

***La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* Félix Buhota z 1885 roku. Z badań źródłowych i materiałowych nad matrycą celuloidową**

W 1972 roku jedyny spadkobierca Konstantego Brandla, jego siostrzeniec, Witold Leitgeber, przekazał do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie dar¹, którego część stanowiła kolekcja prac artystów francuskich działających na przełomie XIX i XX wieku w Paryżu. Wśród nich znajduje się matryca graficzna z kompozycją *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* Félix Buhota² (il. 1).

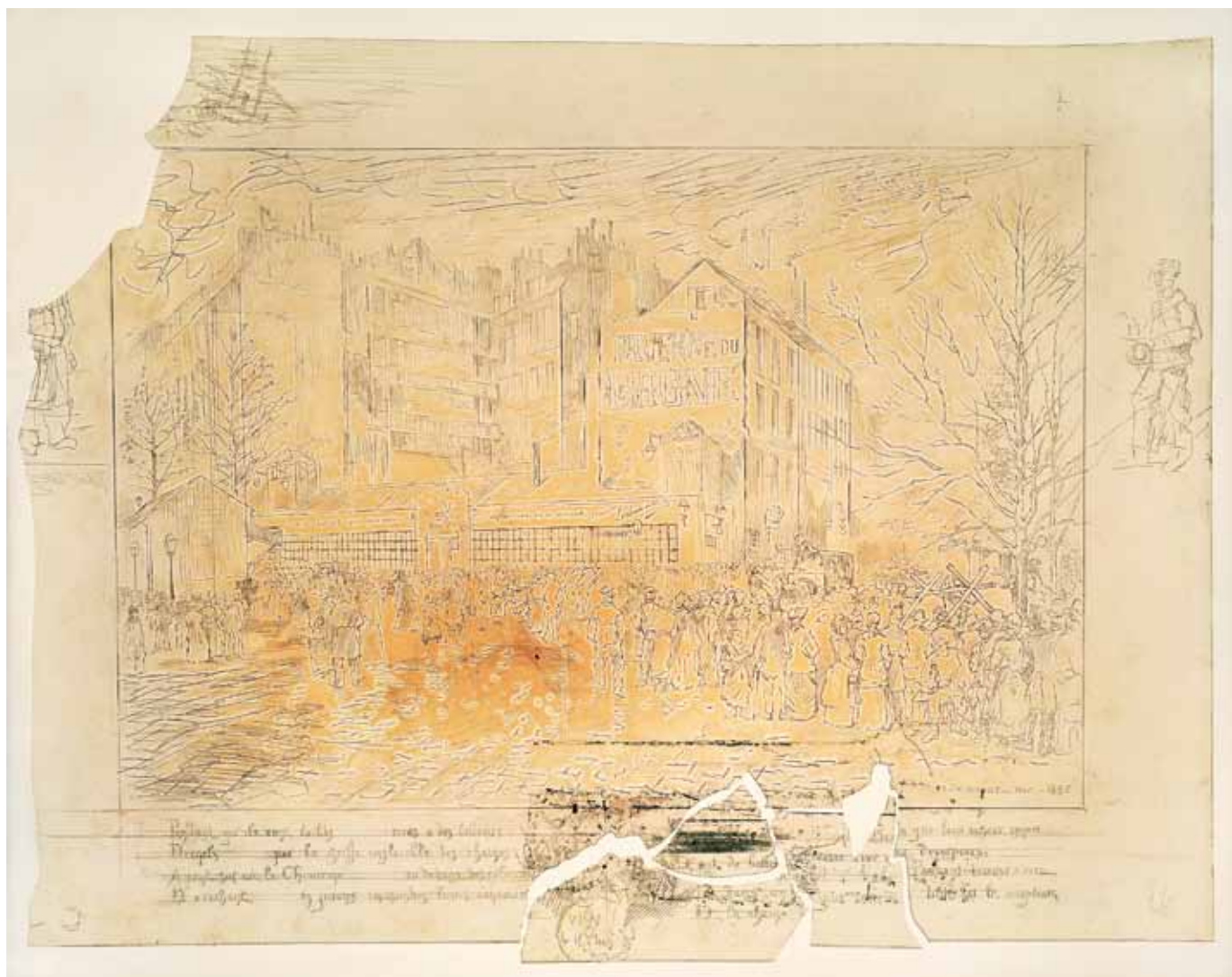
„Taverne du Bagne” w Paryżu, kabaret założony listopadzie 1885 roku przez Maxime’a Lisbonne’a (1839–1905), mieścił się na boulevard de Clichy, a właściwie w zaułku między rue des Martyrs a bulwarem. Lisbonne umieścił na fasadzie napis: *Entrée des condamnés, et Sortie des libérés l’espérance, est bannie de ce lieu...* będący trawestacją słynnego napisu nad bramą Piekła z *Boskiej Komedii* Dantego: „Porzucie wszelką nadzieję, którzy tu wchodzicie”³. Właściciel, dawny komunard, urządził swój przybytek w stylu więziennej łaźni, szybko zyskując przedziwną klientelę – od żądnych artystowskich wrażeń miłośników szaleństw *fin de siècle’u* po rzeczywiście socjalizujących i anarchizujących byłych więźniów i towarzyszy Lisbonne’a. Lokal działał do 12 lutego 1886 roku, potem został przeniesiony na rue de Belleville, gdzie funkcjonował pod nową nazwą „Taverne du Bagne et des Ratapoils”⁴. W roku otwarcia kabaretu Félix Buhot wykonał rycinę, której matryca jest przedmiotem badań opisanych w niniejszym tekście.

¹ Stanisław Lorentz napisał o tym ogromnym darze, zawierającym ponad 2500 dzieł oraz wyposażenie pracowni, w tym kolekcję prac innych, interesujących malarza artystów, we wstępie do katalogu wystawy: Irena Jakimowicz, *Konstanty Brandel (1880–1970)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 14 listopada – 31 grudnia 1977, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977, s. 2–3; zob. też Mirosław Adam Supruniuk, *Konstanty Brandel (1880–1970)* [w:] *Katalog grafiki Konstantego Brandla. Ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, red. Mirosław Supruniuk, Muzeum Uniwersyteckie, Toruń 2005, s. 12.

² *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, 1885, akwaforta, matryca celuloidowa, 33,1 × 44 cm, sygnatury i napisy: w obrębie kompozycji, u dołu, po prawej: *Felix Buhot - Nov. 1885*; pod kompozycją, w dwóch kolumnach, po cztery wersy: *Pendant qu’ils sont la bas [...] tinte sur les comptoirs*; na prawym marginesie: *O Forçats !*; pomiędzy nimi, w obrębie remarki: *VINA 16 SOUS*. Ze spuścizny po Konstantym Brandlu, dar Witolda Leitgebiera z 16 czerwca 1972 r. (Ks. Akc. 8484/72). Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.F.n.1984 MNW.

³ Dante Alighieri, *Boska Komedia*, t. 1, przeł. z włoskiego Edward Porębowicz, wstęp i red. Mieczysław Brahmer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, I 3,9.

⁴ Philippe Autrive, *Maxime Lisbonne* [online], „La Ferté-Alais.com” 2009 [dostęp: 10 lutego 2013], dostępny w Internecie: <http://www.lafertealais.com/contents/fr/d66_maxime_lisbonne.html>.



il. 1 | fig. 1

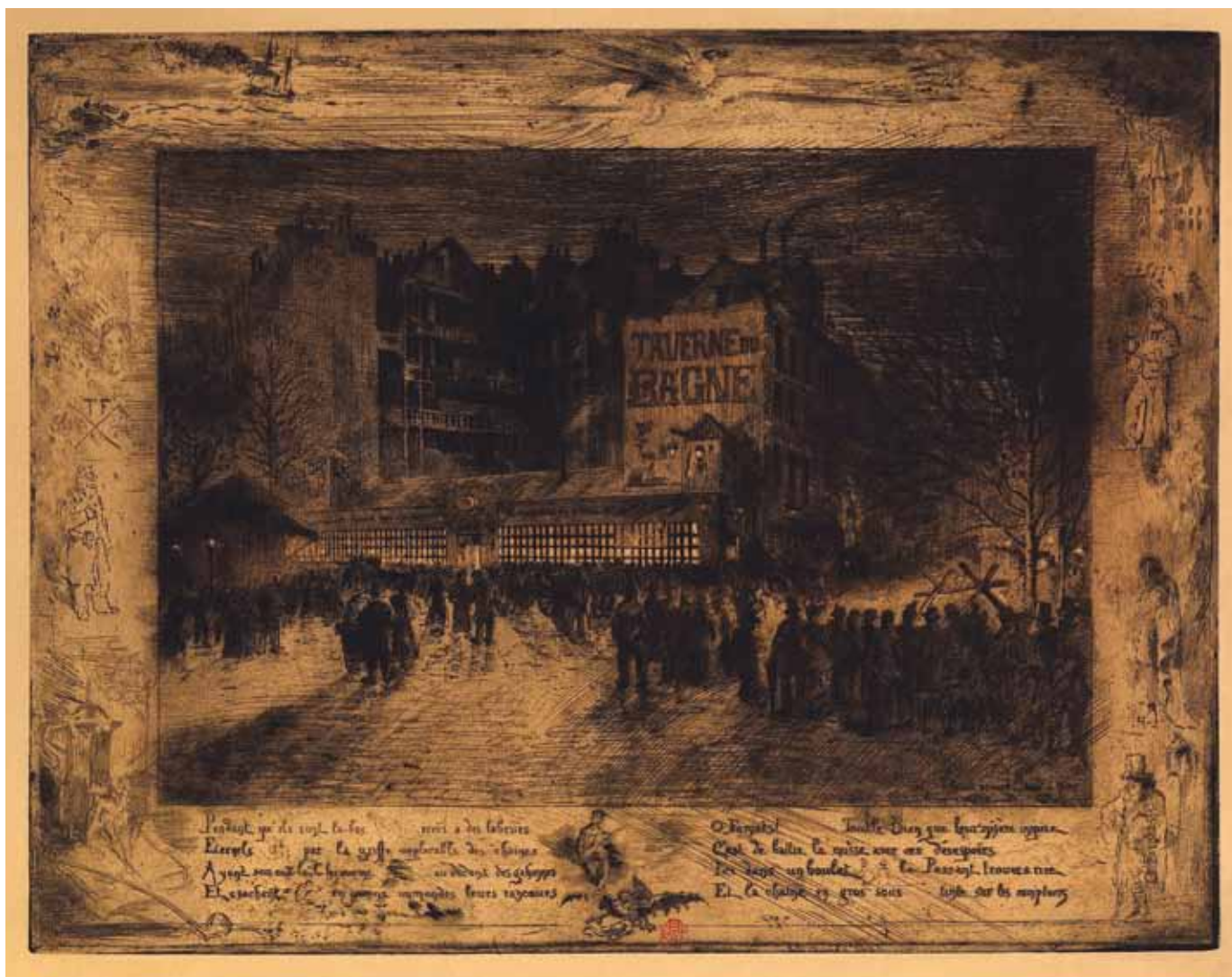
Félix Buhot, matryca graficzna z kompozycją graphic plate with the composition *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

foto: photo © Zbigniew Dolniński / Muzeum Narodowe w Warszawie

Grafika przedstawia Place des Martyrs w Paryżu (il. 2)⁵, z kabaretem Lisbonne'a „Taverne du Bagne”, i tłumem oczekujących na wejście gości. Główną kompozycję otacza szeroka bordiura z remarkami, w dolnej części znajduje się zapis tekstowy popularnej wówczas ballady, której autorem był paryski dziennikarz i przyjaciel Buhota Jean Le Fustec (1855–1910), znany także jako bretoński bard, samozwańczy archidruide, o imieniu Lemenik, o różnych przydomkach (np. w bretońskiej odmianie języka gaelickiego Yann ab Gwilherm).

Félix Hilaire Buhot (1847–1898) był malarzem i akwafortystą, studiował w École des Beaux-Arts, w atelier Pilsa. Swoją twórczość zaczynał od niewielkich szkiców z natury i grafiki

⁵ Félix Buhot, *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, 1885, akwaforta, sucha igła, akwatinta, papier, 33,8 × 44,8 cm, nr inw. 1904,0219.122, The British Museum, Londyn [online] [dostęp: 11 marca 2013], dostępny w Internecie: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3049297&partid=1&searchText=1904%20219.122&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1>.



ilustracyjnej⁶. Rytowania nauczył się około 1873 roku i szybko odniósł sukces jako zdolny akwaforzysta. Znakomity odbiór swoich rycin zawdzięczał ekspozycjom na Salonach w latach 1875–1886, a także publikacjom w tekach i książkach z rycinami oryginalnymi. Mieszkał głównie w Paryżu, ale często odwiedzał Wielką Brytanię, skąd pochodziła Henrietta Johnston, którą poślubił w 1881 roku. Po 1892 porzucił działalność artystyczną na skutek pogłębiającej się depresji, która doprowadziła do jego przedwczesnej śmierci w 1898 roku.

Eksperymentował głównie z barwną akwafortą, próbując wykorzystać jej walory w celu unowocześnienia grafiki. „Bohaterami” jego kompozycji były ulice Paryża. W swoich rycinach i litografiach Buhot w mistrzowski sposób oddawał efekty gry żywiołów: deszczu, śniegu,

il. 2 | fig. 2

Félix Buhot, *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, stan I state 3/III, The British Museum, Londyn | London

foto: I photo © The Trustees of the British Museum

⁶ Zob. Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. 4, Librairie L. Conquet, Paris 1886; Gustave Bourcard, *Félix Buhot. Catalogue descriptif de son œuvre gravé*, Henry Floury, Paris 1899 (reedycja: Martin Gordon, New York 1979); Jay M. Fisher, Colles Baxter, *Félix Buhot, Peintre-Graveur: Prints, Drawings, and Paintings*, Baltimore Museum of Art, Baltimore 1983.

światła i przestrzeni. Dbał o jakość odbitek i ich ograniczony nakład, podkreślając ich autorski charakter dość licznie stosowanymi remarkami. Wielką wagę przykładał do gatunków używanych przez siebie papierów. Uważając, że współczesne są nietrwałe, zdobywał stare, szmaciane papiery, w miarę możliwości nie zawierające celulozy, wykorzystując ich odcienie i faktury do budowania kompozycji. Część z papierów preparował zresztą na własną rękę, metodami chemicznymi, na przykład poprzez zanurzenie w kąpeli terpentynowej. Dla podkreślenia odbitek *épreuves d'artiste*, stemplował swoje prace monogramem z sową (L.977)⁷.

Dbał także o nakłady swoich rycin reprodukcyjnych, a raczej w jego przypadku ilustracyjnych, czego przykładem może być wydanie słynnego *Japonisme, dix eaux-fortes par Félix Buhot* z 1883 roku, który zawierał szkice akwafortowe ukazujące przykłady ze zbiorów Philippe'a Burty, opublikowanego nakładem autora w stu pięćdziesięciu numerowanych egzemplarzach⁸. Buhot należał do tego pokolenia akwafortistów, które było najlepiej przygotowane warsztatowo i bardziej świadome swej odrębności artystycznej. Dla niego i jego pokolenia każda odbitka z serii była odrębnym dziełem sztuki, sprawdzanym z troską i poprawianym. Takie znaczenie ryciny autorskiej Butry podkreślał w serii artykułów⁹. Wspólnie z Edgarem Degasem i Camillem Pissarrem Buhot przeprowadzał liczne eksperymenty techniczne i wciąż szukał nowych środków wyrazu. Zajmował się także projektowaniem ilustracji, głównie frontyspisów do „L'Illustration Nouvelle”, w 1877 roku wykonał dla nich akwafortową ilustrację *L'Enterrement du burin*¹⁰.

Według monografisty dzieła graficznego Buhota, artysta odbił *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* w trzech stanach¹¹. Matryca celuloidowa znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie pozwala prześledzić prace nad projektem pierwotnym. Centralna kompozycja, umieszczona na omawianej kliszy celuloidowej, podobnie jak w odbitkach stanu pierwszego, została wykonana w technice akwaforty i zawiera wszystkie elementy powtarzane w następnych stanach. Jednak już na marginesach matrycy, których pola zostały wykorzystane dla zamieszczenia na nich remarek¹², można zaobserwować zasadnicze różnice. Dwie postacie, występujące we wszystkich stanach: policjant po lewej i galernik po prawej, podobnie jak statek żaglowo-parowy w lewym górnym rogu, to w tej wersji zaledwie zarysowane szkice. Dolną część bordiury matrycy wypełnia, jak we wszystkich wariantach stanowych, tekst. Jego dwie kolumny rozdziela okrąg z napisem *VIN A 16 SOUS*, który już

⁷ Zob. Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes* [online], Fondation Custodia, Paryż [dostęp: 9 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/6942/total/1>>.

⁸ H. Beraldi, op. cit., s. 25–29.

⁹ Philippe Burty, *La Belle-épreuve*, „L'Eau-forte en 1875” 1875, s. 7–13; idem, *L'Eau-forte moderne en France*, „L'Eau-forte en 1874” 1874, s. 5–13; Philippe Burty był kolekcjonerem i miłośnikiem rycin, a także krytykiem i rytownikiem, przyczynił się znacznie do przywrócenie znawstwa i odrodzenia sztuki akwaforty autorskiej.

¹⁰ Félix Buhot, *Frontispice pour L'Illustration nouvelle*, 1877, akwaforta, sucha igła, akwatinta, ruletka, papier, 39,4 × 44,9 cm, nr inw. 178454, New York Public Library [online] [dostęp: 11 marca 2013], dostępny w Internecie: <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?498460>>.

¹¹ Gustave Bourcard, *Catalogue descriptif de son [Félix Buhot] œuvre gravé*, H. Floury, Paris 1899, kat. nr 163.I–III.

¹² Buhot miał zwyczaj komentować zasadniczą kompozycję na marginesach, używając w tym celu remarek, które rozbudowywał do odrębnych historyjek satyrycznych lub aluzyjnych. Przykładem może tu być inna jego rycina ze zbiorów MNW, strona tytułowa do *Les graveurs du XIX^e siècle par Henri Beraldi* (nr inw. 35918/11 MNW), gdzie w sposób nieledwie komiksowy artysta zilustrował swoją aktywność w popularyzowaniu grafiki artystycznej – od nigdy niezrealizowanego pomysłu nazwanego przez niego „Musées d'estampes en province” po artykuł *La Belle-épreuve* czy serii wydawniczej *Maîtres et Petits Maîtres* – i zawarł gorzką refleksję na temat cen rycin równych cenom biletów do cyrku.

w odbitce stanu pierwszego został zastąpiony przez amorka lecącego na smoku, a w stanie drugim uzupełniony jeszcze o alegoryczną postać kobiecą. Na odbitce stanu trzeciego, odmiennej ze względu na zastosowanie dodatkowych technik graficznych (akwatinta, sucha igła i ruletka), marginesy zostały wypełnione licznymi postaciami, umieszczonymi we własnych scenografiach.

Ponieważ wymiary kompozycji wykonanej na płytce celuloidowej są identyczne z wymiarami odbitek z płyty miedzianej, prawdopodobnie stanowi ona rodzaj szkicu przygotowawczego, odbitego następnie na zagruntowanej płycie i ponownie rytowanego i trawionego¹³. Niestety, wśród licznych zachowanych dzieł i przedmiotów z pracowni Buhota, znajdujących się głównie w zbiorach francuskich, brytyjskich i amerykańskich¹⁴ nie odnaleziono jak dotąd płyty miedzianej z omawianą kompozycją, co pozwoliłoby na bardziej wnikliwe porównanie prac wykonanych przez niego na obu matrycach. Na podstawie badanego materiału można tylko stwierdzić, że po przeniesieniu kompozycji centralnej na płytę miedzianą, szkice wypełniające bordiurę uległy znacznym przekształceniom i uzupełnieniom, a główna rycina została wzbogacona poprzez użycie przez artystę dodatkowych technik graficznych.

Na tym etapie badania matrycy przy pomocy metodologii dostępnych historykowi sztuki koniecznym stało się nawiązanie współpracy z konserwatorami chemikami, aby ustalić, z jakiego materiału zostało wykonane opracowywane podłoże. Powstał projekt badawczy nad zachowanymi w muzeum zespołami nietypowych matryc graficznych z przełomu XIX i XX wieku. Projekt obejmuje badaniami także około stu egzemplarzy matryc wykonanych głównie przez Feliksa Stanisława Jasińskiego (1862–1901) i Feliksa Jabłczyńskiego (1865–1928) oraz pojedyncze prace innych autorów, wszystkie opracowywane z punktu widzenia historyka sztuki przez Ewę Milicer, wybitną znawczynię tematu.

Prace prowadzone przez Elżbietę Rosłonec w Laboratorium MNW miały następujący przebieg – do badań materiałowych z dolnej, uszkodzonej części matrycy została pobrana próbka. Oznaczono jej fizyczne i chemiczne właściwości oraz skład chemiczny tworzywa sztucznego. Próbkę poddano dokładnej obserwacji mikroskopowej w świetle widzialnym i ultrafiolecie. Ponadto zbadano rozpuszczalności, odporność mechaniczną, gęstości, zachowanie podczas rozkładu termicznego w płomieniach palnika i oznaczono temperaturę płynięcia. Wreszcie przeprowadzono charakterystyczne reakcje chemiczne oraz specyficzne próby dla tworzyw sztucznych.

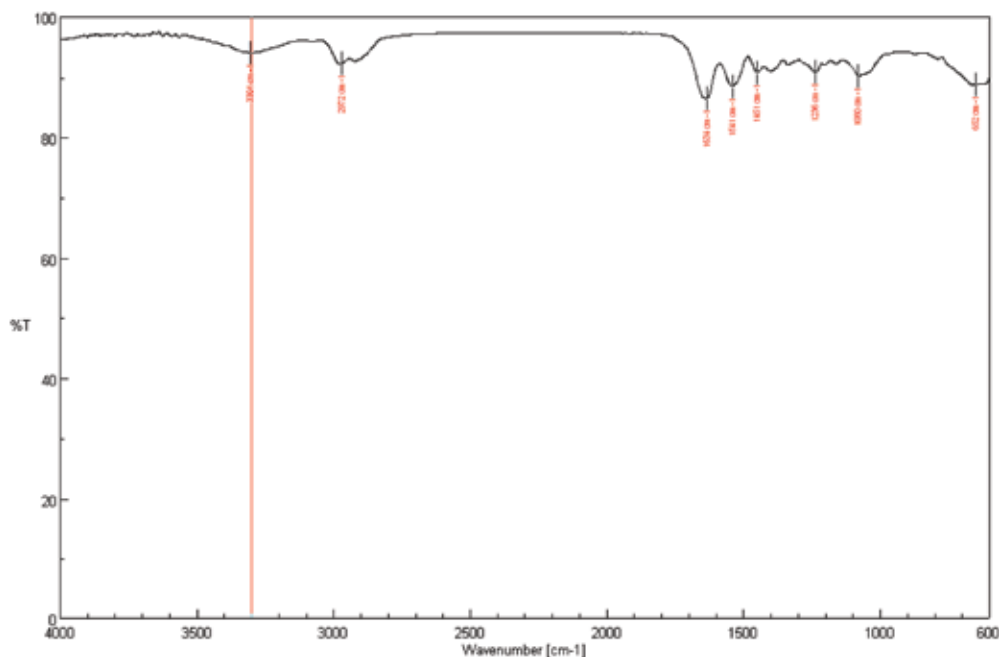
Badania wykazały, że matryca została wykonana z płaskiej, sztywnej, półprzezroczystej płyty pożółkłego tworzywa sztucznego o grubości 0,15 cm, trudnej do cięcia skalpelem i łatwej do zarysowania. Dla potwierdzenia badań fizykochemicznych wykonano widma w podczerwieni na spektrometrze FTIR w Pracowni Spektroskopii Optycznej Instytut Chemii Organicznej PAN Warszawa¹⁵ (il. 3). Zaobserwowano charakterystyczne pasma wiązań C–O około 1140–1100 cm⁻¹, –NO₃ około 1640 cm⁻¹, C=O około 1760–1690 cm⁻¹. Widmo FTIR badanego tworzywa zawierało charakterystyczne pasma absorpcji dla widm wzorcowych

¹³ Bardzo dziękuję Piotrowi P. Czyżowi z Gabinetu Rycin i Rysunków MNW za zwrócenie mojej uwagi na analogię z czynnościami wykonywanymi przez grawerów złotników.

¹⁴ Po śmierci artysty, spełniając jego wolę, wdowa po nim rozdzieliła jego dzieła następująco: kolekcję rycin własnych do Bibliothèque nationale w Paryżu (donacja 1898–1899); kolekcję rycin innych autorów współczesnych i dawnych do Musée du Petit Palais w Paryżu (donacja 1902), w tym samym roku do British Museum w Londynie, Musée des Beaux-Arts de Caen i Musée du Luxembourg. Jednak część zbiorów pozostała w rękach rodziny i została sprzedana na kilku aukcjach. Trafiły one w latach 1979–1990 do zbiorów Bibliothèque nationale. Za: F. Lugt, op. cit.

¹⁵ Spektroskopia w podczerwieni (IR) pozwala na analizę struktury cząsteczek (obecnych grup funkcyjnych), jak i ich oddziaływania z otoczeniem. Zastosowano Spektrometr FTIR Jasco 6200; w zakresie pomiarów ciał stałych techniką odbiciową (ATR na kryształ selenku cynku).

Widmo próbki z matrycy



il. 3 | fig. 3

Zarejestrowane widmo w podczerwieni badanej próbki | Register of the infrared spectrum of the study sample

celuloidu¹⁶. Na stoliku Boetiusa oznaczono temperaturę płynięcia i stwierdzono, że próbka ogrzewana mięknie w temperaturze 70°C i rozpływa się na szkiełku w temperaturze 95°C. Po wystudzeniu zastyga w cieką bezbarwną warstwę. W świetle ultrafioletowym wykazuje niebieską fluorescencję.

Próbka okazała się odporna na działanie rozcieńczonych kwasów i zasad. Nie rozpuściła się w wodzie, a w alkoholu spęczniała. Rozpuściła się w acetonie i mieszaninie alkoholu i eteru, tworząc cieką bezbarwną warstwę. W wysokich temperaturach rozłożyła się z wydzielaniem gazu. Spalała się gwałtownie jasnym płomieniem. Zwęglając się, wydzieliała dym tlenków azotu i lekki zapach kamfory. Niektóre z tworzyw sztucznych charakteryzują się indywidualnymi cechami ułatwiającymi ich szybką identyfikację. Azotan celulozy (celuliod) potarty suchą ręką lub suknem wydzielą zapach kamfory. Na podstawie widm w podczerwieni oraz przeprowadzonych badań została stwierdzona obecność celuloidu, tworzywa sztucznego powstałego z naturalnych substratów, składającego się z azotanu celulozy i kamfory oraz octanu celulozy. Proporcje obu składników zależą od stopnia przebiegu reakcji, od ilości pozostawionych grup azotanowych i zawartości kamfory (zmiękczacza). Podczas badania zostały uwzględnione także zmiany starzeniowe, jakie nastąpiły w materiale matrycy. Nastąpiła degradacja pod wpływem światła, utlenienie i zakwaszanie wiązań idące w stronę octanu celulozy. Dlatego zostały wykryte nieznaczne odstępstwa od wartości wzorcowych czystych substancji chemicznych.

¹⁶ NIST Standard Reference Database, Number 69 [online] [dostęp: 1 marca 2012], dostępny w Internecie: <<http://webbook.nist.gov/chemistry>>.

Celuloid, azotan celulozy jest najstarszym sztucznym termoplastem odkrytym w 1868 roku, później ze względu na łatwopalność wypartym przez octan celulozy¹⁷. Wynalezienie celuloиду skłoniło Buhota, zawsze zainteresowanego nowatorskimi rozwiązaniami technologicznymi, do eksperymentu z tym materiałem jako matrycą graficzną. Okazał się on materiałem bardzo wygodnym w obróbce, termoplastycznym, łatwym w kształtowaniu. Cienkie płyty krojono nożycami, grubsze piłą po uprzednim ogrzaniu w gorącej wodzie. Negatyw można było opracować na zimno lub ogrzanym narzędziem. Korekty dokonywano acetonem i polerowano woskiem. Prawdopodobnie jednak nacisk prasy powodował napiecie w materiale i uszkodzenia. Konieczna też była ostrożność przy pracy z materiałem łatwopalnym¹⁸. Zapewne dlatego w późniejszych latach artyści używali celuloиду do wykonywania zaledwie prób lub eksperymentów własnych, drogie płyty miedziorytnicze rezerwując do przygotowania kompozycji zamówionych przez wydawców.

Wyniki przeprowadzonych badań chemicznych pozwoliły ostatecznie ustalić skład materiału, z którego została wykonana matryca opracowana graficznie przez Buhota. Pozwoliło to na zweryfikowanie wcześniejszego określania tego materiału jako podłoża organicznego, czyli „matrycy koloidowej”. Ustalenie, że artysta pracował na matrycy celuloidowej potwierdziło wcześniejsze domniemania monografistów o technicznej innowacyjności jego zabiegów artystycznych i skłonności do poszerzania granic eksperymentów technologicznych.¹⁹ Niezwykle interesujący wynik współpracy reprezentantów obu dziedzin zajmujących się muzealiami – historyka sztuki i konserwatora chemika – w dalszych badaniach nad nietypowymi matrycami graficznymi, pozwoli na pogłębienie specjalistycznej wiedzy o wykorzystywaniu wynalazków przez artystów reformujących sztuki plastyczne w okresie *fin de siècle*'u.

¹⁷ Krzysztof Dobrosz, Adam Matysiak, *Tworzywa sztuczne, materiałoznawstwo i przetwórstwo*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994.

¹⁸ *Encyklopedia techniki*, tom: *Chemia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

¹⁹ Jerzy Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Łódź 1985; Andrzej Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Arkady, Warszawa 1975; Aleksander Kołodziejczyk, *Naturalne związki organiczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003; Jerzy Ciabach, *Żywice i tworzywa sztuczne stosowane w konserwacji zabytków*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1998.