

## — Nieznane praktyki Napoleona. Rysunki Ordy w innym świetle

Zofia Maniakowska-Jazownik, Yulia Lisai

notes 19\_2017  
konserwatorski

*Sztuka to jest uważne patrzenie*

William Saroyan

**Summary:** Zofia Maniakowska-Jazownik, Yulia Lisai, *Unknown Practices of Napoleon: Orda's Drawings Seen in a Different Light*

In September 2017, on the 210th anniversary of Napoleon Orda's birthday, the National Art Museum of Belarus in Minsk hosted a monographic exhibition of his drawings and watercolours from the collections of the National Museum in Cracow. This collection includes over one thousand watercolours and drawings of Napoleon Orda gathered in several cases of the *Album widoków historycznych Polski, poświęcony Rodakom* [Album of historical vedute of Poland, dedicated to Compatriots] after being transposed using lithography in the atelier of Maksymilian Fajans, Warsaw, 1873–1883. The lithographs were executed by Alojzy Misierowicz.

During the preparation of the exhibition, 110 chosen objects were treated at the Paper and Leather Conservation Laboratory of the National Museum in Cracow. Preliminary treatment and documentation of the preservation state of the objects revealed untypical, particular methods the author used to obtain a sort of relief texture. He made creases or rather folds in the paper

substrate that might have aimed at increasing the spatial effect or to add profundity to the architecture depicted. It is not known why and how Orda confined the paper folding effect to a specific fragment of a chosen architectural motif.

The exhibition in Minsk prompted new research on Orda's paintings. The identification of the places depicted was confirmed, while the conservation and preservation treatment revealed untypical artistic practices unprecedented in other authors' works. The discovery of these particularities sheds new light on Orda's life and art; moreover, it provides the conservators with valuable experience stressing the importance of careful observation of the object and of minimalizing the interference in it so as to preserve its previously unnoticed aspects.

— Postać Napoleona Ordy<sup>1</sup> wspominana jest najczęściej w kontekście jego wielkiej spuścizny artystycznej. Warto jednak skonfrontować działalność twórczą artysty z biografią Ordy jako człowieka o bogatej osobowości. Podczas opracowywania katalogu jego prac oraz przeprowadzania zabiegów konserwatorskich nad zbiorem dzieł Ordy zgromadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie, nadarzyła się okazja do bliższego przyjrzenia się nie tylko szczegółom warsztatowym. Odkrywanie, w jaki sposób tworzone były pejzaże, pozwala na odczytanie ich skrytego, milczącego do tej pory życia. Dzięki temu również postać artysty stała się bardziej realna, wyrazista. Pojedyncze fakty z biografii Ordy, zestawiane razem, stworzyły jego nowy portret – portret człowieka wielostronnego, silnego, potrafiącego znaleźć wyjście z wielu, nawet najbardziej skomplikowanych sytuacji.

Napoleon Orda, syn szlachcica z powiatu Kobyńskiego, został skreślony z listy studentów Uniwersytetu Wileńskiego za udział w tajnym towarzystwie studenckim Zorzanie, a po powstaniu 1831 roku zmuszony był emigrować do

---

<sup>1</sup> Napoleon Orda, rysownik, malarz, pianista i kompozytor, urodził się w Worocewiczach 11 lutego 1807 roku, zmarł 26 kwietnia 1883 roku w Warszawie.

Francji. W roku 1833 zamieszkał w Paryżu, gdzie brał aktywny udział w życiu kulturalnym, również w działalności polskiej emigracji. Mimo wszystkich przeciwności losu, Orda zdołał utrzymać się we Francji, dając lekcje gry na fortepianie, prowadząc Dom Komisowy<sup>2</sup>, a nawet pełniąc funkcję dyrektora Opery Włoskiej. Do ojczyzny powrócił po 25 latach, w 1856 roku po ogłoszeniu amnestii dla uczestników powstania listopadowego<sup>3</sup>. Zamieszkał w rodzinnych Worocewiczach, gdzie rozwijał i unowocześniał gospodarkę. Pisywał do warszawskich „Kłosów”, publikował swoje utwory muzyczne, organizował publiczne koncerty dobroczynne.

W 1866 roku rozpoczął się przeciw Ordzie wielki proces sądowy. Przetrywano go w więzieniu w Kobryniu i Grodnie. Proces trwał półtora roku i skończył się odebraniem Ordzie prawa do dzierżawy majątku w Worocewiczach<sup>4</sup>. Nie udowodniono ani jednego z przedstawionych zarzutów<sup>5</sup>, mimo to Orda ledwie uniknął zesłania na Sybir<sup>6</sup>. Stracił majątek rodowy na zawsze i pozostał bez środków do życia...

---

2 Maison de Commission.

3 Amnestia została ogłoszona w maju 1856 roku przez cara Aleksandra II, a w czerwcu tegoż roku wyszedł ukaz imperatorski, który zezwalał emigrantom na powrót do ojczyzny.

4 W 1859 roku, po śmierci matki Józefy, właścicielki majątku, Orda jako były przestępca *Прязрѣда* nie mógł odziedziczyć Worocewiczów. Powstańcy listopadowi byli podzieleni na III kategorie winy, w zależności od stopnia udziału w powstaniu. Każda kategoria miała swój wymiar kary. A. Радзюк, *Паўстанне 1830–1831 г. На Гродзеншчыне: ход, задужэнне, наступствы*, w: *Białoruskie Zeszyty Historyczne = Беларускае гістарычны зборнік*. 2010 nr 34, s. 39–71.

5 Przedstawione Ordzie oskarżenia dotyczyły agitacji worocewiczowskich chłopów do powstania, przechowywania prochu i zakazanej literatury, a także zamiaru włączenia syna do działań powstańczych (później zmieniono to na oskarżenie o zezwolenie synowi na służbę w wojsku francuskim). Istniało także ekonomiczne tło tego procesu i konkretni beneficjenci jego skutków.

6 Zbadanie dokumentów sądowych w Archiwum Grodzieńskim (Nacyjonalny Historyczny Archiu Białarusi u Grodnie) odsłoniło wiele nowych faktów z życia Napoleona Ordya: A. Радзюк, *Царызм супраць Напалеона Орды*, w: *Асоба і час: беларускі біяграфічны альманах*. 2013 nr 5, s. 27–36.

Pozbawiony rodzinnych Worocewiczów, podjął decyzję stworzenia albumu widoków ojczystych. Od początku lat 70. XIX wieku systematycznie podróżował po kraju, zbierając materiały do wydania *Albumu*<sup>7</sup>. Podczas letnich wędrówek zwiedził prawie całą dawną Rzeczpospolitą – było to gigantyczne przedsięwzięcie o niespotykanym zasięgu. Orda napisze o tym tak: „dzieło które mi dziesięć lat zajęło trudnej i mozolnej pracy. [...] Bog mi pobłogosławił bo dał mi zdrowie i wytrwałości pomimo moich 75 lat”<sup>8</sup>. W wyniku wieloletniej pracy artysty powstało ponad 1000 rysunków i akwarel<sup>9</sup>, z których 260 zostało opublikowanych w ośmiu tomach *Albumu widoków historycznych Polski, poświęconego Rodakom*<sup>10</sup>. Pejzaże te miały silne zabarwienie patriotyczne. Na zabytki ojczystej architektury patrzono wówczas przez pryzmat świadomości historycznej, skoncentrowanej na ważnych wydarzeniach historii narodowej. Podkreśla to nawet tytuł: *Album widoków historycznych...*<sup>11</sup>.

Weduty Ordy, silnie zakorzenione w europejskim romantyzmie, są zjawiskiem głęboko narodowym, przenikniętym ideami wskrzeszonego sarmatyzmu XIX wieku: zachowania historii, pamięci i więzi pokoleń. W swojej korespondencji z czasu wydania *Albumu*, autor tak charakteryzuje cel projektu: „robiąc podróż z ołówkiem w rękę zrysowałem szczątki naszej przeszłej sławy i cywilizacji”<sup>12</sup>

---

7 Orda tworzył pejzaże w trakcie podróży artystycznych po Europie w latach 40. XIX wieku, jednak po powrocie do kraju nie angażował się już raczej w rysowanie widoków. W tamtym okresie (od końca lat 50. do początku 70.) powstało zaledwie kilkadziesiąt prac.

8 List Napoleona Ordy do Lubomira Gadona z 20 lutego 1882 roku (fond Biblioteki Polskiej w Paryżu, rkps 1521, s. 51–52) z zachowaniem oryginalnej pisowni. Cyt. za: B. Гарбачова, *Эпістальярная спадчына Напалеона Орды ў зборах Польскай бібліятэцы ў Парыжы*, w: *Беларусь і беларусы ў прасторы і часе, Зборнік да 75-годдзя прафесара Адама Мальдзіса*, Mińsk 2007, s. 188.

9 Liczba wszystkich dzieł autora z lat ok. 1840–1880.

10 Wydany nakładem autora w zakładzie litograficznym Maksymiliana Fajansa w Warszawie w latach 1873–1883. Litografie wykonał Alojzy Misierowicz.

11 Podkreślenie autora (Y.L.).

12 List Napoleona Ordy do Ignacego Domeyki z 28 marca 1876 roku. Cyt. za: V. Levandauskas, R. Vaičekonitė-Kapežinskienė, *Napoleonas Orda. Senosios Lietuvos architektūros peizazai*, Vilniaus 2006, s. 314.

i „Nieszukałem zysków, tylko chciałem zostawić pamiątkę krajowi dla którego całe życie poświęciłem”<sup>13</sup>.

Dziedzictwo artystyczne Napoleona Ordy jest charakterystyczne dla swojego czasu i nie zawiera nowatorskich treści. Widoki jego autorstwa stały się pejzażami pamięci. Wiele rysunków zawiera odautorskie uwagi, tworzące kontekst związany z historią narodową lub z dziejami rodów szlacheckich<sup>14</sup>. Właśnie ten komentarz czynił pejzaże Ordy szczególnie interesującymi dla jego rodaków, którzy uważali *Album* za „rysowaną historię tego kraju”<sup>15</sup>.

W sytuacji zniszczenia „dawnej cywilizacji” trzeba było przekazać ją potomnym. Najważniejsza była informacja, świadectwo historii i kultury kraju – jego dawnej potęgi i niezależności. Mniej ważny był poziom artystyczny rysunków wykonanych przez malarza amatora<sup>16</sup>.

---

13 List Napoleona Ordy do Lubomira Gadona z 20 lutego 1882 roku. Cyt. za: Гарбачова, *Эпістальная спадчына...*, wyd. cyt., s. 188.

14 Na przykład *Zamek Żabów i ruiny zamku Sapiehów* (MNK III-r.a. – 3992): „Miasteczko nosi nazwisko od Xiążąt Holszańskich idących od Holszy syna Trabusa X. Litew. – Anna Holszańska żona Bohdana Sapiehy Wojewody Mińskiego wniosła Holszany w dom Sapiehów – Syn Bohdana, Paweł wymurował zamek – W połowie 18 wieku własność rodziny Żabów” lub: *Wilno. Kościoły p.w. św. Anny i p.w. św. Franciszka Serafickiego i Bernarda Sieneńskiego – widok ogólny* (MNK III-r.a. – 4019): „Wilno. Sławny kościółek St Anny zbudowany przez architekta i murmajstrów przysłanych przez Krzyżaków Jana Pierbach za czasów Anny Żony W.X. Witolda”.

15 T. J. Rola, *Napoleon Orda i jego Album*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, t. XVI nr 405, s. 216.

16 Część tych materiałów była opublikowana w: Y. Lisai, *Pejzaże Napoleona Ordy – narodowy koloryt międzynarodowej weduty*, w: *Napoleon Orda. Ilustrowana encyklopedia kraju*. Katalog wystawy z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi, Kraków 2017, s. 21–25. Trzeba zaznaczyć, że polska wersja tekstu katalogu faktologiczne różni się od tekstu oryginału (co nie było uzgodnione z autorem), który opierał się na nowych informacjach.

## Uwagi warsztatowe<sup>17</sup>

We wrześniu 2017 roku, z okazji 210. rocznicy urodzin artysty, otwarta została monograficzna wystawa rysunków i akwarel Napoleona Ordy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>18</sup>, którą można było zobaczyć w Muzeum Sztuki w Mińsku<sup>19</sup>. Wcześniej, grupa 110 obiektów wybranych na wystawę trafiła do Pracowni Konserwacji Papieru i Skóry MNK, gdzie przeprowadzono nieodzwonne prace.

Artysta podczas swoich podróży krajoznawczych stosował proste techniki malarskie, umożliwiające działanie w terenie. Wykorzystywał papier, ołówki, akwarele. Dobierał różnorodne podłoża papierowe, zazwyczaj niezbyt cienkie, kremowe i brązowe barwione w masie lub białe. Często używał papierów wytwórni Whatmana oraz Cansona, pochodzących najprawdopodobniej z gotowych szkicowników<sup>20</sup>. Wiele arkuszy autor docinał ręcznie, o czym świadczą nieregularne krawędzie i zmienne wymiary obiektów. Niewielką grupę stanowią grubsze jasne papiery o prążkowanej, bardzo wyrazistej fakturze. Ciekawostką

---

17 Poniższy rozdział opracowano na podstawie kwerendy prac Ordy w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, odnoszącej się zwłaszcza do kwestii technicznych, którą autorka (Z.M.-J.) przeprowadziła w październiku 2017 roku.

18 W kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się przeszło tysiąc akwarel i rysunków Napoleona Ordy zgromadzonych w kilku tekach. Przedstawiają one widoki z podróży artysty po całej niemal Europie.

19 Wystawa *Napoleon Orda (1807–1883). Ilustrowana encyklopedia kraju: wystawa z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi* odbyła się w Muzeum Sztuki w Mińsku w dniach 15.09. – 03.12.2017. Organizatorzy: Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku oraz Fundacja Dziedzictwa Kulturowego przy współpracy Instytutu Polskiego w Mińsku, kuratorami wystawy byli: Urszula Kozakowska-Zaucha (Muzeum Narodowe w Krakowie), Yulia Lisay (Muzeum Sztuki w Mińsku), Aliaksiej Kharak (Muzeum Sztuki w Mińsku). W przygotowaniach obiektów wziął udział zespół Pracowni Konserwacji Papieru i Skóry wraz z Introligatornią MNK.

20 Tezę tę uzasadniałoby stałe usytuowanie firmowego znaku wodnego na powierzchni kartki.



Fot. 1.

Przykłady barwnych podłoży, stosowanych przez Napoleona Ordę (fot. Z. Maniakowska-Jazownik)

jest kilka podłoży o zaskakująco ostrych kolorach. Są to papiery o zbliżonej gramaturze, intensywnie niebieskozielone lub zielonkawożółte (fot. 1).

Orda najczęściej wykorzystywał horyzontalne ułożenie arkusza. W całej kolekcji znajduje się zaledwie kilka przykładów realizacji w układzie pionowym<sup>21</sup>.

Prace najprostsze technicznie to rysunki. Wykonywane ołówkami o kilku twardościach grafitu, niejednokrotnie różnicowanymi także w obrębie jednej kompozycji.

Kolejna grupa to monochromatyczne rysunki ołówkiem lawowane jednym<sup>22</sup> kolorem akwareli. Można tu wyróżnić dwa główne rozwiązania. Pierwsze polegało na wykorzystaniu jasnego papieru, wówczas akwarelą podkreślone są cienie.

21 Kompozycje wertykalne w kolekcji MNK: nr inw MNK III-r.a. – 2875, MNK III-r.a. – 4072, MNK III-r.a. – 4084, MNK III-r.a. – 4978.

22 Rzadko pojawiają się rozwiązania z dwoma kolorami, np. bielą zastosowaną do podniesienia świateł i dodatkowo błękitem w partii nieba.

W wariacie odwrotnym zastosowano papier ciemniejszy w tonie, brązowawy i podniesiono światła bielą<sup>23</sup>.

Trzeci zbiór stanowią rysunki, w których rozplanowanie kompozycji wykonano ołówkiem bądź ołówkami, a reszta opracowana jest akwarelą. Kolor ma tu znaczenie dominujące.

Orda poruszał się w obrębie dwóch zasadniczych typów gam barwnych. Typ liczebnie przeważający to gamy chłodniejsze, kolory nieco przygaszone (np. *Oświej*, MNK III-r.a. – 4111, *Połock* MNK III-r.a. – 4113) oraz typ drugi, reprezentowany m.in. przez pracę *Kościół p.w. św. Franciszka Ksawerego w Grodnie* (MNK III-r.a. – 4345)<sup>24</sup> – barwy żywe, ciepłe i słoneczne, zazwyczaj znacznie bardziej nasycone. Przykładów drugiej grupy jest zdecydowanie mniej<sup>25</sup>.

Poziom artystyczny prac mieści się w skali o zaskakująco dużej rozpiętości. Od niemal szkolnych, zaledwie poprawnie odwzorowanych kompozycji (np. wnętrza celi więzienia w Kobryniu<sup>26</sup>) po lekkie, swobodne operowanie linią i plamą, jakie widzimy na przykład w przedstawieniu Kościoła Najświętszej Maryi Panny w Kobryniu (MNK III-r.a. – 4375). Co ciekawe, nie jest to związane z rozwojem talentu, raczej w ogóle nie przebiega linearnie. Najlepsze prace to wnętrza, a najlepsze...? Z pewnością należałoby prześledzić okoliczności poszczególnych sytuacji, w jakich znajdował się Napoleon Orda, malując konkretne pejzaże i próbować odgadnąć „stan ducha” artysty w tym czasie. Chyba najwięcej prac swobodnych, na bardzo dobrym poziomie, daje się zauważyć w tece *Podróże zagraniczne*, prezentującej widoki z krajów zachodniej Europy<sup>27</sup>.

---

23 W niektórych przypadkach warianty te przenikają się wzajemnie.

24 Inne to np. *Stepań* MNK III-r.a. – 4263 *Teofilpol* MNK III-r.a. – 4270, *Druskienniki* MNK III-r.a. – 4332, *Grodno, Kościół Najświętszej Maryi Panny* MNK III-r.a. – 4346.

25 W grupie 110 prac eksponowanych w Mińsku było to zaledwie 9 obiektów.

26 MNK III-r.a. – 4377, MNK III-r.a. – 4378.

27 Prace tu zgromadzone powstały podczas podróży po Francji i Nadrenii oraz Hiszpanii i Portugalii. Pochodząca z początków twórczości Ordy teka być może pobrzmiwa jeszcze echem lekcji pobieranych w Paryżu u Pierre’a Girarda.





**Fot. 2.**  
Przykład realizacji z zamontowaną  
karteczką z komentarzem. Stan przed  
konserwacją (MNK III -r.a.- 4414)  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)

Bardzo interesujące operowanie światłocieniem odnajdujemy w kilku przykładach z teki *Wołyń*<sup>28</sup>.

Część prac posiada podpisy<sup>29</sup>, zamontowane bezpośrednio pod ich dolną krawędzią (fot 2.), wykonane atramentami na niewielkich karteczkach z cieńszego papieru<sup>30</sup>. Podpisy te były opracowane jako dwujęzyczny komentarz pod ilustracje<sup>31</sup> w związku z planowanym przez Ordę wydaniem widoków w formie albumu, po przetransponowaniu ich na technikę litografii<sup>32</sup>. Oprócz tych dłuższych, osobnych komentarzy, przy dolnej krawędzi wielu obiektów znajdują się także krótkie podpisy naniesione ołówkiem lub/i atramentem.

Karteczki, a czasem także same rysunki są opatrzone pieczęciami tuszowymi cenzury rosyjskiej. W pewnej grupie obiektów, na dołączonych karteczkach można zaobserwować niewielkiego rozmiaru ślepą pieczęć.

<sup>28</sup> Np. *Ostróg* MNK III-r.a. – 4221, *Sławuta* MNK III-r.a. – 4249.

<sup>29</sup> Prawdopodobnie po raz pierwszy prace Ordy były eksponowane wraz z podpisami podczas wystawy w Mińsku. Zwykle *pas-se-partout* zasłaniało karteczki, ukazując jedynie pejzaż.

<sup>30</sup> W kilku przypadkach jest to papier w kratkę.

<sup>31</sup> Patrz przypis 14.

<sup>32</sup> Patrz przypis 10.

Dosyć często na odwrociach znajdują się rękopiśmienne teksty, do wykonania których wykorzystano atrament, czasem ołówek<sup>33</sup>.

Do podniesienia światła Orda często stosował biel ołowiową. Przyczyniło się to do późniejszych, niekiedy radykalnych zmian wizualnych, jakie zaszły na skutek reakcji chemicznych podczas przechowywania obiektów. W całej kolekcji odnotowano ponad 60 takich przypadków.

Znane są przykłady korekt autorskich realizowanych przez usuwanie gumką fragmentów kompozycji, jednak w sposób umożliwiający dostrzeżenie pierwotnej wersji korygowanego wariantu. W akwareli *Mir, ruiny Zamku Radziwiłłów* (MNK III-r.a. – 4472) wymazano iglice wież<sup>34</sup>. W *Pałacu Kossakowskich w Wojtuszkach*<sup>35</sup> (fot. 3) obniżona została wysokość świerków – usunięto gumką ich czubki. Warstwę malarską naniesiono jedynie na niższe partie drzew, już po korekcie. W innym przypadku skorygowano atramentem iglice wież, zaś na drugim planie usunięto jedno drzewo w linii po prawej stronie pałacu (*Nieśwież*, MNK III-r.a. – 4476, fot. 4).

Prace montowane były na podkładach na kilka sposobów: narożnikami, za krawędzie oraz za krawędzie „na bęben” – w tym przypadku podkład ma postać okna, co umożliwia bezpośredni wgląd na odwrocie, zwykle pokryte tekstem. Zdarzają się także prace opracowane dwustronnie, które montowane są na podkład pełny. W jednym przypadku były to dwie prace wykonane na dwóch osobnych arkuszach, zamontowane do jednego podkładu z obu jego stron.

Jednostkowo możemy napotkać notatki autorskie dotyczące pewnych elementów kompozycji, sporządzane ołówkiem na rysunkach<sup>36</sup>.

Niektóre prace posiadają dodatkowy pasek papieru z malarskim uzupełnieniem przedstawienia, naklejony przy krawędzi obiektu.

---

33 Niejednokrotnie są to dość duże fragmenty tekstu, spotykamy także zapis nutowy (MNK III-r.a. – 4378).

34 Por. fot. 12.

35 MNK III-r.a. – 4088.

36 Np. MNK III-r.a. – 4968, podpisane w kilku miejscach: „śnieg”.



**Fot. 3.**  
Przykład korekty autorskiej –  
*Pałac Kossakowskich w Wojtuszkach*  
(MNKIII-r.a. – 4088)  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)



**Fot. 4.**  
Przykład korekty autorskiej – *Nieśwież*  
(nr inw. MNK III-r.a. – 4476)  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)

Wiele podłoży nosi liczne ślady nakłuwania szpilką przy krawędziach. Trudno z całą pewnością stwierdzić, jaki był cel tego zabiegu, gdyż liczba i rozmieszczenie nakłuć są różne w poszczególnych przypadkach. Mogą być to pojedyncze nakłucia przy części krawędzi, a czasem rząd otworów przy jednej z krawędzi, a nawet na podkładzie.

### Prace konserwatorskie

Stan zachowania rysunków i akwarel Napoleona Ordy, przygotowywanych na wystawę w Muzeum Sztuki w Mińsku, był zróżnicowany. Do najczęstszych i najbardziej dotkliwych zniszczeń należało silne zabrudzenie obiektów. Prace przechowywano w tekach, ułożone jedna na drugiej, co powodowało rozcieranie się zabrudzeń i kurzu po sąsiadujących arkuszach.

Wszystkie podłoża były zakwaszone, wiele z nich uległo zdeformowaniu. Na powierzchni niektórych występowały zaplamienia różnego pochodzenia. Częste uszkodzenia mechaniczne spowodowane były rodzajem montażu i użytych materiałów oraz sposobem przechowywania obiektów.

Karteczki z podpisami, dołączone do części obiektów, były szczególnie mocno zabrudzone, pogniecione i uszkodzone. Stało się tak, ponieważ papier do nich wykorzystany, jako znacznie cieńszy i delikatniejszy od samych prac, był bardziej podatny na uszkodzenia mechaniczne<sup>37</sup>. Niektóre z karteczek miały rozmytą lub rozartą atramentową warstwę tekstu.

Kilka obiektów, w których autor zastosował biel ołowiową<sup>38</sup>, miało diametralnie zmieniony wygląd – obszary pokryte bielą były czarne (fot. 5). To typowe dla bieli ołowiowej zniszczenie jest wynikiem reakcji chemicznych zachodzących w warstwie pigmentu ze związkami siarki występującymi w zanieczyszczeniach

---

<sup>37</sup> Karteczki były zaginane na czas przechowywania i odginane na czas kwerendy, co mogło również przyczynić się do powstania uszkodzeń.

<sup>38</sup>  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ .



Fot. 5.  
Pociemniała biel  
ołowiowa zupełnie  
zmienia odbiór wizualny  
rysunku (nr inw. MNK  
III-r.a. – 4608)  
(fot. Z. Maniakowska-  
Jazownik)

powietrza<sup>39</sup>. Takie przebarwienia bieli ołowiowej mogą przybierać różną formę i barwę – od szarej, przez różowawą, do brązowej po czarną<sup>40</sup>. W zaawansowanym stadium procesu całkowicie zmienia się odbiór wizualny i charakter realizacji malarskich, mogą one nasuwać skojarzenia ze scenami nokturnowymi lub przedstawieniami burzy.

Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich obiekty wytypowane do wystawy podzielono na kilka grup. Przyjęto następujące kryteria: stan zachowania, obecność zniszczonych karteczek z dopiskami, sposób montażu oraz występowanie zmian chemicznych w obrębie warstwy malarskiej (ze szczególnym uwzględnieniem zaawansowanych zmian bieli ołowiowej).

Konserwacja prowadzona była w różnych obszarach, dostosowanych do zakresu i nasilenia zniszczeń. Wszystkie prace Ordy, przygotowywane na mińską wystawę, objęto konserwacją zachowawczą. Polegała ona na oczyszczeniu powierzchni oraz odkwaszeniu podłoży papierowych, a także zabezpieczeniu

---

39  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2 + 3\text{H}_2\text{S} \rightarrow 3\text{PbS} + 2\text{CO}_2 + 3\text{H}_2\text{O}$ .

40 S. M. Lussier, *An Examination of Lead White Discoloration and the Impact of Treatment on Paper Artifacts: A Summary of Experimental Testing*; s. 9, The Book and Paper Group Annual 26 (2006) 9; <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v25/bp25--03.pdf>; przebarwienia te zaskakująco wyglądają zwłaszcza na podłożach o intensywnym zabarwieniu.

obiektów w oprawach, wykonanych z tektur spełniających wymogi konserwatorskie dla materiałów do długotrwałego przechowywania zbiorów.

W części obiektów papier był silnie przebarwiony i osłabiony. W takich przypadkach, po procesie oczyszczania, stosowano kąpiel wodną<sup>41</sup>. W grupie prac, która tego wymagała, przeprowadzono uzupełnianie ubytków masą papierową oraz podklejanie przedarcie bibułą japońską<sup>42</sup>. W niektórych przypadkach konieczna była wymiana podkładu lub zmiana dotychczasowego sposobu montażu, ponieważ mogły one przyczynić się do powstania zniszczeń lub uszkodzenia obiektów<sup>43</sup>.

Pracami konserwatoro- restauratorskimi objęto przeszło 30 obiektów<sup>44</sup>. Uwzględniały one proces oczyszczania, usuwanie zaplamień i zacieków, oczyszczanie i odkwaszanie w kąpeli wodnej, planiowanie<sup>45</sup>, uzupełnianie ubytków i podklejanie przedarcie, prostowanie, a także scalanie lub/i regenerację warstwy malarskiej.

---

41 Po kąpeli wodnej następowało kolejno: planiowanie roztworem MC, swobodne suszenie, nawilżanie w Gore-Texie oraz prostowanie na stole niskociśnieniowym lub w prasie intrologatorskiej.

42 Kolor masy był dobierany odpowiednio do barwy oryginalnego podłoża. Do podklejeń wykorzystano klej skrobiowy ze skrobi modyfikowanej, do przeklejenia uzupełnień z masy papierowej – roztwór MC jak poniżej.

43 Zdejmowano z podkładów prace montowane „na bęben”, czyli klejone samymi krawędziami do podkładu w formie okna. Taki sposób montażu zwiększa ryzyko powstania uszkodzeń obiektu.

44 Prace te przeprowadziły Dorota Okrągła i autorka (Z.M.-J.). W grupie obiektów poddanych pełnej konserwacji procentowy udział zniszczeń rozkładał się w następujący sposób: 96% obiektów – zażółcenie papieru, z tego 16% były to przebarwienia silne lub bardzo silne (5 lub 4 w skali 1–5), 96% – obecność zabrudzeń, 80% – obecność zaplamień, 60% – przetarcia warstwy malarskiej, 60% – roztarcia ołówka, 56% – ślady palców, 36% – zagięcia papieru, 24% – ubytki, 24% – szernienie bieli ołowiowej, 16% – przedarcia, 8% – zacieki. Sposób montażu w tych pracach: 60% prac było montowanych za narożniki, 24% – „na bęben”, 8% – za krawędzie, 8% – za narożniki i krawędzie. Przeszło połowa prac wytypowanych do pełnej konserwacji posiadała karteczki z podpisami.

45 Do planiowania użyto ok. 1-procentowego wodnego roztworu metylocelulozy MC.





Fot. 6.

Obszar nieba w trakcie regeneracji  
bieli ołowiowej (MNK III-r.a. – 4608)  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)

Dzięki zabiegowi regeneracji pociemniałej bieli ołowiowej udało się odzyskać pierwotny wygląd zmienionych obiektów. Był to proces żmudny, prowadzony etapowo w związku z wielowarstwową strukturą nałożonej bieli, wymagający konieczności ciągłej obserwacji warstwy malarskiej w powiększeniu (fot. 6)<sup>46</sup>.

Podczas prac konserwatorskich w żaden sposób nie tuszowano autorskich korekt kompozycyjnych – pozostawiono je w stanie niezmienionym.

### Nieznane praktyki

Podczas wstępnych zabiegów konserwatorskich oraz dokumentowania stanu zachowania obiektów dostrzeżono efekty nietypowych, specyficznych działań autora, zmierzających do wykonania czegoś w rodzaju reliefu. Są to zagięcia czy raczej pofałdowania podłoża papierowego. Prawdopodobnie wprowadzenie

---

46 Do regeneracji użyto 7-procentowego nadtlenku wodoru nakładanego pędzikiem retuszerskim na zmieniony obszar. W przypadku grubszych warstw pigmentu zabieg powtarzano. Należało zachować szczególną ostrożność, aby nie dopuścić do wybielenia papieru niepokrytego warstwą bieli, co było istotne zwłaszcza w miejscach traktowanych laserunkowo.

ich miało na celu zwiększenie przestrzenności, nadanie głębi przedstawionej architekturze. „Relief”, w pełni widoczny właściwie tylko w świetle bocznym, zaobserwowano w nielicznych pracach<sup>47</sup>. Najprawdopodobniej jego zadaniem było podkreślenie wypukłości kolumnady czy rytmu gzymsów (fot. 7, 8), gdyż przebieg i zakres takiego kształtowania podłoża odnosi się jedynie do tych ściśle określonych obszarów<sup>48</sup>. W kilku przypadkach wypukłości były bardzo delikatne, jakby (z czasem?) nieco rozprostowane.

W grupie prac, w których użyte zostały różne twardości ołówka zaobserwowano operowanie twardym grafitem z dużym naciskiem, powodujące powstawanie znacznych wgłębień, widocznych nawet od strony odwrocia (fot. 9). O ile zazwyczaj efekt ten mógłby być uznany za naturalny (wszak samo użycie twardego ołówka może się wiązać nawet ze znacznym wgniataniem papieru, zwłaszcza jeśli rysujemy na miękkim podłożu), a działanie za przypadkowe, to należy zaznaczyć, że takie zjawisko nie dotyczy ani wszystkich miejsc w obrębie jednej pracy, w których Orda użył twardego ołówka, ani wszystkich prac, w których taki ołówek zastosował.

Istnieją także przykłady wykonania wgnieceń miękkim ołówkiem<sup>49</sup>. Dodatkowym potwierdzeniem celowości powyższego działania może być także zastosowanie ślepego narzędzia bez połączenia go z jakością waloru<sup>50</sup>.

---

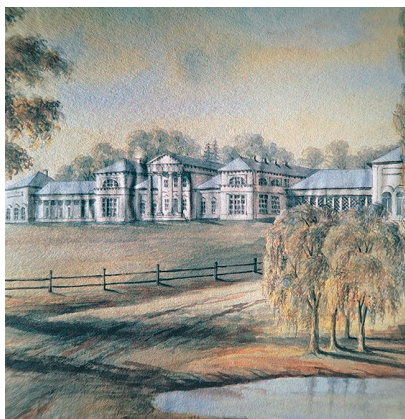
47 W kolekcji MNK jest kilkanaście przykładów takich działań, co stanowi ok 1% wszystkich prac. Najbardziej ewidentne to m.in.: *Snów, Pałac Hartinghów*, MNK III-r.a. – 4502; *Żyrowice, Cerkwie pw Objawienia Pańskiego i Podwyższenia Krzyża Świętego*, MNK III-r.a. – 4431; *Swojatyce, pałac Hutten-Czapskich i kaplica św Magdaleny*, MNK III-r.a. – 4504; *Swojatyce, pałac Hutten-Czapskich widok od strony wody*, MNK III-r.a. – 4506.

48 W zbiorach MNK znajduje się przykład, gdzie ta celowa deformacja fragmentu powierzchni papieru nie posiada uzasadnienia w przedstawionym motywie architektonicznym. Elewacja budynku w tym miejscu jest płaska. Czyżby autor zadziałał automatycznie? Inny ciekawy przykład, to niedokładne powtórzenie rytmu gzymsów – zagięcia nie biegną równolegle. Rytm zagięć nie powtarza, lecz zniekształca rytm architektoniczny (fot. 10 – *Kościół w Maciejowie* MNK III-r.a. – 4197).

49 Np. MNK III-r.a. – 4980.

50 Być może był to rysik z twardego metalu (ang. *blind stylus*).





**Fot. 7.**  
Światłocieniowe niuansy na elewacji budynku podkreślone są połamaniem papieru w tym miejscu (nr inw. MNK III-r.a. – 4502)  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)



**Fot. 8.**  
Widok „reliefu” w ostrym świetle bocznym; wyraźnie widoczne również zagłębienia po ołówku w miejscu okien  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)



**Fot. 9.**  
Silne dociskanie ołówka widoczne jest od odwrocenia w formie wypukłości  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)



**Fot. 10.**  
Nieprecyzyjnie prowadzone kształtowanie papierowego podłoża – nierównoległe zagłębienia zniekształcają rytm architektoniczny (MNK III-r.a – 4197)  
(fot. Z. Maniakowska-Jazownik)

Taki właśnie przykład stanowi napis na elewacji kościoła w Dąbrowicy<sup>51</sup>: „Samemu Bogu cześć i chwała” (fot. 11).

Nie wiemy, w jaki sposób Orda uzyskiwał efekt pofałdowania papieru i w jaki sposób umieścił go jedynie w obrębie określonego fragmentu motywu architektonicznego. Być może podkładał twarde przedmiot o sfalowanej powierzchni i, dociskając papier w tym właśnie miejscu, uzyskiwał „reliefu”. Trudno też z całą pewnością stwierdzić, w jakim celu Orda stosował takie „manewry fakturalne”, skoro przygotowywał swoje ilustracje z myślą o reprodukowaniu ich w albumie litograficznym. Być może były to jedynie eksperymenty warsztatowe.

\* \* \*

Warto zaznaczyć, że Orda nie zawsze rysował to, co widział w naturze. Czasem zmieniał wygląd przedstawianych obiektów lub nie zamieszczał ich w ogóle. Okoliczności te wymagają indywidualnej analizy. Tu przywołamy dwa typowe przypadki. W akwreli *Mir, ruiny Zamku Radziwiłłów* (MNK III-r.a. – 4472) Orda przedstawił zamek bardziej zniszczony, niż w rzeczywistości. Wieże zamkowe, które były dość dobrze zachowane<sup>52</sup> – widoczne jest to na akwreli Kanutego Rusieckiego z lat 1844–1846<sup>53</sup> i na zdjęciu z końca XIX wieku (fot. 12). Orda, usuwając gumką namalowane już dachy i flagi, „własnoręcznie je zburzył”, a dodatkowo domalował nieistniejący fragment ściany w górnej części wieży bramnej. Z kolei w widoku *Ratusza w Kownie* (MNK III-r.a. – 4053) nie narysował piątej kondygnacji wieży ratusza. Co więcej – pominął całkowicie pomnik wojny 1812 roku, wzniesiony przez władze rosyjskie<sup>54</sup>.

---

51 MNK III-r.a. – 4115.

52 W latach 70. XIX wieku w zamku przeprowadzono prace konserwatorskie – wieże zostały pokryte gontem.

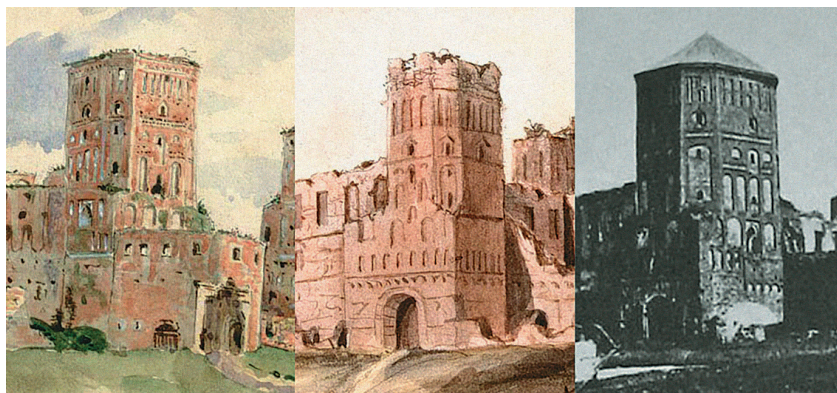
53 Z kolekcji biblioteki Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich (Lietuvos mosklų akademijos Vrublevskių biblioteka. LMAVB, f. 320–55).

54 Pisze o tym Vytautas Levandauskas: В. Левандаускас, *Документальность и художественность архитектурных пейзажей Наполеона Орды*, w: *Материалы международной научной конференции, посвященной 200-летию Наполеона Орды*



Fot. 11.

Napis na elewacji kościoła  
w formie wgłębienia –  
wykonany bez położenia  
waloru (fot. Z. Maniakowska-  
Jazownik)



Fot. 12.

Od lewej : A. Kanuty Rusiecki, *Zamek w Mirze*, 1844–1846, ołówek, akwarela, papier, 10,5×18 cm, Lietuvos moskly akademijos Vrublevskių biblioteka, w: V. Drema, *Kanutas Ruseckas*, Vilnius 1996, między s. 160–161.

B. Napoleon Orda, *Mir. Ruiny zamku Radziwiłłów* – widok od strony rzeki Miranki, 1864–1876, ołówek, akwarela, papier, 20,9×30,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.

C. Mir. Zamek od strony zachodniej i południowej, koniec XIX w., w: R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, Tom 2, *Województwa nowogródzkie, brzesko-litewskie*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum 1992, s. 260.

Dlaczego tak? Po pierwsze, Orda patrzył na ruinę nie jak badacz starożytności, ale jako romantyk, oddając ogólny obraz, wrażenie, pomijając szczegóły architektoniczne. Dla niego zamek w Mirze to nie pomnik architektury gotycko-renesansowej, ale ruina w ujęciu romantycznym: „góra lodowa przeszłości na powierzchni czasów współczesnych”<sup>55</sup>. Takie przedstawienie świadczy o jej związkach ze starożytnością i cywilizacją bardziej wymownie niż historia spisana.

Po drugie, w przypadku widoku placu w Kownie, takie działanie stało się częścią sprzeciwu wobec polityki rusyfikacji na podzielonym terytorium Rzeczypospolitej, jako terenie walki ideologicznej, zwłaszcza po upadku powstania styczniowego. Duch narodowy, stłumiony we wszystkich przejawach, odnalazł schronienie w twórczości artystycznej malarzy polskich, tworzących dla niego przestrzeń mentalną.

Orda, malując w swoich pejzażach kraj idealny, kraj pamięci, ukazywał niejako krajobraz przyszłości w przestrzeni realnej.

Wystawa w Mińsku dała impuls do nowych odkryć w badaniach dziedzictwa malarskiego Ordy. Przygotowując katalog<sup>56</sup>, zweryfikowano identyfikację przedstawionych miejsc<sup>57</sup>, zaś prace i badania konserwatorskie ujawniły nietypowe praktyki artystyczne, nieznanne z przykładów innych twórców. Dostrzeżenie tych specyficznych działań rzuca nowe światło na twórczość i postać Ordy,

---

„Наполеон Орда: жизнь, творчество, художественное наследие”: (Минск, 15-16 февраля 2007), Минск 2007, s. 30.

55 E. В. Ходаковский, *Каспар Давид Фридрих и архитектура*, Санкт-Петербург 2003, s. 68.

56 *Napoleon Orda (1807-1883): ilustrowana encyklopedia kraju: wystawa z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi=Напалеон Орда (1807-1883): ілюстраваная энцыклапедыя краіны: выстава з калекцыі Нацыянальнага музея ў Кракаве ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, 15.09 - 03.12.2017=Napoleon Orda: illustrated encyclopaedia of the country: exhibition from the collection of the National Museum in Krakow at the National Art Museum of the Republic Belarus, 15.09 - 03.12. 2017*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017.

57 Na przykład *Więzienie w Kobryniu* stało się *Nowym zamkiem w Grodnie* (MNK III-r.a. - 4376), a *Dom Boczkowskiego - Domem Borkowskiego* (MNK III-r.a. - 4385). Tamże, s. 120, 124.



umożliwiając tym samym przeprowadzenie głębszych analiz i poszukiwanie nowych interpretacji. Utwierdza jednocześnie konserwatorów w słuszności realizowania założeń przewidujących wnikliwą obserwację i minimalną ingerencję w obiekt, gdyż tylko taka postawa umożliwi przetrwanie wcześniej nie-dostrzeżonych aspektów dzieła.

## Bibliografia

- Dużyk Józef, *Sercem rysował „piękności własnego kraju”*, „Życie Literackie” 1983, nr 18 (IV), s. 12.
- Гарбачова В., *Эпіталаярная спадчына Напалеона Орды ў зборках Польскай бібліятэцы ў Парыжы*, w: *Беларусь і беларусы ў прасторы і часе, Зборнік да 75-годдзя прафесара Адама Мальдзіса*, Mińsk 2007, s. 184–190.
- Kaczanowska Maria, *Napoleon Orda twórca widoków architektonicznych. Zarys życia i twórczości*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1968, t. 12, s. 115–159.
- Kozłow W. Ł., *Maloizwiestnyje dokumenty iz żyzni Napoleona Ordy* [online], Archiwaryus. Zborenik naukowych pawiedamlennjau i artykulau, seria V, red. Jurij Bochan, [http://niab.by/stat/kozlov\\_orda/](http://niab.by/stat/kozlov_orda/) [dostęp: 16.01.2018].
- Kucielska Zofia, Tobiaszowa Zofia, *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. 1: *Rysunki Napoleona Ordy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Levandauskas Vytautas, *Dokumental'nosc' i chudożestwenosc' architekturnych pejzażej Napoleona Ordy*, w: *Materiały międzynarodowej naukowej konferencji, poswiaszczennoj 200-letiju Napoleona Ordy „Napoleon Orda: żizń, tworczestwo, chudożestwennoje nasledije”*: (Minsk, 15–16 februarja 2007), red. A. I. Lokotko, Minsk 2007, s. 27–32.
- Levandauskas Vytautas, Vaičekonitė-Kapežinskienė Renata, *Napoleonas Orda. Senosios Lietuvos architekturos peizazai*, Vilniaus dailės akademijos leidykla, Vilniaus 2006.
- L. J., *Napoleon Orda*, „Tygodnik Ilustrowany” 1883, seria 4, t. 1, nr 18, s. 273.
- Lussier Stephanie M.; Smith Gregory D., *A review of the phenomenon of lead white darkening and its conversion treatment*, „Reviews in Conservation” 2007, Volume 8, s. 41–53.

*Napoleon Orda. Ilustrowana encyklopedia kraju*, katalog wystawy z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2017.

*Napoleon Orda. Wystawa w 100-lecie śmierci*, katalog wystawy w Muzeum Woli, red. M. Wawrzewski, Muzeum Woli Oddział Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, Warszawa 1983.

Polanowska Jolanta, *Orda Napoleon*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966)*, T. VI, IS PAN, Warszawa 1998, s. 291–294.

Radziuk Aliaksandr, *Caryzm suprac' Napaleona Ordy*, w: *Asoba i czas. „Biełaruski bijahraficzny almanach”*, nr 5, Minsk 2013, s. 27–36.

Rola T. J., *Napoleon Orda i jego album*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, t. 16, nr 405, s. 216.