

Jolanta Czuczko

Zakład Konserwacji Papieru i Skóry WSP UMK

Znaczenie podłoży papierowych w twórczości Leona Wyczółkowskiego*

Leon Wyczółkowski (1852–1936) był jednym z najbardziej charakterystycznych i znanych polskich artystów tworzących na przełomie XIX i XX wieku. Długie i niezwykle pracowite życie artysty przyniosło w efekcie cztery do pięciu tysięcy dzieł bardzo różnorodnych, zmieniających się ciągle tematycznie i stylistycznie. „Wyczół”, jak mawiali o nim znajomi, śmiało czerpał ze wszelkich możliwych środków wypowiedzi artystycznej, uprawiając niemal wszystkie techniki malarskie i rysunkowe, ewoluując i eksperymentując w dziedzinie grafiki, a nawet podejmując się realizacji rzeźbiarskich.

Rozpatrując chronologicznie zagadnienia jego warsztatu artystycznego, można śmiało wyróżnić dwa podstawowe okresy. Pierwszy rozwijał się do ok. 1895 roku, kiedy w centrum zainteresowań artysty były głównie obrazy zrealizowane w technice olejnej. W następnym i zarazem ostatnim etapie – przez kolejne trzy dekady – na znaczeniu zyskiwały pastele, akwarele, tusze oraz techniki graficzne. Z punktu omawianego tu zagadnienia ta zmiana podstawowych środków wyrazu jest bardzo istotna, gdyż łączy się bezpośrednio ze zmianą rodzaju wykorzystywanych w pracach podłoży. Stopniowo od przełomu wieków papier, kartony, tektury stały się podstawowo-

* Referat na ten temat autorka wygłosiła na konferencji: „Technologia i technika w badaniach dzieł sztuki – ARS SINE SCIENTIA NIHIL EST”, 25–26 listopada Toruń 2010.

wą bazą dzieł twórcy, już nie tylko studiów, szkiców, szybkich notacji pomysłów, ale również prac finalnych.

Wyczółkowski nie był pod tym względem wyjątkiem. W owym czasie wielu współczesnych mu artystów realizowało liczne prace na podłożach papierowych. Byli to zarówno malarze, jak i graficy: Witkacy, Fałat, Wyspiański, Mehoffer, Pankiewicz, Renoir, Manet, Degas, Chagall, Klee, Mi-
ro i wielu innych. Niestety, zwłaszcza w przypadku polskich artystów, problematyka znaczenia podłoży papierowych, opracowania ich pod względem typologicznym, nie znajduje szerszego odzwierciedlenia w publikacjach naukowych¹.

W odniesieniu do twórczości Leona Wyczółkowskiego w istniejących opracowaniach często zupełnie pomija się ten temat lub ogranicza do ogólnych stwierdzeń: „stosuje różne gatunki papierów”, „wykorzystuje luźne kartki oraz szkicowniki”². Jedyne w paru publikacjach można znaleźć podstawowe informacje na temat papierów stosowanych w warsztacie tego rysownika, malarza i grafika. Ewa Sekuła-Tauer zauważa: „W celu uzyskania silniejszych efektów Wyczółkowski [...], barwił papier, używał papierów o różnych fakturach, sięgał chętnie po papiery stare, czerpane [...]”³. Podobne spostrzeżenia zamieściły w swych opracowaniach Ewa Milicer⁴ oraz Irena Kossowska⁵. O starannym doborze gatunków papieru przez Wyczółkowskiego, w zależności od zastosowanej techniki graficznej, wspominają autorki katalogu wystawy zorganizowanej z okazji 150-lecia urodzin artysty⁶.

¹ Problematyka znaczenia i typologii podłoży papierowych w warsztacie twórczym Leona Wyczółkowskiego należała do tematów opracowanych przez autorkę w ramach rozprawy doktorskiej: *Podłoża papierowe stosowane przez Leona Wyczółkowskiego. Zagadnienia typologiczne i konserwatorskie*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2010 [wydruk].

² *Rysunki i szkice Leona Wyczółkowskiego 1952–1936*, red. A. Bartoszyńska-Potemska, Wystawa zorganizowana w 125 rocznicę urodzin artysty, marzec–kwiecień 1977 rok, Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy, Informator wystawy, Bydgoszcz 1977.

³ E. Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski*, Wrocław 2002, s. 36.

⁴ E. Milicer, *Leon Wyczółkowski 1852–1936*, [w:] *Grafika Leona Wyczółkowskiego*, red. L. Skalska-Miecznik, B. Miałkiewicz, Wystawa malarstwa i grafiki Leona Wyczółkowskiego Muzeum Okręgowe w Zamościu lipiec–wrzesień 1993, Muzeum Okręgowe w Chełmnie październik 1993 – styczeń 1994, katalog, s. 17–30.

⁵ I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000, s. 51.

⁶ *Leon Wyczółkowski. Katalog wystawy w 150. rocznicę urodzin artysty*, red. K. Kulig-Janarek, Wacława Milewska, Muzeum Narodowe w Krakowie 2003, s. 296.

W opisach niektórych dzieł twórcy wspomniano również o kolorze i fakturze zastosowanego podłoża papierowego: szarobeżowy, jasnokremowy, faktura papieru żeberkowanego, papier gładki, naturalne zabarwienie papieru, szaroniebieski, biały⁷. O kolorowych papierach w odniesieniu do prac graficznych pisze również Maria Grońska, która zwraca dalej uwagę, iż „grafiki z Teki litewskiej [...] odbito na różnych papierach i w różnych formatach”⁸.

W szerszym zakresie temat ten poruszyła Danuta Muszanka w monograficznej publikacji poświęconej litografiom twórcy: „Papier z początku nie był taki ważny. Brało się byle jaki i odbijało szybkie litewskie szkice. [...] Powoli staje się wytrawnym koneserem papieru[...]. Wyczółł rozpoznaje jego narodowość, wiek, znaki wodne. Jest zakochany w papierze tak jak jest zakochany w liniach drzew. W końcu staje się już fanatykiem litografii i papieru. Zamawia go specjalnie, wywęsza w starych rupieciarniach, wrywa z panińskich sztambuchów, wygrzebuje w dawnych foliałach”⁹.

Wiele interesujących przesłanek dotyczących konkretnych gatunków papieru w warsztacie artystycznym Wyczółkowskiego odnaleźć można we wspomnieniach i listach artysty oraz jego przyjaciół i współpracowników. Tylko w ramach wspomnień, opracowanych przez Marię Twarowską¹⁰, artysta aż trzydziestokrotnie porusza temat papieru. Niestety, nie są to informacje wyczerpujące, a raczej wrywkowe uwagi, wtrącenia, bez konkretnych powiązań i odniesień. Dodatkowo pewne nieścisłości mogą wynikać ze specyficznej formy wspomnień¹¹.

Bodajże najczęściej temat papieru zostaje poruszony przy okazji litografii i szczegółów procesu powstawania odbitki: „1. Sosny w słońcu w plamach liniach, 2. na japońskim papierze robi się płynnie, jakby sanie jeździły [...] 3. sosny na emulsji, może będę przenosił wprost na kamień [...]”. „Na papierze kredowym emulsja przygotowana. Papier sfałdowany,

⁷ Ibidem, s. 188, 211, 229, 230, 281.

⁸ M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław 1994, s. 39.

⁹ D. Muszanka, *Litografia Leona Wyczółkowskiego*, Wrocław 1958, s. 84.

¹⁰ M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia*, Wrocław 1960, s. 122.

¹¹ Głównym trzonem wspomnień są notatki Adama Kleczkowskiego z rozmów prowadzonych z Wyczółkowskim w latach 1928–1933 (artysta miał już ponad 70 lat), następnie opracowane i wydane przez Marię Twarowską.

ale się wyprostuje. Japoński papier wygodny, bo się dzieli, kreda się chwytta. Tu na kredowym można spróbować drapaczem. Może być fiasko, ale trzeba próbować”¹².

Zdarza się, że planuje, jaki rodzaj papieru wykorzysta do danej grafiki: „Pień oświetlony rannym słońcem i Panna Maria w Toruniu [...] Będę odbijać na japońskim papierze”. W praktyce jednak dokonuje zmian również „na gorąco” w toku pracy: „Zmiana papieru, na papierze japońskim różowe, a na zwykłym papierze (fabrykat Schellera) zimne [...]. Na papierze japońskim, pergaminowym, czerpanym, holenderskim, chińskim. 5 sort papieru. Jak wyjdzie odbitka?”¹³.

Podobnie jak w przypadku innych elementów warsztatu twórczego, tak i w zakresie doboru podłoża grafiki nie boi się eksperymentować, odbija ekskluzywne plansze Ołtarza Mariackiego na papierze pokrytym płatkami złota, barwne litografie na kolorowym papierze, czy szczególne grafiki na szarym japońskim jedwabiu¹⁴.

Potwierdzenie niezwykle skrupulatnego i nieustępliwego podejścia mistrza we właściwym doborze gatunku papieru do danej grafiki znajduje odzwierciedlenie we wspomnieniach zaprzyjaźnionego współpracownika – Jana Kuglina: „[...] własna farba litograficzna, staranny dobór papieru: te arkusze za małe, ten papier za gładki, ten za gruby, tamten się fałuje [...]. Przyniósł rysunek nałożony tuszem litograficznym na specjalnie spreparowanym papierze japońskim. Nigdy nie używa powszechnie w litografii stosowanych papierów przedrukowych – nie oddałyby one tej finezji i tonu i kreski wymaganej przez artystę. [...] Każdy gatunek wymaga indywidualnego zwilżania. Przygotowujemy więc papiery do druku, wkładamy w zwilżoną ostrożnie, by nie były zbyt mokre, a suche też nie przyjmują farby. Gatunków jest sporo. Są chińskie i japońskie, polskie i holenderskie, są cieniutkie i grube mięsiste, więc praca mozolna. Pierwsze odbitki mistrz odrzuca. Trzecią bijemy na japońskim. Schodzi powoli z kamienia, wchłaniając w siebie najdelikatniejszy puch farby. I następne odbitki doskonałe. Jedna ciemniejsza druga słońcem opromieniona, tej lepiej na kremowym, tam-

¹² M. Twarowska, op. cit., s. 134, 191.

¹³ Ibidem, s. 187, 193.

¹⁴ Ibidem, s. 119, 136, 187.

tej na białym papierze, a ta byłaby nie do przyjęcia, gdyby nie odbito jej na chińskim”¹⁵.

Jak wysoko ceni sobie twórca poszczególne właściwości ulubionych papierów świadczy fakt, że nawet w trakcie wyjazdów niejednokrotnie prosi korespondencyjnie o przesłanie mu konkretnego gatunku papieru: „Zapomniałem poprosić, abyś przywiozła kartony (większe) ze starym papierem (z Biblioteki Jagiellońskiej), na którym kwiaty tak dobrze się maluje, ok. 10 sztuk”. Czy w liście z Jaremca: „[...] wyślij paczkę – część papieru starego, część monachijskiego, to weźmiesz u Aleksandrowicza”. W liście z Konelą Wyczółkowskiej prosi Franciszkę „[...] przyslij mi resztkę papieru Japońskiego”, z Lublina zaś prosi o przekazanie „[...] papieru Chińskiego klejonego”¹⁶.

Wyczółkowski wspomina również o doskonałych papierach z Berlina, brystolu, czarnym papierze kredowym, cienkim do naklejenia papierze pakowym i „prążkowanym papierze Angerera [...] z cudownym kolorem moreli [...] sprowadzony z Wiednia”¹⁷.

Niestety, analogicznie jak we wspomnieniach samego Wyczółkowskiego, tak i w cytatach jego przyjaciół brak szerszych opisów, definicji pozwalających na praktyczną identyfikację poszczególnych papierów w dziełach. Nie rozstrzygają również tego problemu istniejące opracowania i monografie z zakresu historii sztuki dotyczące dzieł artysty. Tylko częściowo wyjaśniają poszczególne nazwy publikacje poświęcone historii technologii papieru i to głównie obcojęzyczne, co prowadzi nierzadko do terminologicznych nieścisłości. W tej sytuacji założono, że najwięcej informacji zawartych jest w samych oryginalnych dziełach Leona Wyczółkowskiego, a zbadanie ich pozwoli na zweryfikowanie i rozwinięcie podjętego zagadnienia.

Niemniej jednak należy podkreślić, że papier zabytkowy jest pod względem technicznym ekstremalnie trudnym materiałem badawczym. Dodatkowo ze względu na konieczność ochrony oryginału należało ograniczyć apa-

¹⁵ J. Kuglin, *Jak powstała „Tekka Pomorska”*, [w:] *Księga pamiątkowa wydana w 80. rocznicę urodzin*, Poznań 1932, s. 85–91.

¹⁶ *Listy Leona Wyczółkowskiego do Franciszki Panek*, zbiory biograficzne Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy: Kraków 30.12.1933 Wb. 114; Jaremca 1910, Wb. 990; Konela 1910 Wb. 993; Lublin 1918 Wb. 989.

¹⁷ M. Twarowska, op. cit., s. 167, 171–172, 237.

rat badawczy do analiz głównie nieniszczących, ewentualnie z pobraniem mikropróbki bez szkody dla całości obiektu.

Uwzględniając powyższe spostrzeżenia, przygotowano schemat opisu istotnych cech charakterystycznych arkusza papieru zabytkowego oraz wyselekcjonowano odpowiadające im metody badawcze¹⁸. Następnie na podstawie uzyskanych wyników dokonano podziału, swego rodzaju identyfikacji papierów w dziełach Leona Wyczółkowskiego w oparciu o autorsko przygotowaną klasyfikację.

W ramach sześćdziesięciu w ten sposób zanalizowanych oryginalnych dzieł artysty, wykonanych w technikach rysunkowych, malarskich i graficznych z końca XIX i pierwszych trzech dekad XX wieku, zaobserwowano istniejące zależności i preferencje artysty w doborze papieru¹⁹.

Analizując uzyskane rezultaty w aspekcie znaczenia podłoży papierowych w warsztacie twórczym Wyczółkowskiego, w znacznej mierze potwierdzono informacje zawarte we wspomnieniach artysty, współpracowników i przyjaciół. „Wyczół” zazwyczaj świadomie i starannie dobierał papier do swoich realizacji. Wśród zbadanych dzieł prace finalne praktycznie zawsze były wykonane na papierach artystycznych, a szkice, projekty, notacje pomysłów mogły być zrealizowane na innych, często przypadkowych papierach. W obrębie papierów artystycznych możemy wyróżnić zarówno papiery akwarelowe o dosyć rozbudowanej fakturze²⁰, jak również papiery rysunkowe w tym popularne *Ingres*²¹, wzorowane na papierach zaprojektowanych w XIX wieku przez Jeana Auguste’a Dominique’a Ingre-

¹⁸ Szerzej w: 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.

¹⁹ Szerzej w rozprawie doktorskiej autorki, wstępne spostrzeżenia i wyniki badań wykorzystano w scenariuszu i katalogu wystawy: *Leon Wyczółkowski – tajniki warsztatu artysty. Zagadnienia konserwatorskie i warsztatowe w jego obrazach*, red. E. Sekuła-Tauer, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 12 grudnia 2007 – 24 marca 2008, Bydgoszcz 2007.

²⁰ Akwarela, rysunek tuszem *Syrena Warszawska* z 1915 roku, nr inw. W.250, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy; akwarela, rysunek ołówkiem *Motyw z Rabki* z 1922 roku, nr inw. W.43, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

²¹ Akwarela *Kwiaty w dwunotoronym wazonie* z 1936 roku, nr inw. W.390, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

s'a, jak również bardzo miękkie i chłonne papiery graficzne przeznaczone do wkłęsłodruku²².

Wyczółkowski szczególnie uważnie i pieczołowicie dobierał podłoża papierowe w przypadku technik graficznych. W ramach studiów akademickich twórca nie odebrał żadnego wykształcenia w zakresie sztuk graficznych, stąd tak duże znaczenie odgrywał bezpośredni udział „Wyczółła” w procesie odbijania grafiki. Dzięki temu doświadczeniu artysta posiadał pełną świadomość wpływu papieru na końcowy efekt dzieła.

Jak wykazały badania, do odbitek autolitografii artysta chętnie stosował papiery dalekowschodnie²³. Wśród nich wyróżniono dwie podstawowe grupy: papiery chińskie i papiery japońskie. Pierwsze z wymienionych są cieniutkie, bardzo chłonne, miękkie, o gładkiej, podatnej powierzchni, w naturalnym szarawym kolorze z niewielkimi wtrętami ciemniejszych włókien. Swój specyficzny i pożądaný w litografii charakter zawdzięczają głównie składowi włóknistemu w postaci masy bambusowej o zróżnicowanym kształcie komórek i włókien, metodzie tradycyjnego roztwarzania masy papierowej, zapewniającej dużą pozostałość wapnia w składzie oraz ręcznemu formowaniu arkusza bez silnego wykończenia w postaci zaklejenia struktury²⁴. W rezultacie papiery te, w przeciwieństwie do wielu ówczesnych europejskich podłoży papierowych, nie miały kwaśnego odczynu, który wpływałby destrukcyjnie na wrażliwą powierzchnię kamienia litograficznego. Był to jeden z powodów, dla których papiery chińskie były w owym okresie popularne w pracowniach rzetelnych drukarzy litograficznych. Niemniej jednak zazwyczaj nie występowały one samodzielnie, ale w połączeniu z arkuszem europejskiego, grubszego papieru, tworząc tzw. *chine collé*. Analogicznie w autolitografiach Wyczółkowskiego papiery chiń-

²² Akwaforta z akwatintą *Okiść – las zimą* z Teki Tatry z 1906 roku, nr inw. W.453, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

²³ Ogólnie w zbadanej grupie dzieł artysty papiery dalekowschodnie stanowią aż 20% wszystkich podłoży papierowych.

²⁴ Informacje na temat składu włóknistego i budowy morfologicznej włókien pozyskiwanych z roślin charakterystycznych dla papiernictwa dalekowschodniego można odnaleźć w bazie zawierającej dane na temat wytwarzania i identyfikacji papierów azjatyckich – *Khartasia*, opracowanej przez Centre de Recherche sur la Conservation des Collections, [w:] <http://khartasia-crcc.mnhn.fr/en> [dostęp 4 IV 2013].

skie najczęściej naklejone zostały na sztywniejsze podłoże o większym formacie²⁵. We wspomnieniach artysta właśnie tę grupę papierów określił jako „chiński klejony”.

Papiery japońskie występowały w analizowanej grupie dzieł artysty zazwyczaj samodzielnie. Znalazły one uznanie zarówno jako podłoże w grafikach, gdzie – jak zaznaczył sam artysta – nadają odbitkom szczególną świetlistość, oraz w rysunku kredką litograficzną i lawowaniu tuszem litograficznym²⁶. Specyficzna, lekko połyskliwa powierzchnia tychże papierów wynikała głównie z wykorzystania charakterystycznych dla tradycyjnego piernictwa japońskiego surowców włóknistych (*mitsumata*, *daphne*, *ko-żo*) oraz z zastosowania wyciągów roślinnych w procesie tradycyjnego formowania arkuszy papieru. Takie właściwości papieru w połączeniu z wyraźnym włóknistym rysunkiem faktury powierzchni przyczyniły się do uzyskania subtelnego efektu zróżnicowania, gry półtonów, jaka nie była osiągnięta w przypadku innego rodzaju papieru. Te szczególne niuanse, jednak istotne dla Wyczółkowskiego, można zaobserwować na przykładzie litografii odbitej na papierze europejskim i dalekowschodnim²⁷.

Artysta przykładał również dużą wagę do gamy kolorystycznej stosowanych w warsztacie podłoży papierowych. Świadczy o tym fakt, że samodzielnie preparował, barwił, tonował papier przed przystąpieniem do pracy. W tym celu wykorzystywał m.in. aerograf²⁸, rozpylając rozcieńczoną farbę na powierzchnię papieru, jak np. w przypadku autolitografii *Dąb z Białowie-*

²⁵ Jako przykłady *chine collé* mogą posłużyć litografie ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy: autolitografia *Wieża rybacka* z Teki ukraińskiej z 1912 roku, nr inw. W.490; autolitografia *Zamek w Lublinie z dziedzińcą Żydowską* z Teki lubelskiej z 1918/19 roku, nr inw. W.175; autolitografia *Puszczą Białowieską – droga leśna* z Teki białowieskiej z 1922 roku, nr inw. W.191.

²⁶ Przykłady dzieł Wyczółkowskiego wykonane na papierach japońskich: rysunek lawowany tuszem *Rynek w Gniewie* z 1933 roku, kolekcja Urzędu Miasta w Gniewie; autolitografia *Brama i dziedzińiec na Wawelu* z 1921 roku, nr inw. W.184, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

²⁷ Litografia *Kwitnąca grusza* z 1933 roku, odbitka wykonana na papierze europejskim, maszynowym, welinowym, nr inw. W.226 oraz na papierze dalekowschodnim, japońskim nr inw. W.637, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

²⁸ Aerograf znajduje się w zbiorach biograficznych Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, nr inw. Wb.211.

ży w *sędzielinie* oraz kamieniorytu *Martwa natura*²⁹. Podobnie w innych monochromatycznych odbitkach graficznych można stwierdzić ingerencję artysty w barwę podłoża. Przymuszczalnie zbyt surowy, kontrastowy kolor papieru zastosowanego w grafikach z serii kwitnących drzew owocowych spowodował twórcę do wysycenia papieru roztworem herbaty³⁰.

Interesujące i znamienne dla warsztatu twórczego „Wyczółła” było zastosowanie podłoży papierowych nie tylko do finalnych prac, odbitek graficznych, ale również do prac pomocniczych: szkiców, projektów, przerysów. Obok znajdujących tu zastosowanie różnego rodzaju papierów piśmiennych, kancelaryjnych, makulaturowych, zidentyfikowano arkusze pochodzące ze szkicowników, wyróżniono także papiery transparentne, w tym przypadku kalki techniczne³¹.

Na większą uwagę zasługują papiery powlekanie, zarówno fabrycznie, jak i autorsko przez samego artystę. W mojej opinii odgrywały one istotną rolę w procesie projektowania i powstawania końcowej odbitki litograficznej. Papiery nazywane zwyczajowo przez Wyczółkowskiego papierami kredowymi miały powierzchnię jednostronnie powleczoną mieszanką pigmentowo-klejową, która w rezultacie tworzyła gładką, izolującą powierzchnię, właściwościami zbliżoną do powierzchni kamienia litograficznego. Cechę tę twórca chętnie wykorzystywał do wykonywania prób, testów, eksperymentów z zastosowaniem różnorodnych narzędzi i metod nanoszenia tuszu litograficznego, jak: lawowanie, wydrapywanie, prószenie, wyciskanie itp. Następnie najciekawsze efekty Wyczółkowski stosował już w grafice, tworząc bezpośrednio na kamieniu litograficznym. Wydaje się jednak, że w późniejszym okresie te swoiste doświadczalne projekty przybrały formę samoistnych, finalnych dzieł, niemalże prototypów powstających na ich podstawie autolitografii³².

²⁹ Przykłady papierów tonowanych autorsko w autolitografiach *Martwa natura* z 1921 roku, nr inw. W.190 oraz *Dąb z Białowieży w sędzielinie* z 1924 roku, nr inw. W.201, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

³⁰ Autolitografia *Kwitnące jabłonie* z 1933 roku, nr inw. W.226, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

³¹ Na papierze transparentnym, kalce technicznej Leon Wyczółkowski wykonał np. szkic akwarelą ołówkiem i tuszem, *Array wawelskie*, 1921 rok, W.282, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

³² Rysunek tuszem litograficznym *Sowa* z 1932 roku, nr inw. W.387, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

Drugą grupę papierów powlekanych stanowią papiery japońskie, pokryte przez artystę warstwą kleju skrobiowego lub mieszanką kleju skrobiowego i glutynowego. Są to tzw. papiery transferowe (przedrukowe), które – jak sam „Wyczół” wspominał – wolał przygotowywać samodzielnie, niż kupować znacznie gorsze gotowe. Papiery transferowe stanowiły podstawowy element procesu powstawania litografii w przypadku, gdy twórca nie mógł lub nie chciał wykonywać rysunku grafiki bezpośrednio na kamieniu. W trakcie przenoszenia projektu na kamień papiery transferowe ulegały zniszczeniu, w rezultacie zachowało się ich stosunkowo niewiele³³.

Innym argumentem przemawiającym za tezą, że artysta zwracał uwagę na jakość stosowanych podłoży papierowych, jest przeprowadzona analiza znaków wodnych oraz suchych tłoków znajdujących się w grupie badanych dzieł³⁴. W kilku przypadkach pozwoliła ona ustalić geograficzne proveniencje papierów. Zidentyfikowane oznaczenia wskazują na papiernie holenderskie, francuskie, czeskie oraz polskie. Łączy je wspólny aspekt, były to ówczesnie znane i cenione wytwórnie papierów³⁵.

Szczególne zainteresowanie i czas, jaki Wyczółkowski poświęcał podłożom papierowym, uwidacznia się w „polowaniu” artysty na stare, niewykorzystane arkusze: „Stary papier jest w stanie wprawić Wyczółkowskiego w ekstazę, zwłaszcza taki, który może się przydać w robocie graficznej. «Znakomity, powiada, znakomity» na widok szmatu papierzyśków zarekwirowanych na jakimś strychu. Albo pod światło zerkna do starego sztabucha. Nigdy mnie nie interesowały jego znaki wodne, a profesor nagle w siódmym niebie. «Panie dobry znak, doskonały. Popiersie Napoleona – Italie. Dobry znak. Keiner-Frères. Doskonały»”³⁶. Stwierdzenie to znajduje odzwierciedlenie w uzyskanych rezultatach studiów. W dwóch przypad-

³³ Przykład papieru transferowego *Kwitnąca grusza* z 1933 roku, nr inw. W.388, kolekcja Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

³⁴ Metodyka rejestracji oznaczeń widocznych z przezroczy papierów zabytkowych oraz na ich powierzchni omówiono: J. Czuczko, *Zastosowanie metody Dylux® DuPont oraz fotografii cyfrowej do zapisu znaków wodnych w papierach zabytkowych*, „Notes Konserwatorski” 2008, nr 12, s. 185–199.

³⁵ Zidentyfikowane papiernie: Van Gelder Zonen, Arches, Canson, Wielkie Losiny, Schoeller, Mirkowska Fabryka Papierów.

³⁶ S. Wasylewski, *Wielkolud*, [w:] *Księga pamiątkowa...*, s. 28.

kach spośród badanych prac papiery zakwalifikowano jako czerpane stare, to znaczy wyprodukowane znacznie wcześniej, niż zostały one użyte przez „Wyczółę”. Jeden z nich miał jeszcze barwioną na zielono krawędź oraz numerację wykonaną atramentem żelazowo-galusowym, co wskazuje, że został „pozyskany” ze starych ksiąg rachunkowych, inwentarzowych.

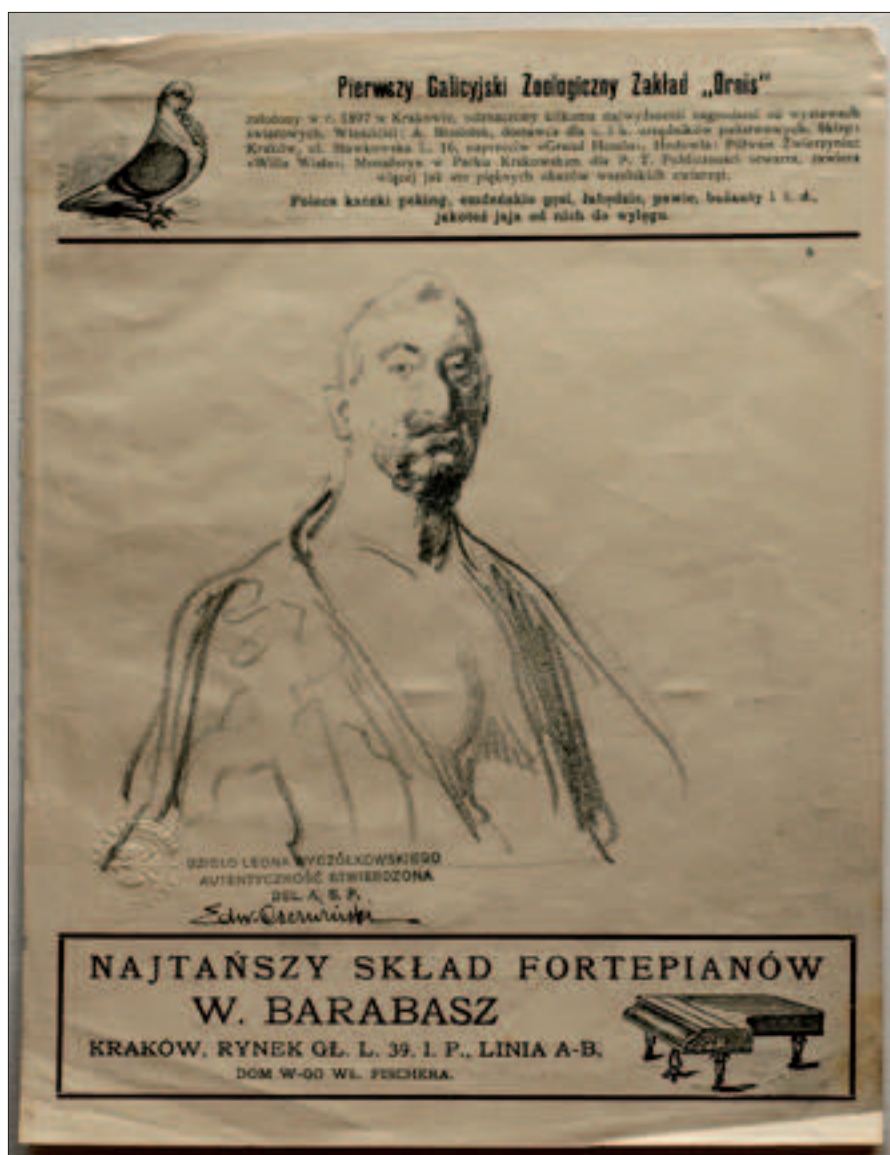
Przeprowadzone studia literatury przedmiotu i materiałów źródłowych oraz wykonane analizy oryginalnych dzieł potwierdziły opinię, że „Wyczół” nie tylko doceniał surowiec, jakim jest papier, ale stał się jego pasjonatem i koneserem. Świadomie, a także z dużym znanstwem zagadnienia dobierał, a nawet samodzielnie modyfikował podłoża papierowe, nie stroniąc jednocześnie od eksperymentów i poszukiwań nowych niuansów środków artystycznych.

Dzięki przeprowadzonym badaniom w dużej mierze stało się możliwe szersze zdefiniowanie, rozpoznanie papierów wymienionych przez samego artystę, jego współpracowników i przyjaciół, a następnie powiązanie ich z konkretnymi realizacjami.

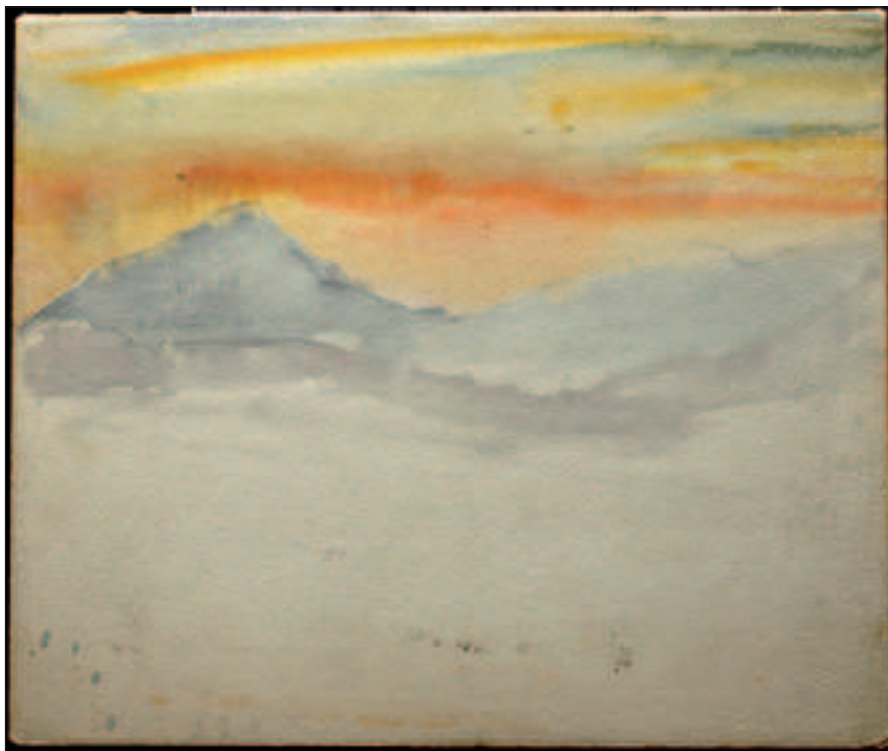
Zaobserwowano szerokie zróżnicowanie typologiczne papierów w warsztacie twórczym, jak również preferencje „Wyczółę” w zakresie doboru odmiany zależnie od zastosowanej techniki artystycznej.

Rzetelne określenie właściwości i cech charakterystycznych wykorzystanego przez twórcę podłoża stanowi podstawę prawidłowego planowania prac konserwatorskich i restauratorskich. W kontekście powyższego nie będzie błędem stwierdzenie, że trudno jest przecenić znaczenie podłoży papierowych w warsztacie twórczym Leona Wyczółkowskiego, podobnie jak trudno jest przecenić znaczenie wiedzy czy umiejętności praktycznej identyfikacji, rozróżniania poszczególnych rodzajów podłoży papierowych w procesie realizacji zabiegów konserwatorskich.

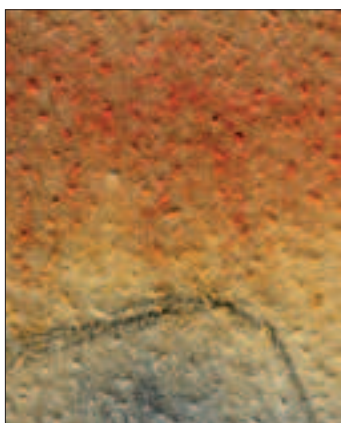
[254]



Il. 1. Leon Wyczółkowski Erazm Baracz, 1913 rok, rysunek ołówkiem na papierze maszynowym z nadrukiem reklamy, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.249. (fot. J. Czuczko)



Il. 2. Leon Wyczółkowski Góry, 1919 rok, akwarela i szkic ołówkiem grafitowym na papierze akwarelowym z charakterystyczną „dziurkowaną” fakturą, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.262. (fot. J. Czuczko)

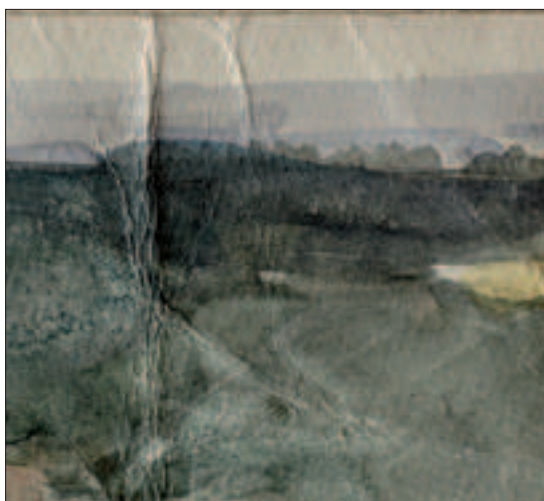


Il. 2a. Leon Wyczółkowski Góry, 1919 rok, akwarela i szkic ołówkiem grafitowym na papierze akwarelowym z charakterystyczną „dziurkowaną” fakturą, fragment, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.262. (fot. J. Czuczko)

[256]



Il. 3. Leon Wyczółkowski Ruiny opactwa w Tyńcu, 1925 rok, akwarela i szkic ołówkiem grafitowym na papierze akwarelowym, Muzeum Okręgowe w Bydgoszcy, W.419. (fot. J. Czuczko)



Il. 3a. Leon Wyczółkowski Ruiny opactwa w Tyńcu, 1925 rok, akwarela i szkic ołówkiem grafitowym na papierze akwarelowym, fragment, Muzeum Okręgowe w Bydgoszcy, W.419. (fot. J. Czuczko)



Il. 4. Leon Wyczółkowski Arrasy wawelskie, 1921 rok, akwarela, tusz ołówek na papierze transparentnym – kalce technicznej naklejonej na kaszerowany karton, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.282. (fot. J. Czuczko)



Il. 4a. Leon Wyczółkowski Arrasy wawelskie, 1921 rok, akwarela, tusz ołówek na papierze transparentnym – kalce technicznej naklejonej na kaszerowany karton, fragment, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.282. (fot. J. Czuczko)



Il. 5. Leon Wyczółkowski Głowa, 1930 rok, szkic kredą litograficzną i ołówkiem grafitym na papierze jednostronnie powlekanym, fragment, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.393. (fot. J. Czuczko)



Il. 6. Leon Wyczółkowski Dąb z Białowieży w sędzielinie, 1924 rok, autolitografia na papierze chińskim barwionym aerografem przez artystę na kolor szaroniebieski, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.201. (fot. J. Czuczko)

[260]



Il. 7. Leon Wyczółkowski Kwitnąca grusza, 1933 rok, autolitografia na papierze japońskim, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, W.637. (fot. J. Czuczko)