papieru z odbitką użyty do uzupełnienia ubytku w oryginalnym drzeworycie – mąka ryżowa	-	Celuloza, skrobia	Si, Al, Ca, skrobia	Si, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-325 – papier ze skrobią	Celuloza, skrobia, białko	Celuloza	-	S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-328 – papier z wypełniaczem krzemianowym i skrobią	Celuloza, skrobia, białko, krzem	Celuloza, talk	-	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-329 – papier z wypełniaczem krzemianowym	Celuloza, białko, talk	Celuloza, talk	Si, Mg, Al, S	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-2265 – papier ze skrobią	Celuloza, skrobia	Celuloza	-	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-330 – papier z wypełniaczem krzemianowym	Celuloza, sadza	Celuloza	Si, Al, Ca (ślady), K	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-2270 – papier ze skrobią	Celuloza, skrobia	Celuloza	-	S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-338 – papier z wypełniaczem krzemianowym	Celuloza, talk	Celuloza, talk	Si, Mg, Al., Ca, S, Na	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-343 – papier ze skrobią	Celuloza, skrobia, sadza, białko, gips (ślady)	Celuloza	-	S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-350 – papier z wypełniaczem krzemianowym	Celuloza, sadza, mika	Celuloza	Ca, Si, Al, S, K	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-381 – papier z wypełniaczem krzemianowym i skrobią	Celuloza, skrobia, mika, diaspor	Celuloza	-	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-382 – papier z wypełniaczem krzemianowym	Celuloza, skrobia, mika, diaspor	Celuloza	Si, Al, K, S, Mg	Si, S, K, Ca, Fe

Próbka	Raman	FTIR	SEM	XRF Celuloza
MNK VI-1262 – papier ze skrobią i śladami węglanu wapnia	Celuloza, skrobia, sadza, węglan wapnia	Celuloza	-	S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-378 – papier z wypełniaczem krzemianowym	Celuloza, talk	Celuloza	-	Si, S, K, Ca, Fe
MNK VI-NN-381-401 – papier z wypełniaczem krzemianowym	Celuloza, talk	Celuloza	-	Si, S, K, Ca, Fe
NN VI-NN-402- 403 – papier ze skrobią	Celuloza, skrobia, białko	Celuloza	-	S, K, Ca, Fe

Na podstawie pasm spektroskopowych ramanowskich zidentyfikowano następujące składniki mineralne: krzemionkę (SiO_2), talk ($\text{Mg}_3\text{Si}_4\text{O}_{10}(\text{OH})_2$), mikę (zasadowy glinokrzemian), diaspor ($\text{AlO}(\text{OH})$), kredę (CaCO_3), gips ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Otrzymane wyniki potwierdziły techniki XRF i SEM. Zidentyfikowano następujące pierwiastki: wapń (Ca), krzem (Si), magnez (Mg), glin (Al), potas (K), siarkę (S) i sód (Na). Mogą wskazywać one na obecność węglanu wapnia i/lub wypełniacza krzemianowego, np. glinki kaolinowej (i talku).

Należy zauważyć, że przy pomocy spektroskopii ramanowskiej i FTIR nie uzyskano wyniku potwierdzającego obecność kaolinitu ($\text{Al}_2(\text{Si}_2\text{O}_5)(\text{OH})_4$), który jest głównym składnikiem kaolinu. Przy pomocy tych technik nie udało się potwierdzić jego obecności ani w obiektach historycznych, ani w próbce papieru *hoshō* Echizen Kizuki Hosō, która według specyfikacji powinna zawierać kaolin. W tym oraz w innych trzech drzeworytach zidentyfikowano odmienny glinokrzemian – mikę. Mika, tak jak pozostałe glinokrzemiany, w tym wykryty w drzeworytach talk, mogą być składnikami kaolinu.

Wyniki badań uzyskane przy pomocy RS i FTIR nie potwierdziły obecności *gofunu*. W obiekcie MNK VI-1262 zarejestrowano słabe pasmo ramanowskie przypisywane do węglanu wapnia. Należy zaznaczyć, że w próbkach wzorcowych węglan wapnia został zidentyfikowany zarówno przez spektroskopię

ramanowską, jak i FTIR. Być może obecność śladowych ilości wapnia wynika z procesu obróbki włókien w czasie przygotowywania masy papierowej. Niewykluczone jest również, że jony siarczanowe w jednym z arkuszy mogą pochodzić z wprowadzonego z klejem kostnym alunu⁵⁵. Podobnie można tłumaczyć w niektórych przypadkach obecność glinu. Warto również wspomnieć, że stosowane jako wypełniacze surowce nie są czyste chemicznie i bardzo często zawierają różnorodne zanieczyszczenia. Wykryte w papierze minerały mogą również pochodzić z innych źródeł. Masa słomowa zawiera niewielkie ilości krzemionki gromadzącej się w organizmie rośliny w czasie jej wegetacji. Podobnym przykładem jest skrobia, która także może zawierać ślady krzemionki.

Pomimo że podczas obserwacji mikroskopowej niektórych badanych papierów stwierdzono obecność celulozy z drewna iglastego i masy słomowej, to w badaniach RS i FTIR nie odnotowano sygnałów świadczących o obecności ligniny. W większości grafik oryginalnych wykryto obecność skrobi. Identyfikacja została wykonana głównie na podstawie spektroskopii ramanowskiej oraz SEM. W niektórych obiektach zidentyfikowano także materiał organiczny, prawdopodobnie białka. Jego obecność można przypisać obecności kleju *dosa*, którym zgodnie z przekazami historycznymi pokrywano powierzchnię papieru przed wykonaniem odbitki.

Wnioski

Na podstawie przeprowadzonych analiz grafik z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie można stwierdzić, że papiery, na których wyprodukowano grafiki pochodzące z daru Jensa Wiebela (okres Taishō), posiadają cechy charakterystyczne odróżniające je od obiektów z daru Feliksa Jasińskiego (okres Edo). W porównaniu do podłoży oryginalnych odbitek, grubość papieru w przeważającej liczbie kopii była większa niż w egzemplarzach oryginalnych. Wykonano

⁵⁵ Otrzymywanego z alunitu $KAl_3(SO_4)_2(OH)_6$, tworzącego się w wyniku procesów powulkanicznych, jako produkt przeobrażeń skałeni potasowych. Mineral ten występuje z halozytem, kaolinitem i rudami złota.

je przeważnie na sitach bambusowych, w których na 1 *sun* przypada średnio 29–30 żeberek. W przeciwieństwie do nich, dawne grafiki odbito na papierach czerpanych na sitach z *kaya*, charakteryzujących się ułożeniem 23–25 żeberek na 1 *sun*. Arkusze pochodzące z okresu Taishō wykonano bądź z samego *kōzo*, bądź z mieszanin, w których głównymi składnikami były włókna celulozy z drewna iglastego i słomy, z niewielkim dodatkiem *kōzo*, przy szerokim zastosowaniu wypełniaczy krzemianowych obok mąki ryżowej. Obecność wyraźnych odcisków słojów drewna na marginesach części grafik z kolekcji Wiebela pozwala przypuszczać, że w procesie produkcji tych papierów do suszenia użyto drewnianych desek.

Otrzymane dane porównano z wynikami badań przedstawionymi przez zespół Kazuyukiego Enami⁵⁶. Analizie poddano 50 prac *ukiyo-e* pochodzących z lat 1780–1860 (autorstwa Hokusai, Toyokuniego, Hiroshige, Kunisady i Kuniyoshiego). Badacze stwierdzili, że użyty we wszystkich pracach papier wykonano z mieszaniny *kōzo* z *mitsumata* lub włóknami słomy ryżowej. We wszystkich przypadkach zaobserwowano dużą ilość proszku ryżowego wykorzystanego jako wypełniacz.

Zastosowanie drzewnej masy celulozowej do produkcji *washi* potwierdzają próbki znajdujące się w kolekcji Bunshō Jugaku⁵⁷.

56 K. Enami, Y. Okada i in., *Scientific Study of Paper Used for Ukiyoe Pictures Published in the Edo-Era by High-Resolution Digital Microscope*, w: *El'Manuscript 2021 Textual Heritage and Information Technologies, 8th International Conference*, Freiburg im Breisgau, Germany, 12–15.04.2021, http://www.elmanuscript2020.uni-freiburg.de/wordpress/wp-content/uploads/2021/04/ElManuscript-2021-Booklet-of-Abstracts_09.04.2021.pdf [dostęp: 10.03.2022].

57 Odniesieniem mogą być papiery z kolekcji Jugaku zaprezentowane na wystawie „Special Exhibition of the Mukō City Cultural Resource Center Jugaku Bunshō Exhibition: The Person and his Work – The World of the Travel Diary of Papermaking Villages [Kamisuki-mura tabi nikki], 23.01–14.03.2021”. Wśród nich znalazło się wiele przykładów *washi* wykonanego z *kōzo* z dodatkiem masy celulozowej, np. *hōsho* z Kahoku-gun (prefektura Ishikawa) i *Yanagihara hōsho* z Hiba-gun (prefektura Hiroshima). Według Jugaku, *hōsho* z Shūsō-gun (prefektura Ehime) zawierało w swoim składzie 10% *kōzo*, 10% makulatury i 80% masy celulozowej. Papier ten aż do wojny japońsko-rosyjskiej był wytwarzany wyłącznie z *kōzo*.

Podstawowym problemem w przypadku analiz papieru w obiektach niewiadomego pochodzenia jest niemożność odniesienia się do konkretnych przykładów asortymentu produkowanego w poszczególnych ośrodkach. Powoduje to, że interpretacja wyników badań materiałowych w szerszym kontekście jest bardzo utrudniona.

Na podstawie przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że papiery, na których wyprodukowano grafiki pochodzące z okresu Taishō, odznaczają się cechami charakterystycznymi dla tego przedziału czasowego. Było to wykorzystywanie dodatku celulozy drzewnej, użycie wypełniaczy krzemianowych oraz posługiwanie się sitami o bardzo małej średnicy żeberek. Otrzymane wyniki są zgodne z przekazami historycznymi i obecną wiedzą na temat stosowanych ówczesnie technologii i materiałów.

Podziękowania

Pragnę wyrazić wdzięczność za pomoc i wsparcie osobom, które przyczyniły się do powstania tego artykułu: Joannie Kokoć, Zofii Maniakowskiej-Jazownik, Beacie Romanowicz i Marcie Winiarczyk.

Bibliografia

- [b.a.] Bunshō Jugaku Collection of Hand Papermaking, List of Exhibition Objects, 2021. Special Exhibition of the Mukō City Cultural Resource Center „Jugaku Bunshō Exhibition: The Person and his Work”.
- [b.a.] *Examining Oriental Papers: A Workshop with Akinori Ōkawa, Looking at Paper: Evidence & Interpretation: Symposium Proceedings*, red. J. Slavin, Canadian Conservation Institute, Toronto 1999, s. 243–254.
- [b.a.], *Umi o watatta edo no washi: pākusu korekushon ten*, [katalog wystawy], Kami no Hakubutsukan, Tokyo 1994. [tekst w jęz. japońskim, raport Parkesa w jęz. angielskim]
- Barrett Timothy, *Japanese Papermaking: Tradition, Tools, and Techniques*, Tokyo 1983.

- Electron Micrographs of Clay Minerals*, red. Toshio Sudo, Susumu Shimoda, Haruo Yotsumoto, Saburo Aita, „Developments in Sedimentology” 1981, vol. 31.
- Enami Kazuyuki, Okada Yoshihiro, Sato Satoru, Xu Xiaoji, *Scientific Study of Paper Used for Ukiyoe Pictures Published in the Edo-Era by High-Resolution Digital Microscope*, w: *ElManuscript 2021 Textual Heritage and Information Technologies, 8th International Conference*. Freiburg im Breisgau, Germany, 12–15.04.2021. http://www.elmanuscript2020.uni-freiburg.de/wordpress/wp-content/uploads/2021/04/ElManuscript-2021-Booklet-of-Abstracts_09.04.2021.pdf [dostęp 10.03.2022].
- Enomae Toshiharu, Hotate Michihisa, Han Yoon-Hee, *History, analysis and database of traditionally-handmade Japanese paper*, „First China-Japan-Korea Symposium on Papermaking History”, Nov. 11, 2009, Fuyang, Zhejiang, China, [b.s.], http://www.enomae.com/publish/pdf/CJKSPH09_Toshiharu_Enomae.pdf [dostęp 10.03.2022].
- Fujii Noriyuki, Okano Takeo, Shimazaki Yoshihiko, *Kaolin Deposits of Japan*, „Bulletin of the Geological Survey of Japan” 1968, vol. 19, no. 5, s. 317–323.
- Handbook on the art of washi*, Wagami-do K.K., Tokyo 1991.
- Han Yoon-Hee, Enomae Toshiharu, Isogai Akira, Yamamoto Hirofumi, Hotate Michihisa, *Analysis of Historical Documents from a Viewpoint of Paper Science*, „Pan Pacific Conference Proceedings” 2006, vol. 1, s. 147–152.
- Hioki Kazuko, *Investigation of Historical Japanese Paper: An Experiment to Recreate Recycled Paper from 18th–19th Century Japan*, „The Book and Paper Group Annual” 2014, vol. 33, s. 44–53.
- Hughes Sukey, *Washi: the world of Japanese paper*, Tokyo 1978.
- Hunter Dard, *A Papermaking Pilgrimage to Japan, Korea and China*, New York 1936.
- Hunter Dard, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, New York 1978.
- Ilvessalo-Pfäffli Marja-Sisko, *Fiber Atlas: Identification of Papermaking Fibers*, Springer Series in Wood Science 1995.
- Kaempfer Engelbert, *The history of Japan: giving an account of the ancient and present state and government of that empire; of its temples, palaces, castles, and other buildings; Of Its Metals, Minerals, Trees, Plants, Animals, Birds and Fishes; Of The Chronology and Succession of the Emperors, Ecclesiastical and Secular; Of The Original Descent, Religions, Customs, and Manufactures of the Natives, and of their Trade and*

Commerce with the Dutch and Chinese. Together with a Description of the Kingdom of Siam. Written in High Dutch by Engelbertus Kæmpfer, M. D. Physician to the Dutch Embassy to the Emperor's Court; and translated from his Original Manuscript, never before printed, by J. G. Scheuchzer, F. R. S. And a Member of the College of Physicians, London. With the Life of the Author and an Introduction. To which is added, part of a journal of a voyage to Japan, made by the English in the Year 1673. Illustrated with many Copper Plates. ..., London 1727, vol. II.

Kato Masato, Kimura Yoichi, Enami Kazuyuki, *A study on image analysis of screens of handmade Japanese paper*, „Research report of Digital Archives Research Center, Ryukoku University, 2001 fiscal year” 2002, s. 120–129.

Kojima Hiroyuki, Moriwaki Yuki, Honda Toshihiko, *Report on restorative experiment of a „plural-ply” GAMPI paper (Japanese paper) in early-modern times*, „Annual Bulletin of Resources and Historical Collections Office (Shiryō-shitsu), The Library of Economics, The University of Tokyo” 2015, vol. 6, s. 61–69.

Masuda Katsuhiko, *Tosa tengujōshi-tō no bussei shiken oyobi bunkazai shūfuku yōshi to shite no saiteki-ka jōken haaku*, w: *Washi no kenkyū – Rekishi seihō yōgu bunkazai shūfuku: zaidan hōjin pōra bijutsu shinkō zaidan*, Pola Art Foundation, Kochi Prefectural Paper Industry Technology Center, 2003, http://www.pref.kochi.lg.jp/soshiki/151406/files/2019092000179/washi_report.pdf [dostęp: 10.03.2022].

Obata Tokio, *Kamisuki inobētā Yoshii Genta. Tosa kara Nihon no seishi gijutsu o henkaku*, „Kindai Nippon no Sozhōshi”, vol. 11 (2011), s. 3–11, [tekst w jęz. japońskim], https://www.jstage.jst.go.jp/article/rcmcjs/11/0/11_0_3/_pdf/-char/ja [dostęp: 10.03.2022].

Rein Johannes Justus, *The industries of Japan: together with an account of its agriculture, forestry, arts, and commerce. From travels and researches undertaken at the cost of the Prussian government*, New York: A. C. Armstrong, 1889.

Rischel Anna-Grethe, *A scientific description of specimens of Asian paper of known origin*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiórami Historycznymi” 2020, t. 14, z. 3, s. 489–526.

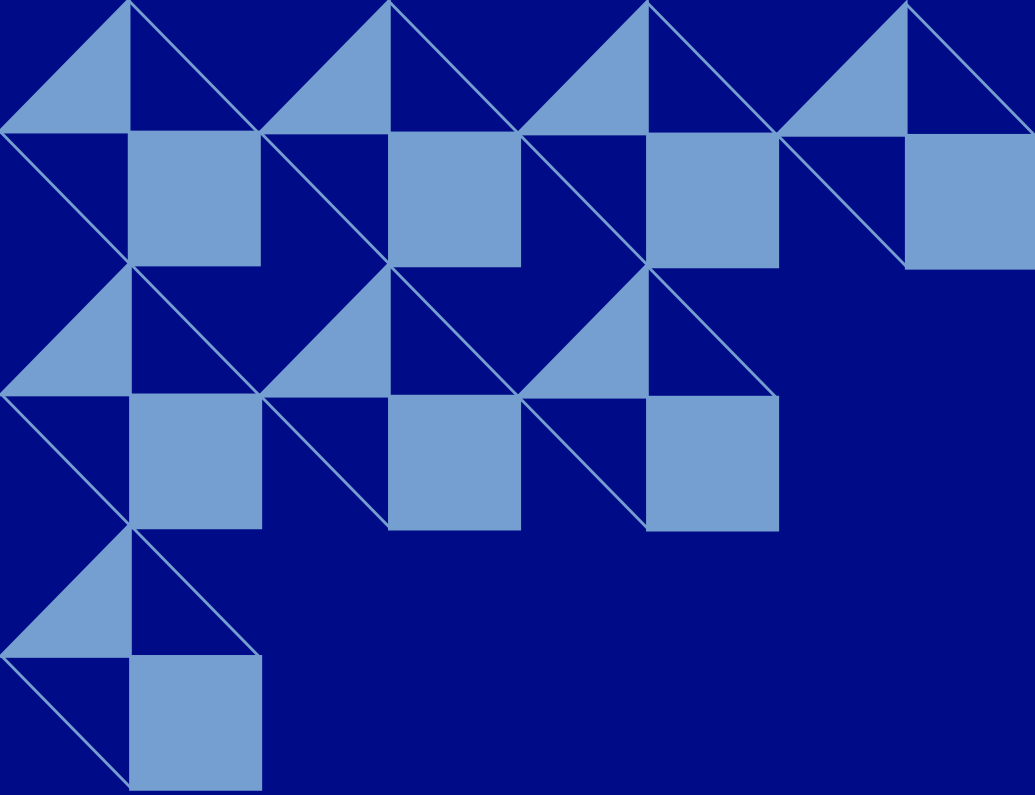
Seki Masazumi, *A Database of Traditional Papermaking Centers in East Asian Regions*, „Senri Ethnological Studies” 2013, no. 85, s. 61–81.

Stavisky Nellie, Schmidt Joyce, *Mitnan: A new fiber source for handmade paper*, „The Paper Conservator” 1984, vol. 8, issue 1, s. 72–76.

Stępień Aldona, Ryguła Anna, del Hoyo-Meléndez Julio M, *Investigation of Paper Fil-
lers in Japanese Woodcuts from the Taishō Period*, w: *Paper of Graphic Art. The 36th
Biennial Congress of the International Paper Historians (IPH)*, Krems/Donau, Au-
stria, (15-20.08.2022), [http://www.paperhistory.org/Congress-events/congress2022/
abstracts/IPH2022AbstractsEnglish.pdf](http://www.paperhistory.org/Congress-events/congress2022/abstracts/IPH2022AbstractsEnglish.pdf) [dostęp: 10.03.2022].

Surewicz Włodzimierz, *Podstawy technologii mas włóknistych; surowce włókniste prze-
mysłu celulozowo-papierniczego i ich składniki chemiczne*, Warszawa 1971.

— **Historia, badania i konserwacja
fotografii**



Zagadnienia związane z konserwacją i ochroną trzech fotografii ze zbiorów Muzeum Warszawy o różnej technice wykonania i zniszczeniach

DOI: 10.36155/NK.25.00005

Katarzyna Jończyk

katarzyna.jonczyk@cybis.asp.waw.pl

katarzyna.jonczyk24@gmail.com

ORCID: 0009-0004-0522-7869

Izabela Zając

izabela.zajac@asp.waw.pl

ORCID: 0000-0001-6726-4340

notes 25_2023
konserwatorski

Summary: Katarzyna Jończyk, Izabela Zając, *Problems of conservation and preservation of three differently made and damaged photographs from the collections of the Museum of Warsaw*

This article concerns the conservation and preservation of three historical photographs: a 19th-century coloured salt print with a preserved frame, a gelatine silver photograph pasted to a cork boards from 1939, and a gelatine silver photograph documenting the construction of the Kierbedź Bridge in Warsaw. The objects were selected due to their poor condition.

In order to identify the technological structure of the objects, specialised research was carried out, including: microscopic observation, FTIR and XRF examination, reflectography in IR and UV within the visible light range, examination of the composition of the fibrous paper substrate, stratigraphic cross sections and marking of selected pigments. The objects were also analysed from a historical and iconographic perspective and compared with objects similar

in terms of content, representation and technology. The analysis and information obtained extended the Museum's knowledge regarding the photographs submitted for conservation.

The present work describes selected stages of conservation and provides information on the specificity of each object. The procedures carried out, research results, and the most interesting historical issues are described. These actions made it possible to conserve the original substance of the objects and their integrity, and restore their aesthetic and exhibitional values to the extent possible.

Prezentowany artykuł przedstawia najważniejsze zagadnienia związane z konserwacją trzech fotografii ze zbiorów Muzeum Warszawy¹. Na wytypowanie tych konkretnie obiektów do konserwacji miało wpływ kilka czynników, które pojedynczo i w różnym stopniu przeważały w każdym z eksponatów. Należały do nich: wysoka wartość historyczna, zły stan zachowania oraz nietypowa technologia wykonania.

Charakterystyka obiektów

Wysoką wartość historyczną posiada przede wszystkim obiekt AF 19994 (*passé-partout*: 22,3×18,5 cm odbitka – średnice elipsy: 15,3×11,4 cm), czyli odbitka wykonana w technice papieru solnego, oprawiona w papierowe *passé-partout*. Obiekt mógłby być cennym elementem każdego zbioru fotografii zabytkowej. Papiery solne z XIX wieku są obiektami bardzo wrażliwymi na niekorzystne warunki zewnętrzne i sposób przechowywania. Można je uznać za rzadko

¹ Obiekty były przedmiotem pracy magisterskiej K. Jończyk pt. *Zagadnienia konserwacji fotografii w różnej technice i zniszczeniach na przykładzie obiektów ze zbiorów Muzeum Warszawy (AF 19994, AF 35295, AF 35990)*, zrealizowanej w 2023 roku pod kierunkiem dr hab. Izabeli Zając, prof. ASP w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki ASP w Warszawie.

występujące w kolekcjach w ogóle, a szczególnie w stabilnym stanie fizykochemicznym². Tym bardziej, jeśli mowa o odbitce w oryginalnej, wieloelementowej oprawie. Zachowane w większości elementy oprawy AF 19994 pozwalają na odtworzenie jej pierwotnego wyglądu. Odbitka została wykonana na papierze o gładkiej fakturze, w kolorze jasnokremowym, z widocznymi nieuzbrojonym okiem włóknami. Gładkość papierowej powierzchni może świadczyć o dodatkowym zaklejeniu papieru w procesie przygotowań do wykonania odbitki lub podczas mechanicznej obróbki³.

Odbitka fotograficzna ma kształt owalu. W centralnej części pola obrazowego znajduje się postać portretowanego. Mężczyzna ujęty został w półpostaci, w pozycji siedzącej, prawe ramię wspiera na widocznym przy lewej krawędzi stoliku, druga ręka spoczywa na kolanach. Portretowany ubrany jest w mundur wojskowy, na który składa się długi, dwurzędowy płaszcz z wysokim kołnierzem i lamówkami. Ramiona okrywa futrzana peleryna. Pod pierwszą parą guzików znajduje się odznaczenie wojskowe, okrągłe z trójkątną wstążką, charakterystyczną dla XIX-wiecznych odznaczeń austro-węgierskich⁴. Na stoliku widoczne jest nakrycie głowy z wysokim, dekoracyjnym pióropuszem, które może wskazywać na przynależność portretowanego do kawalerii, kirasjerów lub dragonów. Zarówno twarz, jak i ubranie oraz rekwizyty zostały pokryte kryjącą warstwą retuszu, przez co obiekt przypomina obraz malarski. Najprawdopodobniej wykorzystano do tego celu farby akwarelowe i gwasze. Trudno na pierwszy rzut oka doszukać się cech świadczących, że jest to odbitka

2 Bertrand Lavédrine sklasyfikował częstotliwość występowania danego rodzaju dawnej fotografii, posługując się 4-stopniową skalą: bardzo rzadkie (*very rare*), rzadkie (*rare*), powszechne (*common*), bardzo powszechne (*very common*). Odbitki solne zaliczył do kategorii fotografii rzadkich, [za:] B. Lavédrine, *Photography of the Past. Process and Preservation*, Los Angeles 2009, s. 108.

3 Nie podjęto się analiz w tym zakresie ze względu na brak możliwości pobrania próbki papieru oraz wykonania badań instrumentalnych.

4 Austro-Węgry istniały od 1867 do 1918 roku, co może zawęzić datowanie obiektu.

fotograficzna. Uwidacznia się to dopiero w oglądzie mikroskopowym, w którym można zaobserwować włókna papierowe. Obraz fotograficzny sprawia wrażenie zatopionego w nierówną powierzchnię włókien. Powierzchnia odbitki jest matowa.



Fot. 1.
AF 19994 – portret
nieznanego oficera.
Lico obiektu przed
konserwacją
(fot. Tymon Rizov-
-Ciechański)

Odbitka AF 35990 (16,2×21,3 cm) została wytypowana ze względu na zły stan zachowania, wymagający interwencji konserwatorskiej. Jest to odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze barytowym. Fotografia przedstawia budowę jednego z mostów w Warszawie, początkowo rozpoznanego jako Most Kierbedzia. Dalsza analiza Muzeum, poprowadzona pod wpływem wątpliwości co do datowania ze względu na technikę obiektu, wskazała możliwość, że chodzi jednak o Most

Poniatowskiego⁵. Jeden z mężczyzn w górnym lewym narożniku, w czarnym kapeluszu, stojący przy krawędzi, to prawdopodobnie Julian Paszkowski, inżynier pracujący przy budowie mostu od 1908 roku.

Fotografia była bardzo zniszczona. Do największych zniszczeń można zaliczyć: liczne uszkodzenia mechaniczne, ubytki w papierze powodujące całkowitą utratę obrazu, zmiany kolorystyczne i niestabilność fizyczną warstwy obrazu w miejscach z widocznymi śladami po zagięciach, a także ogólną deformację podłoża. W badaniu mikroskopowym ujawniała się abrazja powierzchni, liczne zarysowania i odkształcenia. Zauważalne były różnice w sposobie odbijania światła od powierzchni emulsji, w tym *silver mirroring* w ciemnych partiach obrazu, zmatowienia w miejscach zabrudzeń i punktowe zmiany nieznanego natury. Zaniechanie jakichkolwiek działań groziło dalszą degradacją fotografii.



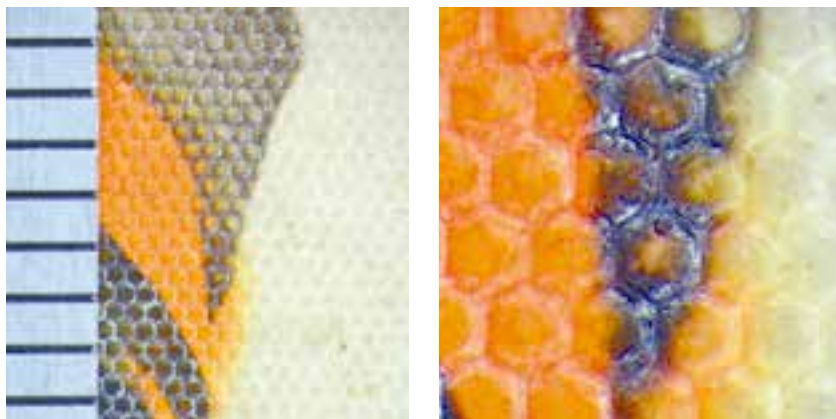
Fot. 2.
AF 35990 – budowa mostu. Lico fotografii przed konserwacją (fot. Tymon Rizov-Ciechański)

⁵ Scena przedstawia wbijanie pali pod przyczółek mostu, czyli pod część konstrukcji mostu, która dochodzi do gruntu brzegu. Budowa mostu Kierbedzia rozpoczęła się w 1859 roku. Odbitki żelatynowo-srebrowe weszły na rynek w latach 70. XIX wieku. Nie wyklucza to sytuacji, że wykorzystano do wykonania pozytywowego zdjęcia negatyw zrobiony wiele lat wcześniej. Budowa Mostu Poniatowskiego rozpoczęła się w 1904 roku.

Fotografię AF 35295 (13,5×8,5×1,5 cm) wyróżnia nietypowy dla obiektów fotograficznych element wtórny, jakim jest korkowa podkładka. Odbitka wykonana została w technice żelatynowo-srebrnej na papierze barytowym, o charakterystycznej fakturze w kształcie plastra miodu⁶ (fot. 3). Powstała w 1939 roku fotografia ma formę pamiątki wojskowej, popularnej szczególnie w latach 30. XX wieku, jak i po II wojnie światowej. Zdjęcie przedstawia ułana należącego do 23. pułku Ułanów Grodzieńskich, o czym świadczy kolor otoku rogatywki i proporczyków. Potwierdza to także nazwa miejscowości, znajdująca się w prawym dolnym narożniku, w której wykonano zdjęcie – Postawy, gdzie od 1935 roku znajdował się garnizon pułku. Fotografia została naklejona na korkowe podłoże zapewne w celu ustabilizowania zdjęcia, wskazuje na to przedarcie biegnące po środkowej poprzecznej osi zdjęcia. Powstało wcześniej niż podkładka, która nie posiada takiego zniszczenia. Korek może być także świadectwem istnienia wcześniej jakiejś formy rozbudowanej oprawy, za czym przemawia także obecność spoiwa skrobiowego i włókien papierowych na verso obiektu. Próba ratowania już zniszczonej fotografii przez naklejenie na korkową podkładkę, która okazała się nietrwała i podatna na zniszczenia, spowodowała znaczne odkształcenie. Fotografia uległa zabrudzeniu na całej powierzchni, widoczne były liczne plamy, wysrebrzenia i zacieki przy górnej krawędzi. Część obrazu fotograficznego została utracona przez ubytki w papierze i podkładce. Papier odbitki z powodu nieumiejętnego przyklejenia i degradacji spoiwa w wielu miejscach marszczył się, podnosił i pękał.

Celem prac konserwatorskich była stabilizacja każdego z obiektów, możliwie najpełniejsze zniwelowanie efektów degradacji, a także przywrócenie możliwości ekspozycji i bezpiecznego wykonania kopii w formie odwzorowania cyfrowego.

6 „[...] zależnie od powierzchni istnieje bogaty wybór [papierów fotograficznych] od błyszczących przez półmatowe o rozmaitej ziarnistości, jedwabiste, aż do matowych, głęboko matowych i szorstkich, gruboziarnistych[...]”, w: A. Oblas, *Fotografowanie małym aparatem jak Leica, Contax, Exakta, Rolleiflex, Retina, Robot itp. Podręcznik fotografii małoobrazkowej dla amatora początkującego i doświadczanego*, Lwów 1939, s. 247. Niestety autorce artykułu nie udało się odnaleźć, gdzie i jaka firma rozpowszechniała na rynku tego rodzaju papier w tamtym czasie.



Il. 1.

Zbliżenie na fakturę papieru fotograficznego



Fot. 3-4.

AF 35295 – Szczepan Chudaszek – pamiątka służby wojskowej. Lico i odwrocie obiektu przed konserwacją (fot. Tymon Rizov-Ciechański)

Analizy i wyniki przeprowadzonych badań

Przed przystąpieniem do prac konserwatorsko-restauratorskich sporządzono dokumentację opisową i fotograficzną stanu zachowania obiektów. Wykonano fotografie specjalistyczne, w tym rejestrację obrazu reflektografii w podczerwieni w zakresie fal różnej długości oraz rejestrację obrazu w promieniowaniu ultrafioletowym w zakresie światła widzialnego⁷. Wybrane fragmenty zarejestrowano przy pomocy zdjęć mikroskopowych. W celu zebrania informacji dotyczących technologii, w której wykonane zostały obiekty oraz dla obrania odpowiedniej ścieżki postępowania konserwatorskiego, przeprowadzono badania specjalistyczne. Ze względu na różnice w technologii i stanie zachowania między odbitkami, część badań została zrealizowana na wybranych obiektach⁸:

- Badania mikrobiologiczne (wszystkie obiekty)
- Identyfikacja wybranych pigmentów (AF 19994)
- Badanie pH (oprawa AF 19994, korkowa podkładka AF 35295)
- Identyfikacja włókien (wszystkie obiekty)
- Analiza spektrofotometryczna w podczerwieni z analizą Fouriera – FTIR (AF 35295, AF 35990)⁹

⁷ Fotografie ultrafioletu w zakresie światła widzialnego i luminescencji wzbudzonej ultrafioletem (UV) wykonano przy użyciu lamp wzbudzających UV firmy Philips TLD zaopatrzonych w filtr Wooda, zastosowano filtr żółty jasny. Fotografie wykonano aparatem firmy Nikon D 850. Fotografie w podczerwieni (IR) w zakresie 1000–1200 nm wykonano w oświetleniu lamp błyskowych firmy JINBEI HD 601 o temperaturze barwowej 6400° K. Fotografie zrobiono aparatem firmy Nikon D 800E z konwersją IR.

⁸ Badania zostały przeprowadzone w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych WKIRDS, ASP w Warszawie.

⁹ Badanie FTIR obiektu AF 19994 nie zostało przeprowadzone ze względu na ograniczenia aparatu pomiarowego – badanie wymagałoby demontażu odbitki, aby mogła zostać pobrana próbka. Uznano, że nie ma konieczności ingerencji w obiekt, aby wykonać badanie, gdyż jego wynik nie miałby wpływu na prace konserwatorskie, zakładające ograniczenie zabiegów do minimum w obrębie odbitki.

- Analiza spektrofotometryczna fluorescencji rentgenowskiej – XRF (wszystkie obiekty).

Do sprawdzenia czystości mikrobiologicznej obiektów wykorzystano testy luminometryczne. Próby luminometryczne pobrano tzw. Procedurą Piechala-Zerka¹⁰. Z obiektów pobrano próbki wymazowe z powierzchni 5×5 cm przy pomocy wymazówek luminometrycznych LuciPac™ Pen. Pomiar przeprowadzono przez zastosowanie lumenometru Kikkoman PD-20. Odczytanie wyników prezentowały się następująco:

Próba	Odczytane wartości RLU	Obiekt
1.	3999	AF 19994
2.	1121	AF 35395
3.	3046	AF 35990

Za wartość będącą wskazaniem do dalszych badań przyjęto 12 000 RLU. Wyniki testów nie przekroczyły w żadnym z obiektów tej wartości. Obiekty uznano za stabilne mikrobiologicznie. Badanie nie wykazało potrzeby przeprowadzania dezynfekcji, obiekty mogły zostać poddane dalszym działaniom konserwatorskim.

Przebadano wybrane pigmenty elementów złożonej papierowej ramki *passé-partout* obiektu AF 19994. Pobrane próbki złocenia i podkładu pod złocenie poddano reakcjom mikrokryskopowym i kroplowym. W ich wyniku określono, że do wykonania złoczeń wykorzystano stop miedzi z cynkiem, a w brązowym gruncie znajdują się pigmenty żelazowe.

Badanie pH przed konserwacją zostało przeprowadzone jedynie na dwóch z trzech obiektów dyplomowych – AF19994 i AF35295 – ze względu na ryzyko powstania zacieku na fotografii AF 35990. W obiekcie AF 19994 najwyższy wynik

¹⁰ B. F. Zerek, J. Piechal, *Zastosowanie testów luminometrycznych (ATP/AMP) w badaniach mikrobiologicznych obiektów w Bibliotece Narodowej*, „Notes Konserwatorski” 2019, nr 21, s. 65; https://notes.bn.org.pl/upload/pdf/28439_02_Notes_21%20Zerek_Luminometria_49%E2%80%9378.pdf [dostęp: 02.07.2023].

pH wyniósł 5,9, a najniższy – 5,2. W obiekcie AF 35295 najwyższy wynik pH wyniósł 5,7, najniższy – 5,3.

Badanie ponownie przeprowadzone po konserwacji wykazało niewielki wzrost odczynu. Dla AF 19994 najwyższy wynik pH wyniósł 5,9, najniższy – 5,6. Dla podkładki AF 35295 z kolei najwyższy wynik pH wyniósł 5,8, najniższy – 5,7. Ze względu na technologię wykonania obiektów nie podjęto decyzji o odkwaszeniu¹¹.

Identyfikacja włókien została przeprowadzona na próbkach pobranych z papierowej oprawy obiektu AF 19994 (okienko *passé-partout* i podkładka) oraz z papierowych podłoży fotografii AF 35295 i AF 35990. Rodzaj włókien określono na podstawie wybarwienia w odczynniku Herzberga i oglądzie mikroskopowym w świetle przechodzącym. Badania wykazały, że elementy oprawy AF 19994 wykonano z włókien łykowych, prawdopodobnie łykowych z domieszką włókien bawełnianych. W skład papierowego podłoża odbitki AF 35990 wchodzi w przeważającej części włókna łykowe, prawdopodobnie lniane, oraz włókna bawełniane, natomiast w przypadku AF 35395 są to włókna drzew iglastych i liściastych.

Analiza widma w podczerwieni FTIR wykonanego dla lica fotografii AF 35990 określiła proteinowe pochodzenie emulsji i wskazała na użycie żelatyny. Analiza lica fotografii AF 35295 również wykazała obecność żelatyny. Badanie próbki spoiwa z korkowego podłoża fotografii AF 35295 wskazało na skrobię.

Na podstawie badań XRF lica obiektów wskazano na obecność pierwiastków charakterystycznych dla papierowego podłoża oraz zanieczyszczeń pochodzących z papieru (m.in. żelazo, wapń, cynk), a także siarczanu baru z warstwy barytowej w przypadku obiektów AF 35395 i AF 35990 (piki baru i siarki). Ze względu na małą liczbę zliczeń, nie było możliwe jednoznaczne potwierdzenie obecności srebra w wymienionych fotografiach.

¹¹ Więcej na temat możliwości odkwaszania fotografii – I. Zając, *Diagnostyka zabytkowych albumów do przechowywania fotografii. Identyfikacja i badania fotografii pochodzących z XIX i XX wieku. Ocena możliwości przeprowadzenia zabiegów dezynfekcji i odkwaszania*, Warszawa 2019.

W badaniu AF 19994 stwierdzono również obecność arsenu. Arsen jest najprawdopodobniej zanieczyszczeniem pochodzącym z papieru, mógł być jednak także dodatkiem do zaklejenia papieru. Obecność arsenu w papierach solnych może świadczyć niekiedy o obecności w masie papierowej szkła kobaltowego, dodatek smalty miał bowiem zapobiegać żółknięciu papieru. Arsen wykorzystywano przy produkcji szkła – miał wstrzymać powstawanie pęcherzyków powietrza w masie¹². W fotografii AF 19994 nie wykryto jednak kobaltu. Podobnie jak arsen, ołów mógł być dodatkiem do papieru mającym nadać mu odporność mikrobiologiczną. Natomiast nie wykryto żadnych pików srebra i złota. Złoto w badaniach nad papierami solnymi może być dowodem przeprowadzonego tonowania odbitki¹³. Zbyt mała czułość badania może uniemożliwiać rejestrację tych pierwiastków. Miedź wykryta w badaniu natomiast pochodzi zapewne z osypującego się złączenia elementów oprawy.

Podczas badań rejestracji w promieniowaniu ultrafioletowym w zakresie światła widzialnego odbitka AF 35990 wykazała intensywną luminescencję w jasnych partiach obrazu. Przypuszczalnie, może to świadczyć o obecności rozjaśniaczy optycznych (ang. *optical brightening agents*, skrót: OBAs) w warstwie papieru, emulsji lub warstwy barytowej. OBAs emitują chłodne niebiesko-białe światło pod wpływem niektórych długości fal promieniowania ultrafioletowego. Historycznie rozjaśniacze zaczęto stosować w manufakturach, aby uzyskać pożądaną czystą biel w jasnych partiach odbitek fotograficznych, a także zmniejszyć efekt żółknięcia odbitek, następujący podczas procesów starzeniowych materiałów fotograficznych. Badania nad możliwościami rozjaśniaczy rozpoczęto pod koniec lat 40. XX wieku

¹² D. Stulik, A. Kaplan, *Salt Print*, w: *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, s. 13, https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_saltprint.pdfs [dostęp: 14.06.2022].

¹³ Tonowanie rozpowszechniło się po 1850/1855 roku za sprawą działalności francuskiego fotografa Gustave'a Le Graye'a i działań *Fading Comitee* w Wielkiej Brytanii – D. Stulik, A. Kaplan, *Salt Print...*, wyd. cyt., s. 7.

i około 1953 roku zaczęto produkcję papierów fotograficznych zawierających te środki. W latach 1955–1960 produkcja objęła wiele manufaktur. Przeprowadzone przez Paula Messiera badania wskazały na najwyższą ilość rozjaśniaczy optycznych w odbitkach pochodzących z lat 1960–1964 i po roku 1980¹⁴. Opinie bazujące na oglądzie w promieniowaniu UV mogą być niemiernodajne. Również dostępne badania analityczne nie są dość czułe, by stwierdzić obecność rozjaśniaczy, ponieważ ich stężenia są bardzo niskie. Istnieje też możliwość, że zostały wprowadzone w strukturę obiektu, np. poprzez przypadkowe



Fot. 5.

Obiekt AF 35990, lico w promieniowaniu UV (fot. Tymon Rizov-Ciechański)

14 P. Messier, *Notes on Dating Photographic Paper*, „Topics in Photographic Preservation” 2005, vol. 11, s. 123–130, https://www.researchgate.net/publication/301891521_Notes_on_Dating_Photographic_Paper_2006 [dostęp: 01.04.2023]; idem, *Photographic Papers in the 20th Century: Methodologies for Authentication, Understanding, and Dating*, w: *Thirty Years of Photograph Conservation Science*, 2016, s. 4.

lub celowe stosowanie zawierających je substancji chemicznych. Datowanie zakładające, że w obiekcie rzeczywiście znajdują się opisane substancje, znacznie przybliży czas powstania odbitki do czasów bardziej współczesnych (do lat 50. XX w.)

Prace konserwatorskie

AF 19994

Prace nad odbitką zostały ograniczone do delikatnego oczyszczenia całej powierzchni przy pomocy waty oraz pędzla z miękkim włosiem. Ciemniejsze punkty oczyszczono przy pomocy beziarczkowej gumki winylowej MagicRub® o wyprofilowanym kształcie, bez pocierania, a jedynie odciskając gumkę, tak by nie naruszyć struktury papieru¹⁵. Oprawę oczyszczono mechanicznie przez zastosowanie waty, gąbki Wallmaster®¹⁶ i gumki MagicRub®. Tłoczone guzki doczyszczono włóknem szklanym. Guzki zapadnięte do środka wypchnięto używając kostki teflonowej. Wewnętrzną część okienka *passe-partout* i powierzchnię oprawy wokół odbitki oczyszczono z pozostałości spoiwa przy pomocy kompresów z gęstego 15% roztworu wodnego metylocelulozy. Kompresy leżały na obiekcie maksymalnie 5 minut.

W przypadku portretu oficera zdecydowano się na rekonstrukcję brakujących elementów oprawy oraz retusz oryginalnych złożonych ornamentów, co przywróciło mu wartość estetyczną i czytelność kompozycji. Rekonstrukcja została wykonana w sposób odwracalny i odróżnialny. Jako izolację zastosowano roztwór hydroksypropylocelulozy Klucel G rozpuszczony w 96% etanolu

¹⁵ B. M. Bernier, *A Study of Poly (vinyl chloride) Erasers Used in the Surface Cleaning of Photographs*, w: „Topics in Photographic Preservation”, vol. 7, s. 10–18; T. Kozielec, *Fotografie na papierach solnych – wybrane zagadnienia technologiczne i konserwatorskie*, „Ochrona Zabytków” 2004, nr 1, t. 67, s. 206, https://ochronazabytkow.nid.pl/wpcontent/uploads/2019/08/OZ_1-2014_Kozielec.pdf [dostęp: 11.11.22].

¹⁶ Gąbka została wykorzystana jedynie do oczyszczania oprawy, a jej pozostałości usunięto przy użyciu odkurzacza z filtrem HEPA.

cz.d.a w stężeniu 2%¹⁷. Środek wprowadzono przed nałożeniem złączenia, do którego wykorzystano metaliczne proszki w spoiwie z gumy arabskiej. Element rekonstruowany zrobiono ze ścienionej tektury muzealnej, w której wykonano suchy tłok z metalowej plakiety introligatorskiej z ornamentem zbliżonym do oryginalnego wzoru. Brązowy podkład zimitowano przez nałożenie warstwy brązowej farby akrylowej, technika złączenia odpowiadała tej wykorzystanej przy retuszu. Podkładka z naklejoną odbitką została wyprostowana poprzez obciążenie po delikatnym nawilżeniu w tkaninie paroprzepuszczalnej Gore-tex®. Aby nie uszkodzić złączeń i nie sprasować samej odbitki, zastosowano warstwę z tkaniny ParaMoll®. Zachowane fragmenty czarnego papieru, znajdujące się przy krawędziach *passe-partout*, zostały zabezpieczone przez podklejenie klejem skrobiowym na paski z papieru japońskiego. Zrekonstruowano je poprzez wykonanie uzupełnień naśladujących oryginalny czarny papier. Paski przygotowano z dobarwionego czarną farbą akrylową papieru japońskiego. Zostały doklejone przy użyciu gęstego klejstru do papieru japońskiego zabezpieczającego oryginalne fragmenty. To, jak daleko paski zachodziły na krawędź okienka *passe-partout*, określono na podstawie zachowanych pozostałości oryginalnego papieru przy krawędziach papierowej ramki. Paski nie zostały doklejone na stałe do krawędzi tłoczonej ramki, jedynie nachodzą na nią, stanowiąc element montażu zabezpieczającego przed dezintegracją elementów¹⁸.

¹⁷ Zarówno Klucel G, jak i klej skrobiowy przygotowany w warunkach pracowni konserwatorskiej uzyskały pozytywny wynik atestu P.A.T. Patrz: K. B. Hendriks, *The Conservation of Painted Photographs*, w: *ICOM Committee for Conservation 9th Triennial Meeting Dresden German Democratic Republic 26–31 August 1990*, <https://www.icom-cc-publications-online.org/2610/The-Conservation-of-Painted-Photographs> [dostęp: 28.12.2022] oraz J. Down, J. Iraci, G. Hill, *Photographic Activity Tests of Various Adhesives Suggested for Use on Water Sensitive Photographs*, „Topics in Photographic Preservation” 2013, vol. 15, s. 475–483, http://resources.culturalheritage.org/pmgtopics/2013-volumefifteen/61-T15_Down_et_al.pdf [dostęp: 28.12.2022].

¹⁸ Podobnie oprawioną fotografię, która zachowała się w lepszym stanie niż obiekt z Muzeum Warszawy, odnaleziono w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, dzięki stronie Polony.



Fot. 6.
AF 19994 – portret
nieznanego oficera.
Lico obiektu
po konserwacji
(fot. Tymon Rizov-
-Ciechański)

AF 35295

Pierwszym etapem konserwacji było oczyszczenie obiektu. Lico oczyszczono przy użyciu tamponów z waty oraz gumki Magic Rub®, poprzez delikatne zbieranie zanieczyszczeń. Odwrocie obiektu zostało dodatkowo oczyszczone przy użyciu skalpela, którym zebrano pozostałości spoiwa i zanieczyszczenia osadzone między spękaniem korka¹⁹. Lico oczyszczono dodatkowo przy użyciu alkoholu etylowego 96% cz.d.a, z pominięciem elementów kolorowanych, wraz-

[Link do rekordu: <https://polona.pl/item/portret-mezczyzny-i-kobiety-z-rodziny-dominika-sipowicza,MTE2OTg2NDI4/o/#info:metadata>].

¹⁹ Oczyszczanie korka przeprowadzono na sucho i półsucho zgodnie ze wskazówkami dotyczącymi obiektów archeologicznych z publikacji *Stabilising Stuff. A Guide for Conserving*

liwych na wodę i alkohol. Podjęto decyzję o przeprowadzeniu próby miejscowego oczyszczania lica przy użyciu niewielkich płatów 4% gumy gellan Kelcogel CG-LA²⁰. Próby dały zadowalający efekt, co zdecydowało o nałożeniu hydrożelu na całą powierzchnię, z pominięciem pola pośrodku, gdzie znajduje się wizerunek portretowanego i elementy kolorowane. Płaty bez obciążenia leżały bezpośrednio na obiekcie: najpierw 15 minut, a następnie 1,5 godziny. Co pewien czas był kontrolowany stan odbitki. Udało się zniwelować ogólne zażółcenie odbitki oraz zaciek przy górnej krawędzi. W czasie wilżenia obiektu pod nanożeniem, wgniecenia i nierówności zostały delikatnie wygładzone kostką teflonową, a papier w miejscach przedarcia ułożono zgodnie z fazami rozerwanej krawędzi.

Oczywiście rozważano oddzielenie korkowego podłoża od odbitki. Jednak podjęte próby pokazały, że wiąże się to z dużym ryzykiem uszkodzenia samej fotografii. Stąd też decyzja o pozostawieniu podkładki.

Uzupełnienia podkładki wykonano poprzez warstwowe łączenie na klej skrobiowy z dodatkiem Aseptiny M²¹, papieru japońskiego i dobarwionej barwnikami helionowymi masy papierowej. Uzupełnienia samego papieru fotograficznego wykonano dobarwioną masą papierową.

Prostowanie odbyło się równocześnie z wykonaniem odcisku korkowej podkładki w plastycznej masie przygotowanej z pulpy papierowej Arboceł BC

Archaeological Finds in the Field dostępnego pod adresem *Stabilising Stuff: A Guide for Conserving Archaeological Finds in the Field* (nsw.gov.au) [dostęp: 11.11.2022].

²⁰ J. Kłosińska, *Zastosowanie gumy gellan podczas konserwacji fotografii żelatynowych DOP na papierze barytowym*, praca magisterska wykonana pod kierunkiem dr hab. Izabeli Zająć, prof. ASP, dr inż. Joanny Kurkowskiej, Warszawa 2021 (praca niepublikowana), Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Nakładano 4% roztwór gumy gellan Kelcogel CG-LA przygotowanej w proporcji 4 g/100 ml wody oczyszczonej metodą odwróconej osmozy. W badaniach nad odczynem tak przygotowanej gumy gellan, przeprowadzonych w ramach pracy magisterskiej przez Julię Kłosińską, otrzymano wyniki: 5,5556 oraz 5,482. Patrz: tamże, s. 60–63.

²¹ Klej przygotowano z wysoko oczyszczonej skrobi pszennej w proporcji 15 g na 120 ml wody. Aseptina M została dodana do wody w proporcji 1,5 g na 1 l wody.



Fot. 7-8.

AF 35295 – Szczepan Chudaszek – pamiątka służby wojskowej.

Lico i odwrocie obiektu po konserwacji (fot. Tymon Rizov-Ciechański)



Fot. 9.

Obiekt umieszczony w podkładce z pulpy papierowej

1000, wody i 2% roztworu metylocelulozy przygotowanej w wodzie z dodatkiem Aseptiny M (1,5 g/1l). Wyschnięta forma została dołączona do obiektu jako element zabezpieczający go przed odkształcaniem w trakcie przechowywania.

AF 35990

Prace rozpoczęto od oczyszczenia lica i odwrocia przy pomocy suchego tamponu waty. Odwrocie dodatkowo oczyszczono gumką Magic Rub®. Odstąpiono od czyszczenia lica innymi mediami niż wata ze względu na osłabienie mechaniczne powierzchni i ryzyko odspojenia łusek emulsji pod wpływem tarcia. Następnie lico oczyszczono przy użyciu tamponu waty nasączonego 96% alkoholem etylowym. Czyszczenie przy pomocy rozpuszczalnika poprzedzono próbą mikrochemiczną, aby wykluczyć możliwość zdejmowania z obrazu fotograficznego warstwy srebrowej. Badanie nie wykazało obecności srebra na tamponie waty, co potwierdziło, że podczas oczyszczania zdejmowane jest jedynie zanieczyszczenie. Kolejnym etapem było oczyszczenie odwrocia w miejscach zmian kolorystycznych i zacieków przy pomocy kompresów z 4% gumy gellan Kelcogel CG-LA®. Każdy z nich docinano do kształtu danej zmiany. Kompresy zostały następnie zmodyfikowane – fragmenty gumy powlekano warstwą alkoholu izopropylowego przy pomocy pędzla od strony będącej w bezpośrednim kontakcie z obiektem. Oczyszczanie gumą gellan okazało się skuteczne. Zauważalne było zażółcenie samej gumy i rozjaśnienie miejsc, gdzie była nakładana. Hydrożel nakrywano Melinexem® lub szklaną płytką, aby zabezpieczyć go przed zbyt szybkim wysychaniem i aby dodać delikatnego docisku. Metodę powtórzono miejscowo od strony lica. Kolejnym krokiem było całościowe czyszczenie powierzchni odbitki. Gellan został przygotowany w formie prostokątnego płatu o nieco większych wymiarach niż sama odbitka i nałożony w dwóch etapach. Najpierw od strony odwrocia, potem od lica fotografii. Aby zapobiec nierównomiernemu nawilżaniu odbitki, umieszczano ją na czas nakładania hydrożelu w tkaninie paroprzepuszczalnej Gore-tex®. Zabieg przyniósł dobre rezultaty: odwrocie odbitki znacznie się rozjaśniło, zmiany kolorystyczne i sposób odbijania światła powierzchni lica wyrównały się,



Fot. 10.

AF 35990 – budowa mostu. Lico fotografii po konserwacji
(fot. Tymon Rizov-Ciechański)

a sama odbitka znacznie się uelastyczyła. W następnych etapach podklejono przedarcia i miejsca osłabione odbitki przy pomocy papieru japońskiego i spoiwa z kleju skrobiowego. Emulsja została miejscowo skonsolidowana 2% żelatyną fotograficzną²². Uzupełnienia wykonano przy pomocy masy papierowej barwionej w masie przy użyciu barwników helionowych. Kolor uzupełnień został dobrany według koloru lokalnego odbitki w miejscach ubytków. Fotografia została ostatecznie wyprostowana w prasie introligatorskiej. Obiekt zawczasu delikatnie zwilżono między warstwami Viledonu® i Gore-texu®, a następnie

²² I. Zając, S. Popławska, *Przykłady wybranych zabiegów konserwatorskich wykonywanych przed digitalizacją zabytkowych albumów do fotografii, odbitek fotograficznych i negatywów*, „Notes Konserwatorski” 2017, nr 19, s. 116–117.

umieszczono między warstwami tektury z atestem P.A.T, Viledonu® i znajdującą się od lica warstwą Melinexu®.

Wszystkie obiekty zostały przepakowane w obwoluty wykonane z papieru bawełnianego oraz pudełka z materiałów posiadających atest P.A.T.

Podsumowanie

Decyzje dotyczące przeprowadzonych zabiegów były podejmowane zgodnie z uzyskanymi informacjami o fotografiach, aktualną wiedzą konserwatorską i przy użyciu najlepszych dostępnych środków. Każdy z obiektów wymagał indywidualnego podejścia. Ingerencja w materię oryginalną została sprowadzona do niezbędnego minimum, które miało nie zaburzyć czytelności autentycznych warstw. Badania, rozpoznanie historyczne i analiza technologiczna wzbogaciły dotychczasową wiedzę właściciela o obiektach. Zebrane informacje mogą stanowić źródło dalszego opracowywania zbiorów fotograficznych Muzeum. Fotografie zostały z powodzeniem zabezpieczone. Udało się w dużym stopniu zniwelować skutki powstałych na przestrzeni lat zniszczeń.

Bibliografia

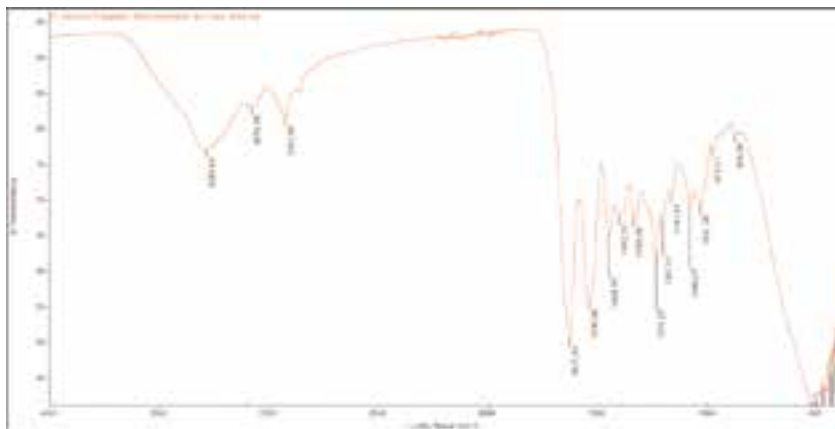
- Bernier Brenda M., *A Study of Poly (vinyl chloride) Erasers Used in the Surface Cleaning of Photographs*, „Topics in Photographic Preservation” 1997, vol. 7, s. 10–18.
- Down Jane, Iraci Joe, Hill Greg, *Photographic Activity Tests of Various Adhesives Suggested for Use on Water Sensitive Photographs*, „Topics in Photographic Preservation” 2013, vol. 15.
- Hendriks Klaus B., *The Conservation of Painted Photographs*, w: *ICOM Committee for Conservation 9th Triennial Meeting Dresden German Democratic Republic 26–31 August 1990*, <https://www.icom-cc-publications-online.org/2610/The-Conservation-of-Painted-Photographs> [dostęp: 28.12.2022].
- Kłosińska Julia, *Zastosowanie gumy gellan podczas konserwacji fotografii żelatynowych DOP na papierze barytowym*, praca magisterska wykonana pod kierunkiem dr hab. Izabeli Zając, prof. ASP, dr inż. Joanny Kurkowskiej, Warszawa 2021 (praca niepublikowana), Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.
- Kozielec Tomasz, *Fotografie na papierach solnych – wybrane zagadnienia technologiczne i konserwatorskie*, „Ochrona Zabytków” 2004, nr 1, t. 67, s. 206, https://ochronazabytkow.nid.pl/wpcontent/uploads/2019/08/OZ_1-2014_Kozielec.pdf [dostęp: 11.11.22].
- Lavédrine Bertrand, *Photographs of the Past – Process and Preservation*, Los Angeles 2009.
- Messier Paul, *Notes on Dating Photographic Paper*, „Topics in Photographic Preservation” 2005, vol. 11, s. 123–130, https://www.researchgate.net/publication/301891521_Notes_on_Dating_Photographic_Paper_2006 [dostęp: 01.06.2023].
- Messier Paul, *Photographic Papers in the 20th Century. Methodologies for Authentication, Understanding, and Dating*, w: *Thirty Years of Photograph Conservation Science*, 2016.
- Oblas Alojzy, *Fotografowanie małym aparatem jak Leica, Contax, Exakta, Rolleiflex, Retina, Robot itp. Podręcznik fotografii małoobrazkowej dla amatora początkującego i doświadczonego*, Lwów 1939.
- Stulik Dusan, Kaplan Art, *Salt Print*, w: *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_saltprint.pdfs [dostęp: 14.06.2022].

Zajac Izabela, *Diagnostyka zabytkowych albumów do przechowywania fotografii. Identyfikacja i badania fotografii pochodzących z XIX i XX wieku. Ocena możliwości przeprowadzenia zabiegów dezynfekcji i odkwaszania*, Warszawa 2019.

Zajac Izabela, Popławska Sylwia, *Przykłady wybranych zabiegów konserwatorskich wykonywanych przed digitalizacją zabytkowych albumów do fotografii, odbitek fotograficznych i negatywów*, „Notes Konserwatorski” 2017, nr 19.

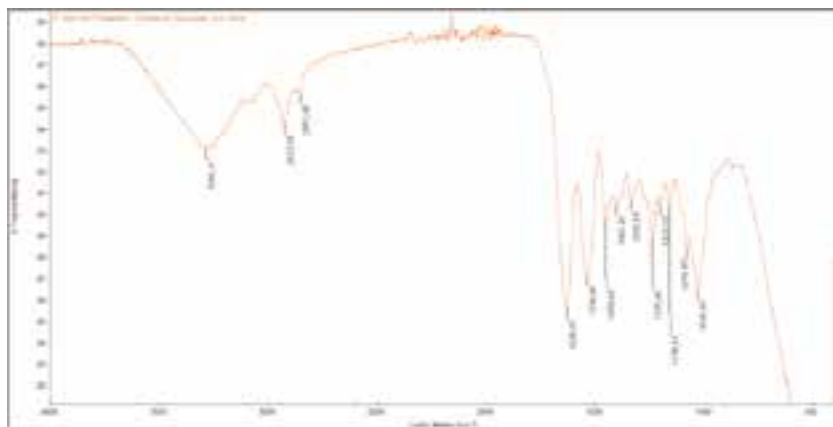
Zerek Bogdan Filip, Piechal Jakub, *Zastosowanie testów luminometrycznych (ATP/AMP) w badaniach mikrobiologicznych obiektów w Bibliotece Narodowej*, „Notes Konserwatorski” 2019, nr 21, https://notes.bn.org.pl/upload/pdf/28439_02_Notes_21%20Zerek_Luminometria_49%E2%80%939378.pdf [dostęp: 02.07.2023].

Analiza FTIR



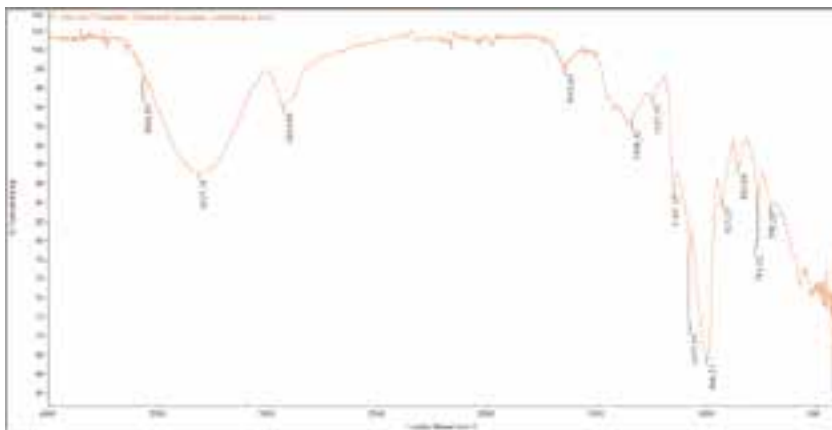
Schemat 1.

Analiza jakościowa w podczerwieni (FTIR) substancji organicznej pokrywającej lico fotografii z przedstawieniem mostu wg projektu Stanisława Kierbedzia (AF 35990). Charakterystyczny układ pasm potwierdza użycie żelatyny.



Schemat 2.

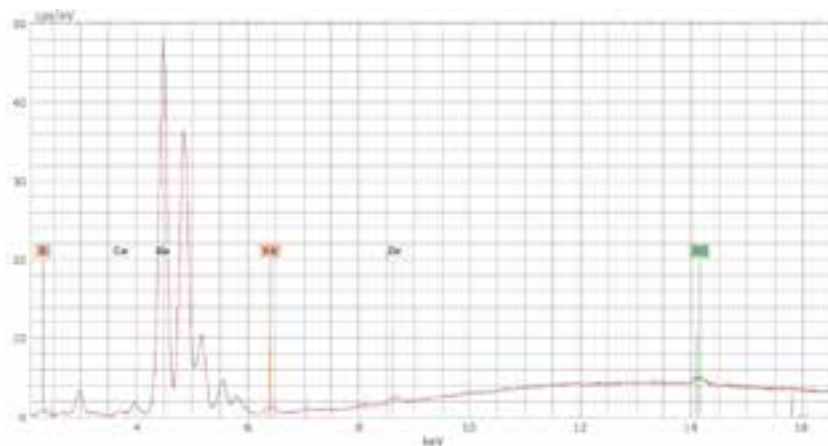
Analiza jakościowa w podczerwieni (FTIR) substancji organicznych obecnych na fotografii z przedstawieniem Szczepana Chudaszka (AF 35295). Analiza widma w podczerwieni FTIR wykonanego dla lica fotografii świadczy o obecności protein. Charakterystyczny układ pasm potwierdza użycie żelatyny.



Schemat 3.

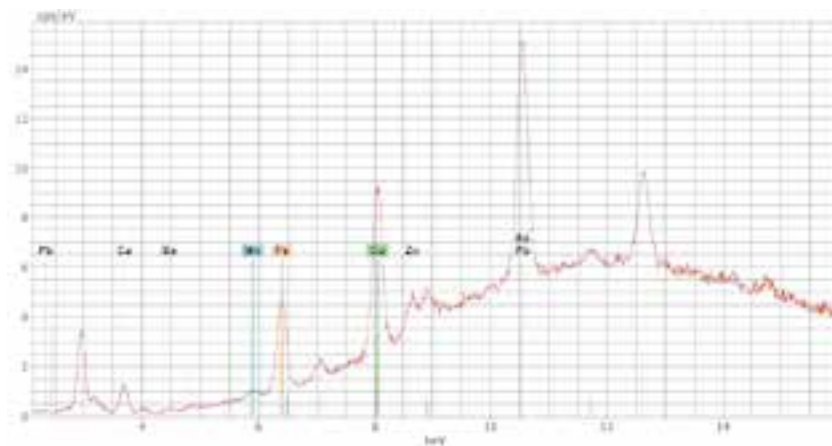
Analiza jakościowa w podczerwieni (FTIR) substancji organicznych obecnych na fotografii z przedstawieniem Szczepana Chudaszka. Substancja pokrywająca verso fotografii – skrobia.

Analiza XRF



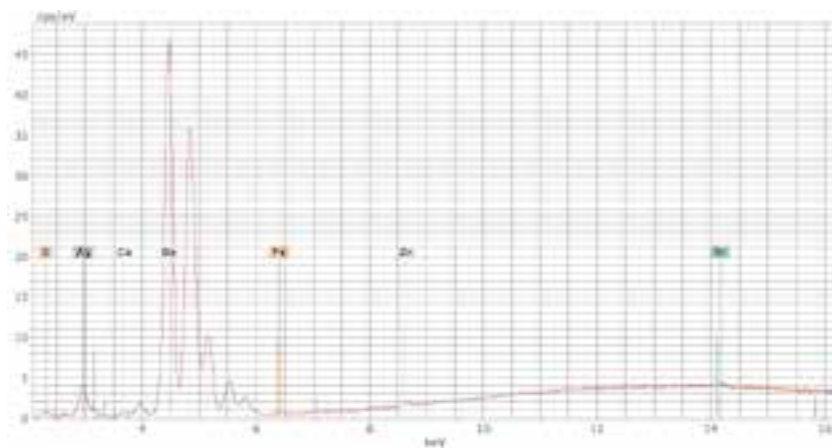
Schemat 4.

AF 35295 – Szczepan Chudaszek. Stwierdzono obecność: baru, żelaza, siarki, cynku, strontu i wapnia.



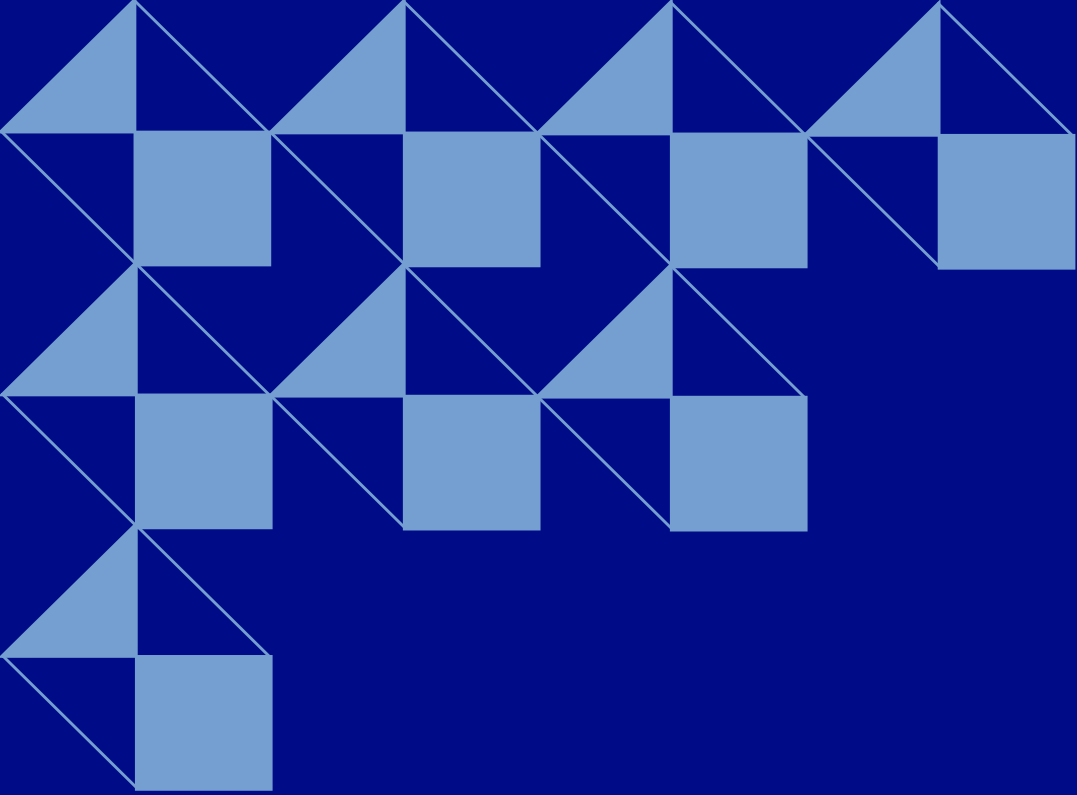
Schemat 5.

AF 19994 – Portret oficera. Stwierdzono obecność: ołowiu, miedzi, żelaza, arsenu, wapnia, cynku i manganu. Ze względu na małą liczbę zliczeń, nie jest możliwe jednoznaczne potwierdzenie obecności baru.

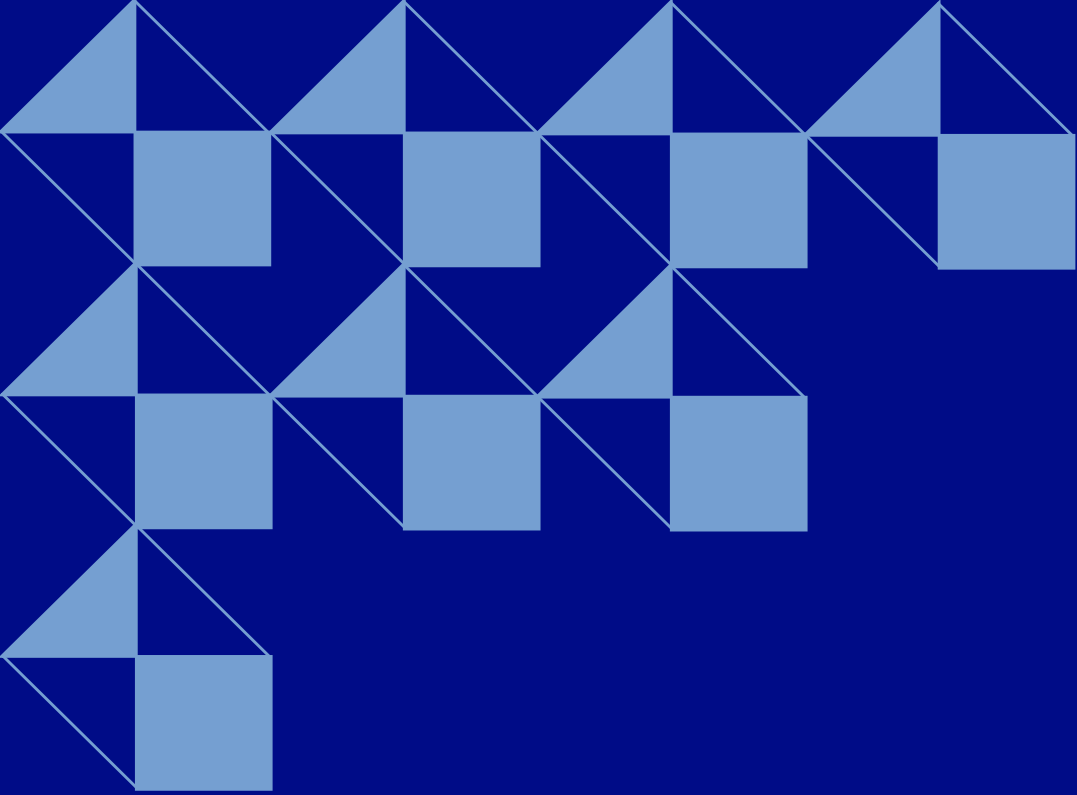


Schemat 6.

AF 35990 – Most Kierbedzia. Stwierdzono obecność: baru, siarki, wapnia, cynku, żelaza i strontu. Ze względu na małą liczbę zliczeń, nie jest możliwe jednoznaczne potwierdzenie obecności srebra.



— Z praktyki konserwatora



Znak prestiżu. Rozważania o oprawach rysunku na marginesie wystawy „Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” w Zamku Królewskim w Warszawie, 2022

DOI: 10.36155/NK.25.00006

Katarzyna Garczewska-Semka

kgarczewska@zamek-krolewski.pl

ORCID: 0000-0003-2948-2587

notes 25_2023
konserwatorski

Summary: Katarzyna Garczewska-Semka, *A sign of prestige. Reflections on the framing of a drawing on the sidelines of the exhibition “Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” at the Royal Castle in Warsaw, 2022*

The article provides an overview of techniques for framing drawings, including form, mounting and ornamentation techniques. Within this context, the framing of drawings by Jan Piotr Norblin from the Royal Castle in Warsaw collection is described.

A frame is defined here as an assembly of mounts or *passe-partouts*, prepared for storage or presentation in a frame, their characteristics are discussed not only in terms of decoration, but in terms of manufacturing techniques, mounting methods and other features. Technology of production and composition of materials makes it possible to approximate the time of creation of the frame, but the information gained from knowledge of the historical development of the drawing frame is also important. All these factors make it possible to determine the historical value of particular types of frames. Framing materials and storage methods often significantly affect the state of preservation of the drawings, thus creating a problem in securing them. The article cites several examples of the destructive effect of frames on drawings and a short discussion of conservation works or solutions applied.

— Asumptem do napisania niniejszego artykułu była odbywająca się w dniach 9 września – 11 grudnia 2022 roku w Zamku Królewskim w Warszawie wystawa „Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter”, prezentująca prace Norblina ze zbiorów własnych Zamku. Kolekcja rysunków Jana Piotra Norblina znajdująca się w zbiorach Zamku Królewskiego była pozyskiwana po II wojnie światowej drogą zakupów na rynkach antykwarycznych, głównie Europy Zachodniej, przede wszystkim przez Fundację im. Ciechanowieckich. Rysunki te były przechowywane w Zamku Królewskim jako depozyty, a niedawno zostały подарowane Zamkowi na własność. Sposób pozyskania determinuje w pewnym stopniu formę przechowywania i prezentacji zbioru. Większość rysunków przechowywana jest w ramach pod szkłem, gdzie zastosowano różne rodzaje oprawy papierowej – rysunki zostały przed umieszczeniem w ramach naklejone na plansze lub oprawione w *passe-partout*. Większość tych opraw jest w jakimś stopniu zdobiona. Podczas przygotowania obiektów rysunkowych do wystawy, kilka z nich poddano pracom konserwatorskim, wykonano szereg badań dotyczących technik wykonania rysunków¹, ale czynnością najbardziej czasochłonną i wymagającą dokonania wielu, często drobnych, lecz istotnych rozstrzygnięć było przygotowanie obiektów do ekspozycji – czyli umieszczenie w ramy z zachowaniem, modyfikacją lub wyeliminowaniem zastanych opraw.

Obecnie najczęstszą formą prezentacji rysunku i grafiki jest oprawa w konserwatorskie *passe-partout*. Wymaganej jakości kartony, spełniające normy ISO do przechowywania cennych obiektów papierowych, występują najczęściej w różnych odcieniach koloru kremowego. Taki sposób prezentacji, chociaż wydaje się oczywisty, wykształcił się jednak stosunkowo niedawno w pracowniach muzealnych i oprócz wymogów technicznych ma na celu zwiększenie koncentracji na obiekcie, bez rozpraszania uwagi dodatkowymi

¹ Badania te zostały omówione w artykule: R. Dmowska, K. Garczewska-Semka, M. Zdańkowska, *Pióro i pędzel. Kulisy warsztatu Jana Piotra Norblina*, w: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter. Malarstwo i grafika*. Warszawa 2022.

detalami oprawy. Jednak przez wieki rysunkowi stwarzano bardzo ozdobne bezpośrednie otoczenie, w postaci planszy lub dekoracyjnego *passe-partout*. Taka forma prezentacji miała właśnie zwiększyć jego atrakcyjność, dodać elegancji, w końcu – przez kombinacje koncentrycznych linii i ramek – pomóc skupić na nim uwagę podczas spotkań koneserów. Obecnie dawna oprawa, prócz walorów dekoracyjnych, ma także wartości historyczne. Najłatwiejszy do rozpoznania jest rodzaj dekoracji planszy wokół rysunku, charakterystyczny dla danego kolekcjonera lub ośrodka, i temu zagadnieniu poświęcono najwięcej uwagi, opisując historię oprawy rysunku. Bardzo ważnym aspektem historii oprawy są zmieniające się rozwiązania techniczne – trudniejsze do zaobserwowania, a często kluczowe dla przetrwania tego delikatnego obiektu sztuki. W dalszej części artykułu postaram się zarysować historię oprawy obiektów rysunkowych i na tym tle miejsce bogato reprezentujące różne typy oprawy kolekcji zamkowych norblinianów.

Znaczenie i funkcja oprawy

Zadbanie o odpowiednią prezentację rysunku wynikało naturalnie ze wzrostu jego znaczenia jako obiektu zainteresowania koneserów i kolekcjonerów. Dopóki rysunek pełnił funkcję dydaktyczną lub był obiektem kopiowania – wzornikiem, jego przechowywanie miało tylko aspekt praktyczny – ochrony przed zniszczeniem. Dlatego rysunki montowano w formy książkowe albo przechowywano luźne między niezadrukowanymi kartami gotowych kodeksów. Kiedy rysunek zaczął być doceniany jako najczystszy przejaw geniuszu artysty, zyskał na znaczeniu sposób jego prezentacji. Przyklejenie do sztywnej karty i opatrzenie ornamentálną ramką sprawiało wrażenie oprawionego obrazu, a koncentryczne linie otaczające rysunek pomagały skupić na nim wzrok.

Sposoby zdobienia kart z rysunkami były często charakterystyczne dla poszczególnych kolekcjonerów i stanowią dzisiaj jeden ze znaków proveniencyjnych. Największym kompendium wzorów opraw kolekcjonerskich (nazywanych również montażami kolekcjonerskimi) jest opracowanie Carla Jamesa,

obejmujące jednak głównie kraje Europy Zachodniej: Włochy, Francję, Anglię, Holandię, Niemcy, Austrię i Szwecję². Świetnym i wciąż aktualizowanym narzędziem jest strona internetowa Fundacji Custodia w Paryżu³, kontynuującej dzieło swojego założyciela Fritsa Lugta z 1921 roku⁴. Przyporządkowanie montażu konkretnym kolekcjonerom jest wciąż tematem dyskutowanym, o czym świadczy wystawa w Muzeum Luwru w 2022 roku⁵, gdzie zrewidowano atrybucję bardzo bogato zdobionego typu montażu legendarnej kolekcji *Libro de' disegni* Giorgia Vasarięgo (1511–1574)⁶. Kolekcję Vasarięgo uważa się za rozpoczynającą epokę dekoracyjnej prezentacji rysunku, a konkretny typ montażu przypisał jej w roku 1730 inny legendarny kolekcjoner i kolekcjoner rysunków Pierre-Jean Mariette (1694–1774).

Postacie obu wspomnianych kolekcjonerów na długo zresztą zdominowały postrzeganie montażu rysunku. Giorgio Vasari – był malarzem, architektem, ale przede wszystkim autorem pierwszego opracowania z dziedziny historii sztuki, tomu biografii artystów: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (*Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*), wydane po raz pierwszy w 1550 roku. Vasari był też jednym z pierwszych, a na pewno najbardziej znanym z pierwszych, kolekcjonerów rysunku. Mityczny zbiór *Libro de' disegni*, zawierający kolekcję Vasarięgo, został krótko po jego śmierci rozproszony. Przez lata uważano, że istniało kilka tomów księgi, część miała zostać zakupiona przez innego włoskiego kolekcjonera Niccola Gaddiego (1537–1591) i z kolei po jego śmierci również

2 C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings, a Guide to Preservation and Conservation*, tłum. M. B. Cohn, Amsterdam 1997, rozdział *Collectors and Mountings* [oprac. Carlo James], s. 2–35.

3 <http://www.marquesdecollections.fr> [dostęp: 05.12.2023].

4 F. Lugt, *Les Marques de collections de dessin et d'estampes*, Paris 1921.

5 *Giorgio Vasari. Le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique*, wystawa w Muzeum Luwru, 31 marca – 18 lipca 2022.

6 L. Frank, C. Fryklund, *Giorgio Vasari, le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique*, Paris 2022.

rozproszona⁷. Poszukiwania kart mitycznej księgi wzbudzały dużo emocji. Obecnie potwierdzoną proveniencję ma tylko około 30 kart, z których większość utraciła swój oryginalny, dekoracyjny montaż. Oprawę wielu rysunków, uprzednio uważaną za charakterystyczną dla zbioru Vasariego, przypisuje się zaś właśnie wspomnianemu Gaddiemu, który porządek swojej kolekcji oparł na dziele Vasariego.

Z kolei postać Pierre-Jeana Mariette'a jest najlepiej rozpoznawalna wśród kolekcjonerów rysunku. Pierre-Jean był czwartym z kolei z rodziny wydawców, rytowników i sprzedawców grafik – i zdecydowanie najwybitniejszym – co pozwoliło mu w późniejszych latach sprzedać rodzinny interes i całkowicie poświęcić się własnym pasjom. Był postacią kluczową w rozwoju koneserstwa rysunku w osiemnastowiecznym Paryżu, a za nim w całej Europie. Ceniono jego wiedzę, ale także sposób w jaki prezentował swoją kolekcję. Rysunki naklejał na osobne plansze z niebieskim tłem i niezwykle wyrafinowaną kombinacją pasków szarego, kremowego papieru, tuszowych linii i lekko spatinowanego złota, otaczając rysunek. Taki typ planszy inspirował kolejnych kolekcjonerów przez lata i do dziś uważany jest za najbardziej klasyczny sposób prezentacji rysunku.

Przechowywanie rysunków

Dla przetrwania rysunku oczywiście bardziej istotna od dekoracji jest forma fizycznej prezentacji i rozwiązania techniczne. Pierwsze rysunki były przyklejane do kart albumów – jako przykład służy tutaj wspomniany już album *Libro de' disegni* Vasariego. Niemal od początków kolekcjonowania rysunków funkcjonował drugi sposób ich prezentacji – na luźnych planszach przechowywanych w tekach. Tak właśnie były najprawdopodobniej przechowywane rysunki z kolekcji Gaddiego, ten sposób spopularyzował później Pierre-Jean Mariette. Luźne

⁷ C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, wyd. cyt., s. 3.

plansze miały też aspekt praktyczny – umożliwiały swobodniejsze porównywanie i zestawianie rysunków ze sobą podczas spotkań konserwatorów.

Potrzeba ochrony delikatnej powierzchni rysunku prowadziła do opracowywania coraz skuteczniejszych rozwiązań technicznych konstrukcji oprawy. W albumach stosowano karty grubego papieru i do nich przyklejano rysunki całą powierzchnią lub miejscowo – najczęściej narożnikami. W efekcie takich działań wystąpił jednak problem tzw. narastania bloku książki w środkowej części (był on grubszy o grubość wszystkich przyklejonych rysunków). Powodowało to wyginanie się okładek książki, czasem aż uniemożliwiające jej otwarcie. Stąd pomysł na montowanie rysunków w wyciętym otworze – nieco mniejszym od formatu rysunku. Rysunek przyklejano krawędziami do krawędzi wyciętego otworu, a papier w miejscu łączenia często ścieniano lub bardzo mocno polerowano, aby zniwelować jego zgrubienie. Taki typ montażu znany jest na przykład ze zgromadzonej w XVII wieku kolekcji Cassiana dal Pozzo⁸. Dla ochrony powierzchni rysunku, między karty albumowe wkładano lub montowano na stałe przekładki z gładkiego, cienkiego papieru.

Do wykonywania luźnych plansz można było użyć sztywniejszego podłoża, które lepiej chroniło papier rysunku przed wyginaniem. Uzyskiwano je, sklejając ze sobą kilka warstw arkuszy papieru. Z początków XIX wieku pochodzi opis wykonania takiej kilkuwarstwowej planszy⁹, chociaż sposób ten był na pewno praktykowany wcześniej. Oczywiście wraz z postępem w produkcji papierniczej zaczęto stosować tektury produkowane fabrycznie, ale równoległe ciągle jeszcze funkcjonowały ręcznie wykonywane plansze, świadczące niewątpliwie o trosce, jaką poświęcano cennym rysunkom. Aby ochronić powierzchnię rysunku przed

⁸ J. M. Kosek, *Conservation mounting for prints and Drawings*, London 2009, s. 5.

⁹ F. Nicholson, *The Practice of Drawing and Painting Landscape from Nature in Water Colours exemplified in a Series of Instructions calculated to facilitate the Progress of the Learner, including the Elements of Perspective, their Application in Sketching from Nature, and the Explanation of various Processes of Colouring, for producing from the Outline a Finished Picture; with Observations on the Study of Nature, and various other Matters relative to the Arts*, London 1820, s. 73–75.

ocieraniem poprzedzającą kartą, odwrocia plansz mocno polerowano lub przyklejano do nich karty miękkiego gładkiego papieru. Nie rozwiązywało to jednak ciągle problemu ochrony lica zgromadzonych w stosie rysunków, dopóki nie wynaleziono *passe-partout* z wyciętym okienkiem. Oprawa składa się z dwóch arkuszy – podkładu i arkusza wierzchniego, gdzie warstwa tektury wokół okienka jest wyższa od powierzchni rysunku. Przyjmuje się, że do przechowywania taki typ *passe-partout* został zastosowany po raz pierwszy w British Museum około połowy XIX wieku. Za jego twórcę uważa się, zatrudnionego w British Museum od roku 1845, Williama May Scotta. Zastosowane przez niego oprawy składały się z dwóch części – podkładki i sklejonej z nią całą powierzchnią nakładki z wyciętym okienkiem. Tworzyło to rodzaj płaskiej „tacy”, w której powierzchnia obiektu była chroniona przed ścieraniem. Oprawione obiekty przechowywane były w pudłach typu Solander w kilku znormalizowanych formatach¹⁰.

Ze źródeł pośrednich – jak anonse reklamowe introligatorów – można wnioskować, że zastosowanie *passe-partout* przy oprawie rysunków w ramy i pod szkło musiało być praktykowane już wcześniej¹¹. Na początku w celu odsunięcia powierzchni rysunku od szyby stosowano drewniane listewki w roli tzw. dystansu, następnie szersze płaszczyzny drewna często dekorowanego lub złożonego. W spektakularny przykład takiej oprawy został zaopatrzony rysunek Wincentego Kasprzyckiego *Widok wnętrza salonu* z 1839 roku, przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie¹². Z kolei przykładem *passe-partout* wykonanego z tektury, a powstałego tuż przed połową XIX wieku, może być przechowywany w Bibliotece Narodowej gwasz Teofila Kwiatkowskiego *Syreny* (sygnowany i datowany na 1841 rok), oprawiony najprawdopodobniej we Francji. Na marginesach tektury, na którą naklejono gwasz, zachowały się liczne próbki

10 J. M. Kosek, *Conservation mounting...*, wyd. cyt., s. 3.

11 A. Donnithorne, *Mounting*, hasło w: *The Dictionary of Art*, vol. 22, New York 1996, s. 232–239.

12 Rysunek był prezentowany w 2017 roku na wystawie w MNW Biedermeier: *Biedermeier*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, red. A. Kozak, A. Rosales-Rodriges, Warszawa 2017, s. 126.

farby, co świadczy o autorskim charakterze tego montażu. Jednocześnie autor musiał zakładać jakiś rodzaj oprawy, która docelowo miała zasłonić te wprawki przy prezentacji. Funkcję tę pełni gruba tektura z wyciętym owalnym okienkiem, oklejona papierem, ze złożonym paskiem papieru wokół otworu¹³.

Krawędzie wyciętego okienka były najczęściej cięte skośnie, a ich powierzchnię polerowano lub złożono. Najbardziej chyba wyrafinowaną formą bardzo głębokiego *passe-partout* jest tzw. *passe-partout* wiedeńskie, składające się z dwóch lub więcej warstw tektury, gdzie zarówno spód, jak i lico są oklejane papierem, a pochyłą krawędź okienka uzyskuje się przez wyklejenie dodatkowymi paskami papieru, często kontrastującego z papierem lica *passe-partout*. Taki typ oprawy zastosowano po raz pierwszy w wiedeńskiej Albertinie z okazji Wystawy Światowej w 1873 roku¹⁴.

Prezentacja w ramach za szkłem

Dwa sposoby przechowywania rysunków: w albumach i na luźnych planszach w tekach lub pudłach – funkcjonowały i do dziś funkcjonują równolegle. Inną formą przechowywania, ale przede wszystkim prezentacji rysunków jest oczywiście trwała oprawa w ramy za szkłem. W literaturze konserwatorskiej spotyka się stwierdzenie, że rysunki zaczęto oprawiać w ramy od kiedy możliwe było wykonanie odpowiednio dużej i równomiernie przejrzystej tafli szkła – czyli już w XVIII wieku¹⁵. Na pewno dostępność takiego szkła stwarzała możliwość oprawy rysunku, ale korzystano z niej na początku raczej przy oprawie pastel, których delikatna powierzchnia bezwzględnie wymagała ochrony. Rysunki przez

¹³ Obiekt przechowywany w Magazynie Ikonografii BN (R/21640/Sz); w Polsce dostępne są skany z *passe-partout* i bez niego, <https://polona.pl/item-view/2e36b91e-a52b-4005-8fb1-6036861380bb?page=0> [dostęp: 15.11.2023].

¹⁴ E.-M. Loh, S. Eyb-Green and W. Baatz, *The Development of Mounts and Mounting Techniques at the Albertina in Vienna from 1805 to 2018*, „Restaurator” 2019, vol. 40 (3-4), s. 154.

¹⁵ M. Holbein Ellis, *The care of prints and drawings*, Lanham, Boulder, New York, London 2017, s. 142.

prawie cały wiek XVIII pozostawały w tekach i albumach, a eksponowane na ścianach często były do nich przytwierdzone bezpośrednio, o czym świadczą źródła ikonograficzne¹⁶. Pokazywanie rysunków bez ochrony budziło jednak sprzeciw bardziej oświeconych konserwatorów. Z taką reakcją spotykamy się w relacji z podróży do Włoch Augusta Moszyńskiego (1731–1786), który przy okazji zwiedzania domu Michała Anioła zaznaczył: „W innym gabinecie kilka rysunków naszkicowanych przez Michała Anioła, nie oszklonych, które niszczy kurz”¹⁷.

Przyjmuje się, że rysunki po raz pierwszy masowo zaprezentowano w formie oprawnej w ramy na pierwszej publicznej wystawie zorganizowanej w porewolucyjnej Francji w Galerie d'Apollon, Musee Central des Arts w 1797 roku. Rysunki pokazywano tam jednakowo oprawione pod szkłem¹⁸. W Anglii po okresie wojen napoleońskich zaczęto ozdabiać ściany pamiątkami po Grand Tour w formie oprawionych akwareli. Od początku XIX wieku powstawały w tym kraju stowarzyszenia akwarelistów, skutecznie podnosząc status akwareli i wyprowadzając je z wnętrza mieszkalnych do salonów wystawienniczych. W Europie środkowej z kolei popularność oprawionych rysunków wzrosła, kiedy zaczęły pełnić funkcję ozdoby bardziej kameralnych i intymnych wnętrz epoki biedermeieru.

Rysunki umieszczane w ramie były najczęściej wcześniej oprawione w *passe-partout* lub naklejone na planszę – z zastosowaniem omówionych wcześniej rozwiązań. Obok oprawy pod szkło z dodatkowym elementem, jakim była plansza lub *passe-partout*, stosowano też oprawę bezpośrednio w ramy (ang. *close mount*). Papier rysunku przedtem często naciągano na drewniany podkład lub zawijano krawędziami na szybę. Taki sposób prezentacji upodabniał gwasz czy akwarelę do malarstwa olejnego. Szczególnym przypadkiem prezentacji

16 M. Laszczkowski, *Grafika w dekoracji nowożytnego wnętrza. Ilustracje do „Metamorfoz” Owidiusza w Białym Domku*, w: *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*, katalog wystawy Muzeum Łazienki Królewskie, 25 maja – 1 września 2013, red. J. Talbierska, Warszawa 2013, s. LI.

17 A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji i Włoch 1784–1786*, Kraków 1970, s. 191.

18 T. Burns, *Preserving master drawings. A cultural perspective*, „The Paper Conservator” 2001, vol. 25, s. 109.

rysunków na ścianie jest ich werniksowanie i prezentowanie w ramach bez szkła, co było wręcz rekomendowane jako sposób uniknięcia przeszkadzających w oglądaniu blików szkła¹⁹.

Techniki zdobienia – w warsztacie i sprzedaży

W stylach zdobienia opraw można wyróżnić pewne ogólne cechy charakterystyczne dla kraju, w którym powstały. Odzwierciedla się to dość ogólnie w przyjętym polskim nazewnictwie poszczególnych typów *passe-partout*. I tak nazwą „*passe-partout* angielskie” określa się prostą oprawę bez ozdób lub tylko ze złożonym cięciem okienka, „*passe-partout* francuskie” posiada koncentryczne ramki i złożone bordiury, bardzo głębokie „*passe-partout* wiedeńskie” ma, jak wspomniano, oklejane często różnymi papierami krawędzie okienka i powierzchnie²⁰.

Najprostszym sposobem zdobienia karty z przyklejonym rysunkiem było otoczenie go wyrysowanymi tuszem lub atramentem koncentrycznymi liniami. Linie mogły być różnej grubości, czasem przestrzeń między niektórymi liniami dodatkowo lawowano akwarelą. Oprócz niebieskich plansz z czarnymi koncentrycznymi liniami i często złożonym paskiem rozpropagowanych przez Mariette’a, w XVIII wieku często spotyka się też plansze kremowe lub białe z czarnymi liniami i zielonym, szarym lub niebieskim lawowaniem oraz czasem dodatkowo złożonym paskiem. Począwszy od epoki biedermeieru gama kolorystyczna plansz jest już bardzo szeroka, chociaż są to zazwyczaj kolory zgaszone, aby nie zdominować rysunku. Często na planszach znajdowały się dodatkowe elementy, jak wspomniane złożone paski lub rytowane bordiury. Według Carla Jamesa w tradycji włoskiej pojawia się wypełnianie przestrzeni między tuszowymi ramkami rysowanym ornamentem. Być może było to inspiracją do

¹⁹ M. B. Cohn, *Wash and Gouache, A study of the Development of the Materials of Watercolour*, Cambridge 1977, s. 59.

²⁰ <http://leksykon.oprawoznawczy.ukw.edu.pl/index.php/Passe-partout> [dostęp: 05.12.2023].

wykonywania pasków papieru z ornamentem odbijanym technikami graficznymi, służących do wyklejania ramki wokół rysunku lub grafiki. Bardzo ciekawym wczesnym przykładem użycia takich „ruchomych” bordiur do własnego zestawiania jest XV-wieczna seria grafik florenckiego rytownika Francesca Rosselliego (1445–przed 1513), gdzie wraz z przedstawieniem graficznym sprzedawano zestaw bordiur do własnoręcznego wycięcia i skomponowania w dowolnej konfiguracji²¹. Rytowane bordiury do montażu plansz były używane w zbiorze graficznym i rysunkowym króla Stanisława Augusta (1732–1798). Do ozdabiania plansz posłużyło około 40 typów bordiur i ponad 100 typów rozet do narożników, wykonywanych najprawdopodobniej na miejscu w Warszawie²². Zdobienie plansz montażu kolekcjonerskiego rytowanymi paskami papieru wydaje się jednak być bardzo rzadkie, z innych znanych autorce przykładów można wymienić właściwie tylko kolekcję Giacoma Durazza (1717–1794), gdzie brzegi rysunków są otoczone paskami papieru z nadrukowaną pojedynczą linią, a narożniki dodatkowym kwadracikiem z gwiazdą²³.

Ważnym elementem jest także historia stosowania złocenia na planszach. Występuje ono w postaci złota w proszku lub płatkowego kładzonego bezpośrednio na podkładzie, ale zdecydowanie częściej w postaci przyklejonych złoconych pasków papieru. Stosowanie złota do ozdabiania papieru, a wcześniej pergaminu ma bardzo długą tradycję i wiele zastosowań. Ozdabiano arkusze z tekstem, np. iluminowane inicjały, miniatury i bordiury rękopisów. Złota używano także do ozdabiania ważniejszych dokumentów. O tym, jak popularne i chyba stosunkowo tanie były takie ozdoby dokumentów, świadczy fragment

²¹ S. Boorsch, *Framed in fifteenth-century Florence*, „Metropolitan Museum Journal” 2002, vol. 37, s. 35–40.

²² M. Laszczkowski, *Grafika w dekoracji nowożytnego wnętrza...*, wyd. cyt., s. L.

²³ C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, wyd. cyt., s. 15. Trzy z tych rysunków, pochodzące z Berlina i Kassel, były prezentowane na wystawie malarstwa i rysunku Paola Veronese w Weronie w 2014 roku: P. Veronese, *L'illusione Della realtà*, red. P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, s. 148, 192, 338; niestety tylko rysunek na stronie 338 prezentowany jest w katalogu razem z paskami.

z *Opisu obyczajów za panowania Augusta III* Jędrzeja Kitowicza: „Było zaś według ludzi nieuczonych mądrze, [...] kiedy patent lub list wyzwolony wypisany był dużymi literami i brzegi jego wieńcem z malarskiego złota wyklejonym obłożone”²⁴. Do ozdabiania montażu kolekcjonerskich złocone zaczęto stosować we Francji od początku XVII wieku. Opierając się tylko na opisach dekoracji często trudno ustalić, czy złocono bezpośrednio na papierze planszy, czy też doklejało pozłożony pasek papieru. Carlo James podaje, że Pierre-Jeanne Mariette stosował paski złożonego papieru, przy opisach innych kolekcji francuskich nie jest to już jednak tak oczywiste. W montażach kolekcji angielskich złoty pasek wokół grafiki lub rysunku był malowany bezpośrednio na planszy sproszkowanym złotem ze spoiwem²⁵. Z bliższych nam przykładów – w montażach cyklu grafik *Metamorfozy* z kolekcji Stanisława Augusta eksponowanych w Białym Domku w Łazienkach – zastosowano paski złotego papieru doklejone dookoła grafik²⁶. Od początku XIX wieku w modę weszły paski złożone i dodatkowo tłoczone w ornamentalne wzory. Jako zamiennik złota od XIX wieku stosowano stop miedzi i cynku, tzw. szlagmetal. Paski papieru pokryte złotem lub szlagmetalem introligatorzy wykonywali we własnych warsztatach, ale w XIX wieku były już dostępne w handlu, wytwarzane np. przez producentów tapet. W Warszawie dostawcą gotowych pasków, zwanych szlaczkami, była m.in. pochodząca z Wiednia Fabryka Obić Papierowych (działała od roku 1829 jako Spoerlin i Rahn, od 1830 Spoerlin, Rahn i Wertheim, od 1838 Rahn, Wertheim i Vetter²⁷). Firma uczestniczyła w Wystawach Wytwórczości Królestwa Polskiego w latach 1837, 1838 i 1841. W 1838 roku wystawiła „100 różnych

²⁴ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 2010, t. 1, s. 71.

²⁵ C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, wyd. cyt., s. 2–36.

²⁶ K. Jędrzyk, *Konserwacja 95 rycin ilustrujących Metamorfozy Owidiusza*, w: *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*, katalog wystawy Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, red. J. Talbierska, Warszawa 2013, s. LVII.

²⁷ M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne palacu w Wilanowie. Studium portretowe*, Warszawa 2010, s. 65–70.

papierów kolorowych, prasowanych, złożonych i srebrzonych, do robót introli-gatorskich i galanteryjnych, 36 gatunków szlaczków w różne desenie prasowa-nych i złożonych”²⁸. W roku 1841 zaś m.in. „szlaczki wyciskane i złożone w de-senie, różnej szerokości”²⁹.

Jak już wspomniano, po wprowadzeniu głębokiego *passé-partout* często złożono również krawędź okienka bezpośrednio otaczającą rysunek. Trudno ustalić, od kiedy zaczęto stosować tą technikę – ale w ofercie angielskiej firmy Winsor & Newton z 1863 roku podano dziewięć gotowych *passé-partout* o róż-nych kształtach okienek i ze złożonym skośnym brzegiem³⁰.

Przez cały omawiany okres istniała oczywiście praktyka przechowywania ry-sunków, a częściej grafik na planszach lub kartach niezdobionych. Przykładem świadomie nieozdabianych *passé-partout* jest wspomniana wcześniej praktyka oprawiania zbiorów przez British Museum – stosowano tu, i nadal stosuje się, kremowe kartony z wytłoczonym na złoto nazwiskiem autora. Pod koniec XIX wieku zaniechano w większości krajów zdobień *passé-partout*, aby powrócić do nich w latach 20. XX wieku³¹.

Wykonawcy i zlecniodawcy

Plansze lub albumy powstawały na zlecenie kolekcjonerów, instytucji muzeal-nych, znane są również dość wczesne przykłady oprawy rysunków przez sprze-dawców, aby podnieść ich atrakcyjność dla kupującego. Przykładem mogą być pochodzące z drugiej połowy XVIII stulecia oprawy francuskiego marszanda, eksperta i wydawcy Guillaume’a Jeana Constantina (1755–1816)³². W XIX wieku,

²⁸ A. M. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 307.

²⁹ Tamże, s. 342.

³⁰ S. Jaques, *A glance at the history of display and mounting of British watercolours*, „The Paper Conservator” 2000, vol. 24, s. 35–43.

³¹ A. Donnithorne, *Mounting...*, wyd. cyt., 1996, s. 239; M. Kosek, *Conservation mounting...*, wyd. cyt., 2009, s. 7.

³² J. Jacoby, *Guillaume Jean Constantin 1755–1816. A drawings dealer in Paris*, Paris 2018.

w okresie popularności rysunku w wystroju wnętrz, oprawy powstawały również w zakładach ramiarskich i warsztatach introligatorских. Potwierdzają to anonse reklamowe introligatorów w ówczesnej prasie, w Polsce chociażby jednego z najlepszych introligatorów pierwszej połowy XIX wieku, Karola Bańskiego.

Istnieje sporo legend bądź sugestii, że kolekcjonerzy czy też opracowujący zbiory sami przyklejali swoje rysunki do plansz lub wklejali w albumy, jednak wobec masowości zbiorów graficznych i rysunkowych wydaje się, że bezpośrednimi wykonawcami byli jednak rzemieślnicy introligatorzy, pracujący pod nadzorem kolekcjonera. Znakomicie pod tym względem udokumentowana jest praca nad graficznym zbiorem wilanowskim, wykonywana przez introligatora Michała Tuchowicza (zm. 1850), a zlecona i nadzorowana przez Aleksandra Potockiego (1778–1845)³³.

Oprawy rysunków Jana Piotra Norblina z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie

Spośród 57 rysunków Norblina zgromadzonych w Zamku Królewskim w Warszawie aż 52 zostały wcześniej oprawione w ramy za szkło, w tym 20 rysunków jest zamontowanych na zdobionych planszach, a 30 w *passe-partout* (z tego 3 rysunki znajdują się na zdobionych planszach ukrytych pod *passe-partout*), 5 natomiast posiada historyczne ramy bez *passe-partout*. Zdecydowanie przeważa typ *passe-partout* francuskiego, często ze złoconymi i kartuszami – 21 obiektów, w *passe-partout* typu angielskiego zamontowanych jest 9 – z czego trzy: *Żyd balwierz*, *Domokrązca żydowski* i *Bitwa* w głębokie *passe-partout* ze złoconym brzegiem, a seria rysunków *Historia rodziny Krasińskich* w proste *passe-partout* bez zdobień. W całym zbiorze nie ma *passe-partout* wiedeńskiego.

³³ K. Garczewska-Semka, *The History and Techniques of Mounting the Graphic Art Collection from Wilanów (1834–1845)*, „Polish Libraries” 2019, vol. 7, s. 128–243.

Niestety w przypadku zbioru zamkowych rysunków Jana Piotra Norblina trudno jest obecnie podać jakiegokolwiek kontekst kulturowy powstania opraw³⁴, dlatego przy ich datowaniu można się posilkować wyłącznie ich cechami technicznymi. Również zdobienie opraw nie pozwala na jakiegokolwiek przyporządkowanie – z powodu ciągłości stosowania zdobionych plansz i *passe-partout* we Francji, trudno jest je precyzyjnie datować.

Większość *passe-partout* powstała najprawdopodobniej w drugiej połowie XIX lub pierwszej połowie XX wieku, natomiast cykl *Historia rodziny Krasieńskich* został oprawiony najpewniej w drugiej połowie XX wieku³⁵. W przypadkach montażu na podkładkach można teoretycznie założyć wcześniejszą datację oprawy.

Bardzo ciekawym przykładem montażu historycznego na karcie z wyciętym otworem, gdzie rysunek jest przyklejony wszystkimi krawędziami do brzegów okienka (tzw. sztuczne marginesy), jest obiekt *Dwaj jeźdźcy* (ZKW/6204/a). Karta montażu wykonana została z papieru czerpanego, o podobnej grubości jak papier rysunku, na jednym z marginesów jest widoczny fragment znaku wodnego (korona). Montaż wykonano bardzo starannie,

34 Niestety nie ukazał się tom katalogu wystawy dotyczący zbiorów rysunków Jana Piotra Norblina, część informacji zostanie opublikowana w artykule Marty Zdańkowskiej w „Biuletynie Historii Sztuki”, pewne dane znajdują się w ogólnym opracowaniu rysunków Fundacji im. Ciechanowieckich, nie podano tutaj jednak proveniencji rysunków J. P. Norblina, z wyjątkiem rysunku *Luk grecki i świątynia Diany w Arkadii nieborowskiej*, który pochodzi ze zbiorów Heleny Radziwiłłowej w Nieborowie: J. Guze, A. Dzieciołowski, *Rysunki i akwarele. Katalog zbiorów*, Warszawa 1994, s. 176. Magdalena Białonowska w opracowaniu dotyczącym działalności Andrzeja Ciechanowieckiego podaje, że część rysunków Norblina pochodzi ze spuścizny po artyście wystawionej na aukcji po jego śmierci w 1830 roku, nabyta wówczas przez Czartoryskich. Autorka nie precyzuje jednak, o jakie rysunki chodzi: M. Białonowska, *Andrzej Stanisław Ciechanowiecki. Kolekcjoner, marszałek, mecenas*, Warszawa 2012, s. 228.

35 Cykl był prezentowany na wystawie w Pałacu Pod Blachą w 1989 roku, oprawy mogły powstać właśnie wtedy: *Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanej ze zbiorów Fundacji imienia Ciechanowieckich*, katalog wystawy, Warszawa 1989, nr 167.



Fot. 1.

Dwaj jeźdźcy – rysunek na podkładce z wyciętym otworem (sztuczne marginesy), Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/6204/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring

krawędzie okienka zostały przed wklejeniem rysunku ścienione. Wokół rysunku wyrysowano brązowym atramentem podwójną ramkę (fot. 1). Trudno stwierdzić jednoznacznie, jednak zbliżona grubość papieru sztucznych

marginesów i rysunku może sugerować, że obiekt był wcześniej zamontowany w albumie. Podczas oprawienia w ramy ten montaż został ukryty pod *pas-partout* francuskim.

Na zdobionej podkładce został też zamontowany rysunek *Odpoczywający wojownik* (ZKW/6203/a). W tym przypadku podkładka została najprawdopodobniej wycięta z większej karty, o czym świadczą obcięte linie tuszowej ramki.

Spośród rysunków na podkładkach najciekawsze są dwa obiekty zamontowane na niewielkich planszach sygnowanych, co było rzadką praktyką. Są to *Straż przed zamkową bramą* (ZKW/5711/a) i *Biwak przed zamkową bramą* (ZKW/5712/a). Poniżej prawego dolnego narożnika obu rysunków znajdują się wytłoczone inicjały FR (fot. 2 a, b). W katalogu Fritsa Lugta z 1921 roku ten znak otrzymał numer 1042 i został przypisany nieznanemu francuskiemu introligatorowi lub kolekcjonerowi książek Fletcherowi Raincock z Liverpoolu. W 1956 roku ustalono już właściwe nazwisko: François Renaud, a od 2010 roku uzyskał wyczerpującą notę w wyszukiwarce Fundacji Custodia. Renaud był to paryski sprzedawca i restaurator rysunków i grafik, aktywny w końcu XVIII i na początku XIX wieku, przed sprzedażą oprawiający rysunki na sygnowanych podkładkach, zazwyczaj niebieskich z białym obramowaniem wokół rysunku i złożonym paskiem³⁶. Takich montażów jest wiele w zbiorach francuskich, w polskich muzeach znajduje się jeszcze co najmniej jeden rysunek oprawiony przez tego sprzedawcę. Profesor Bohdan Marconi jako przykład montażu historycznych, których nie wolno usuwać podaje kolekcję rycin króla Stanisława Augusta i właśnie oprawioną przez warsztat François Renauda akwarelę Huberta Roberta w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie³⁷. Do tego samego obiektu odniosła się Justyna Guze w komunikacie o potrzebie opracowywa-

³⁶ <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7038/total/1> [dostęp: 05.12.2023].

³⁷ B. Marconi, *Zagadnienia estetyczne w konserwacji papieru i pergaminu*, w: *Konserwacja papieru i pergaminu*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, t. 24, Warszawa 1969, s. 19.



Fot. 2a.

Straż przed zamkową bramą – rysunek na podkładce sygnowanej,
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/5711/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring



Fot. 2b.

*Straż przed zamkową
bramą (ZKW/5711/a)* –
fragment z inicjałami

nia problemu montażu kolekcjonerskiego³⁸. Oba omawiane rysunki zamkowe zostały oprawione w złożone ramki, opatrzone nalepką Alphonse Giroux et Compagne. Alphonse Giroux (1776–1848), były uczeń Jacques-Louisa Davida, prowadził warsztat restauracji sztuki, ale również sprzedaż różnych materiałów malarskich, papieru, złożonych bordiur, ram i mebli³⁹.

Kolejnym przykładem montażu na podkładce, a zarazem największą niespodzianką, okazał się rysunek *Handlarz żydowski* (ZKW/6207/a). Przed konserwacją wydawało się, że jest oprawiony w niskiej jakości dwudziestowieczne materiały, ponieważ od lica podkładka była przykryta przyklejonymi pasami brązowego papieru, natomiast od odwrocia całość naklejono na kremową teksturę. Podczas konserwacji odkryto nie tylko zasłonięty zapisek pod rysunkiem (niestety mylnie przypisujący autorstwo rysunku Norblinowi „muzykowi”), ale również okazało się, że podkładka wykonana została z trzech sklejonych warstwowo kart rękopisu, oklejonego z jednej strony zielonym papierem z tuszową ramką, z drugiej – zasłoniętego papierem kremowym. Karty pochodzą najprawdopodobniej z jakiegoś spisu z czasów rewolucji francuskiej (są na nich wypisane nazwy miesięcy rewolucyjnych). W trakcie konserwacji karty rozdzielono, udokumentowano, a następnie sklejono ponownie w formę podkładki (fot. 3 a, b). Karty makulaturowe stosowano dość powszechnie w zakładach introligatorskich do produkowania tekturek na okładki książek. Takie okładki, zwane sklejkami lub kompaturkami, do Europy przywędrowały z krajów islamskich i były popularne od końca XV do XIX wieku⁴⁰.

Starannością wykonania wyróżnia się podkładka rysunku *Lalkarz* (ZKW/6218/a) z efektownym kartuszem. Różne odcienie niebieskiego tła zostały

38 J. Guze, *Rysunek jako wyraz gustu i jako element wystroju wnętrza w połowie XVIII w.* *Komunikat*, w: *Rozważania o smaku artystycznym. Studia*, red. J. Poklewski, T. F. de Rosset, Toruń 2002, s. 115–119.

39 <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/13353>; hasło dotyczące jego syna André [dostęp 10.09.2023].

40 A. Zawisza, *Kompaturki – nowe podejście do problemu*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, s. 149.



Fot. 3a.
Handlarz żydowski –
rysunek na podkładce,
Zamek Królewski
w Warszawie – Muzeum,
nr inw. ZKW/6207/a,
fot. M. Niewiadomska,
A. Ring



Fot. 3b.
Handlarz żydowski
(ZKW/6207/a) –
jedna z kart składowych
podkładki

tu osiągnięte lawowaniem akwarelą, co widać po podniesieniu rysunku, który został do niej zamontowany przy górnej krawędzi na zawiaskach. Taki sposób montażu sugeruje jednak, że podkładka powstała nie wcześniej niż na początku XX wieku.

Duże podobieństwo dekoracji wykazują oprawy *Sceny w parku Tuileries* (ZKW/6185/a) i *Sceny batalistycznej z wybuchającym jaszczem* (ZKW/6199/a), kremowo-zielone marginesy z ozdobnym kartuszem znajdują się: jeden na podkładce (*Scena w parku*), drugi na *passe-partout* (fot 4, 5). Jest jednak możliwe, że oba rysunki zostały opracowane przez jeden warsztat, ponieważ w *Scenie batalistycznej...* trzeba było zasłonić bardzo zniszczone marginesy – rysunek był wcześniej naklejony na podkładkę, której marginesy ozdobiono tuszową ramką i pasami niebieskiego papieru. Niebieski papier najprawdopodobniej zerwano, zachował się w niewielkich fragmentach. Badania włókien tego papieru



Fot. 4.
Kartusz z podkładki *Sceny w parku Tuileries*,
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum,
nr inw. ZKW/6185/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring



Fot. 5.
Kartusz z *passe-partout* *Sceny batalistycznej z wybuchającym jaszczem*,
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/6199/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring

wykazały obecność lnu z niewielką domieszką bawełny⁴¹. Nieobecność mas celulozowych drzewnych może świadczyć o tym, że był to jeszcze tradycyjnie czerpany na sitach papier z mas szmacianych. Podobnie resztki niebieskiego papieru zachowały się na marginesach rysunku *Autoportret* (ZKW/5858/a). Jest to ślad bardzo często praktykowanego przeprawiania rysunków. Postępowano tak, kiedy nowy właściciel chciał ujednolicić wprowadzany element z całością kolekcji. W przypadku przyjmowania rysunków do kolekcji instytucji muzealnych był to przejaw ich systematyzowania – również przez wprowadzanie opraw o standardowych formatach (szczęśliwie przy masowości kolekcji graficznych takie projekty zazwyczaj nie były doprowadzane do końca) lub po prostu z powodu zniszczenia poprzedniej oprawy. Ślady te dzisiaj świadczą o poprzedniej prezentacji rysunków, która w przypadku dwóch wspomnianych obiektów była najprawdopodobniej pierwszą formą ich oprawy. Podczas konserwacji tych rysunków pozostawiono resztki papieru, które świadczą o ich pierwotnym wyglądzie. W obu przypadkach była jednak konieczna gruntowna konserwacja przykrywających je francuskich *passe-partout*.

Jak wspomniano, z czasem do oprawy zaczęto stosować tektury produkowane masowo, dostępne w sprzedaży. Produkowano dwa typy tektur: najpierw od XVI wieku klejone, składające się z wielu warstw sklejonego ze sobą papieru (ang. *paste boards*), a od XVII wieku wylewane z masy papierniczej (ang. *millboard*) – mniej oczyszczonej i opracowanej niż używana do produkcji papieru (często w takich tekturach spotyka się niedokładnie zmielone fragmenty szmat, lin okrętowych i zanieczyszczenia). Na potrzeby tektur do oprawy stosowano też technikę łączącą powyższe metody, czyli rdzeń z masy papierniczej oklejano z obu stron lepszej jakości papierem⁴². Dla obecnego stanu zachowania tych tektur nie jest jednak najważniejszy sposób produkcji, ale

41 K. Królikowska-Pataraja, *Analiza składu włóknistego próbek papierów oraz badanie wybranych próbek pergaminu rysunków z Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 2022.

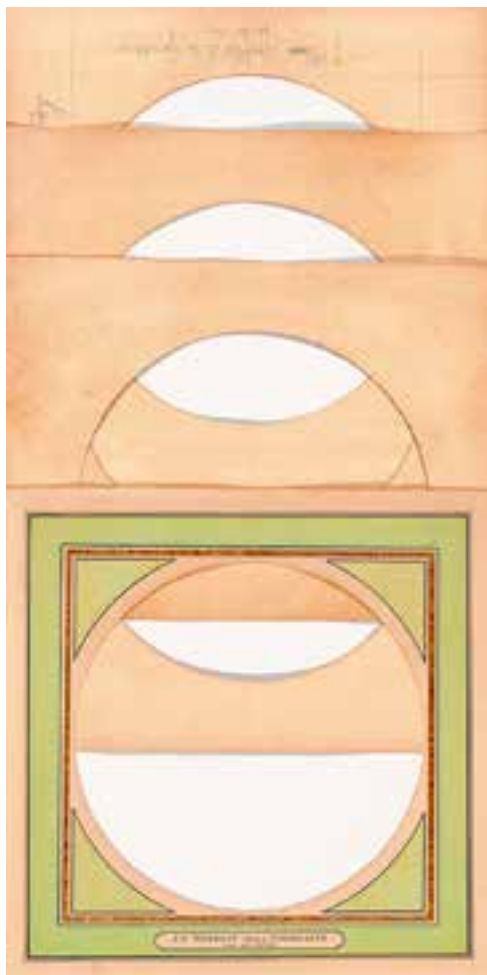
42 S. Jaques, *A brief survey of paper board and some of the literature describing it with some definitions of marketing terms for mount boards used in conservation*, „The Paper Conservator” 1999, vol. 23, s. 2, 3.

surowce, z których je pozyskiwano. Problem zakwaszonego papieru jest już powszechnie znany (m.in. dzięki programowi „Kwaśny papier”). Z takiej właśnie bardzo zanieczyszczonej i zakwaszonej tektury zostało wykonane *passee-partout* do *Autoportretu*. W trakcie konserwacji okazało się, że jest ono wykonane z czterowarstwowej tektury – więc wydawałoby się jej starszej i szlachetniejszej formy. Po zbadaniu składu arkuszy okazało się jednak, że zawierają po 50% ścier drzewny i masę celulozową drzew iglastych⁴³ (fot. 6a i 6b). W trakcie konserwacji usunięto trzy spodnie warstwy (zachowane w dokumentacji konserwatorskiej) i zastąpiono je tekturą jakości archiwalnej, na którą naklejono licową warstwę *passee-partout* z dekoracyjną ramką. Podobnie postąpiono z *passee-partout* rysunku *Scena z wybuchającym jaszczem*. To *passee-partout* wykonane było z tektury z rdzeniem ze słabej jakości masy drzewnej, oklejonej na zewnątrz lepszej jakości papierem. Również w tym przypadku pozostawiono papier licowy, usuwając spodnie warstwy i zastępując je tekturą archiwalną.



Fot. 6a.
Autoportret – rysunek
w *passee-partout*,
Zamek Królewski
w Warszawie – Muzeum,
nr inw. ZKW/5858/a,
fot. M. Niewiadomska, A. Ring

⁴³ K. Królikowska-Pataraja, *Analiza składu włóknistego próbek papierów...*, wyd. cyt.



Fot. 6b.
Autoportret (ZKW/5858/a) – karty
składowe tektury *passe-partout*

Jak duże szkody może spowodować *passe-partout* ze złej jakości materiału świadczył stan zachowania rysunku *Targ na konie* (ZKW/5704), którego krawędzie zostały przykryte dość szeroko (szczególnie w partii nieba), częściowo zasłaniając rysunek. Papier w miejscu zetknięcia z *passe-partout* silnie zbrzązował, jego degradacja jest jeszcze bardziej widoczna na fotografii w świetle UV (fot. 7a i 7b).



Fot. 7a.

Targ na konie –
rysunek w *pas-
se-partout*,
Zamek Królewski
w Warszawie –
Muzeum, nr inw.
ZKW/5704,
fot. M. Niewia-
domska, A. Ring



Fot. 7b.

Targ na konie –
fotografia
w świetle UV
bez *pas-
se-partout*,
Zamek Królewski
w Warszawie –
Muzeum, nr inw.
ZKW/5704,
fot. R. Stasiuk

Innym zniszczeniem spowodowanym typem tektury specjalnie przeznaczonej na *pas-se-partout*, w której rdzeń ze złej jakości masy oklejono z dwóch stron dobrym papierem, jest tworzenie się ciemnych linii wzdłuż krawędzi *pas-se-partout*. Było to widoczne na rysunkach z serii *Historia rodziny Krasińskich*. Po takich śladach wyraźnie widać, że rysunek był przesuwany w oprawie lub oprawiany kilkakrotnie (fot. 8).



Fot. 8.

Historia rodziny Krasieńskich. Śmierć Jakuba Krasieńskiego w bitwie pod Parkanami I – pociemniałe linie przy krawędziach okienka *passe-partout*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/6192/a, fot. M. Niewiadomska, A. Ring

Na czas wystawy wszystkie historyczne *passe-partout* odizolowano od obiektów warstwą tektury muzealnej z wyciętym okienkiem – z nieco wysuniętą krawędzią w stosunku do oryginalnej oprawy. W ten sposób zabezpieczono powierzchnię rysunków przed szkodliwymi czynnikami pochodzącymi zarówno z powierzchni, jak i przekroju oryginalnych *passe-partout*. Po ekspozycji rysunki i oprawy przechowywane są osobno – rysunki w kopertach z bezkwasowego papieru, ramy razem z *passe-partout*.

Zakończenie

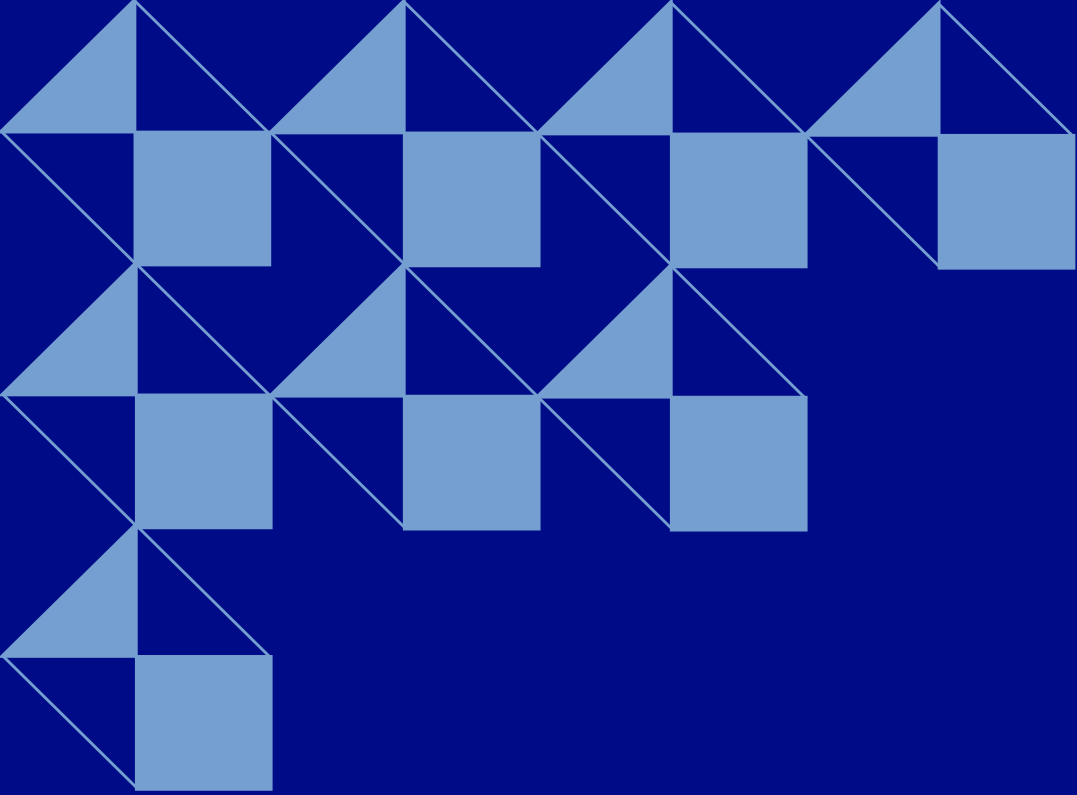
Artykuł nie stanowi z pewnością pełnego przeglądu metod oprawy obiektów rysunkowych. Autorka chciała się w nim podzielić obserwacjami wynikającymi z praktyki konserwatorskiej, a także wieloletniego zainteresowania kwestią oprawy rysunku.

Warto pamiętać, że zniszczone dziś często tekturowe oprawy mogą być pozostałościami szerszych zjawisk niż tylko upodobania właściciela. Przykładem może tu być debata, jaka toczyła się w Anglii w połowie XIX wieku wśród krytyków sztuki o kolor oprawy i ram: biel kontra złoto. Chodziło o oprawę akwarel na corocznych wystawach letnich od 1823 roku, na których tradycyjnie prezentowane były w bogato zdobionych złożonych ramach – wobec wystawy zimowej z roku 1862, kiedy to po raz pierwszy zastosowano prostą białą oprawę⁴⁴. Dyskusja nie dotyczyła rozwiązań technicznych, dlatego nie omówiłam jej wcześniej bardziej szczegółowo. Daje ona jednak pogląd jak szerszy socjologiczny kontekst mogą mieć pozostałości dawnych opraw. Innym przykładem jest omówiony przeze mnie w innym artykule sposób montażu rysunku na planszy. Dla organizatorów gabinetów rycin istotne były nawet tak drobne szczegóły, jak miejsce przyłączenia pasków papieru (tzw. zawiasków), którymi montowano rysunek na planszy. O to, czy umieścić je przy prawym czy lewym marginesie, a może u góry – toczono długie spory⁴⁵.

Chociaż więc dawne *passe-partout* często utraciły już swoje walory estetyczne, czy też wręcz szkodzą umieszczonym w nich dziełom sztuki – warto o nie dbać i pamiętać o kilkusetletniej tradycji ich tworzenia. W ostatnich latach coraz częściej razem z obiektami rysunkowymi na wystawach pokazywane są również dawne oprawy. Jest to przejaw ogólniejszej tendencji minimalizującej wpływ działań konserwatorskich na materię historyczną.

44 S. Jaques, *A glance at the history of display and mounting of British...*, wyd. cyt.

45 K. Garczewska-Semka, *The outline of the History of Mounting Art on Paper in Poland in the 19th and 20th centuries*, „Restaurator” 2019, 40 (3-4).



— A sign of prestige. Reflections on the framing of a drawing
on the sidelines of the exhibition “Jan Piotr Norblin.
Sentymentalny reporter” at the Royal Castle in Warsaw, 2022

DOI: 10.36155/NK.25.00007

Katarzyna Garczewska-Semka

kgarczewska@zamek-krolewski.pl

ORCID: 0000-0003-2948-2587

notes 25_2023
konserwatorski

Summary: Katarzyna Garczewska-Semka, *A sign of prestige. Reflections on the framing of a drawing on the sidelines of the exhibition “Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter” at the Royal Castle in Warsaw, 2022*

The article provides an overview of techniques for framing drawings, including form, mounting and ornamentation techniques. Within this context, the framing of drawings by Jan Piotr Norblin from the Royal Castle collection in Warsaw is described. A frame is defined here as an assembly of mounts or *passe-partouts*, prepared for storage or presentation, their characteristics are discussed not only in terms of decoration, but in terms of manufacturing techniques, mounting methods and other features. Technology of production and composition of materials makes it possible to approximate the time of creation of the frame, but the information gained from knowledge of the historical development of the drawing frame is also important. All these factors make it possible to determine the historical value of particular types of frames. Framing materials and storage methods often significantly affect the state of preservation of the drawings, thus creating a problem in securing them. The article cites several examples of the

destructive effect of frames on drawings and a short discussion of conservation works or solutions applied.

— The impetus for writing this article was the exhibition “Jan Piotr Norblin. Sentymentalny Reporter,” taking place at the Royal Castle in Warsaw from September 9 to December 11, 2022, presenting Norblin’s works from the Castle’s own collection. The collection of drawings by Jan Piotr Norblin in the Royal Castle was acquired after World War II through purchases on antique markets, mainly in Western Europe, primarily by the Ciechanowiecki Foundation. These drawings were kept in the Royal Castle as deposits, and recently, they were donated to the Castle. The manner of acquisition somewhat influences the form of storage and presentation of the collection. The majority of drawings are stored framed under glass, employing various types of paper mounting – drawings were either affixed to boards or framed with *passe-partout* before being placed in the frames. Most of these mounts are ornamented to some degree. The method of acquisition poses challenges in determining the time and place of framing creation. During the preparation of the drawing items for the exhibition, some underwent conservation work, and a series of studies on drawing techniques were conducted¹. However, the most time-consuming and intricate task involved preparing the objects for display – placing them in frames while preserving, modifying, or eliminating existing mounts, often requiring numerous minor yet significant decisions.

Currently, the most common form of presentation of drawings and prints is mounting them in a conservative *passe-partout*. The required quality cardboards, which meet ISO standards for storing valuable paper objects, usually come in various shades of cream color. This method of presentation, although it seems obvious, has developed relatively recently in museum workshops and,

¹ These studies were discussed in the article: R. Dmowska, K. Garczewska-Semka, M. Zdańkowska, *Pióro i pędzel. Behind the scenes of Jan Piotr Norblin’s workshop*, in: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter. Malarstwo i grafika*, Warsaw 2022.

apart from technical requirements, is intended to increase concentration on the object, without distracting attention with additional details of the setting. However, for centuries, the drawing was provided with a very decorative immediate environment in the form of a board or a decorative *passe-partout*. Such a form of presentation was intended to increase its attractiveness, add elegance, and finally – through combinations of concentric lines and frames – to help draw attention to it during connoisseur meetings. The former setting now has historical value in addition to its decorative value. The most easily recognizable aspect lies in the distinctive board decoration surrounding the artwork, which often serves as a hallmark for a specific collector or institution. This particular facet has garnered significant attention in recounting the history of framing drawings. Equally pivotal but somewhat more inconspicuous are the evolving technical solutions, which may be challenging to discern but frequently play a crucial role in preserving these delicate art pieces. In the subsequent section of this article, I will endeavor to delineate the history of mounting the drawing objects, contextualizing it within the rich array of different frame types the Royal Castle in Warsaw's collection of Norblin's works.

The meaning and function of mounts and mounting

The need for the proper presentation of drawings naturally emerged as these artworks gained increased significance among connoisseurs and collectors. Initially, when drawings primarily served didactic purposes or functioned as models for copying, their storage was primarily practical, aimed at protection from damage. Drawings were either compiled into book forms or loosely placed between the unprinted pages of completed codices. However, as drawings began to be recognized as the purest expression of an artist's genius, the manner of presentation gained greater importance. The practice of affixing drawings to rigid cards and mounting them with ornamental mounts created an impression akin to a framed painting, with concentric lines surrounding the drawing to guide and focus the viewer's attention.

The methods of embellishing cards with drawings often displayed unique characteristics specific to individual collectors, serving today as distinctive indicators of provenance. The foremost compilation of patterns for collector's mounts, can be found in the comprehensive study by Carlo James. However, this resource predominantly covers Western European countries such as Italy, France, England, the Netherlands, Germany, Austria, and Sweden.² A valuable and continually updated resource is the website of the Custodia Foundation in Paris³, which carries on the work initiated by its founder, Frits Lugt, in 1921⁴. The attribution of mounts to particular collectors remains a subject of ongoing debate, as highlighted by the 2022 exhibition at the Louvre Museum⁵. This event involved a reassessment of the attribution of an intricately decorated mount to the renowned *Libro de' disegni* collection of Giorgio Vasari (1511–1574)⁶. Vasari's collection is acknowledged as marking the commencement of the era of decorative presentation of drawings. In 1730, another esteemed connoisseur and drawing collector, Pierre-Jean Mariette (1694–1774), attributed a specific type of mount to Vasari's collection.

The influential figures of the two collectors mentioned previously, Giorgio Vasari and Pierre-Jean Mariette, significantly shaped the perception of drawing montage for an extended period. Giorgio Vasari, renowned as a painter, architect, and the pioneer of art historical studies, authored the first volume of artists' biographies titled *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Lives of the Most Excellent

2 C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings, a Guide to Preservation and Conservation*, transl. M. B. Cohn, Amsterdam 1997, chapter *Collectors and Mountings* [ed. Carlo James], p. 2–35.

3 <http://www.marquesdecollections.fr>. [access: December 5, 2023].

4 F. Lugt, *Les Marques de collections de dessin et d'estampes*, Paris 1921.

5 *Giorgio Vasari. Le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique*, exhibition at the Louvre Museum March 31 – July 18, 2022.

6 L. Frank, C. Fryklund, *Giorgio Vasari, le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique*, Paris 2022.

Painters, Sculptors, and Architects), initially published in 1550. Vasari also held the distinction of being among the earliest and certainly the most famous collectors of drawings. Vasari's mythical collection, the *Libro de' disegni*, housing his drawings, was dispersed shortly after his death. Initially, it was believed that there were several volumes of the book, with some allegedly acquired by another Italian collector, Niccolò Gaddi (1537–1591), and subsequently scattered following his demise⁷. The quest for the pages of this legendary book generated considerable excitement. Presently, only around 30 cards with confirmed provenance exist, most of which have lost their original decorative mounting. Surprisingly, the framing of many drawings previously thought to be characteristic of Vasari's collection is now attributed to Gaddi, who organized his collection based on Vasari's work.

Conversely, Pierre-Jean Mariette stands out as a preeminent figure among drawing collectors. Born into a family deeply involved in publishing, engraving, and the trade of prints – where he held the notable position of being the fourth generation – he eventually became the most distinguished member. This familial background granted him the opportunity, later in life, to divest himself of the family business and wholeheartedly pursue his personal passions, with drawing collection at the forefront. Mariette played a pivotal role in advancing drawing connoisseurship in eighteenth-century Paris, setting a trend that resonated throughout Europe. His expertise was highly regarded, not only for his knowledge but also for his distinctive approach to presenting his collection. He meticulously affixed his drawings to individual boards featuring a blue background, complemented by an intricate combination of gray and cream paper strips, ink lines, and subtly antiqued gold surrounding the drawing. This style of mounting has served as an enduring inspiration for subsequent collectors over the years and remains acknowledged as the quintessential method of presenting a drawing.

⁷ C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, ed. cit., p. 3.

Storage of drawings

Beyond mere decoration, the survival of a drawing is significantly influenced by its physical presentation and technical considerations. In the early days, drawings were affixed to album pages, as exemplified by Vasari's *Libro de' disegni*. Concurrently, an alternative method emerged in the form of loose boards stored within portfolios, a practice likely employed for Gaddi's collection and later popularized by Pierre-Jean Mariette. The use of loose boards also carried a practical dimension, facilitating the ease of comparison and examination of drawings during gatherings of connoisseurs.

The imperative to safeguard the fragile surface of drawings spurred the advancement of increasingly effective technical solutions in mounting construction. In albums, thick paper sheets were employed, and drawings were affixed to them either entirely or in specific areas, typically the corners. However, this approach gave rise to the issue of "buildup" in the central part of the book block, causing the book covers to warp, sometimes to the extent of rendering the book unopenable. This predicament prompted the innovation of mounting drawings within a cut-out aperture slightly smaller than the drawing's format. In this method, the drawing was pasted edge-to-edge within the confines of the cut-out hole, often with the paper at the joint abraded or highly polished to offset its increased thickness. This mounting technique is exemplified in the 17th-century collection of Cassiano dal Pozzo⁸. To shield the drawing's surface, spacers made of smooth, thin paper were inserted or permanently affixed between the album pages.

To provide a sturdier foundation for loose boards, a more robust substrate was employed, offering enhanced protection for the drawing paper against bending. This involved the lamination of multiple layers of paper sheets, a technique described as early as the 19th century⁹, though it was likely

⁸ J. M. Kosek, *Conservation mounting for prints and drawings*, London 2009, p. 5.

⁹ F. Nicholson, *The Practice of Drawing and Painting Landscape from Nature in Water Colors exemplified in a Series of Instructions calculated to facilitate the Progress of the Learner, includ-*

practiced even earlier. While factory-made cardboard became commonplace with advancements in papermaking, handmade boards persisted in use, underscoring the meticulous care dedicated to valuable drawings. To protect the drawing's surface from contact with the preceding card, the backs of the boards were meticulously polished, or sheets of soft, smooth paper were affixed to them. Nevertheless, this did not entirely resolve the issue of safeguarding the front of stacked drawings until the advent of the *passe-partout* with a cut-out window. This mounting comprised two sheets – a backing and a top sheet – with the cardboard layer around the window slightly elevated compared to the drawing's surface. The usage of such *passe-partouts* for storage is believed to have originated at the British Museum around the mid-19th century, with William May Scott, an employee since 1845, credited as its creator. The frames he utilized consisted of two components – a backing and an overlay with a cut-out window, affixed over the entire surface. This configuration created a flat “tray,” effectively safeguarding the object's surface from abrasion. The framed items were then stored in standardized Solander-type boxes in various formats.¹⁰

Indirect evidence, such as advertisements from bookbinders, suggests that the practice of using *passe-partout* for framing drawings within frames and under glass likely predates official records¹¹. Initially, wooden slats served as spacers to create a gap between the drawing's surface and the glass, later replaced by broader wooden panels, often adorned or gilded. A striking illustration of such a frame is evident in Wincenty Kasprzycki's 1839 drawing, *Widok wnętrza salonu* (Interior view of the living room), housed in the National Museum in

ing the Elements of Perspective, their Application in Sketching from Nature, and the Explanation of various Processes of Coloring, for producing from the Outline a Finished Picture; with Observations on the Study of Nature, and various other Matters relative to the Arts, London 1820, p. 73–75.

¹⁰ J. M. Kosek, *Conservation mounting...*, ed. cit., p. 3.

¹¹ A. Donnithorne, *Mounting*, entry in: *The Dictionary of Art*, vol. 22, New York 1996, p. 232–239.

Warsaw¹². Conversely, an instance of a cardboard *passe-partout*, created just prior to the mid-19th century, can be observed in Teofil Kwiatkowski's gouache painting, *Syreny* (The Mermaids) (signed and dated 1841), presumably framed in France and currently housed in the National Library. Notably, numerous paint samples are preserved in the margins of the cardboard to which the gouache is affixed, suggesting the authorial nature of this montage. Simultaneously, the artist likely anticipated a form of framing that would conceal these paint samples during the presentation. This purpose is fulfilled by a thick cardboard featuring an oval cut-out window, covered with paper and bordered by a gilded strip around the opening.¹³

The edges of the cut-out window were typically cut at a diagonal angle, with their surfaces either polished or gilded. One of the most intricate forms of an exceptionally deep *passe-partout* is known as the Viennese *passe-partout*. This design comprises two or more layers of cardboard, with both the bottom and the front covered in paper. The slanted edge of the window is achieved by affixing additional strips of paper, often in a contrasting color to the paper used on the face of the *passe-partout*. The inaugural use of this particular framing style took place at Vienna's Albertina during the 1873 World Exhibition.¹⁴

Presentation in frames behind glass

The two methods of storing drawings – within albums and on loose boards in folders or boxes – have coexisted and continue to be used concurrently.

¹² The drawing was presented in 2017 at an exhibition at the MNW Biedermeier: *Biedermeier*, catalog of the exhibition at the National Museum in Warsaw, ed. A. Kozak, A. Rosales-Rodriges, Warsaw 2017, p. 126.

¹³ Object stored in the Iconography Warehouse of the National Library (R/21640/Sz); scans with and without *passe-partout* are available in Polona, <https://polona.pl/item-view/2e36b91e-a52b-4005-8fb1-6036861380bb?page=0> [access: November 15, 2023].

¹⁴ E.-M. Loh, S. Eyb-Green and W. Baatz, *The Development of Mounts and Mounting Techniques at the Albertina in Vienna from 1805 to 2018*, "Restaurator", vol. 40 (3–4), 2019, p. 154.

Another prevalent form of storage, particularly for the presentation of drawings, involves permanent framing behind glass. In conservation literature, it is mentioned that the practice of framing drawings began when sufficiently large and uniformly clear sheets of glass became available, likely as early as the 18th century¹⁵. While this glass availability facilitated framing, it was initially more commonly used for framing pastels, whose delicate surfaces required protection. Throughout much of the 18th century, drawings predominantly remained housed in portfolios and albums. When displayed on walls, they were often directly affixed to them, as indicated by iconographic sources¹⁶. However, exhibiting drawings without protective measures faced resistance from more enlightened connoisseurs. This sentiment is evident in an account of August Moszynski's (1731–1786) trip to Italy. During a visit to Michelangelo's house, he observed, "In another study, several drawings sketched by Michelangelo, not glazed, which are destroyed by dust".¹⁷

The initial presentation of drawings in a mass-framed format occurred at the first public exhibition held in post-revolutionary France at the Galerie d'Apollon, Musee Central des Arts, in 1797. During this exhibition, the drawings were uniformly displayed and framed under glass¹⁸. In England, following the Napoleonic Wars, souvenirs from the Grand Tour took the form of framed watercolors, adorning walls as decorative elements. Starting in the early 19th century, watercolorist associations were established in England, contributing to elevating the status of watercolors and transitioning them from private interiors to public

¹⁵ M. Holbein Ellis, *The care of prints and drawings*, Lanham, Boulder, New York, London 2017, p. 142.

¹⁶ M. Laszczkowski, *Grafika w dekoracji nowożytnego wnętrza. Ilustracje do „Metamorfoz” Owidiusza w Białym Domku*, w: *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*, exhibition catalog of the Royal Łazienki Museum, May 25 – September 1, 2013, ed. J. Talbierska, Warszawa 2013, p. LI.

¹⁷ A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji i Włoch 1784–1786*, Cracow 1970, p. 191.

¹⁸ T. Burns, *Preserving master drawings. A cultural perspective*, "The Paper Conservator" 2001, vol. 25, p. 109.

showrooms. In central Europe, framed drawings gained popularity as they began to serve as ornaments for the more intimate interiors characteristic of the Biedermeier era.

Before being placed in a frame, drawings were commonly prepared by framing them in a *passe-partout* or affixing them to a board, employing the methods discussed earlier. Alongside framing under glass with additional elements like a board or *passe-partout*, a technique known as direct framing or *close mount* was also utilized. In this approach, the drawing's paper was often stretched over a wooden backing or wrapped with its edges against the glass. This method of presentation aimed to imbue gouache or watercolor works with a resemblance to oil paintings. A unique instance of wall presentation for drawings involves varnishing them and placing them in frames without glass. This method was even recommended as a means to avoid distracting glass glares.¹⁹

Decoration techniques in the workshop and sales

Distinctive characteristics in mount decoration styles often reflect the country of origin. This is exemplified in the commonly adopted Polish terminology for different types of *passe-partout*. For instance, the term “English *passe-partout*” denotes a simple framing devoid of decorations or featuring only a gilded window cut. Meanwhile, a “French *passe-partout*” is recognized for concentric frames and gilded borders. The particularly deep “Viennese *passe-partout*,” as previously mentioned, showcases window edges and surfaces that are often adorned with various papers.²⁰

A straightforward method of embellishing a card with an affixed drawing was to encircle it with concentric lines drawn in ink or pen. These lines could vary

¹⁹ M. B. Cohn, *Wash and Gouache, A study of the Development of the Materials of Watercolor*, Cambridge 1977, p. 59.

²⁰ <http://leksykon.oprawoznawczy.ukw.edu.pl/index.php/Passe-partout> [access: December 5, 2023].

in thickness, and in some instances, the spaces between them were delicately enhanced with watercolor. In the 18th century, alongside the blue boards with black concentric lines and a frequently added gilded stripe popularized by Mariette, cream or white boards with black lines, green, gray, or blue washes, and occasionally an extra gilded stripe became prevalent. From the Biedermeier era onward, the color palette of boards expanded significantly, although the hues were generally subdued to avoid overshadowing the drawing. Additional elements on the boards, such as the aforementioned gilded stripes or engraved borders, were also common. According to Carlo James, the tradition of filling the spaces between inked borders with drawn ornaments originated in Italy. This practice may have inspired the creation of paper strips with ornamentation, reflecting graphic techniques and used to line the frame around a drawing or print. An intriguing early instance of using such “movable” borders for custom collation can be found in the 15th-century series of prints by Florentine engraver Francesco Rosselli (1445–pre-1513). In this series, a set of borders was sold along with the graphic representation, allowing users to cut and compose them by hand in various configurations²¹. Engraved borders for assembling boards were employed in the graphic and drawing collection of King Stanislaw Augustus (1732–1798). Approximately 40 types of borders and over 100 types of rosettes for corners were utilized for board decoration, likely crafted locally in Warsaw²². However, the practice of adorning collection assembly boards with engraved paper strips appears to be quite rare. One of the few known examples is the collection of Giacomo Durazzo (1717–1794), where the edges of the drawings are encircled by strips of paper with a single printed line, complemented by additional squares with stars at the corners.²³

²¹ S. Boorsch, *Framed in fifteenth-century Florence*, “Metropolitan Museum Journal” 2002, vol. 37, p. 35–40.

²² M. Laszczkowski, *Graphics in the decoration of modern interiors...*, ed. cit., p. L.

²³ C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, MR Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, ed. cit., p. 15. Three of these drawings, from Berlin and Kassel, were presented at the exhibition

The historical use of gilding on boards reveals itself through various forms, including gold powder or flakes directly applied to the backing, but more commonly, through the use of adhered gilded paper strips. Gilding paper, and previously parchment, has a longstanding tradition with numerous applications. Text sheets were adorned with gilded elements such as illuminated initials, miniatures, and manuscript borders. Gold was employed in decorating important documents as well. Jędrzej Kitowicz's excerpt from *Opis obyczajów za panowania Augusta III* (Description of customs during the reign of August III) attests to the popularity and, presumably, affordability of such document decoration: "It was wise, according to unlearned people, [...] when a patent or a liberated letter was written in large letters and its edges were covered with a wreath of painted gold"²⁴. In France, gilding found its way into the decoration of collectors' montages from the early 17th century. Descriptions of these decorations often make it challenging to discern whether gilding was directly applied to the board paper or if gilded paper strips were pasted on. According to Carlo James, Pierre-Jean Mariette utilized strips of gilded paper, but this practice may not be as evident in descriptions of other French collections. In English collections, the gilded strip around a print or drawing was often painted directly on the board using powdered gold mixed with a binder²⁵. Closer examples, such as the montages of the *Metamorfozy* (Metamorphoses) graphics series from Stanisław August's collection in Łazienki Park's White House, feature strips of gold paper affixed around the graphics²⁶. From the early 19th century

of paintings and drawings by Paolo Veronese in Verona in 2014: P. Veronese, *L'illusione Della realtà*, ed. P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, p. 148, 192, 338. Unfortunately, only the drawing on page 338 is presented in the catalog with the stripes.

²⁴ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 2010, vol. 1, p. 71.

²⁵ C. James, C. Corrigan, M. Ch. Enshaian, M. R. Greca, *Old Master Prints and Drawings...*, ed. cit., p. 2–36.

²⁶ K. Jędrzyk, *Konserwacja 95 rycin ilustrujących Metamorfozy Owidiusza*, in: *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*, exhibition catalog of the Royal Łazienki Museum in Warsaw, ed. J. Talbierska, Warszawa 2013, p. LVII.

onward, fashion leaned towards gilded strips additionally embossed with ornamental patterns. As a substitute for gold, an alloy of copper and zinc known as schlagmetal gained popularity in the 19th century. Paper strips covered with gold or schlagmetal were crafted by bookbinders in their workshops, but by the 19th century, they were commercially available, produced, for instance, by wallpaper manufacturers. In Warsaw, suppliers of ready-made strips, known as borders, included the Vienna-based Paper Upholstery Factory (which operated from 1829 as Spoerlin and Rahn, from 1830 Spoerlin, Rahn and Wertheim, from 1838 Rahn, Wertheim and Vetter²⁷) The company participated in the Exhibitions of Productivity of the Kingdom of Poland in 1837, 1838 and 1841. In 1838, it exhibited “100 different colored papers, pressed, gilded and silvered, for book-binding and haberdashery work, 36 kinds of borders in various patterns pressed and gilded”²⁸. And in 1841, among other things, “borders pressed and gilded in patterns, of various widths”.²⁹

As previously mentioned, with the introduction of deep *passe-partout*, the immediate window edge surrounding the drawing was frequently adorned with gilding. Pinpointing the initiation of this technique is challenging, but evidence suggests its presence in the 1863 offering from the English company Winsor & Newton, which included nine ready-made *passe-partout* options featuring gilded slanted edges around the window.³⁰

Throughout the discussed period, the practice of storing drawings, particularly graphics, on undecorated boards or cards persisted. An illustration of intentionally undecorated *passe-partout* can be observed in the British Museum’s approach to framing collections – utilizing cream cardboard with the author’s

27 M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne pałacu w Wilanowie. Studium portretowe*, Warsaw 2010, p. 65–70.

28 A. M. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warsaw 1999, p. 307.

29 *Ibidem*, p. 342.

30 S. Jaques, *A glance at the history of display and mounting of British watercolors*, “The Paper Conservator” 2000, vol. 24, p. 35–43.

name embossed in gold, a practice that continues today. By the late 19th century, *passe-partout* decoration had fallen out of favor in most countries, only to experience a resurgence in the 1920s³¹.

Contractors and clients

Boards or albums were commissioned by collectors and museum institutions, and there are early instances of dealers mounting drawings to enhance their appeal to buyers. An example from the second half of the 18th century is the mounting of French marshal, expert, and publisher Guillame Jean Constantin (1755–1816)³². In the 19th century, amid the popularity of incorporating drawings into interior design, mounts were crafted in framing and bookbinding workshops. This is substantiated by advertisements from bookbinders found in the press of the time. In Poland, for instance, one of the preeminent bookbinders from the first half of the 19th century, Karol Bagiński, is known to have engaged in this practice.

Numerous legends and indications propose that collectors or individuals assembling collections affixed their drawings to boards or inserted them into albums. However, considering the extensive nature of graphic and drawing collections, it appears that the actual craftsmen responsible were artisan bookbinders, operating under the oversight of the collector. A well-documented example in this regard is the construction of the Wilanów graphic collection, undertaken by bookbinder Michał Tuchowicz (d. 1850), commissioned and supervised by Aleksander Potocki (1778–1845)³³.

31 A. Donnithorne, *Mounting...*, ed. cit., 1996, p. 239; M. Kosek, *Conservation mounting...*, ed. cit., 2009, p. 7.

32 J. Jacoby, *Guillame Jean Constantin 1755–1816. A drawings dealer in Paris*, Paris 2018.

33 K. Garczewska-Semka, *The History and Techniques of Mounting the Graphic Art Collection from Wilanów (1834–1845)*, "Polish Libraries" 2019, vol. 7, p. 128–243.

Mounts of drawings by Jan Piotr Norblin from the collection of the Royal Castle in Warsaw

Of the 57 Norblin drawings collected at the Royal Castle in Warsaw, as many as 52 have been previously framed with glass, of which 20 drawings are mounted on decorated boards and 30 in *passe-partout* (of which three drawings are on decorated boards hidden under *passe-partout*), while five have historic frames without *passe-partout*. The French *passe-partout* type definitely predominates, often with gilding and cartouches – 21 objects, in the English type *passe-partout*, there are 9 – three of them: *Żyd balwierz*, *Domokrążca żydowski* (The Jewish barber, The Jewish peddler) and *Bitwa* (The Battle) in deep *passe-partout* with a gilded edge, and a series of drawings *Historia rodziny Krasińskich* (The history of the Krasiński family) in a simple *passe-partout* without decorations. Notably, there is an absence of Vienna *passe-partout* in the entire collection.

Unfortunately, contextualizing the creation of framings in Jan Piotr Norblin's Castle drawing collection proves challenging at present³⁴. As a result, only the technical characteristics can be utilized for dating purposes. Moreover, the decorative elements of the frames do not provide clear attribution cues. The continuous use of decorated boards and *passe-partout* in France complicates precise dating.

³⁴ Unfortunately, the volume of the exhibition catalog regarding the collection of drawings by Jan Piotr Norblin has not been published, some of the information will be published in Marta Zdańkowska article in the "Biuletyn Historii Sztuki", some data can be found in the general study of the drawings of the Ciechanowiecki Family Foundation, but the provenance of J. P. Norblin's drawings is not provided here, except for the drawing *Łuk grecki i świątynia Diany w Arkadii nieborowskiej*, which comes from the collection of Helena Radziwiłł in Nieborów: J. Guze, A. Dzieciołowski, *Rysunki i akwarele. Katalog zbiorów*, Warsaw 1994, p. 176. Magdalena Białonowska, in her study on the activities of Andrzej Ciechanowiecki, states that some of Norblin's drawings come from the artist's legacy, put up at auction after his death in 1830 and purchased by the Czartoryski family. However, the author does not specify which drawings she is talking about: M. Białonowska, *Andrzej Stanisław Ciechanowiecki. Kolekcjoner, marszałek, mecenas*, Warsaw 2012, p. 228.

Most of the *passe-partouts* were most likely created in the second half of the 19th or the first half of the 20th century, while the series *Historia rodziny Krasińskich* (History of the Krasiński family) was most likely mounted in the second half of the 20th century³⁵. In cases of mounting on boards, an earlier date of the framing can theoretically be assumed.

An intriguing example of a historical montage on a card with a cut-out aperture, featuring the drawing pasted with all edges to the edges of the window (known as artificial margins), is the object *Dwaj jeźdźcy* (Two Horsemen) (ZKW/6204/a). The mounting card was crafted from handmade paper, similar in thickness to the drawing's paper, with a visible fragment of a watermark (a crown) on one of the margins. The montage was executed with meticulous care, involving beveling the edges of the window before pasting the drawing. A double border was drawn around the drawing in brown ink (photo 1). While not conclusive, the similarity in paper thickness between the artificial margins and the drawing may suggest that the object was previously mounted in an album. When framed, this mounting was concealed under the French *passe-partout*.

On the adorned backing, the drawing *Odpoczywający wojownik* (A Resting Warrior) (ZKW/6203/a) was also mounted. In this instance, the backing was likely cut from a larger sheet, as indicated by the trimmed ink frame lines.

Among the drawings on backings, two particularly noteworthy objects are mounted on small signed boards, a practice that was uncommon. These drawings are *Straż przed zamkową bramą* (Guard in front of the castle gate) (ZKW/5711/a) and *Biwak przed zamkową bramą* (Bivouac in front of the castle gate) (ZKW/5712/a). Embossed initials "FR" can be found below the lower right corner of both drawings (photo 2a, b). In Frits Lugt's 1921 catalog, this mark was cataloged as number 1042 and initially attributed to an unknown

³⁵ The series was presented at an exhibition at the Pod Blachą Palace in 1989, the frames could have been created at that time: *Selection of works of art from Poland and related to Poland from the collections of the Ciechanowiecki Foundation*, exhibition catalogue, Warsaw 1989, No. 167.



Fot. 1.

Dwaj jeźdźcy [Two riders] – drawing on a board with an aperture cut inside (artificial margins), Royal Castle in Warsaw – Museum, no. ZKW/6204/a, photo by M. Niewiadomska, A. Ring

French bookbinder or book collector, Fletcher Raincock of Liverpool. By 1956, the correct name had been identified as François Renaud, and by 2010, it had been comprehensively documented in the Custodia Foundation search engine.



Fot. 2a.

Straż przed zamkową bramą [Guard at the Castle gate] – drawing on a signed board,
Royal Castle in Warsaw – Museum, no. ZKW/5711/a, photo by M. Niewiadomska, A. Ring



Fot. 2b.

*Straż przed zamkową
bramą* (ZKW/5711/a) –
fragment with initials

François Renaud was a Parisian dealer and restorer of drawings and prints active in the late eighteenth and early nineteenth centuries. He specialized in selling and mounting drawings on signed backings, typically using blue paper with a white border around the drawing and a gilded band³⁶. Numerous such mounts can be found in French collections, with Polish museums retaining at least one drawing framed by this dealer. Professor Bohdan Marconi cites the collection of engravings of King Stanislaw August and the watercolor by Hubert Robert in the National Museum in Warsaw as an example of historical montages that should not be disassembled, mounted by the workshop of François Renaud³⁷. Justyna Guze also referenced the same object in a discussion about the importance of addressing the issue of collection mounting³⁸. Both Castle drawings in question were framed in gilded frames, bearing the sticker of Alphonse Giroux et Compagne. Alphonse Giroux (1776–1848), a former pupil of Jacques-Louis David, operated an art restoration workshop and also sold various painting materials, paper, gilded borders, frames, and furniture³⁹.

Another intriguing instance of mounting on a backing, and a rather surprising one, involves the *Handlarz żydowski* (A Jewish Trader) drawing (ZKW/6207/a). Initially, prior to conservation efforts, it seemed to be mounted with low-quality 20th-century materials. The face of the backing was covered with taped strips of brown paper, while the reverse side was entirely pasted onto cream cardboard. However, during the conservation process, not only was the previously obscured

³⁶ <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7038/total/1> [access: December 5, 2023].

³⁷ B. Marconi, *Zagadnienia estetyczne w konserwacji papieru i pergaminu*, in: *Konserwacja papieru i pergaminu*, "Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków", serie B, t. 24, Warsaw 1969, p. 19.

³⁸ J. Guze, *Rysunek jako wyraz gustu i jako element wystroju wnętrza w połowie XVIII w. Komunikat*, in: *Rozważania o smaku artystycznym. Studies*, ed. J. Poklewski, TF de Rosset, Toruń 2002, p. 115–119.

³⁹ <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/13353>; slogan regarding his son André [access: September 10, 2023].

notation discovered beneath the drawing (misleadingly attributing the authorship of the drawing to Norblin, “the musician”), but it was also revealed that the mount was constructed from three layered sheets of manuscript pasted together. One side was covered with green paper featuring an inked border, while the other side was obscured with cream paper. These cards likely originated from some census during the French Revolution, as they bear the names of the revolutionary months. Throughout the conservation process, the cards were separated, documented, and then reassembled into the form of a backing (photo 3a, b). The use of recycled paper cards was a common practice in bookbinding factories to produce cardboard for book covers. Such covers were introduced to Europe from Islamic countries and gained popularity from the late 15th to the 19th centuries⁴⁰.

The drawing mount of *Lalkarz* (The Puppeteer) (ZKW/6218/a) is notable for its meticulous craftsmanship, particularly the striking cartouche. The varying shades of blue in the background were achieved through watercolor washing, evident from the elevated drawing mounted at the top edge on hinges. However, the manner of this mounting suggests that the backing was likely created no earlier than the early 20th century.

There is a noticeable similarity in the decoration of the framing for both *Scena w parku Tuileries* (Scene in the Tuileries Park) (ZKW/6185/a) and *Scena batalistycznej z wybuchającym jaszczem* (Battle Scene with an exploding ammunition truck) (ZKW/6199/a), featuring cream-green margins with a decorative cartouche: one on the backing (Scene in the Park), the other on the *passepertout* (photos 4, 5). It is plausible that both drawings were mounted by the same workshop because, in the *Scena batalistyczna* (Battle Scene), the heavily damaged margins had to be concealed – the drawing was previously affixed to a backing, the margins of which were adorned with an ink frame and strips of blue paper. The blue paper appears to have been torn off, with only small

⁴⁰ A. Zawisza, *Kompaturki – nowe podejście do problemu*, “Notes Konserwatorski” 2012, no. 15, p. 149.



Fot. 3a.
Handlarz żydowski
[A Jewish merchant] –
drawing on a board,
Royal Castle in Warsaw –
Museum, no. ZKW/6207/a,
photo by M. Niewiadomska,
A. Ring



Fot. 3b.
Handlarz żydowski
(ZKW/6207/a) –
one of the board's
component cards



Fot. 4.

Cartouche from the board of *Scena w parku Tuileries* [Scene in the Tuileries Garden], Royal Castle in Warsaw – Museum, no. ZKW/6185/a, photo by M. Niewiadomska, A. Ring



Fot. 5.

Cartouche from the *passe-partout* of *Scena batalistyczna z wybuchającym jaszczem* [Battle scene with and exploding caisson], Royal Castle in Warsaw – Museum, no. ZKW/6199/a, photo by M. Niewiadomska, A. Ring

fragments preserved. Examination of the paper fibers revealed the presence of linen with a small admixture of cotton⁴¹. The absence of wood pulp suggests that this was likely traditionally handmade rag pulp paper. Similarly, remnants of blue paper are found in the margins of the drawing *Autoportret* (Self-Portrait) (ZKW/5858/a). This is indicative of the common practice of disassembly drawings, often done when a new owner seeks to harmonize the introduced item with the entire collection. In the case of museum institutions accepting drawings into their collections, this represented a form of systematization, either by introducing mounts of standard formats (although such projects were typically not fully realized due to the extensive nature of graphic collections) or simply because the previous frame was damaged or destroyed. These traces now serve

⁴¹ K. Królikowska-Pataraja, *Analiza składu włóknistego próbek papierów oraz badanie wybranych próbek pergaminu rysunków z Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warsaw 2022.

as evidence of the initial presentation of the drawings, which, in the case of the two mentioned objects, likely constituted their first form of mounting. During the conservation of these drawings, remnants of paper were retained, offering insights into their original appearance. However, in both cases, it was essential to carefully preserve the French *passe-partout* covering them.

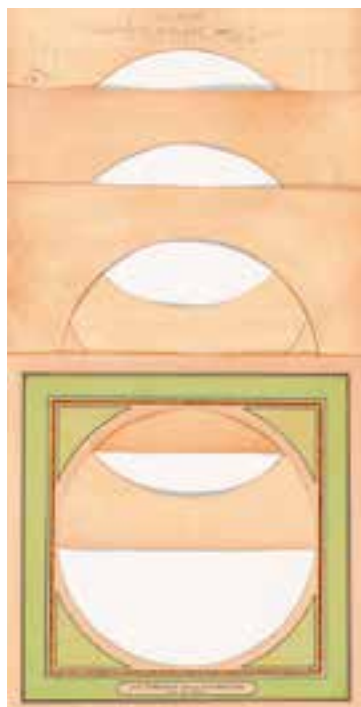
As previously mentioned, as time progressed, mass-produced, commercially available cardboard began to be utilized for framing purposes. Two main types of cardboards were manufactured: initially, from the 16th century, pasted boards consisting of multiple layers of paper adhered together (*paste boards*), and subsequently, from the 17th century, boards poured from pulp (*millboard*) – less refined and developed than the material used for paper production (often containing fragments of inaccurately ground rags, ship’s ropes, and impurities). Additionally, a technique combining the above methods was employed for mounting boards, wherein the pulp core was covered on both sides with higher-quality paper⁴². However, for the current state of preservation of these cardboards, the most crucial factor is not the production method but the raw materials from which they were derived. The issue of acidified paper is already well-recognized (thanks in part to the “Acid Paper” program). The *passe-partout* for the *Autoportret* (Self-Portrait) was crafted from highly contaminated and acidified cardboard. During conservation, it was discovered to be made of 4-ply cardboard, appearing to be its older and more refined form. However, upon analyzing the composition of the sheets, it became apparent that each sheet contained 50% wood pulp and conifer pulp⁴³ (photos 6a and 6b). In the course of conservation, the three bottom layers (preserved in the conservation documentation) were removed and replaced with archival-quality cardboard, onto which the face layer of the *passe-partout* with a decorative frame was affixed.

42 S. Jaques, *A brief survey of paper board and some of the literature describing it with some definitions of marketing terms for mount boards used in conservation*, “The Paper Conservator” 1999, vol. 23, p. 2–3.

43 K. Królikowska-Pataraja, *Analiza składu włóknistego próbek papierów...*, ed. cit.



Fot. 6a.
Autoportret [Self-portrait] – drawing
in a *passe-partout*,
Royal Castle in Warsaw – Museum,
no. ZKW/5858/a, photo by M. Niewia-
domska, A. Ring



Fot. 6b.
Autoportret (ZKW/5858/a) – *passe-partout* cardboard
component cards

The *passe-partout* for the drawing *Scena z wybuchającym jaszczem* (*Scene with an exploding ammunition truck*) underwent a similar process. This *passe-partout* was composed of cardboard with a core of low-quality wood pulp, covered on the exterior with higher-quality paper. Once again, the facing paper was retained, while the bottom layers were replaced with archival cardboard.

The extent of damage that can be inflicted by a *passe-partout* crafted from low-quality materials is evident in the preservation condition of the drawing titled *Targ na konie* (*Horse market*) (ZKW/5704). Extensive coverage along the edges, particularly noticeable in the sky portion, partially obscured the drawing. The paper in direct contact with the *passe-partout* exhibited significant brown-ing, with its degradation even more pronounced in the photograph under UV light (photos 7a and 7b).

Additional damage caused by the type of cardboard specifically designed for *passe-partout*, featuring a core of poor-quality pulp covered on two sides with good paper, is the formation of dark lines along the edges of the *passe-partout*. This effect was noticeable in the drawings of the *Historia rodziny Krasieńskich* (*History of the Krasinski Family*) series. These marks indicate that the drawings were shifted within the mount or mounted multiple times (photo 8).

Throughout the exhibition, a layer of museum cardboard with a window cut-out, slightly extended in relation to the original framing, was used to isolate all *passe-partout* from the objects. This method provided protection to the surface of the drawings against harmful factors from both the surface and cross-section of the original *passe-partout*. Following the exhibition, the drawings and frames are stored separately, with the drawings placed in acid-free paper envelopes and the frames kept alongside the *passe-partout*.



Fot. 7a.

Targ na konie [Horse fair] – drawing in a *passe-partout*,

Royal Castle in Warsaw – Museum, no. ZKW/5704, photo by M. Niewiadomska, A. Ring



Fot. 7b.

Targ na konie [Horse fair] – photography in UV light, without *passe-partout*,

Royal Castle in Warsaw – Museum, no. ZKW/5704, photo by R. Stasiuk



Fot. 8.

Historia rodziny Krasieńskich. Śmierć Jakuba Krasieńskiego w bitwie pod Parkanami I [History of the Krasieński family. Death of Jakub Krasieński in the battle of Párkányi I] – darkened lines at the edges of the window in the *passe-partout*,

Royal Castle in Warsaw – Museum, no. ZKW/6192/a, photo by M. Niewiadomska, A. Ring

End

This article does not aim to provide an exhaustive review of drawing object framing methods. The author wanted to share observations resulting from conservation practice, as well as her longstanding interest in the issue of framing drawings.

It's crucial to acknowledge that today's often damaged cardboard frames may be remnants of broader phenomena beyond individual owner preferences. An example here is the debate that took place in England in the mid-19th century among art critics about the color of mounting and frames: white versus gold. This discussion centered on the framing of watercolors at annual summer exhibitions from 1823, traditionally presented in elaborately decorated gilded frames, versus the winter exhibition of 1862, which introduced a simple white

frame for the first time⁴⁴. While technical solutions are not the focus here, this example provides insight into how broader sociological contexts can influence remnants of past fixtures. Another instance is the method of mounting a drawing on a board, a topic explored in a separate article. Even seemingly minor details, such as where to attach the paper strips (known as hinges) used to mount the drawing on the board, were significant for the organizers of engraving cabinets. Lengthy disputes arose about whether to place them at the right or left margin, or perhaps at the top⁴⁵.

Although old *passe-partout* often lose their aesthetic value or even pose risks to the enclosed works of art, preserving them is worthwhile, considering the centuries-old tradition of their creation. In recent years, there has been a growing trend to showcase not only drawing objects but also old mounts at exhibitions. This is a manifestation of a more general tendency to minimize the impact of conservation activities on historical matter.

44 S. Jaques, *A glance at the history of display and mounting of British watercolors*, "The Paper Conservator" 2000, vol. 24, p. 35–43.

45 K. Garczewska-Semka, *The outline of the History of Mounting Art on Paper in Poland in the 19th and 20th centuries*, "Restaurator" 2019, 40 (3–4).

Jeszcze o makulaturze introligatorskiej z tekstem hebrajskim odnalezioniej w poznańskiej księdze ziemskiej z lat 1400–1407*

DOI: 10.36155/NK.25.00008

Adam Kozak

Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN

akozak@ihpan.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7601-5298

notes ^{25_2023}
konserwatorski

Summary: Adam Kozak, *One more time about the bookbinding waste paper with a Hebrew text found in the Poznań land register from 1400 to 1407*

This article refers to Hanna Zaremska's article "Literacy and Hebrew books in the Mediaeval Culture of Polish Jews", published in "Notes Konserwatorski" vol. 24 (2022). It is a supplement and, in some respects, an extension to it. The history of research on the Poznań land book from 1400 to 1407 is presented, as well as the circumstances of the the identification of strips securing its binding containing the Hebrew text of the Haggadah, and a detailed codicological description of the manuscript is provided. The discovery is placed in a broader

* W artykule wykorzystano materiały zebrane podczas realizacji grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki nr 31H 17 0468 84 (moduł „Fundamenty”, lata finansowania: 2017–2021) pt. „Epoka jagiellońska i jej dziedzictwo w I Rzeczypospolitej do 1795 roku. Problematyka gospodarcza i społeczna, dzieje miast” kierowanego przez prof. Zdzisława Nogę.

context of current fragmentological studies, including the search for bookbinding waste paper in Greater Poland land and city registers from the State Archive in Poznań. An extensive query revealed widespread use of older parchment fragments for binding late mediaeval and early modern court and official records, and indicated that Hebrew codices were also used relatively often for such purposes.

W 24 numerze „Notesu Konserwatorskiego” za rok 2022 ukazał się zajmujący tekst Hanny Zaremskiej poświęcony m.in. fragmentom pergaminowych manuskryptów hebrajskich odnajdywanych stosunkowo licznie w oprawach łacińskich kodeksów rękopiśmiennych i ksiąg drukowanych¹. Wiele miejsca poświęcono w nim makulaturowym skrawkom hagady paschalnej rozpoznany przed kilkoma laty w poznańskiej księdze ziemskiej z lat 1400–1407 przechowywanej w Archiwum Państwowym w Poznaniu². Choć we wspomnianym artykule zostały już zawarte najważniejsze informacje o znalezisku, w szczególności te związane z identyfikacją tekstu hebrajskiego i datowaniem czasu jego powstania (głównie na podstawie cech pisma), to w niniejszym studium, za życzliwą zachętą redakcji „Notesu”, chciałbym wrócić do niniejszego tematu i spojrzeć na niego z perspektywy źródłoznawczej. Przedstawię tu zatem bliżej rodzaj źródła, jakim są księgi ziemskie, omówię szerzej historię badań nad księgą poznańską z lat 1400–1407, przybliżę okoliczności odnalezienia (czy może ściślej: rozpoznania) w niej makulatury, wreszcie zaś przedstawię opis kodykologiczny rękopisu oraz podejmę próbę umieszczenia odkrycia w szerszym kontekście nadzwyczaj ożywionych obecnie badań fragmentologicznych.

Późnośredniowieczne sądy ziemskie, ich kancelarie oraz prowadzona przez nie dokumentacja (przede wszystkim księgi wpisów, czyli tzw. księgi ziemskie)

¹ H. Zaremska, *Pismo i hebrajska książka w średniowiecznej kulturze polskich Żydów*, „Notes Konserwatorski” 2022, nr 24, s. 39–56.

² Tamże, s. 53–55. Ostatnio też: taż, *Wykłady z dziejów Żydów w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2023, s. 172–176.

są od dawna przedmiotem intensywnych badań historyków oraz stosunkowo licznych przedsięwzięć edytorskich, których dziejów nie ma potrzeby w tym miejscu referować³. Warto tylko przypomnieć, że ukształtowane ostatecznie już po zjednoczeniu Królestwa w XIV stuleciu sądy ziemskie były trybunałami królewskimi, które rozstrzygały wszelkie spory z udziałem szlachty pochodzącej z danego powiatu (do najbardziej typowych spraw należały te dotyczące sporów sąsiedzkich, długów [także u Żydów], drobnych zniewag, prawa bliższości, kwestii spadkowych czy zaborów mienia). W skład wielkopolskich sądów ziemskich (w modelu małopolskim istniała odmienna praktyka) wchodziło sześciu stałych asesorów, którymi byli: starosta generalny, wojewoda, sędzia, podsędek, podkomorzy i chorąży. Wyliczeni urzędnicy dość rzadko jednak zjawiali się osobiście na odbywających się w interesującym nas okresie co dwa tygodnie rokach i wypełniali swoje obowiązki, co było praktyką typową dla średniowiecza, z pomocą zastępców, zwanych tu wiceurzędnikami lub żupcami⁴. Najstarsze zachowane do dziś księgi wpisów sądów ziemskich pochodzą z końca XIV wieku (najwcześniejsze, bo z 1374 roku z Krakowa, potem z 1385 z Łęczycy i z 1386 z Sieradza)⁵.

3 Zob. przykładowo: S. Kutrzeba, *Sądy ziemskie i grodzkie w wiekach średnich*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Historyczno-Filozoficzny” 1901, t. 40, s. 289–411, 1902, t. 42, s. 75–236, 333–386; A. Gąsiorowski, *Kancelarie ziemskie i grodzkie*, w: *Dyplomatyka wieków średnich*, opr. K. Maleczyński, M. Bielińska, A. Gąsiorowski, Warszawa 1971, s. 284–314; J. Łosowski, *Akta sądów ziemskich*, w: *Dyplomatyka staropolska*, red. T. Jurek, Warszawa 2015, s. 253–266; dane bibliograficzne o wydaniach ksiąg ziemskich zbiera *Bibliografia źródeł drukowanych do dziejów Polski późnośredniowiecznej (1386–1506)*, cz. 1, red. P. Węcowski, Warszawa 1999, s. 146–155, ostatnio ukazały się również dalsze edycje: *Księga ziemna krakowska 2: 1394–1397*, wyd. W. Bukowski, M. Zdanek, Warszawa 2012 oraz *Zapisy sesji sądowych w Hrubieszowie z lat 1429–1470*, wyd. G. Jawor, M. Kołacz-Chmiel, A. Sochacka, przy współudziale W. Bukowskiego, Warszawa 2023 (roki hrubieszowskie wpisane do ksiąg ziemskich chełmskich).

4 A. Gąsiorowski, *Urzędnicy zarządu lokalnego w późnośredniowiecznej Wielkopolsce*, Poznań 1970, s. 288–300.

5 W. Bukowski, M. Zdanek, *Wstęp*, w: *Księga ziemna krakowska 2: 1394–1397*, wyd. W. Bukowski, M. Zdanek, Warszawa 2012, s. 7.

Z podobnego czasu (wpisy od roku 1386 do 1400) pochodzi pierwsza zachowana księga ziemska poznańska. W tym przypadku wiadomo jednak, że istniał już wcześniejszy rękopis z zapisami tego typu, uległ on jednak zniszczeniu w pożarze miasta, który miał miejsce 17 kwietnia 1386 roku⁶. Należy przy tym podkreślić, że już od końca XIV wieku księgi poznańskiego sądu ziemskiego prowadzono nadzwyczaj regularnie (i starannie je później archiwizowano), a z całego okresu I Rzeczypospolitej do dziś zachowało się 178 tomów tej serii (w trakcie II wojny światowej zaginęły trzy jednostki z XVII-XVIII wieku), w tym aż 23 manuskrypty spisane do 1500 roku. Zbiór ten przechowywany jest obecnie w całości w zasobie wspomnianego już Archiwum Państwowego w Poznaniu⁷.

Interesująca nas poznańska księga ziemska z lat 1400-1407 jest drugą najstarszą w omawianym wyżej zespole⁸. Z racji pochodzenia z przełomu XIV i XV wieku oraz swojej bogatej treści (blisko 3000 wpisów dokumentujących rozliczne procesy sądowe) wzbudziła ona zainteresowanie licznych badaczy.

6 *Die ältesten großpolnischen Grodbücher*, Bd. 1: *Posen (1386-1399)*, wyd. J. von Lekszycki, Leipzig 1887, nr 1 (informacja o zniszczeniu poprzedniego rękopisu zawarta w nocie otwierającej nową księgę ziemską). Pomijając serię poznańską, w Wielkopolsce najstarsze są księgi sądów ziemskich gnieźnieńskich (zapisy od 1390 roku), pyzdrowskich (także od 1390 roku), kościańskich (1391), konińskich (1394) i kaliskich (1400); zob. *Die ältesten großpolnischen Grodbücher*, Bd. 2: *Peisern (1390-1400)*, *Gnesen (1390-1399)*, *Kosten (1391-1400)*, wyd. J. von Lekszycki, Leipzig 1889; *Księga ziemska kaliska 1400-1409*, wyd. T. Jurek, Poznań 1991.

7 Archiwum Państwowe w Poznaniu, *Księgi sądu ziemskiego w Poznaniu*, sygn. Z. 1 - Z. 181 [53/9/o/-/1-181] (sygnatury Z. 62, 63 i 76 to wakaty); J. Bielecka, *Inwentarze ksiąg archiwów grodzkich i ziemskich Wielkopolski z XIV-XVIII wieku. Województwo poznańskie, kaliskie, gnieźnieńskie, inowrocławskie*, Poznań 1965, s. 419-429 (opis i inwentarz zespołu z licznymi uwagami szczegółowymi o rękopisach). O wojennych losach poznańskiego archiwum i dotkliwych stratach w jego zasobie zob. K. Kaczmarczyk, *Archiwum Państwowe w Poznaniu w czasie okupacji niemieckiej*, „Archeion” 1948, t. 17, s. 84-100; tenże, *Straty archiwalne na terenie Poznania w latach 1939-1945*, „Archeion” 1957, t. 27, s. 65-93.

8 Archiwum Państwowe w Poznaniu, *Księgi sądu ziemskiego w Poznaniu*, Z. 2 [53/9/o/-/2]; na portalu Szukaj w Archiwach dostępne są skany mikrofilmu księgi: <<https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/980621>>, na których jednak omawiana makulatura intrologatorska jest słabo widoczna.

Już w 1886 roku kilkanaście zapisek z księgi wydał Bolesław Ulanowski⁹, a niedługo później, w 1902 roku, dużą partię not opublikował Franciszek Piekosiński (dobierane były one jednak według niejasnych już dla nas kryteriów)¹⁰. Kolejne publikacje przyniósł przełom lat 50. i 60. XX wieku, kiedy to Henryk Kowalewicz i Władysław Kuraszkiwicz wydali pochodzące z manuskrypty polskojęzyczne rotę przysięg sądowych (wraz z ich łacińskim kontekstem)¹¹, a staraniem Kazimierza Kaczmarczyka i Karola Rzyckiego ukazała się niedługo później pełna edycja krytyczna rękopisu poprzedzona we wstępie m.in. dokładnym opisem kodykologicznym księgi¹². Co charakterystyczne dla ówczesnego edytorstwa źródeł, żaden z wymienionych wyżej wydawców, należących niewątpliwie w swoich czasach do czołowych przedstawicieli tej dyscypliny w kraju¹³, nie zwrócił uwagi na makulaturę pergaminową wykorzystaną stosunkowo obficie przez dawnego intrologatora przy oprawieniu księgi. Dodatkowo, wydanie księgi drukiem spowodowało, że historycy (i uczeni z pokrewnych dziedzin) praktycznie przestali

9 *Materiały do historii prawa i heraldyki polskiej*, wyd. B. Ulanowski, w: *Archiwum Komisji Historycznej*, t. 3, Kraków 1886, s. 271-471, gdzie na s. 273 znajduje się skrótowy opis rękopisu, a na s. 284-287, 291-297 i 300-301 (nr 28-31, 33, 34, 36, 50, 56-59, 61-63, 66, 67, 70, 82) wydanie pojedynczych zapisek.

10 *Wybór zapisek sądowych grodzkich i ziemskich wielkopolskich z XV wieku*, t. 1, z. 1: (1400-1410), wyd. F. Piekosiński, Kraków 1902.

11 *Wielkopolskie rotę sądowe XIV-XV wieku*, t. 1: *Rotę poznańskie*, wyd. H. Kowalewicz, W. Kuraszkiwicz, Poznań - Wrocław 1959 (filologiczne wydanie łącznie 290 rot przysięg rozproszonych po całym rękopisie; na s. 11 skrótowy opis manuskryptu).

12 *Księga ziemka poznańska 1400-1407* (dalej cyt.: KP), wyd. K. Kaczmarczyk, K. Rzycki, Poznań 1960 (wzmiankowany opis na s. IV-VI).

13 Por. wybrane biografie wydawców: J. Sawicki, *Bolesław Ulanowski (1860-1919)*, „Prawo Kanoniczne” 1971, t. 14, nr 1-2, s. 307-324; S. Grodziski, *Piekosiński Franciszek Ksawery (1844-1906)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 26, Wrocław 1981, s. 77-81; W. Wydra, *Życie i dzieło profesora Henryka Kowalewicza*, w: H. Kowalewicz, *Średniowieczne wiersze polsko-łacińskie oraz Koronka brata Seweryna*, Poznań 2010, s. 9-20; B. Walczak, *Władysław Kuraszkiwicz - uczonec i nauczyciel*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2018, t. 25 (45), nr 1, s. 281-288. J. Matysiak, *Kazimierz Kaczmarczyk 1878-1966. Archiwista i historyk*, Poznań 2020.

sięgać do rękopiśmiennego oryginału. Tymczasem w ostatnich latach znacząco ewoluowało podejście badawcze do manuskryptów urzędowych ksiąg wpisów przechowywanych w archiwach (w przypadku bibliotek nowy kwestionariusz badania manuskryptów upowszechnił się znacznie wcześniej) i stopniowo zaczęto docieklawiej przeglądać oprawy oraz inne elementy konstrukcyjne rękopisów. Pozwoliło to na zapoczątkowanie rejestracji, a czasem również na identyfikację umieszczonej tam makulatury intrologatorskiej („elementów przybyszowych”, „fragmentów”)¹⁴. Warto tu podkreślić, że sygnalizowana zmiana optyki i powstanie nieco później nowej subdyscypliny naukowej – „fragmentologii”¹⁵ przyniosły już w praktyce badań archiwalnych liczne wartościowe ustalenia. Tytułem przykładu można tu wymienić rozpoznanie w 2013 roku spisanych w X wieku drobnych urywków tekstów Owidiusza i Cycerona w grzbiecie księgi krakowskiego hutmana ratusznego z lat 1564–1565¹⁶, a także dokonaną rok później z moim udziałem identyfikację fragmentów rejestru kancelaryjnego biskupa

14 Zob. K. K. Figaszewska, *Fragmety rękopisów średniowiecznych – stan badań i perspektywy badawcze. Średniowieczne fragmenty zachowane w Archiwum Państwowym w Szczecinie*, „Studia Źródłoznawcze” 2019, t. 57, s. 99–112 (na s. 99–101 omówione zostały kluczowe kwestie terminologiczne, w tym pojęcia „fragment” i „makulatura”, na s. 102–106 przedstawiono z kolei szkic dziejów badań „fragmentologicznych”).

15 O pojęciu: W. Duba, C. Flüeler, *Fragments and Fragmentology. Editorial*, „Fragmentology. A Journal for the Study of Medieval Manuscript Fragments” 2018, vol. 1, s. 1–5; P. Pludra-Żuk, *Czy potrzebna nam fragmentologia? Na marginesie pierwszego numeru pisma „Fragmentology”*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2019, t. 64, nr 4, s. 173–182; C. Sojer, *Fragmente – Fragmentkunde – Fragmentforschung*, „Bibliothek – Forschung und Praxis” 2021, Bd. 45, Nr 3, s. 533–553 (tu szczególnie definicje terminów „fragment” z punktu widzenia biblioteko- i archiwoznawstwa, „fragmentologia” czy też typologia spotykanych fragmentów). Zob. też internetowe bazy danych Fragmentarium, <<https://fragmentarium.ms>> i Manuscripta.pl, <<https://manuscripta.pl>> (zakładka „Fragmenty”).

16 M. Starzyński, *Nieznany egzemplarz komentarza do „Retoryki” Cycerona z X wieku. Oprawa rękopisu nr 899 ze zbiorów Archiwum Narodowego w Krakowie*, „Studia Źródłoznawcze” 2013, t. 51, s. 69–74; tenże, *Fragment „Metamorfoz” Owidiusza z X wieku w oprawie rękopisu z Archiwum Narodowego w Krakowie*, „Meander” 2013, t. 68, s. 106–113.

wrocławskiego Jana Romki (pontyfikat w latach 1292–1301) w paskach chroniących szycia składek pleszewskiej księgi ławniczej z lat 1494–1554¹⁷. Gdy zatem w 2019 roku sięgałem po rękopis księgi ziemskiej poznańskiej w banalnym celu weryfikacji budzącego moje wątpliwości odczytu w jednej z zapisek sądowych w wydaniu K. Kaczmarczyka i K. Rzyskiego, miałem już wiedzę teoretyczną i pewne doświadczenie oraz wynikającą z nich świadomość, że w późnośredniowiecznym kodeksach, w tym także czysto użytkowych księgach wpisów, warto przyglądać się każdemu szczegółowi i wszystkim elementom konstrukcyjnym. Pozwoliło to w pierwszej kolejności dostrzec zapisane pismem hebrajskim niepozorne paski pergaminowe, a następnie zapoczątkować dłuższy proces, który doprowadził do ich opisanie i identyfikacji.

Rękopis księgi ziemskiej z lat 1400–1407 nie wyróżnia się na pierwszy rzut oka na tle innych przechowywanych w Poznaniu późnośredniowiecznych ksiąg ziemskich różnych staropolskich powiatów (fot. 1 i 2). Jest to papierowy kodeks w formacie dutki (*folio fracto*) mierzący około 300 mm wysokości i 100 mm szerokości¹⁸. Posiadał on typową dla ówczesnych ksiąg wpisów miękką oprawę pergaminową, zachowaną obecnie tylko fragmentarycznie. Przypuścić można, że do jej uszkodzenia doszło bardzo wcześnie, skoro już w 1697 roku rękopis poddano zabiegom „konserwatorskim”: pozostałości średniowiecznej oprawy wzmocniono dosztukowując barwioną na zielono skórę (która obecnie też nie jest już w dobrym stanie), na początku wszyto dodatkowe siedem kart (pierwsza nieliczbowana, dalsze oznaczone jako k. 1a–1f; z ich treści wywnioskować można

¹⁷ T. Jurek, A. Kozak, *Pozostałości rejestru kancelarii biskupa wrocławskiego Jana Romki (1292–1301) na skrawkach makulatury przypadkiem zachowane*, w: *Ecclesia, regnum, fontes. Studia z dziejów średniowiecza*, Warszawa 2014, s. 346–359.

¹⁸ Zob. KP, s. IV–VI, gdzie opis fizyczny rękopisu sporządzony jest już wyłącznie przez K. Kaczmarczyka (K. Rzyski zmarł w 1956 roku, jeszcze przed przygotowaniem wstępu). Wprowadzam do niego drobne poprawki wynikające z autopsji własnej manuskrypty. Z konieczności powtarzam tu też po części (ale również i koryguję w niewielkich partiach) informacje przytoczone w artykule H. Zaremskiej, *Pismo i hebrajska książka w średniowiecznej kulturze polskich Żydów...*, wyd. cyt., s. 53–54.



Fot. 1.
Przednia okładzina książki



Fot. 2.
Zapisy w księdze na k. 4v-5

m.in. datę podjęcia napraw), a na końcu trzy (obecnie bardzo już uszkodzone, k. 351-353). Sama późnośredniowieczna część książki liczy 342 papierowe karty (k. 1-350; foliacja ta, powstała na przełomie XVII i XVIII wieku, nie jest już jednak w pełni adekwatna do stanu książki, czasem też zawiera zwykłe błędy¹⁹). Karty

¹⁹ W rękopisie występuje dodatkowo 6 stron nieliczbowanych (dwustronicowe, niezapisane przez błąd średniowiecznych skrybów vacaty między k. 11r i 11v, k. 22r i 22v oraz k. 23r i 23v), przy foliowaniu pominięto pierwotnie kartę oznaczoną obecnie jako k. 239a, dalej, w księdze brakuje k. 81 (zaginęła już po dokonaniu foliacji, na co wskazuje brak ciągłości pomiędzy zapiskami z k. 80v i 82r; zob. też KP nr 703, przyp. a), a także k. 264-273 (po k. 263 następuje od

te w zdecydowanej większości dotrwały do dziś w dobrym stanie. Wyjątkiem są tu jednak zachowane szczątkowo k. 1 i 2 oraz posiadające ubytki przy dolnej krawędzi k. 328–350 (uszkodzony obszar powiększa się idąc w stronę końca rękopisu; papier jest tu nadzwyczaj kruchy).

„Średniowieczne” karty w księdze ułożone zostały w 27 składkach, w których wykorzystano trzy rodzaje papieru. Dowodem na to są rozpoznane już wstępnie przez K. Kaczmarczyka filigrany²⁰: głowa wołu (ok. 125 mm wys.; składki I–XII)²¹, miecz (ok. 100 mm wys.; składki XIII–XXVI)²² oraz dzwon (ok. 75 mm wys.; składka XXVII)²³. Co istotne dla naszych rozważań, cały kodeks

razu k. 274; co może być zwykłym błędem pisarskim, ale może też wskazywać na zaginięcie kart po dokonaniu foliacji; zob. też KP nr 2274, przyp. a), wreszcie k. 322 (błąd foliacji, na co wskazuje brak luki w teście między k. 321v a 323r; zob. KP nr 2668, przyp. a). Zob. też: tabela 1, gdzie znajduje się schematyczne podsumowanie przedstawionych tu informacji.

²⁰ KP, s. VI.

²¹ Do opisu filigranów i poszukiwania analogii wykorzystuję bazy: Wasserzeichen des Mittelalters (= WZMA, <wzma.at>), Wasserzeichen - Informationssystem (= WZIS, <<https://www.wasserzeichen-online.de>>); baza ta zawiera m.in. obszerną kolekcję Piccarda i Briquet Online (= BO, <<https://briquet-online.at>>). W analizowanym przypadku, z powodu wielkiej popularności motywu głowy wołu na przełomie XIV i XV wieku (i nie tylko), musiałem niestety zrezygnować ze wskazywania zbliżonych znaków. Zauważyć można tu jedynie, że według systematyki przyjętej przez WZMA filigran z poznańskiej księgi ziemskiej można opisać następująco: Fauna / Ochsenkopf / frei, mit Oberzeichen / mit einkonturiger Stange / Blume / ohne weiteres Beizeichen / sechs Blütenblätter / mit Augen (= fauna / głowa wołu / ze znakiem u góry / z chwostem rysowanym jedną linią / kwiat / bez dalszych dodatków / [kwiat] z sześcioma płatkami / [głowa wołu] z oczami).

²² W bazach danych brak identycznego znaku, można jednak wskazać zbliżone: WZIS nr DE5910-PO-123121 (rękopis z Rothenburga ob der Tauber w Bawarii z 1398 r.; <<https://www.wasserzeichen-online.de/?ref=DE5910-PO-123120>>) czy WZIS nr DE6405-PO-123138 (Norymberga 1398; <<https://www.wasserzeichen-online.de/?ref=DE6405-PO-123137>>). Systematyka dla obu filigranów: Realien / Waffen / Schwert / ein Schwert, frei - ohne Beizeichen / Knauf rund (= przedmioty / broń / miecz / miecz bez dodatków / głowica okrągła).

²³ Zob. identyczny co do rysunku i rozmiaru znak notowany przez BO pod nr 4014 (systematyka: Glocke / mit Girlanden geschmückt, oder mit Stern verziert [= dzwon / ozdobiony girlandami lub gwiazdą]; <<https://briquet-online.at/4014>>) oraz WZIS pod nr DE9045-PO-40473 (systematyka:

złożono od razu jako jedną całość i oprawiono go jeszcze przed rozpoczęciem w nim zapisów w dniu 23 stycznia 1400 roku²⁴. Dowodzą tego: ciągłość chronologiczna księgi (brak luk w zapisach oraz ich właściwa kolejność), liczne noty, które rozpoczynano na jednej składce, a kończono już na kolejnej (takiej sytuacji nie obserwuje się w kodeksach zszywanych wtórnie z luźnych składek)²⁵, a także posiadanie przez rękopis *incipitu* (*Incipit liber iudicialis*; zwraca tu użycie słowa *liber* – „księga”) i *explicitu* (*Explicit liber terrestris*; w przypadku pisania na składkach trudno byłoby zaplanować koniec i początek całości).

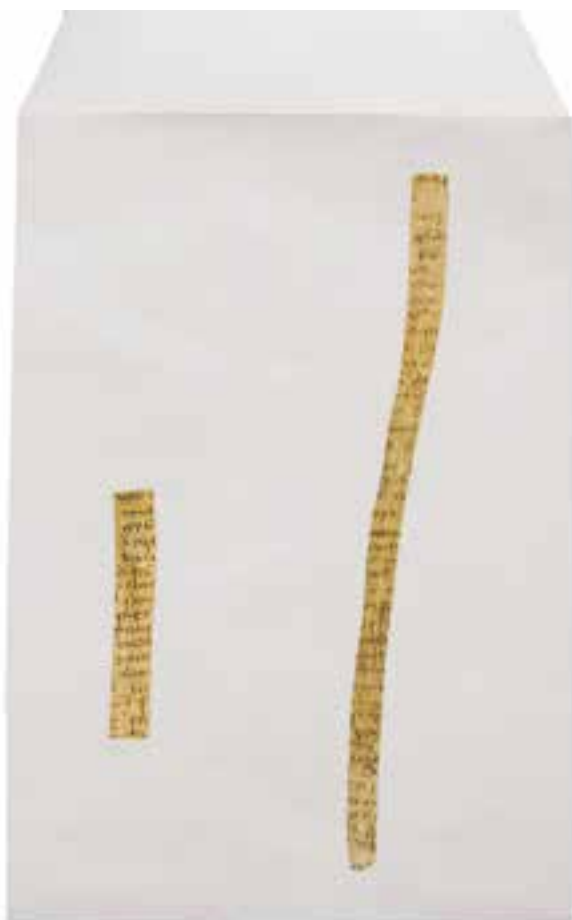
Przypuścić należy (właściwa ocena jest obecnie niemożliwa ze względu na wzmocnienie od zewnątrz grzbietu księgi skórą w 1697 roku), że zgodnie z późnośredniowiecznym zwyczajem składki umocowane zostały bezpośrednio do oprawy, bez użycia związków, z przewleczeniem nici na zewnątrz pergaminu. Znakomicie widoczne jest natomiast to, że większość z tych szyc umocniona została dodatkowo wewnątrz składek paskami pergaminowymi różnej proweniencji (dla porządku przypomnijmy tu raz jeszcze, że dla oszczędności w roli

Realien / Glocke – frei, mit Beizeichen / Zacken-/Wellenlinie (eingeschrieben) / Glockenkörper ohne Schulter / Glockenmund einkonturig [= przedmioty / dzwon / z dodatkami / z ząbkowaną lub falistą linią / usta dzwonu rysowane jedną linią]; <<https://www.wasserzeichen-online.de/?ref=DE9045-PO-40473>>). Filigran ten według wspomnianych baz występuje jednak w nieco późniejszych rękopisach (Würzburg 1405, Zurich 1408, Świdnica 1408, Sankt Gallen – bez daty, Düsseldorf 1412). Por. też KP, s. VI, gdzie w tym przypadku całkowicie błędnie mowa o „znaku wodnym przedstawiającym rodzaj rękawicy z fryzem do ściągania”.

²⁴ Typową praktyką w przypadku późnośredniowiecznych ksiąg urzędowych było prowadzenie zapisów na luźnych składkach, które następnie, po zebraniu się odpowiedniej ilości materiału, oprawiano. Pisanie na składkach prowadziło niekiedy do mieszania ich kolejności przez introligatora przy formowaniu kodeksu, czy powstawania luk w zapisach gotowej księgi spowodowanych przez ich przypadkowe zagubienie. Inną konsekwencją tego sposobu prowadzenia zapisów był fakt, że pisarze każdorazowo starali się zmieścić noty w granicach składek. Zob. W. Bukowski, M. Zdanek, *Wstęp...*, wyd. cyt., s. 8.

²⁵ Na dwóch składkach zapisano noty wydane w KP pod nr 209 (wpis na k. 29v ze składki III i 30 z IV), 319 (k. 41v-42, IV/V składka), 437 (k. 53v-54, V/VI składka), 912 (k. 101v-102, IX/X składka) i 2702 (k. 326v-327, XXV/XXVI składka).

tej bardzo często używano makulatury wyciętej ze zniszczonych lub już niepotrzebnych dawniejszych rękopisów). Paski te, jak wiadomo, miały za zadanie chronić papier przed przedarciem przez nici oraz zabezpieczać same sznurki przed przypadkowym rozerwaniem czy przetarciem. W księdze można znaleźć ich łącznie 30 – 11 pasków zapisanych jest alfabetem hebrajskim, 9 pismem łacińskim (pochodzą one jednak z dwóch różnych źródeł: osiem pierwszych z niezidentyfikowanego kodeksu oraz jeden z dokumentu; fot. 3), pozostałych 10 jest zaś pustych. Szczegółowe informacje o budowie kodeksu przedstawia tabela 1.



Fot. 3.
Paski łacińskie
umiejscowione pierwotnie
między k. 127v i 128

Tabela 1. Układ składek poznańskiej księgi ziemskiej z lat 1400–1407

Numer składki	Zakres kart	Typ składki	Pasek	Filigran
I	1–8	4+4	niezapisany	głowa wołu
II	9–19 ¹⁾	6+6	dwa paski niezapisane	głowa wołu
III	20–29 ²⁾	6+6	brak ³⁾	głowa wołu
IV	30–41	6+6	dwa paski niezapisane	głowa wołu
V	42–53	6+6	łaciński (kodeks)	głowa wołu
VI	54–65	6+6	łaciński (kodeks)	głowa wołu
VII	66–77	6+6	dwa paski niezapisane	głowa wołu
VIII	78–89 ⁴⁾	5+6	łaciński (kodeks)	głowa wołu
IX	90–101	6+6	łaciński (kodeks)	głowa wołu
X	102–113	6+6	łaciński (kodeks)	głowa wołu
XI	114–121	4+4	łaciński (kodeks)	głowa wołu
XII	122–132	6+5 ⁵⁾	dwa paski łacińskie (kodeks)	głowa wołu
XIII	133–144	6+6	hebrajski	miecz
XIV	145–156	6+6	hebrajski	miecz
XV	157–168	6+6	hebrajski	miecz
XVI	169–180	6+6	hebrajski	miecz
XVII	181–192	6+6	hebrajski	miecz
XVIII	193–204	6+6	hebrajski	miecz
XIX	205–220	8+8	niezapisany	miecz
XX	221–240	10+10	hebrajski	miecz
XXI	241–255	7+8 ⁶⁾	hebrajski	miecz
XXII	256–281 ⁷⁾	8+8	hebrajski	miecz
XXIII	282–298	8+9 ⁸⁾	niezapisany	miecz
XXIV	299–313	7+8 ⁹⁾	hebrajski	miecz
XXV	314–326 ¹⁰⁾	6+6	niezapisany	miecz
XXVI	327–336	5+5	hebrajski	miecz
XXVII	337–350	7+7	łaciński (dokument)	dzwon

- ¹⁾ Przez błąd przy foliacji pominięto 2 strony (w rachubie foliacji brakuje zatem jednej karty).
²⁾ Przez błąd przy foliacji pominięto 4 strony (w rachubie foliacji brakuje zatem dwóch kart).
³⁾ Składka luźna, wyrwana z bloku, co zapewne poprzedzone zostało zniszczeniem/odpadnięciem paska lub pasków. ⁴⁾ Zaginęła k. 81 (k. 87 luźna). ⁵⁾ Wycięto jedną, najpewniej niezapisaną kartę, która następowała po k. 132 (k. 122 jest z kolei luźna). ⁶⁾ Błąd w foliacji: po k. 263 następuje od razu k. 274. ⁷⁾ Karty 241, 254, 255 są pojedyncze i doszyte na listkach. ⁸⁾ Karta 297 została dołożona na listku. ⁹⁾ Karta 313 została dołożona na listku. ¹⁰⁾ Błąd w paginacji: po k. 321 następuje od razu k. 323.

Paski hebrajskie wszyte w rękopis księgi ziemskiej były słabo widoczne. Złożone na pół wzdłuż dłuższej krawędzi (wewnątrz zgięcia ukryte były nici z szyc) miały zagięte końce z jednej strony (fot. 4). Powodowało to, że przeglądając manuskrypt można było dostrzec jedynie fragmenty liter, o których dało się powiedzieć właściwie tylko tyle, że pochodzą z alfabetu hebrajskiego (dokładniej, że reprezentują one pismo aszkenazyjskie kwadratowe). Być może stanowiło to dodatkową (obok zmiany paradygmatu badawczego i zwyczajnych trudności językowych) przyczynę wieloletniego ignorowania przez badaczy tkwiącej w rękopisie mało efektownej makulatury. Z tego względu, aby w ogóle myśleć o identyfikacji zauważonych pasków, niezbędne było ich wyciągnięcie z księgi oraz poddanie koniecznym zabiegom konserwatorskim. Szczęśliwie, zgodził się to uczynić dysponent zabytku – Archiwum Państwowe w Poznaniu (podziękowania w tym miejscu zechce przyjąć pan dyrektor Henryk Krystek, kierownik Oddziału Zabezpieczenia Zasobu Archiwalnego APP dr Przemysław Wojciechowski, a także zespół konserwatorski APP). Co ważne, paski wydobyto w sposób możliwie najmniej inwazyjny dla samego rękopisu, tj. poprzez delikatne nacięcie ich samych, a nie rozcinanie szycia składek. Pergamin następnie rozprostowano i oczyszczono (fot. 5)²⁶.

²⁶ Zob. zapis wideo wystąpienia P. Wojciechowskiego, *Zagadnienia konserwatorskie związane z pozyskaniem pasków hebrajskich w celu ich odczytania*, wygłoszonego 31 stycznia 2023 roku z okazji XXVI Dnia Judaizmu w Poznaniu: <<https://www.youtube.com/watch?v=BeUMaT-tVIc&t=1656s>>, w którym omówiono szczegółoly procedury.



Fot. 4.

Pasek hebrajski umocowany pierwotnie między k. 186v-187 – widok *in situ*. Por. też obraz tego miejsca na mikrofilmie dostępnym na portalu Szukaj w Archiwach, <<https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/skan/-/skan/291436a6dc08854289c7b9d25bbb10f6d899d6c440bea86a8929bbe5fef9b640>>



Fot. 5.

Pasek hebrajski umocowany pierwotnie między k. 186v-187 – widok po zabiegach konserwatorskich (strona recto i verso)



Fot. 6.

Pasek hebrajski umocowany pierwotnie między k. 247v-248 – widok po zabiegach konserwatorskich. Po prawej widoczne zdobione litery inicjalne

Paski mają po rozłożeniu od 297 do 316 mm długości i od 10 do 15 mm wysokości. Wykonano je ze starannie wyprawionego, cienkiego i dobrze bielonego pergaminu (wydaje się on być znacznie lepszej jakości niż chociażby gruby pergamin użyty do wykonania pasków pustych i lacińskich z księgi). Co interesujące, lecz jednocześnie trudne do zinterpretowania, wszystkie paski zdają się nosić na brzegach ślady nadpalenia. Szczegółowe informacje o formacie i pierwotnym ułożeniu poszczególnych skrawków przedstawia tabela 2.

Wszystkie paski zapisane zostały dwustronnie (wysokość liter wynosi od 6 do 8 mm), a oryginalny tekst rozmieszczono w dwóch kolumnach. Wskazuje

Tabela 2. Paski hebrajskie z poznańskiej księgi ziemskiej z lat 1400–1407

Lp.	Oryginalne położenie	Składka	Wymiar po rozwinięciu (mm)
1.	między k. 138v i 139	XIII	309 mm długości na 10 mm szerokości
2.	150v–151	XIV	310 × 12
3.	162v–163	XV	316 × 15
4.	174v–175	XVI	300 × 13
5.	186v–187	XVII	302 × 13
6.	198v–199	XVIII	311 × 10–15
7.	230v–231	XX	305 × 10
8.	247v–248	XXI	311 × 10
9.	273v–274	XXII	310 × 13
10.	305v–306	XXIV	308 × 14
11.	331v–332	XXVI	297 × 13

to łącznie, że fragmenty pozyskano z kodeksu (zapis jednostronny sugerowałby dokument). Co istotne, paski wycinano, tnąc arkusze wzdłuż linii pisma (a nie w słup), dzięki czemu zachowały się dłuższe urywki zdań. Praktyka ta umożliwiła identyfikację tekstu. Tego trudnego zadania zechciała podjąć się uznana badaczka dziejów Żydów w średniowiecznej Polsce, profesor Hanna Zaremska. Przypomnieć tu należy jej główne ustalenia: paski z poznańskiej księgi ziemskiej zawierają urywki paschalnej hagady, czyli opowieści o wyjściu Żydów z Egiptu, która odczytywana była na głos w gronie rodziny pierwszego dnia najważniejszego żydowskiego święta – Paschy. Nasze fragmenty spisano nadzwyczaj starannie: karty przygotowano pod zapis przez liniowanie, tekst dokładnie rozplanowano i wyrównano do bocznych marginesów kolumn. Kodeks powstał w przeciągu XIV wieku – terminem *ante quem* jest tu oczywiście moment przygotowania rękopisu księgi ziemskiej, niemniej tekst z pasków można niezależnie datować na podstawie typowego dla tego okresu zdobnictwa oraz dzięki stosowaniu przez skrybę charakterystycznych dla okresu znaków wokalizacji²⁷.

²⁷ Zob. literatura z przyp. 2.

Warto zaznaczyć wreszcie, że wszystkie 11 fragmentów wycięto z bliskich sobie dwóch kart manuskryptu z hagdą, a dwa paski (nr 4 i 8 w tabeli 2) posiadają nawet wspólną dłuższą krawędź²⁸.

Z punktu widzenia historyka rysują się tu jeszcze dwa powiązane ze sobą pytania: czy użycie hebrajskiej makulatury introigatorskiej w roli pasków chroniących szwy w szlacheckiej księdze sądowej z przełomu XIV i XV wieku było czymś niezwykłym? oraz: jak do tego doszło, że fragmenty tego konkretnego ekskluzywnego żydowskiego kodeksu trafiły do poznańskiej księgi ziemskiej z lat 1400–1407? W pierwszej kolejności należy tu zauważyć, że makulatura pergaminowa ze starszych kodeksów była powszechnie wykorzystywana nie tylko przy oprawianiu średniowiecznych i wczesnonowożytnych rękopisów bibliotecznych (prywatnych czy instytucji), ale też i urzędowo-sądowych ksiąg wpisów. Przykładowo: 12 pasków chroniących szwy zachowało się w najstarszej księdze ziemskiej pyzdrowskiej z lat 1390–1406²⁹. Liczne dalsze elementy przybyszowe odnaleźć można także w księgach ziemskich poznańskich o sygnaturach od 3 do 9 z lat 1407–1429. Każdorazowo są to paski chroniące szycia, często jednak niezapisane. Fragmenty z pismem występują w księgach: nr 4 (k. 101v–102, 113v–104, 124v–125; pismo dokumentowe łacińskie z XIV/XV wieku), nr 5 (między k. 5v–6, 17v–18, 29–30, 41v–42, 50v–51, 65v–66, 79v–80, 91v–92, 103v–104, 115v–116; pismo kodeksowe gotyckie [bastarda] z XV wieku, układ w dwie kolumny), nr 6 (k. 6v–7: pismo łacińskie o małym module, podział na 3 kolumny, k. 19v–20: pismo kodeksowe, fragmenty inicjałów w 3 kolorach, cięcie w słup, k. 43v–44 i 55v–56: zapewne ciąg dalszy, k. 67v–68, 79v–80, 91v–92, 103v–104, 115v–116 i 127v–128: gotycki kodeks z XIV wieku cięty w słup), nr 8 (k. 112v–113: pasek zapisany

²⁸ Zob. H. Zaremska, *Wykłady z dziejów Żydów...*, wyd. cyt., s. 175, il. 12, gdzie cyfrowa rekonstrukcja połączonego na nowo z dwóch pasków fragmentu.

²⁹ Kwerendą objąłem tu najstarsze wielkopolskie księgi ziemskie z przełomu XIV i XV stulecia, a także dziewięć pierwszych ksiąg ziemskich poznańskich. W przypadku ksiąg prowadzonych dla powiatu poznańskiego, gnieźnieńskiego, kościańskiego (tu analizowałem dwa manuskrypty), konińskiego i kaliskiego, nie posiadają one już oryginalnych opraw i pierwotnego układu, a co za tym idzie, nie zachowały się w nich też żadne paski chroniące szycia.

dokumentowym pismem łacińskim z XV wieku), wreszcie nr 9 (k. 5v-6, 16v-17, 38v-39, 53v-54, 85v-86, 100v-101, 130v-131 i 143v-144: paski z pociętym wzdłuż dokumentem z XV wieku). Przy okazji można tu zauważyć, że w rękopisach tej serii, tak jak i w naszej księdze z lat 1400-1407, stosowano specyficzną technikę: używano najczęściej jednego długiego, złożonego na pół paska (zamiast dwóch krótkich, co było oszczędniejsze), gdzie we wnętrzu zgięcia chowano obie nici przechodzące przez środek składki.

Przeprowadzona w latach 2021-2023 systematyczna kwerenda w staropolskich księgach miejskich (z zapisami wytworzonymi do końca XVI wieku) z zasobu Archiwum Państwowego w Poznaniu³⁰ przyniosła z kolei inwentaryzację znaczącej liczby 186 ksiąg wpisów zawierających starszą makulaturę rękopiśmienną i drukowaną (na 785 manuskryptów objętych badaniem, co daje istotny udział 23,7%)³¹. W tym przypadku elementy przybyszowe wykorzystywano najczęściej w roli obleczeń opraw, choć i tu nie brak znanych nam już pasków umacniają-

³⁰ Zob. przypis gwiazdkowy na początku artykułu.

³¹ Zob. A. Kozak, J. Łukaszewski, *Fragmenty Reguły pasterskiej Grzegorza Wielkiego z przełomu XI i XII wieku odkryte w księdze ławniczej Krzywina z lat 1512-1580*, „Roczniki Historyczne” 2022, t. 88, s. 186-187, gdzie opis (wraz z ustaleniem datacji i pochodzenia) rozpoznanych w 2021 roku romańskich półkart ochronnych z przełomu XI i XII wieku z urywkami *Reguły pasterskiej* papieża Grzegorza Wielkiego w księdze ławniczej Krzywina z lat 1512-1580, a także wykaz 66 ksiąg miejskich zinwentaryzowanych do połowy 2022 roku. Listę tę można jeszcze poszerzyć obecnie o kolejne 120 rękopisów: Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta miasta Poznania, I 3, I 8, I 26, I 291 (oprawa z dokumentu opata benedyktynów z Mogilna z początku XV wieku), I 292 (oprawa z bulli papieża Marcina V z 1428 roku), I 298 (paski umacniające szwy), I 304, I 310, I 311, I 342, I 355, I 359, I 364, I 365, I 374, I 488, I 490, I 492, I 495 - I 498, I 502, I 506, I 507, I 509 - I 514, I 516 - I 518, I 521, I 523 - I 526, I 629 - I 631, I 659, I 661, I 709, I 745, I 749, I 759, I 761, I 763 - I 765, I 769, I 770, I 772 - I 774, I 1087, I 1089, I 1090, I 1092, I 1093, I 1096 - I 1099, I 1109, I 1111, I 1112, I 1115, I 1118 - I 1120, I 1122, I 1124, I 1127 - I 1133, I 1136, I 1137, I 1142, I 1147, I 1152, I 1153, I 1281, I 1287, I 1330, I 1394, I 1395, I 1397 - I 1401, I 1404, I 1405, I 1742, I 1744, I 1753, I 1770, I 1772, I 1773, I 1784, I 1785, I 1789 (fragment rękopisu łacińskiego z XIII wieku), I 1792, I 1795, I 1796 (oprawa oraz makulatura drukarska w wypełnieniu), I 1797 (jak poprzednio), I 1798, I 1805, I 1806 - I 1809, I 1812, I 1813, I 1855; Cechy miasta Poznań, 498; Akta miasta Konin, I 1. Celem niniejszej listy jest jedynie ukazanie skali użycia makulatury introligatorskiej w rękopisach

cych szycia składek³². Co szczególnie istotne, wyliczyć można też aż 13 rękopisów, przy oprawianiu których wykorzystano karty pergaminowe spisane różnego typu pismem hebrajskim (przeważnie użyte jako obleczenia opraw, ale też jako paski umacniające grzbiet czy scyzury)³³. Stanowi to aż 7,3% manuskryptów zawierających widoczną makulaturę i 1,6% wszystkich objętych wspomnianą

urzędowych; co oczywiste, wszystkie niniejsze fragmenty powinny zostać zinwentaryzowane przez specjalistów w dedykowanych bazach danych (zob. przyp. 14 *in fine*).

32 Przykładowo: Akta miasta Kopanica (pow. wolsztyński), I 14; Akta miasta Kostrzyn (pow. średzki), I 8; Akta miasta Poznania, I 114, I 118, I 121, I 123 – I 125, I 127, I 291, I 298 (długie na całą wysokość rękopisu), I 490, I 502 (ponownie długie), I 759; Akta miasta Słupca, I 14 i I 15 oraz liczne dalsze.

33 Akta miasta Kleczew (pow. koniński), I 1: (przednia okładzina wykonana z makulaturowej karty pergaminowej [tylna zaginęła], która zapisana jest kursywą aszkenazyjską z końca XIV wieku; zawiera ona wycinek z Talmudu Babilońskiego; identyfikacja: Mikołaj Wojciechowski z Katedry Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego); Akta miasta Poznania, I 521 (obleczenie oprawy z niezidentyfikowanym jeszcze tekstem hebrajskim spisanym pismem kwadratowym i częściowo kursywnym), I 523 (jak poprzednio, prawdopodobnie wykorzystano tu karty z tego samego kodeksu), I 524 (szczątkowy stan zachowania), I 526 (jak poprzednio), I 661 (obleczenie oprawy wykonane z dwóch makulaturowych kart pergaminowych – przednia okładzina z arkusza z tekstem spisanym kursywnym pismem hebrajskim, grzbiet i tylną okładzinę wykonano natomiast z karty z brewiarza łacińskiego z XV wieku), I 1132 (obleczenie oprawy, tekst zdrapany, obecnie widoczne jedynie zarysy liter), I 1152 (ponownie obleczenie oprawy z tekstem hebrajskim spisanym pismem kwadratowym), I 1153 (jak poprzednio), I 1330 (pergaminowe umocnienie bloku), I 1404 (pismo kwadratowe i kursywne), I 1773 (niewielki pasek umacniający grzbiet krótkiego poszytu, zapisany ponownie aszkenazyjskim pismem kwadratowym), I 1795 (pergamin z tekstem hebrajskim wykorzystany jako obleczenie oprawy oraz wypełnienie papierowe z wcześniejszym tekstem łacińskim), I 1805 (ponownie obleczenie oprawy z pismem kwadratowym; dr Josefina Rodríguez-Arribas z Instytutu Historii Nauki PAN identyfikuje ten tekst jako pochodzący z dzieła *Sefer ha-micwot* napisanego w 1247 roku przez rabina Moszego z Coucy, sam fragment spisany został natomiast pismem z XIV wieku; bardzo dziękuję tu za konsultację Doktor Rodríguez-Arribas, a także Profesorowi Jackowi Soszyńskiemu). Ponownie przedstawiona tu lista i dołączone do niej gdzieniegdzie krótkie komentarze, mają charakter czysto dokumentacyjny. Wszystkie wyliczone obiekty winny stać się w przyszłości przedmiotem specjalistycznych badań bibliologicznych i hebraistycznych.

kwerendą. Dowodzi to w moim odczuciu stosunkowej powszechności wykorzystania kodeksów hebrajskich przez chrześcijańskich introligatorów – także tych, którzy zajmowali się urzędowo-sądowymi księgami wpisów³⁴. Nierozpoznane pozostają natomiast w analizowanych sytuacjach sposoby pozyskiwania przez nich tego typu makulatury (sprzedaż wbrew zakazom religijnym? grabież przy okazji rozruchów antyżydowskich? „zwykła” kradzież rękopisów?)³⁵.

W przypadku samej księgi ziemskiej poznańskiej drugiej, założonej, przypomnijmy, tuż przed 23 stycznia 1400 roku, rozważyć jeszcze wypada, czy pojawienie się w niej makulatury pozyskanej z hebrajskiego kodeksu mogło być powiązane z jakimiś zamieszkami, w tym szczególnie z rzekomymi wypadkami z 15 sierpnia 1399 roku, kiedy to – według działającego kilkadziesiąt lat później Jana Długosza – miało dojść w Poznaniu do zbezczeszczenia hostii dokonanego przez pewną kobietę. Miała ona przystąpić do komunii, a następnie wyjąć hostię z ust i sprzedać ją Żydom. Komunikant znaleziono jednak cudownie na łąkach pod miastem, gdzie niedługo później (1406 r.) zbudowano kościół i klasztor Bożego Ciała³⁶. Pogłoski o zdarzeniach tego typu były często przyczyną rozruchów powiązanych z plądrowaniem żydowskich domów (a przecież nasze paski noszą na sobie najpewniej ślady nadpalenia!). Trop ten wydaje

³⁴ Por. też dane zbierane i stopniowo publikowane w ramach projektu „Books within Book. Hebrew Fragments in European Libraries”, <<http://www.hebrewmanuscript.com>>, który koncentruje się na fragmentach hebrajskich odnajdywanych w zbiorach europejskich bibliotek naukowych (należy cały czas pamiętać, że to środowisko skupione wokół bibliotek przoduje w badaniach fragmentologicznych i odnosi na tej niwie największe sukcesy). W gromadzeniu informacji o makulaturze hebrajskiej uczestniczą również badacze z Polski, zob. <<http://www.hebrewmanuscript.com/researchers.htm>>.

³⁵ Por. H. Zaremska, *Pismo i hebrajska książka w średniowiecznej...*, wyd. cyt., s. 49 oraz też, *Wykłady z dziejów Żydów...*, wyd. cyt., s. 162 (makulatura pergaminowa użyta do oprawy wskazanych przez autorkę rękopisów ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej pochodziła najpewniej z grabieży towarzyszącej rozruchom w Krakowie w latach 1407, 1462 i 1470).

³⁶ *Ioannis Dlugossi Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae. Liber decimus, 1370–1405*, Varsaviae 1985, s. 256; *Jana Długosza Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga dziesiąta, 1370–1405*, Warszawa 1981, s. 308.

się jednak fałszywy: w zapiskach urzędowych (miejskich i ziemskich) z tego czasu próżno szukać wzmianek o tych zdarzeniach. Co więcej, odnotowywano w nich poznańskich Żydów całkowicie normalnie prowadzących transakcje kredytowe³⁷. Wobec tego należy uznać, że przekazy o domniemanym cudzie eucharystycznym, powielające zresztą powtarzane przez stulecia schematy, nie zawierają najprawdopodobniej nawet przysłowiowego ziarnka prawdy. Tym samym poszukiwać należy, zapewne bez większych nadziei na sukces, innych okoliczności, które mogły stać za przeznaczeniem na makulaturę omawianego w tekście rękopisu z hagdą paschalną (np. drobnych zamieszek czy pospolitych awantur, do których dochodziło w późnośredniowiecznych miastach niekiedy z błahych, niekoniecznie religijnych powodów). Pamiętać należy przy tym cały czas, że los „naszego” kodeksu hagady podzieliły również liczne inne hebrajskie kodeksy.

Niniejszy przyczynek, będący w gruncie rzeczy uzupełnieniem do tekstu Hanny Zaremskiej z 24 numeru „Notesu Konserwatorskiego”, miał za zadanie zasygnalizować dwie kwestie. Po pierwsze, w badaniach nad rękopisami, w tym niedocenianymi przez długi czas księgami wpisów, należy zwracać uwagę nawet na tak drobne detale, jak pogniecione paski zabezpieczające szycia składek. Co istotne, z uważnego opracowania nie są zwolnione nawet manuskrypty doskonale znane już badaczom czy te wydane drukiem – nauka bowiem nieustannie się rozwija, polepsza metody studiów i rozszerza kwestionariusz badań. Po drugie, nie ulega wątpliwości, że opisywany tu przypadek stanowi żywy dowód na wielkie korzyści, jakie mogą płynąć ze współpracy na linii historyk – znawca języka – konserwator. A przecież na rozpoznanie i opis czeka w archiwach i bibliotekach jeszcze liczna i zróżnicowana makulatura intrologatorska (w języku hebrajskim i nie tylko)!

³⁷ Kształtowanie się legendy krytycznie prześledziła H. Węgrzynek, *Dzieje poznańskiej legendy o profanacji hostii do połowy XVII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1992, nr 3–4 („Legenda Bożego Ciała”), s. 45–56, tu szczególnie s. 47–48; KP, s. 531 (indeks, w którym zebrano liczne wystąpienia poznańskich Żydów z lat 1400–1407).

Bibliografia

Źródła drukowane

- Die ältesten großpolnischen Grodbücher*, Bd. 1–2, wyd. J. von Lekszycki, Leipzig 1887–1889.
- Ioannis Długossi Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae. Liber decimus, 1370–1405, Varsaviae* 1985.
- Jana Długosza Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga dziesiąta, 1370–1405*, Warszawa 1981.
- Księga ziemska kaliska 1400–1409*, wyd. T. Jurek, Poznań 1991.
- Księga ziemska krakowska 2: 1394–1397*, wyd. W. Bukowski, M. Zdanek, Warszawa 2012.
- Księga ziemska poznańska 1400–1407*, wyd. K. Kaczmarczyk, K. Rzycki, Poznań 1960.
- Materiały do historii prawa i heraldyki polskiej*, wyd. B. Ulanowski, w: *Archiwum Komisji Historycznej*, t. 3, Kraków 1886, s. 271–471.
- Wielkopolskie roty sądowe XIV–XV wieku*, t. 1: *Roty poznańskie*, wyd. H. Kowalewicz, W. Kuraszkiewicz, Poznań – Wrocław 1959.
- Wybór zapisek sądowych grodzkich i ziemskich wielkopolskich z XV wieku*, t. 1, z. 1: (1400–1410), wyd. F. Piekosiński, Kraków 1902.
- Zapisy sesji sądowych w Hrubieszowie z lat 1429–1470*, wyd. G. Jawor, M. Kołacz-Chmiel, A. Sochacka, przy współudziale W. Bukowskiego, Warszawa 2023.

Opracowania

- Bibliografia źródeł drukowanych do dziejów Polski późnośredniowiecznej (1386–1506)*, cz. 1, red. P. Węcowski, Warszawa 1999.
- Bielecka Janina, *Inwentarze ksiąg archiwów grodzkich i ziemskich Wielkopolski z XIV–XVIII wieku. Województwo poznańskie, kaliskie, gnieźnieńskie, inowrocławskie*, Poznań 1965.
- Bukowski Waldemar, Zdanek Maciej, *Wstęp*, w: *Księga ziemska krakowska 2. 1394–1397*, wyd. W. Bukowski, M. Zdanek, Warszawa 2012, s. 7–29.
- Duba William, Flüeler Christoph, *Fragments and Fragmentology. Editorial*, „Fragmentology. A Journal for the Study of Medieval Manuscript Fragments” 2018, vol. 1, s. 1–5.
- Figaszewska Karolina Kinga, *Fragmenty rękopisów średniowiecznych – stan badań i perspektywy badawcze. Średniowieczne fragmenty zachowane w Archiwum Państwowym w Szczecinie*, „Studia Źródłoznawcze” 2019, t. 57, s. 99–112.

- Gąsiorowski Antoni, *Kancelarie ziemskie i grodzkie*, w: *Dyplomatyka wieków średnich*, opr. K. Maleczyński, M. Bielińska, A. Gąsiorowski, Warszawa 1971, s. 284–314.
- Gąsiorowski Antoni, *Urzednicy zarządu lokalnego w późnośredniowiecznej Wielkopolsce*, Poznań 1970.
- Grodziski Stanisław, *Piekosiński Franciszek Ksawery (1844–1906)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 26, Wrocław 1981, s. 77–81.
- Jurek Tomasz, Kozak Adam, *Pozostałości rejestru kancelarii biskupa wrocławskiego Jana Romki (1292–1301) na skrawkach makulatury przypadkiem zachowane*, w: *Ecclesia, regnum, fontes. Studia z dziejów średniowiecza*, Warszawa 2014, s. 346–359.
- Kaczmarczyk Kazimierz, *Archiwum Państwowe w Poznaniu w czasie okupacji niemieckiej*, „Archeion” 1948, t. 17, s. 84–100.
- Kaczmarczyk Kazimierz, *Straty archiwalne na terenie Poznania w latach 1939–1945*, „Archeion” 1957, t. 27, s. 65–93.
- Kozak Adam, Łukaszewski Jakub, *Fragmenty Reguły pasterskiej Grzegorza Wielkiego z przełomu XI i XII wieku odkryte w księdze ławniczej Krzywina z lat 1512–1580*, „Roczniki Historyczne” 2022, t. 88, s. 183–206.
- Kutrzeba Stanisław, *Sądy ziemskie i grodzkie w wiekach średnich*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Historyczno-Filozoficzny” 1901, t. 40, s. 289–411, 1902, t. 42, s. 75–236, 333–386.
- Łosowski Janusz, *akta sądów ziemskich*, w: *Dyplomatyka staropolska*, red. T. Jurek, Warszawa 2015, s. 253–266.
- Matysiak Jarosław, *Kazimierz Kaczmarczyk 1878–1966. Archiwista i historyk*, Poznań 2020.
- Pludra-Żuk Paulina, *Czy potrzebna nam fragmentologia? Na marginesie pierwszego numeru pisma „Fragmentology”*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2019, t. 64, nr 4, s. 173–182.
- Sawicki Jakub, *Bolesław Ulanowski (1860–1919)*, „Prawo Kanoniczne” 1971, t. 14, nr 1–2, s. 307–324.
- Sojer Claudia, *Fragmente – Fragmentkunde – Fragmentforschung*, „Bibliothek – Forschung und Praxis” 2021, Bd. 45, Nr 3, s. 533–553.
- Starzyński Marcin, *Fragment Metamorfoz Owidiusza z X wieku w oprawie rękopisu z Archiwum Narodowego w Krakowie*, „Meander” 2013, t. 68, s. 106–113.

Starzyński Marcin, *Nieznany egzemplarz komentarza do Retoryki Cyserona z X wieku.*

Oprawa rękopisu nr 899 ze zbiorów Archiwum Narodowego w Krakowie, „Studia Źródłoznawcze” 2013, t. 51, s. 69–74.

Walczak Bogdan, *Władysław Kuraszkiwicz – uczyony i nauczyciel*, „Poznańskie Studia

Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2018, t. 25 (45), nr 1, s. 281–288.

Węgrzynek Hanna, *Dzieje poznańskiej legendy o profanacji hostii do połowy XVII wieku*,

„Kronika Miasta Poznania” 1992, nr 3–4 („Legenda Bożego Ciała”), s. 45–56.

Wydra Wiesław, *Życie i dzieło profesora Henryka Kowalewicza*, w: H. Kowalewicz, *Śred-*

niowieczne wiersze polsko-łacińskie oraz Koronka brata Seweryna, Poznań 2010, s. 9–20.

Zaremska Hanna, *Pismo i hebrajska książka w średniowiecznej kulturze polskich Żydów*,

„Notes Konserwatorski” 2022, nr 24, s. 39–56.

Zaremska Hanna, *Wykłady z dziejów Żydów w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2023.

Internetowe bazy danych:

Books within Book. Hebrew Fragments in European Libraries, <<http://www.hebrewmanuscript.com>>, École pratique des hautes études.

Briquet Online, <<https://briquet-online.at>>, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters – L’université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris.

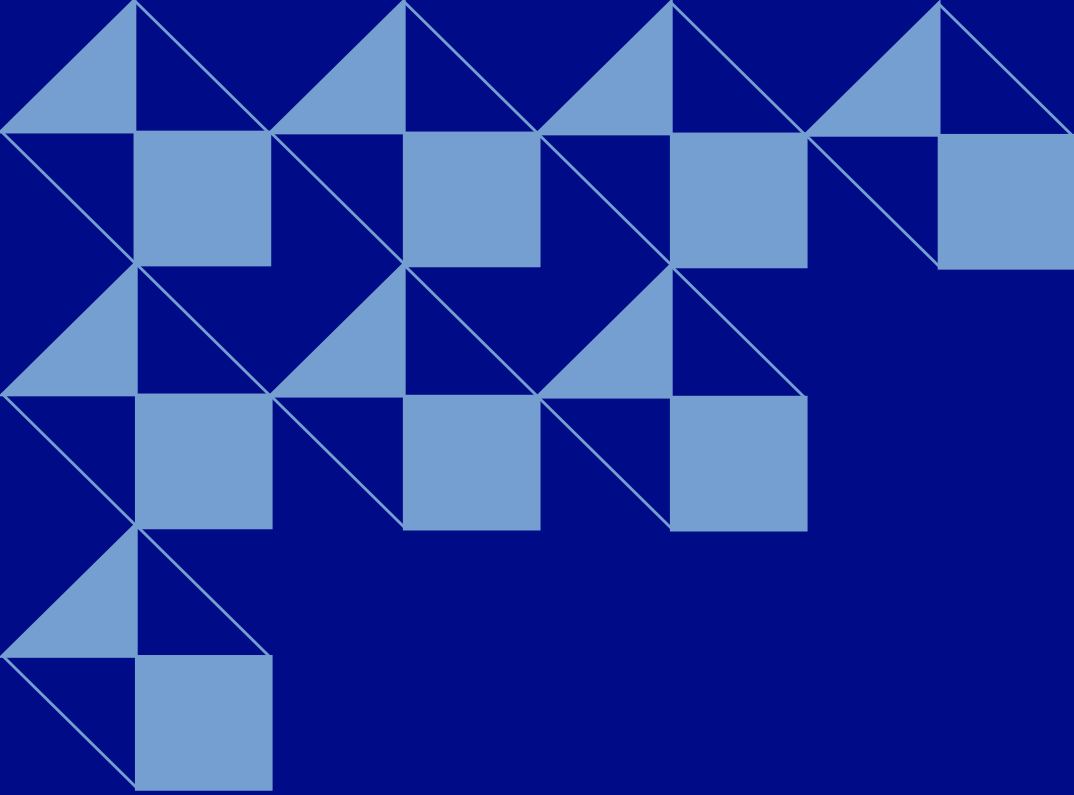
Fragmentarium, <<https://fragmentarium.ms>>, University of Fribourg.

Manuscripta.pl. Przewodnik po rękopisach średniowiecznych w zbiorach polskich, <<https://manuscripta.pl>>, Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk.

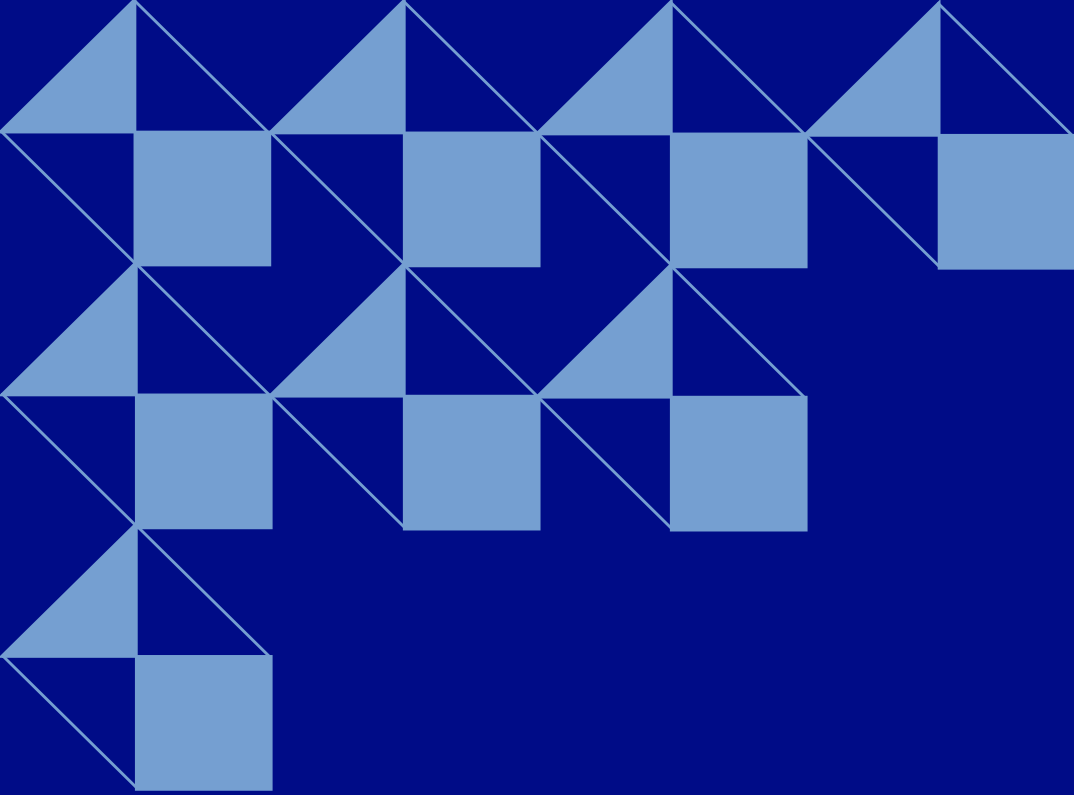
Szukaj w Archiwach, <<https://www.szukajwarchiwach.gov.pl>>, Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Wasserzeichen des Mittelalters, <wzma.at>, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Mittelalterforschung, Abteilung Schrift- und Buchwesen.

Wasserzeichen – Informationssystem, <<https://www.wasserzeichen-online.de>>, Landesarchiv Baden-Württemberg Stuttgart.



**Konferencje, warsztaty,
wydarzenia**



— Kalendarium wydarzeń 2023

Agata Lipińska

— ICON Book & Paper Group: The third Graduate Symposium 2023

17 stycznia 2023, sympozjum online

Sympozjum poświęcone tematyce konserwacji papieru i książek. Na spotkaniu zaprezentowane zostały tematy badawcze prac dyplomowych obecnych studentów i niedawnych absolwentów uczelni z całego świata. W sympozjum brało udział pięciu prelegentów, którzy przedstawiali swoje badania w krótkich, dziesięciominutowych wykładach, po których następował czas na pytania i dyskusję. Prezentowane referaty:

Emma Guerard (SUNY Buffalo State College), *Close Encounters of the Archival Kind: Considerations for Treatment of a UFO Scrapbook*;

Luca van der Zande (University of Amsterdam), *Mercury in Mamluk Manuscripts: Block-stamped Leather Doublures and Paper Discolouration in Islamic Bindings*;

Yuhong Zhang (The University of Melbourne), *A Brief Introduction on Chinese Book Publishing Practice During 1920s–1940s*;

Fenna Engelke (University of Amsterdam), *Movement and Degradation of Optical Brighteners in Local Treatment*;

Josefa Orrego Trincado (University College London), *Climate Change: How Are Latin American Conservators Playing Their Role?*;

Abstrakty: <https://www.icon.org.uk/events/book-paper-group-graduate-symposium-2023.htm> [dostęp: 05.12.2023].

Premiera książki Bogusława Krasnowolskiego **Ochrona zabytków. Historia, doktryny, systemy prawne**

Promocja książki odbyła się 22 marca 2023 roku na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

Prezentowane opracowanie naukowe powinno stać się obowiązkową lekturą dla wszystkich, którzy interesują się szeroko pojmowaną tematyką ochrony zabytków. Autor zapoznaje czytelnika z pojęciami dotyczącymi ochrony zabytków oraz z ewolucją zarówno tych pojęć, jak i doktryn oraz praktyki. Szczególny nacisk położony został na dzieje ochrony zabytków w Polsce, w tym w Krakowie. Książka jest bogato ilustrowana, a piękno szaty graficznej stanowi niewątpliwie jej kolejny atut.

Sesja naukowa: XXVII SPOTKANIA KONSERWATORSKIE: **SZTUKA KONSERWACJI 2023** 20 kwietnia 2023, Biblioteka Narodowa, Warszawa

Sesja JUBILEUSZ „NOTESU KONSERWATORSKIEGO” – PODSUMOWANIA poświęcona została zagadnieniom konserwatorskim prezentowanym przez 25 lat na łamach „Notesu Konserwatorskiego” wydawanego przez Bibliotekę Narodową.

Program sesji w BN: <https://bn.org.pl/aktualnosci/4919-xxvii-spotkania-konserwatorskie---sztuka-konserwacji.html> [dostęp: 05.12.2023].

Program Spotkań: <https://zpap-orkds.pl/wp-content/uploads/2023/04/SZTUKA-KONSERWACJI-2023-PROGRAM-ILUSTROWANY-AMARANTOWY-1.pdf> [dostęp: 05.12.2023].

Konferencja: Przyszłość Przeszłości – Innowacyjne Badania i Ochrona Dziedzictwa Kulturowego

14–15 czerwca 2023, UMK Toruń

Konferencja towarzyszyła otwarciu Centrum Badań i Konserwacji Dziedzictwa Kulturowego. W ramach zorganizowanych paneli tematycznych poruszone zostały specjalistyczne zagadnienia: badania materiałoznawcze obiektów historycznych, a wśród nich techniki analityczne oraz obrazowania, techniki laserowe wykorzystywane w konserwacji, innowacyjne metody postępowania konserwatorskiego, zagadnienia konserwacji sztuki dawnej, nowoczesnej i współczesnej, badania architektury zabytkowej, skanowanie 3D, naukowa ocena skuteczności zabiegów konserwatorskich.

Plan konferencji i abstrakty: <https://futureofthepast.umk.pl/pliki/abstrakty%20na%20www.pdf> [dostęp: 05.12.2023].

XV IADA Congress 2023

16–20 października 2023, Halle – Lipsk, Niemcy

Tegoroczny kongres, zgodnie z tradycją, wypełniły wykłady, postery i warsztaty o bogatej tematyce. Prezentowano najnowsze badania, techniki, procesy i innowacje w dziedzinie konserwacji i ochrony dziedzictwa kulturowego.

Przeładowi i ocenie poddano tradycyjne metody konserwacji. Podstawowym celem IADA jest zgromadzenie na kongresie konserwatorów ze wszystkich krajów i środowisk ekonomicznych.

Uczestnicy kongresu IADA pochodzą z różnych środowisk, tradycji i krajów, są też na różnych etapach kariery, łączy ich jednak wspólne dążenie do zachowania międzynarodowego dziedzictwa kulturowego. Dyskusje i rozmowy w tej szczególnej mieszance środowisk i tradycji są niezwykle cenne. Sprawiają, że ich uczestnicy są bardziej otwarci, poszerzają swoją wiedzę, stykają się ze specjalistami z różnych dziedzin i pomysłami, które mogą znajdować się poza obszarem ich zawodowej specjalizacji.

Abstrakty: https://iada-home.org/wp-content/uploads/2023/10/Preprints_compressed.pdf [dostęp: 05.12.2023].

— Konferencja: **Written heritage: new challenges and perspectives**

2–3 listopada 2023, konferencja online

Konferencja online zorganizowana przez European Research Centre for Book and Paper Conservation-Restoration (Austria, Krems) z porozumieniu z Conservators without Frontiers.

European Research Centre for Book and Paper Conservation-Restoration to międzynarodowa, interdyscyplinarna i oddolna inicjatywa na rzecz badań i gromadzenia wszechstronnej wiedzy na temat metod właściwej konserwacji dziedzictwa piśmienniczego i graficznego oraz optymalnego przekazywania wyników badań z laboratoriów do konserwatorów i opiekunów dziedzictwa.

Kluczowym celem Centrum jest prowadzenie, inicjowanie i wspieranie badań w dziedzinie konserwacji i restauracji książek i papieru oraz upowszechnianie wyników prowadzonych badań wśród osób wykorzystujących je w codziennej pracy.

Program i abstrakty: <http://www.erc-bpcr.org/OurEvents/conference2023/WrittenHeritage2023Program.pdf> [dostęp: 05.12.2023].

— **XI Ogólnopolska Konferencja Konserwatorska, Jeżów 2023**

Ochrona dziedzictwa kultury – teoria i praktyka

6 listopada 2023, spotkanie online

Konferencję zorganizowało Centrum Edukacji Artystycznej we współpracy z Liceum Sztuk Plastycznych w Tarnowie. Do uczestnictwa zostali zaproszeni uczniowie, absolwenci i nauczyciele szkół plastycznych, konserwatorzy dzieł sztuki oraz wszystkie osoby zainteresowane tematyką ochrony zabytków.

Celem konferencji było zaprezentowanie rozwiązań techniczno-estetycznych w realizacji prac konserwatorskich, wymiana doświadczeń,

podkreślenie znaczenia konserwacji i restauracji dzieł sztuki w ochronie obiektów zabytkowych.

Wygłoszone referaty dotyczyły konserwacji różnego rodzaju zabytkowych przedmiotów (w tym druków z Centralnej Biblioteki Wojskowej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie), a towarzyszyły im prezentacje multimedialne.

Program: <https://www.gov.pl/web/plastykartnow/XI-konferencja-konserwatorska-jezow-2023> [dostęp: 05.12.2023].

Rozstrzygnięcie Konkursu Generalnego Konserwatora Zabytków i Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków

9–21 listopada 2023

Komisja Konkursowa, która pracowała w dniach 09–21 listopada 2023 roku, rozstrzygnęła Konkurs Generalnego Konserwatora Zabytków i ZG Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków na najlepsze prace studialne, naukowe oraz popularyzatorskie, dotyczące ochrony zabytków i muzealnictwa – edycja 2023. Na Konkurs wpłynęło 51 prac z następujących uczelni i instytucji: ASP Warszawa, ASP Kraków, Politechnika Krakowska, UMK Toruń, Politechnika Warszawska, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Gdański, Politechnika Łódzka, Politechnika Wroclawska, Uniwersytet SWPS, UEK Wrocław, UAM, Sopotcka Akademia Nauk Stosowanych, UE Wrocław. Komisja przyznała 8 nagród i 16 wyróżnień.

Wyróżnienia otrzymały między innymi trzy autorki prac magisterskich dotyczących zabytków na podłożu papierowym i pergaminowym: Magdalena Chudek (ASP Warszawa, tytuł: *Zagadnienia konserwacji i restauracji drukowanej mapy ogólnogeograficznej Carte generale et nouvelle de toute de toute la Pologne du Grand Duché de Lithuanie et des pays limitrofes autorstwa Bartolomeo Folina wydanej po 1772 r. ...*), Lidia Małkowska (ASP Warszawa, tytuł: *Konserwacja i restauracja Globusa bez tytułu*, A. Nowosielski, Zakład Litograficzny W. Głowczewski, Warszawa) i Magdalena Pawlińska (UMK Toruń, tytuł: *Pergaminowy, składany wachlarz plisowany z końca XVIII wieku. Kolekcja Heleny Dąbczańskiej...*).

Lista Laureatów: http://www.skz.pl/skz_files/nagrody/konkurs_gkz_laureaci_2023.php [dostęp: 05.12.2023].

XXIII Konferencja: Analiza Chemiczna w Ochronie Zabytków

30 listopada – 1 grudnia 2023, Warszawa

Coroczna konferencja AChOZ Uniwersytetu Warszawskiego, która wpisała się na stałe w kalendarz naukowy wielu instytucji związanych z ochroną zabytków. Od ponad 20 lat stanowi forum wymiany doświadczeń naukowych, ale także miejsce spotkań przedstawicieli środowisk zajmujących się podobnymi zagadnieniami naukowymi, stwarzające dogodną przestrzeń do prezentowania nowych rozwiązań technicznych, jakie można z powodzeniem zastosować w tym wyjątkowym obszarze badawczym. Tegoroczną konferencję otworzyły wykłady: *Development of analysis tools to help diagnose heritage metals or acquisition of new skills to encourage interdisciplinarity between conservation professionals* – który wygłosił profesor Christian Degrygnz z Haute Ecole de Conservation-restauration Arc (Neuchâtel, Switzerland) oraz *Archeometalurgia: metale interdyscyplinarnie* – zaprezentowany przez dr hab. inż., prof. AGH Aldonę Garbacz-Klempkę z Wydziału Odlewnictwa Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica w Krakowie.

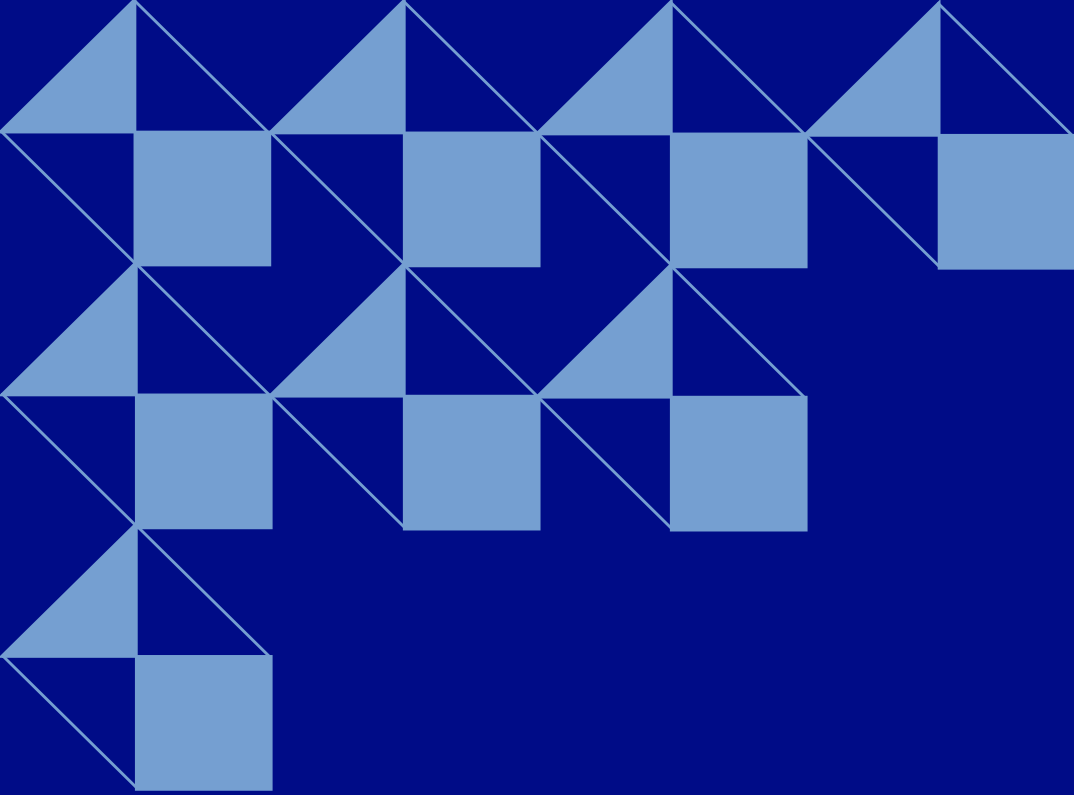
Program: http://analizazabytkow.pl/?page_id=5 [dostęp: 05.12.2023].

Premiera poradnika „Vademecum Narodowego Instytutu Konserwacji Zabytków”

7 grudnia 2023 roku w Oficynie ASP w Warszawie odbyła się premiera publikacji przeznaczonej dla artystów, artystów-amatorów, zawodowych kolekcjonerów i domowych pasjonatów sztuki. Pierwszy tom serii „Vademecum NIKZ” – *Materiały i techniki. Poradnik dla artysty współczesnego* przybliży warsztatowe rozwiązania, które pokazują, jak już na etapie tworzenia świadomie dobierać techniki i materiały, a także jak później właściwie dbać o swoje zbiory. Do opracowania wspólnej publikacji Narodowy Instytut Konserwacji Zabytków zaprosił siedem

doświadczonych konserwatorek sztuki i ekspertek w swojej dziedzinie, które na co dzień pracują na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: dr Julię Burdajewicz, dr Dorotę Dzik-Kruszelnicką, dr Magdalenę Grendę-Kurmanow, Annę Konopko, Dianę Kułakowską, dr Monikę Supruniuk oraz dr Annę Tomkowską.

Poradnik można kupić w wersji papierowej lub pobrać nieodpłatnie na stronie NIKZ: https://nikz.pl/vademecum/?fbclid=IwAR26dvOqBG5sZb1A_mznpGrXpf95PHigwLotYQpc3lp932amMs6H66afsDI [dostęp: 08.12.2023].



— Noty o Autorach

dr Jolanta Czuczko – Katedra Konserwacji-Restauracji Papieru i Skóry, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu. Specjalizuje się w badaniach i konserwacji-restauracji zabytków na podłożu z papieru, pergaminu oraz skóry. Przedmiotem jej szczególnych zainteresowań są dzieła sztuki na podłożach papierowych oraz obiekty z problematyczną warstwą medium: gwasze, akwarele, pastele, tusze, atramenty.

Katarzyna Garczewska-Semka – konserwator papieru i skóry. Studia magisterskie ukończyła na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, stopień doktora sztuki w dyscyplinie konserwacji i restauracji dzieł sztuki uzyskała na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zawodowo od początku związana z Warszawą, pracowała kolejno w: Muzeum Azji i Pacyfiku, Muzeum Wojska Polskiego, Instytucie Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych Biblioteki Narodowej. Od 2020 roku pracuje w Zamku Królewskim w Warszawie.

Katarzyna Jończyk – konserwator dzieł sztuki w specjalności konserwacja-restauracja książki, grafiki i skóry zabytkowej. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2023). W latach 2021–2023 pracownik Katedry Konserwacji

Starych Druków i Grafiki na macierzystej uczelni. Były pracownik Narodowego Archiwum Cyfrowego na stanowisku młodszy konserwator. Obecnie konserwator archiwalny w Centralnym Laboratorium Konserwacji Archiwaliów znajdującym się w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie.

dr Dorota Jutrzenka-Supryn – Katedra Konserwacji-Restauracji Papieru i Skóry, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Biblioteka Elbląska im. C. Norwida. Specjalizuje się w badaniach i konserwacji-restauracji zabytków na podłożu z papieru, pergaminu oraz skóry. Przedmiotem jej szczególnych zainteresowań są zabytki kultury i rzemiosła artystycznego na podłożach z pergaminu i skóry, jak również zabytkowe rękopisy, kodeksy i zabytki kartograficzne.

Adam Kozak – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie historia, adiunkt w Zakładzie Słownika Historyczno-Geograficznego Polski w Średniowieczu Instytutu Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN. Jego zainteresowania badawcze lokują się wokół nauk pomocniczych historii, edytorstwa źródeł historycznych oraz historii osadnictwa i prawa. Autor monografii historycznej miasta Pleszewa w średniowieczu (*Pleszew w późnym średniowieczu i u progu epoki nowożytnej*, Poznań 2020) i wydawca późnośredniowiecznych ksiąg sądowych (*Najstarsza pleszewska księga radziecka. Zapiski z lat 1485–1519*, Poznań 2014 i *Księga sądowa gnieźnieńskich wikariuszy generalnych Sędka z Czechla i Jana z Brzóstkowa [1449–1453, 1455]. Studium źródłoznawcze i edycja krytyczna*, Poznań 2023), współautor *Słownika historyczno-geograficznego województwa poznańskiego w średniowieczu* (cz. V, z. 3–4, cz. VI, z. 1, Poznań 2016–2021). Wyróżniony nagrodami im. Aleksandra Gieyszтора (2016, 2022), Stefana Krzysztofa Kuczyńskiego (2016), Augusta Cieszkowskiego (2022) i Jerzego Michalskiego (2022).

Agata Lipińska – konserwator zabytków na podłożu papierowym, absolwentka Zakładu Konserwacji Papieru i Skóry Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 1991–2002 główny specjalista ds. konserwacji archiwaliów w Centralnym Laboratorium Konserwacji Archiwaliów

w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Od 2002 roku pracuje w Bibliotece Narodowej. W latach 2007–2015 kierowała Zakładem Konserwacji Masowej Zbiorów Bibliotecznych BN, a w okresie od 2015 do 2022 roku Pracownią Konserwacji Masowej Arkuszy Instytutu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN. Od roku 2010 do 2018 – redaktor naczelna „Notesu Konserwatorskiego”.

Ewa Potrzebnicka – absolwentka zabytkoznawstwa i konserwatorstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, przewodnicząca Komitetu Redakcyjnego „Notesu Konserwatorskiego”. W 1987 roku rozpoczęła pracę w Bibliotece Narodowej w Pracowni Konserwacji Książki. Od 2002 roku pełniła funkcję kierownika Działu Ochrony i Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN, a w 2004 uruchomiła działalność związaną z digitalizacją zbiorów, która zapoczątkowała tworzenie zasobów cyfrowych Biblioteki Narodowej. W 2003 roku utworzyła w Bibliotece Narodowej Punkt Informacyjny Błękitnej Tarczy. W latach 2006–2015 – zastępca dyrektora ds. ochrony i udostępniania zbiorów. Przez dwa lata pełniła funkcję Pełnomocnika Ministra ds. Wieloletniego Programu Rządowego na lata 2000–2008 „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych”. W okresie od 2009 do 2013 roku była przewodniczącą Komisji Ochrony i Konserwacji Zbiorów przy ZG SBP oraz konsultantem Krajowej Rady Bibliotecznej. Czwartą kadencję pełni funkcję członka Rady ds. Narodowego Zasobu Bibliotecznego przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jest Pełnomocnikiem Dyrektora Biblioteki Narodowej ds. Narodowego Zasobu Bibliotecznego. Autorka wielu artykułów, referatów i prezentacji na temat ochrony i konserwacji materiałów bibliotecznych. Organizator cyklicznych konferencji poświęconych ochronie zbiorów bibliotecznych.

Ewa Sobiczewska – ukończyła Konserwację i Restaurację Dziel Sztuki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu na specjalności konserwacja papieru i skóry. Praca dyplomowa dotyczyła konserwacji częściowo spalonej książki japońskiej wykonanej w technice drzeworytu barwnego. Od 1995 roku jest zatrudniona w Pracowni Konserwacji Papieru i Skóry Muzeum Narodowego w Krakowie.

dr Władysław Sobucki – emerytowany pracownik dydaktyczny Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 1989–2008 pracował także w Bibliotece Narodowej. Był współorganizatorem Zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN i kierownikiem Laboratorium ZKZB. Był również współautorem i koordynatorem Wieloletniego Programu Rządowego na lata 2000–2008 „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych”. Jest autorem i współautorem licznych publikacji dotyczących ochrony zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, wśród nich książek: *Konserwacja papieru. Zagadnienia chemiczne* oraz (wraz z Elżbietą Jeżewską) *Wiedza o papierze dla konserwatorów zbiorów*.

dr hab. Izabela Zajęc – konserwator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie o specjalności Konserwacja i restauracja książki, grafiki i skóry zabytkowej. W latach 1997–2000 pracowała jako konserwator w Centralnym Laboratorium Konserwacji Archiwaliów przy Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Od 1998 roku związana z Katedrą Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki warszawskiej ASP – obecnie na stanowisku profesora uczelni. Brała udział w międzynarodowych projektach i programach badawczych: pomocy bibliotece koptyjskiego klasztoru w Deir al-Sourian w Egipcie (1999–2001), programie LASCANA (2005–2007). W latach 2014–2019 realizowała projekt badawczy „Prekursorskie badania konserwatorskie i technologiczne albumów fotograficznych z XIX wieku. Innowacyjne strategie konserwacji i ochrony [NCN, Polska, 2014/13/D/HS2/02755]”. Autorka i współautorka wielu projektów, realizacji konserwatorskich oraz książek i publikacji poruszających zagadnienia konserwacji/restauracji dzieł sztuki ze szczególnym uwzględnieniem zabytkowych albumów i fotografii.

