

Kołtryny i tapety – zarys historii obić papierowych w Europie Zachodniej i Polsce

1. Terminologia

Pojęcia ‘tapeta’ i ‘kołtryna’ wymagają terminologicznych uściśleń. W nomenklaturze związanej z historią sztuki słowo ‘tapeta’ ma dość jednoznaczną definicję i oznacza „obicie ścienne wykonane z papieru w odróżnieniu od obicia z tkaniny [...] o charakterze dekoracyjnym i ochronnym”¹. Powyższa definicja zwraca uwagę na materiał, z którego wykonane jest obicie ściany, i tym samym wskazuje, iż nie jest tapetą obicie wykonane z tkaniny (tapiseria) czy też ze skóry (kurdyban). Zatem to papier czyni obicie ścienne tapetą, nie zaś jakakolwiek inna cecha owego obicia. (Wskazana za *Słownikiem terminologicznym sztuk pięknych* definicja wkrótce będzie musiała ulec zmianie, obecnie bowiem na rynku dostępne są produkty zwane tapetami, a wykonane na przykład z winylu czy włókna szklanego). Etymologia słowa odsyła nas jednak do świata tkanin. Przyjmuje się, iż słowo ‘tapeta’ wywodzi się od perskiej nazwy *tapeh*, która stała się podstawą słów funkcjonujących w innych językach, np. grec. *tâpes*, łac. *tapetum*, niem. *Tapete*, wł. *tappeto*. Wszystkie wspomniane nazwy łączą w zasadzie to samo znaczenie: kobierzec, dywan².

Taka etymologia nawiązuje do zjawisk będących punktem wyjścia rozwoju tradycji dekorowania ścian różnego rodzaju obiciami. Mowa tu o wytwarzanych i wykorzystywanych przez ludy koczownicze Bliskiego i Dalekiego Wschodu kobiercach, początkowo służących jako wystrój namiotów, z czasem zaś przejętych przez ludy osiadłe jako element dekoracyjny wnętrz mieszkalnych³. Do tej samej tradycji odsyła nas etymologia pojęcia ‘kołtryna’.

Kołtryna to termin dość trudny do zdefiniowania, stąd rozbieżności w określeniu treści i zakresu jego znaczenia pojawiające się w literaturze przedmiotu. *Słownik*

¹ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz, M. Bielskiej-Lach, A. Manteuffel-Szaroty, Warszawa 1996, s. 411.

² A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985, s. 565; T. Windyka, *Z dziejów barwienia papierów i tkanin* [w:] *Drukarskie techniki zdobienia papierów i tkanin*, pod red. T. Windyki, Duszniki-Zdrój 2008, s. 19; W. Sekuła, *Pasty pigmentowe wokolorowe i pigmolorowe do wyrobu obić papierowych*, „Przegląd Papierniczy” 1970, nr 9, s. 307.

³ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* [1], s. 189.

terminologiczny sztuk pięknych każe w kołtrynie widzieć „obicie ścienne lub zasłone z tkaniny jedwabnej, bawełnianej, lnianej, papieru, malowane lub drukowane ręcznie przy pomocy klocków drzeworytniczych”⁴. Przyjęcie powyższej definicji rodzi obawy, bowiem jej pojemność pozwala na zakwalifikowanie do kołtryn również obicia typu tapiseria czy szpaler. Źródła tych niejasności tkwią zapewne w recepcji nazwy ‘kołtryna’ w języku polskim.

Słowo ‘kołtryna’ wywodzi się z kontaminacji dwóch obcych nazw: łac. *cultra*, oznaczającej pierzynę, kołdrę, przykrycie, obicie, i wł. *coltrina*, znaczącej tyle co zasłona⁵. Termin ‘kołtryna’ funkcjonował co najmniej już od XVI wieku na określenie kilku zjawisk, a więc nie był to termin ścisły i precyzyjny. ‘Kołtrynami’ nazywano „obicia ścienne drukowane lub czasem malowane farbami klejowymi albo olejnymi na papierze lub płótnie, sporadycznie na skórze”⁶, ale nazwa stosowana była także na określenie przykrycia łóżka. Synonimem była tu ‘kołdra’. W takich znaczeniach ‘kołtryna’ bywa wzmiankowana w dawnych inwentarzach i testamentach (od drugiej połowy XVI wieku)⁷.

Obecnie przyjmuje się dość zawężoną i w miarę precyzyjną definicję pojęcia. ‘Kołtryna’ oznacza zazwyczaj papierowe, znacznie rzadziej płócienne lub skórzane, obicie ścienne drukowane techniką drzeworytniczą lub czasem malowane przy pomocy szablonów, przymocowywane do ścian za pomocą kołeczków⁸.

2. Stan badań

Zjawiska dotyczące tapet w krajach europejskich, takich jak Anglia, Francja, Niemcy, zostały już dość wnikliwie zbadane. Poświęcono im zresztą wiele szczegółowych opracowań. Wspomina o nich Agnieszka Bender w artykule *Kołtryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XIX wieku*⁹, wśród najbardziej godnych zainteresowania wymieniając niemiecką trzyltomową rozprawę *Tapeten, ihre Geschichte bis zur Gegenwart*¹⁰ oraz dwie pozycje angielskie: *A Literary History of Wallpaper*¹¹ i *Wallpaper*¹².

⁴ *Ibidem*, s. 195.

⁵ A. Bender, *Kołtryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 1992, t. 30, nr 1–2, s. 29; M. Nałęcz-Dobrowolski, *Starodawne obicia papierowe czyli kołtryny*, „Przemysł. Rzemiosło. Sztuka” 1922, nr 2, s. 16; T. Windyka, *Z dziejów barwienia...* [2], s. 20; W. Lipiec, *Tapety*, „Spotkania z Zabytkami” 1985, z. 3–4, s. 57.

⁶ A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 29.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Ciechańska, J. Charytoniuk, *Kilka uwag o kołtrynach, ich technologii i konserwacji*, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 3, s. 276.

⁹ A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 25–36.

¹⁰ H. Olligs, *Tapeten, ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, Braunschweig 1970 (cyt. za: A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 25).

¹¹ E.A. Entwistle, *A Literary History of Wallpaper*, London 1960 (cyt. za: A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 25).

¹² B. Greysmith, *Wallpaper*, London 1976 (cyt. za: A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 25).

Spośród opracowań najnowszych należy wymienić monograficzne dzieło, analizujące obszernie najważniejsze zjawiska w dziejach tapet w Europie i Stanach Zjednoczonych: *The Papered Wall. The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*¹³, wydane po raz pierwszy w 1994 roku. Podejmuje ono w porządku chronologicznym problemy związane z produkcją, wzornictwem i recepcją obić papierowych na rynkach: europejskim i amerykańskim.

O ile literatura obca dostarcza dość bogatego materiału badawczego, o tyle na gruncie polskim taką obfitością prac poszczycić się nie możemy i jesteśmy zdani na kilka szkicowych opracowań. Przede wszystkim należy wymienić artykuł Wojciecha Lipca *Tapety*¹⁴, który stał się podstawą szerszych rozważań Agnieszki Bender w pracy *Koltryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XX w.* Oba artykuły są próbą podsumowania najważniejszych zjawisk w obrębie historii obić papierowych w Polsce od ich początków do końca XIX wieku.

Ważnymi pozycjami są również te skupiające się na szczegółowych zagadnieniach. Spośród nich należy wymienić artykuł Marcelego Nałęcz-Dobrowolskiego poświęcony najstarszym przykładom obić papierowych: *Starodawne obicia papierowe czyli koltryny*¹⁵. To samo zjawisko przy okazji wystawy dotyczącej drzeworytów ludowych omawia w katalogu Aleksandra Jacher-Tyszkowa¹⁶.

Z kolei informacje dotyczące rozwoju przemysłu tapetowego na ziemiach polskich znajdziemy w artykułach Jadwigi Siniarskiej-Czaplickiej¹⁷ i Franciszka Sobalskiego¹⁸, zamieszczonych w „Przeglądzie Papierniczym”.

3. Historia obić papierowych w Europie

Najprawdopodobniej na początku XVI wieku papier stał się materiałem, który – podobnie jak wcześniej skóra i tkanina – służył do dekoracji wnętrz, głównie przez naklejanie go na ściany i sufity. Obecne badania potwierdzają, że pierwsze przykłady papierowej dekoracji ściiennej należy datować na koniec XV i początek XVI wieku. Najczęściej wykorzystywane wówczas motywy to imitacja drewna, chętnie stosowana do połowy XVII wieku, ponadto motywy floralne często ujmowane w symetryczne układy kandelabrowe oraz motywy zaczerpnięte ze wzornictwa tkanin. Przepuszczalnie do tej ostatniej kategorii należy zaliczyć tapetę znaną w 1911 roku w Master’s Lodge Christ’s College w Cambridge¹⁹, w źródłach uznawaną za najstarszą znaną nam

¹³ *The Papered Wall. The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, pod red. L. Hoskins, Nowy York 2005.

¹⁴ W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 55–60.

¹⁵ M. Nałęcz-Dobrowolski, *Starodawne obicia papierowe...* [5], s. 14–18.

¹⁶ A. Jacher-Tyszkowa, *Polska grafika ludowa*, Kraków 1970, s. 8–12.

¹⁷ J. Siniarska-Czaplicka, *Warszawskie fabryki obić papierowych*, „Przegląd Papierniczy” 1975, z. 2, s. 77–78.

¹⁸ F. Sobalski, *Z dziejów fabryki obić papierowych w Częstochowie*, „Przegląd Papierniczy” 1964, nr 8, s. 166–168.

¹⁹ W źródłach nie ma jasności, czy tapeta zdobiła sufit czy ściany wspomnianego wnętrza. Geerr Wisse pisze, iż tapeta umieszczona była na suficie (G. Wisse, *Manifold Beginnings: Single-Sheet*

dziś tapetę, odbitą metodą drzeworytniczą przez Hugo Goesa i datowaną na rok 1509. Obecny stan badań podaje w wątpliwość tak wczesną datację i proponuje uznać tapetę z Cambridge za zabytek z końca XVI wieku, za czym przemawiają zarówno typ wzoru, jak i dokumenty archeologiczne²⁰. Wśród niewielu zachowanych przykładów ówczesnych tapet dominują przede wszystkim obicia sufitów, trwalsze, bo mniej narażone na bezpośrednie działanie światła, wilgoci, a zwłaszcza uszkodzeń mechanicznych.

Czas intensywnego rozwoju przemysłu tapetowego przypada jednak na XVII i XVIII wiek. Powoli wychodzi wówczas z użycia papier obiciowy imitujący strukturę drewna, zaczynają natomiast dominować wzory znane z tkanin, zwłaszcza tapiserii. Obserwujemy także zmiany w technikach produkcji – od pojedynczych arkuszy papieru, przez arkusze sklejane w jedną całość, aż po format rolki. Schematycznie tu przestawioną drogę rozwoju tapet trudno precyzyjnie dookreślić, bowiem początki tapeciarstwa nie są dla nas jasne. Z pewnością inaczej rozwijał się przemysł obić papierowych we Francji czy w Niemczech, inaczej zaś w Anglii.

Wśród badaczy panuje raczej zgoda, iż rozwój przemysłu tapetowego we Francji należy wiązać z tzw. *dominotiers*. Tą nazwą określano wykonawców drukowanych lub ręcznie malowanych arkuszy papieru, zawierających sceny religijne. Pojedyncze arkusze papieru zawierające te sceny określano mianem *dominos*. Bardzo szybko jednak nazwa *dominos* poszerzyła swój zakres znaczeniowy na arkusze zawierające również przedstawienia świeckie²¹. Mimo różnorodności deseni i motywów wszystkie *dominos* miały wspólne elementy: czarny druk wzoru i kolor nakładany za pomocą szablonu²². Prawdopodobnie zbliżony był format wytwarzanych przez nich arkuszy i wynosił 41 cm x 30 cm²³.

Ernst Wolfgang Mick wspomina, iż arkusze o charakterze ornamentacyjnym produkowane przez *dominotierów*, zawierające na przykład pnącza roślin, pozwalały na łączenie pojedynczych arkuszy papieru w długie płaszczyzny, a to z kolei stało się bodźcem dla nowych rozwiązań technicznych umożliwiających produkcję obszerniejszych płaszczyzn papieru obiciowego²⁴.

Zawód *dominotiers* był popularny we Francji jeszcze w połowie XVIII wieku, a znanymi ośrodkami tego rzemiosła były: Chartres, Le Mans, Orlean, Paryż, Rouen. Wiadomo również o dobrze prosperujących warsztatach w Niemczech, we Włoszech i w Niderlandach²⁵.

Trudno określić, jaką popularnością cieszyły się papiery *dominos*. Na pewno nie ułatwia nam tego zadania hasło *domino* stworzone przez Jeana-Michela Papillona

Papers [w:] *The Papered Wall...* [13], s. 11), z kolei Wojciech Lipiec wskazuje na ścianę (W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 55).

²⁰ G. Wisse, *Manifold Beginnings: Single-Sheet Papers* [19], s. 11.

²¹ Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati*, „I quaderni dell’antiquariato” 1998, s. 58.

²² *Ibidem*, s. 60.

²³ E.W. Mick, *Deutsches Tapetenmuseum Kassel*, Kassel [b.r.], s. 28.

²⁴ *Ibidem*, s. 21.

²⁵ G. Wisse, *Manifold Beginnings: Single-Sheet Papers* [19], s. 13.

w 1755 roku do *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*. Stwierdzenia Papillona wyraźnie sugerują, iż *domino* to typ obicia papierowego stosowanego w prowincjonalnych domach, pozbawiony smaku i elegancji. Definicja ta może być jednak nieobiektywna, bowiem Jean-Michel Papillon miał osobisty interes w tym, aby umniejszyć rangę dzieł *dominotiers*. Należał do konkurencyjnej rodziny drukarzy, dostarczającej papierowe obicia ścienne na rynek paryski już bodajże w latach sześćdziesiątych XVII wieku²⁶. Niemniej jednak powszechna jest opinia, iż *dominotiers* większą wagę przykładali do ogólnego wrażenia dekoracyjnego niż do precyzji wykonania²⁷.

Jeśli wierzyć zapisom Jeana-Michela Papillona w *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, to właśnie jego ojciec, Jean Papillon II, wprowadził na rynek tapety o wzorze ciągłym. Za sprawą ilustracji młodszego Papillona, powstałych na zamówienie Diderota (najprawdopodobniej do *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*, gdzie jednak się nie znalazły²⁸), poznajemy tajniki druku papierów. Drewniana matryca z wyżłobionym wzorem do odbicia była przytwierdzana do stołu. Na nią nakładano atrament bądź farbę, a następnie przykładano arkusz papieru. Aby wzór został dobrze odbity, drukarze za pomocą drewnianych rolek dociskali arkusz do matrycy. Kolejnymi czynnościami było suszenie i wygładzanie arkusza, a następnie koloryzowanie go za pomocą szablonu lub pędzla.

Inna technika stosowana przez Jeana Papillona II umożliwiała produkcję tapet o wzorze ciągłym, wykorzystywała bowiem zasadę lustrzanego odbicia. Wilgotny arkusz papieru przyciskano do świeżej, tradycyjnie uzyskanej odbitki. Powstający w ten sposób wzór był właśnie lustrzanym odbiciem oryginału, co umożliwiało łączenie arkuszy w jeden ciągły deseń²⁹.

W Anglii, podobnie jak we Francji, szybki rozwój przemysłu tapetowego rozpoczyna się w drugiej połowie XVII wieku³⁰. Rozkwit ten był na tyle znaczący, że zdecydował o dominacji Anglii na europejskim, a nawet światowym rynku aż do drugiej połowy XVIII wieku. Pierwsze tapety produkowane w XVII wieku w Anglii miały – podobnie jak we Francji – postać pojedynczych arkuszy, z wzorem zamkniętym w ich obrębie. Deseń drukowano w czerni, a ewentualne kolory dodawane były potem, za pomocą pędzla lub szablonu.

Najprawdopodobniej około 1680 roku zaczęto produkować arkusze ze wzorami, które można było łączyć w większe całości. To otworzyło drogę do uwolnienia wzoru z obszaru niewielkiego arkusza papieru i pozwoliło na szybki rozwój rzemiosła tapetowego, nieuchronnie zmierzającego do formy rolki.

Siedemnastowieczne i osiemnastowieczne angielskie tapety w głównej mierze wykorzystywały wzornictwo znane z tkanin, haftów, koronek, a nawet sztukaterii

²⁶ A. Bender, *Koltryny i tapety...* [5], s. 27.

²⁷ Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 60.

²⁸ *Ibidem*, s. 61.

²⁹ G. Wisse, *Manifold Beginnings: Single-Sheet Papers* [19], s. 17.

³⁰ W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 57; A. Wells-Cole, *Flocks, Florals and Fancies: English Manufacture 1680–1830* [w:] *The Papered Wall...* [13], s. 22.

czy snycerki. W ten sposób stawały się one tańszymi substytutami dotychczasowej dekoracji ściennej. Szczególnie popularne były tzw. *flock papers*, imitujące wytworne tkaniny obiciowe, np. adamaszki, aksamity. Ich charakterystyczną cechą było wzmocnienie wzoru przez naklejenie nań delikatnego surowca włókienniczego – pyłu wełnianego lub innych sproszkowanych tkanin³¹. Większość „wełnianych tapet” charakteryzowała się dużymi, wyrazistymi wzorami, często obejmującymi kilka arkuszy papieru.

Odrębną kategorią tapet modnych w XVIII wieku były oryginalne tapety chińskie, których pierwsze egzemplarze sprowadzono do Europy w końcu XVII wieku. Zachwycały przede wszystkim kolorystyką, delikatnym rysunkiem oraz egzotycznymi motywami. Wszystkie były malowane ręcznie, dlatego też noszą indywidualne cechy ręki anonimowego artysty. Ze względu na rodzaj wzorów można wyróżnić kilka typów chińskich tapet. Do pierwszej grupy zaliczamy tapety zawierające przedstawienia figuratywne, ilustrujące życie codzienne mieszkańców Chin. Drugą grupą są tapety o dominującym motywie ptaków i roślin. Trzecia kategoria to tapety łączące elementy dwóch poprzednich grup. Wysoki koszt chińskich obić papierowych, jak również długi czas oczekiwania na realizację zamówienia spowodowały, iż na europejskim rynku zaczęły pojawiać się imitacje tego cennego towaru.

Dominacja angielskiego rynku tapetowego w Europie zakończyła się mniej więcej w latach siedemdziesiątych XVII wieku. Od tego czasu następne sto lat należałoby nazwać złotym wiekiem tapet francuskich. Przemysł tapetowy koncentrował się głównie w Paryżu i Lyonie, choć słynna była również manufaktura Jean Zuber & Cie w Rixheim. W samej stolicy Francji w 1788 roku było czterdzieści osiem zakładów związanych z produkcją i sprzedażą tapet. Najślynniejszym spośród nich stał się warsztat, którego właścicielem był Jean-Baptiste Réveillon.

Tapety wychodzące z manufaktury Réveillona szybko stały się symbolem luksusu. Charakteryzowała je wysoka jakość papieru, bogactwo, a nierzadko odwaga wzorów i wyrafinowanie rysunku. Dowodem uznania dla wytwórni Réveillona było nadanie jej w 1783 roku przez Ludwika XVI tytułu manufaktury królewskiej. Tapety Réveillona to głównie typ modnych pod koniec XVIII i na początku XIX wieku wąskich paneli umieszczanych w ramach drewnianej boazerii lub sztukaterii. Ich kształt (wąski, stojący prostokąt) w dużym stopniu zdeterminował rodzaj dominujących na nich przedstawięń: arabeski i groteski w układach kandelabrowych. Charakteryzuje je niezwykle bogactwo kompozycji, owoc pracy najlepszych projektantów. Nie bez znaczenia jest również wyważona, lecz żywa kolorystyka³². Wspomnieć również należy o stosowanych przez Réveillona bardzo dużych raportach, co dodatkowo wzmacniało wrażenie swobodnej kompozycji³³. Styl tych kompozycji można określić jako klasycyzujący, bowiem wykorzystywały one wiele elementów znanych

³¹ Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 58.

³² *Ibidem*, s. 61.

³³ E.W. Mick, *Deutches Tapetenmuseum Kassel* [23], s. 28.

ze sztuki greckiej i rzymskiej: antyczne wazy, postaci mitologiczne, elementy klasycznej architektury, klasyczne posągi itp.

Koniec XVIII wieku w historii tapet zapisał się doniosłym wydarzeniem, a mianowicie pojawieniem się panoram, ogromnych rozmiarów tapet przedstawiających skomplikowany wzór złożony z wielu arkuszy. Ich podstawową cechą był brak raportu³⁴. Panorama była dużych rozmiarów obrazem, który tworzył w pomieszczeniu wrażenie otwartej przestrzeni. Pierwszą panoramą była najprawdopodobniej tapeta wyprodukowana w manufakturze Arthur et Robert w ostatnim dziesięcioleciu XVIII wieku dla znanego w Paryżu miejsca uciech Jardin Bagatelle. Wszystkie pozostałe panoramy zostały wydatowane na czas po 1800 roku³⁵. Produkcja panoram odbywała się tradycyjną metodą drzeworytniczą. Była to niezwykle żmudna praca. Każdy kolor wymagał przygotowania odrębnej drewnianej matrycy, co w konsekwencji dawało od kilkuset do nawet czterech tysięcy matryc tworzących jeden papierowy obraz³⁶. W większości przypadków tematy czerpano bezpośrednio z literatury³⁷, rzadziej była to historia czy tematy aktualne³⁸ (np. propagandowy charakter niektórych tapet sławiących zwycięstwa Napoleona). Inspiracją stawał się również zwykle wyidealizowany świat natury, w tym niemal rajskie współzystowanie człowieka i przyrody. Kompozycje panoramicznych papierów w ogólnym schemacie były bardzo podobne. Niemal 2/3 przedstawienia wypełniało niebo. Ta przewaga błękitu była uzasadniona względami optycznymi. Dla stworzenia złudzenia otwartej przestrzeni, konieczne było umieszczenie horyzontu na wysokości oczu obserwatora.

Wiek XIX, zwłaszcza zaś okres po połowie stulecia, jest czasem ogromnych zmian w przemyśle tapetowym. Producenci tapet dostrzegli potrzebę szybszej i tańszej produkcji, zdolnej zaspokoić potrzeby klientów, wśród której zaczęli się pojawiać reprezentanci niższych warstw społecznych³⁹. Tak rysująca się sytuacja na rynku zadecydowała o załamaniu się hegemonii francuskiego przemysłu tapetowego, wyspecjalizowanego głównie w produkcji luksusowych obić papierowych. Również opornie wprowadzana mechanizacja procesu produkcji, spowodowała przejście palmy pierwszeństwa przez mniej konserwatywną Anglię⁴⁰.

Proces mechanizacji przemysłu tapetowego przebiegał stopniowo niemal od początku XIX wieku, by ostatecznie w połowie stulecia osiągnąć apogeum. Pierwszym

³⁴ O. Nouvel-Kammerer, *Wide Horizons: French Scenic Papers* [w:] *The Papered Wall...* [13], s. 94–95.

³⁵ E.W. Mick, *Deutsches Tapetenmuseum Kassel* [23], s. 33.

³⁶ Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 64.

³⁷ E.W. Mick, *Deutsches Tapetenmuseum Kassel* [23], s. 34.

³⁸ Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 64.

³⁹ J. Banham, *The English Response: Mechanization and Design Reform* [w:] *The Papered Wall...* [13], s. 132; Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 64; W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 57; A. Bender, *Koltryny i tapety...* [5], s. 27; T. Windyka, *Z dziejów barwienia...* [2], s. 19.

⁴⁰ J. Banham, *The English Response...* [39], s. 132; Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 68.

zwiadunem rewolucji przemysłowej był udany eksperyment przeprowadzony przez Anglika T. Harrisa dotyczący mechanicznego barwienia papieru, służącego jako tło dla wzoru (1814 r.). Z kolei w 1823 roku również Anglik, W. Palmer, skonstruował maszynę, która obsługiwała proces podnoszenia i opuszczania matrycy drukującej wzór. Około 1826 roku istotne ulepszenia wprowadził Jean Zuber za sprawą maszyny drukującej wzór grawerowanymi metalowymi cylindrami⁴¹. Niebagatelną rolę dla zwiększenia produkcji tapet miały również patenty związane z drukowaniem papieru mającego postać rolek. Około 1830 roku maszyny to umożliwiające były już wykorzystywane w przemyśle papierniczym Anglii, Francji i Ameryki⁴².

Kolejnym etapem mechanizacji przemysłu tapetowego, datowanym na 1839 rok, było skonstruowanie maszyny wykorzystującej do druku metalowe cylindry i korzystającej z papieru w rolkach, tak zwanej tapeciarki⁴³. Ojcami tego wynalazku byli konstruktorzy z firmy Potters & Ross. Obszar wzornictwa został wzbogacony przez Paula Balina, który w 1865 roku tak zmodyfikował urządzenie drukujące, iż było ono w stanie wytwarzać papiery z dodatkowymi tłoczeniami, imitującymi złożoną skórę⁴⁴.

Produkcja maszynowa zadowalała na ogół mniej wyrafinowane gusta klientów, stała bowiem na niższym poziomie artystycznym. Z tego też względu miała grupę zażartych przeciwników. Do tych kontestatorów zaliczyć należy przede wszystkim osoby związane z Reformą Wzornictwa (Augustus Welby Northmore Pugin, Henry Cole, Richard Redgrave i Owen Jones). Działały one przede wszystkim na rzecz podwyższenia standardów projektowania w przemyśle, ale ich aktywność nie przyniosła zdecydowanej rewolucji na gruncie projektowania. Obok Design Reform Movement w drugiej połowie XIX wieku rejestrujemy pojawienie się w wielu częściach Europy i Stanów Zjednoczonych prądu zwanego estetyzmem lub ruchem Arts & Crafts, również oddziałującego na kształt projektów tapet. Najwybitniejszą postacią tego ruchu był William Morris. Podobnie jak Pugin wypowiedział on wojnę panującej w przemyśle artystycznym brzydocie i pospolitości i stał się gorącym orędownikiem powrotu do rękodzielnictwa. Szeroki zakres jego artystycznej działalności obejmował między innymi projektowanie wzorów tapet. Mówiąc o stylu tego wzornictwa, należy podkreślić silny związek ze światem natury – fauną i florą. Ponadto tapety projektu Morrisa wyróżniały: prostota i szlachetność.

Wobec silnej konkurencji na rynku tapet w drugiej połowie XIX wieku firmy produkujące te ściennie obicia starały się o opatentowanie specjalistycznych produktów, wyróżniających je na rynku. Wśród tego typu produktów powodzeniem cieszyły się

⁴¹ Y. Brunhammer, O. Nouvel wskazują nie na 1826, ale na 1829 rok – Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 65; J. Banham, *The English Response...* [39], s. 133.

⁴² J. Banham, *The English Response...* [39], s. 135.

⁴³ H. Krzyżanowski, *Uzlachetnianie i przeróbka papieru*, „Papiernik” 1946, nr 12, s. 14.

⁴⁴ Y. Brunhammer, O. Nouvel, *Carte da parati* [21], s. 65; A. Bender, *Koltryny i tapety...* [5], s. 28.

pierwsze tapety zmywalne, produkowane na przykład przez J. Stater & Sons z Hull⁴⁵ już mniej więcej od połowy wieku. Ich walory niejednokrotnie były podkreślane przez różnorodne organizacje zdrowia, a sława takich jak *lincrusta* czy *anaglypta* nie słabła i przetrwała do dziś⁴⁶.

Innymi materiałami obiciowymi popularnymi w końcu XIX wieku były imitacje kurdybanów. Ich obecność na europejskim rynku wiązała się głównie z importem z Japonii, który zalał rynek, deklasując działające na nim firmy. Ich produkcja polegała na ręcznym lub maszynowym tłoczeniu folii aluminiowej i kilkukrotnym pokrywaniu jej lakierem. Kolory były nakładane ręcznie przez szablony. Uzyskiwany efekt bywał czasami na tyle doskonały, iż problemem było odróżnienie imitacji od oryginalnie tłoczonej skóry.

Popularność obić imitujących skórę, tkaninę, drzewo, tynk, skały stała się wyróżniającą się cechą przemysłu tapetowego ostatniej ćwierci XIX wieku. Stale rosnący popyt rodził wśród producentów zapotrzebowanie na nowe projekty. Z tego względu konieczne było dbanie o stałą współpracę z dobrymi projektantami. Niektóre firmy organizowały nawet swoje własne pracownie design. To ożywienie w dziedzinie projektowania skutkowało w tworzeniu nowych, modernistycznych w duchu projektów.

Art nouveau w dziedzinie wzornictwa tapetowego wyraziło się w sięganiu po botaniczne i organiczne motywy, przestylizowane w płaskie, linearne wzory, lub w zgeometryzowaniu form znanych z natury, aż do uzyskania struktur abstrakcyjnych. Ulubionymi kolorami były pastele. Przykładem silnego ciężenia ku abstrakcji mogą być projekty francuskiego twórcy Hectora Guimarda czy Otto Eckmanna, przedstawiciela Jugendstil. Prawdziwym niezależnym projektantem okazał się Josef Hoffmann, który w ramach art nouveau stworzył odrębny język, charakteryzujący się czystością i zdyscyplinowaniem linii, mocno zgeometryzowanych, oraz surową paletą kontrastujących ze sobą kolorów.

Nowatorstwo myślenia o projektowaniu nie wpłynęło oczywiście na wyrugowanie z rynku od dawna w nim zakorzenionych stylów historycznych i tradycyjnie rozumianych motywów floralnych. Zwłaszcza te ostatnie, w wydaniu realistycznym, stały się szczególnie modne z drugiej dekady XX wieku.

Działalność takich ugrupowań jak Deutscher Werkbund i Wiener Werkstätte zapoczątkowała narodziny nowego stylu dekoracyjnego, zwanego art déco⁴⁷. Jego rozwój przypada na lata dwudzieste XX wieku. Kontynuując założenia secesji (ekspansja sztuki na wszystkie dziedziny życia; ścisły związek sztuki z przemysłem), art déco wkroczyło zdecydowanie w obszar przemysłu tapetowego. Tu, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki użytkowej, zdradzało ono tendencje do czerpania inspiracji ze stylów orientalnych i sztuki afrykańskiej, zwłaszcza w sięganiu po

⁴⁵ Ch. Woods, J. Kosuda-Warner, B. Jacqué, *Proliferation: Late 19th-Century Papers, Markets and Manufacturers* [w:] *The Papered Wall...* [13], s. 150–153.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 156.

⁴⁷ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* [1], s. 21.

zdecydowane kolory, zestawiane kontrastowo. Ponadto art déco bazowało na osiągnięciach najnowszej sztuki awangardowej: kubizmu, fowizmu i konstruktywizmu⁴⁸. W dziedzinie projektowania obić papierowych należy podkreślić przede wszystkim zasługi działającego od 1911 roku w Paryżu Atelier Martine, założonego przez Paula Poireta. Tapety sygnowane przez Atelier wyróżniały się naiwnym stylem, jaskrawymi kolorami i ogromną skalą projektów.

Styl art déco bardzo szybko znalazł swych zwolenników poza Francją. W Niemczech ewoluował on w kierunku ekspresjonizmu, operując jaskrawymi kolorami i ornamentem o ostrych krawędziach. Mniej więcej od połowy lat dwudziestych art déco coraz więcej czerpało z konstruktywizmu, który dostarczał projektantom form geometrycznych. Od projektów opartych na dominacji figury był już zaledwie krok do wzorów minimalistycznych, prostych i linearnych, pojawiających się pod koniec lat dwudziestych XX wieku. Nie sięgały one już po kontrastowe zestawienia barw, lecz bazowały na harmonii monochromatyzmu⁴⁹.

Tendencja do wyciszenia efektów wizualnych objawiała się również w projektach Bauhausu. W obszarze projektowania tapet Hannesowi Meyerowi udało się stworzyć produkt niedrogi, produkowany maszynowo i znajdujący szerokie grono zwolenników. Projektowaniem tapet dla Bauhausu zajmował się Hinnerk Scheper. Preferował on odcienie delikatne, blade kolory. W każdym wzorze trzy bliskie sobie tony pastelowe zlewały się optycznie, tworząc efekt wibrujących barw. Efekt ten zyskał aprobatę odbiorców do tego stopnia, że w latach trzydziestych XX wieku większość tapet pokryta była rozmytymi plamami kolorów zestawionych monochromatycznie. Elementami ożywiającymi były: złoty pył, tłoczenia lub modelowanie powierzchni tapet na wzór obić z tkanin.

Przed wybuchem drugiej wojny światowej pojawiają się wzory, które wypowiedziały się w pełni dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku. Mowa tu o małych, spokojnych wzorach drukowanych w monochromatycznych barwach, często wzbożonych tłoczeniami, będących tłem dla mebli i obrazów. Takie desenie stały się niewątpliwie źródłem późniejszych tendencji do gładko otynkowanych ścian, pomalowanych na biało lub jednokolorowo.

4. Historia obić papierowych w Polsce

Obicia papierowe pojawiły się na ścianach polskich domów bardzo wcześnie, bo już w XVI wieku. W literaturze te najdawniejsze polskie tapety określa się mianem ‘koltryny’. Technika ich druku była niezwykle prosta. Ornament wycinano w drewnianym klocek, a następnie odbijano go zazwyczaj metodą stemplowania⁵⁰

⁴⁸ S. Thümmler, M. Turner, *Unsteady Progress: From the turn of the Second World War [w:] The Papered Wall...* [13], s. 188.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 189–190.

⁵⁰ Marceli Nałęcz-Dobrowolski uważa, iż była to tzw. metoda „przecierana”, polegająca na tym, iż to papier kładziono na klocek, a następnie przesuwno po nim nacisk – M. Nałęcz-Dobrowolski, *Starodawne obicia papierowe...* [5], s. 17.

na papierze bądź płótnie⁵¹. Proces odciskania wzoru mógł przebiegać w dwojaki sposób: albo klocki barwiono kolejno różnymi kolorami, uzyskując efekty wielobarwne, albo odciskano jedynie czarny kontur, kolorując wzór ręcznie⁵².

Początkowo kołtryny sprowadzano z Włoch, Norymbergi, Gdańska i Wrocławia⁵³, z czasem (koniec XVI wieku) i na terenie Rzeczypospolitej pojawili się rzemieślnicy zajmujący się kołtryniarstwem. Kołtryny zdobiły ściany i stropy kościołów (zwłaszcza drewnianych)⁵⁴, świeckich przestrzeni publicznych i prywatnych.

Tematyka tego typu obić ściennych była różnorodna, zazwyczaj jednak miały one charakter dekoracyjny. Dominowały motywy floralne i geometryczne⁵⁵ (np. kołtryna znaleziona w oprawie książki *Malpa człowiek*, kołtryna gabinetu archeologicznego UJ, kołtryna z budynku przy ul. Floriańskiej 25 w Krakowie, kołtryna z budynku Collegium Juridicum przy ul. Grodzkiej 53 w Krakowie). Szczególnie preferowane były układy kandelabrowe (np. kołtryna z *Księgi Bractwa* przy cerkwi św. Michała i Innych Sił Niebiańskich). Wzornictwo nie odbiegało zatem od tego spotykanego w najwcześniejszych tapetach europejskich, nie spotykamy jednak na gruncie polskim tak powszechnych na Zachodzie wzorów mazerunkowych.

W tym kontekście wyjątkowa wydaje się kołtryna z nieistniejącego dziś kościoła w Białyninie, której znane figuratywne fragmenty, przedstawiające Maryję z Dzieciątkiem, sugerują, iż mieliśmy tu do czynienia z szeregiem scen figuratywnych wyobrażających – obok Maryi – również scenę ukrzyżowania czy postaci świętych. Innym przykładem kołtryny przedstawiającej bardziej rozbudowany program ikonograficzny, tym razem jednak świecki, jest kołtryna znaleziona w orancie z kościoła w Pisarzowej. Zachowanych siedem fragmentów papieru układa się w trzy sceny figuralne i fryz ornamentalny. Na całość kompozycji składają się „cztery poziome strefy powtarzających się motywów”⁵⁶. Górny pas przedstawia orkiestrę złożoną z czterech zwierząt. Poniżej przedstawiono cztery tańczące postaci. Z kolei obserwujemy dwóch wartowników – górala i hajduka – na tle budynku z trzema niewielkimi oknami. Ponad środkowym oknem widnieje napis: „WARTA JES Y[.] P[.] TEKIELIEGO”. Całość kompozycji zamyka pas dekoracyjny.

Pierwociny tapet w Polsce, czyli tzw. kołtryny, miały wiele wspólnego z papierami typu *dominos*. W obu przypadkach mieliśmy do czynienia ze wzorem zamknię-

⁵¹ A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 30; M. Ciechańska, J. Charytoniuk, *Kilka uwag o kołtrynach...* [8], s. 279; T. Windyka, *Z dziejów barwienia...* [2], s. 19.

⁵² T. Windyka, *Z dziejów barwienia...* [2], s. 19.

⁵³ A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 29–30; J. Bieniarzówna, *Elementy ludowe w urządzeniu izby uboższego mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, „Polska Sztuka Ludowa” 1956, z. 6, s. 113; G. Janneau, *Encyklopedia sztuki dekoratorskiej*, tłum. J. Arnold, E. Kiełczewska, Warszawa 1978, s. 142.

⁵⁴ M. Nałęcz-Dobrowolski, *Starodawne obicia papierowe...* [5], s. 15; W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 57.

⁵⁵ M. Nałęcz-Dobrowolski, *Starodawne obicia papierowe...* [5], s. 16; M. Ciechańska, J. Charytoniuk, *Kilka uwag o kołtrynach...* [8], s. 278; G. Janneau, *Encyklopedia sztuki dekoratorskiej* [53], s. 142.

⁵⁶ M. Ciechańska, J. Charytoniuk, *Kilka uwag o kołtrynach...* [8], s. 278; M. Marcinowska, *Cenny sztynnik w siedemnastowiecznym orncie* [on-line], <http://nsi.pl/almanach/art.-wydarzenia/cenny_sztynnik_w_ornacie.htm> [dostęp: 15 lutego 2009 roku].

tym zazwyczaj w obrębie jednego arkusza, multiplikowanego na ścianie lub stropie. Zasada druku w ogólnych założeniach również była podobna. Wzór drukowano czarną farbą i kolorowano za pomocą szablonu lub pędzla.

Zachowane kołtryny najczęściej datuje się na czas od końca XVI wieku do XVII wieku⁵⁷, choć precyzyjne datowanie jest w zasadzie niemożliwe. Niestety, do naszych czasów przetrwało niewiele z tych najstarszych kołtryn, a te, które ocalały, zazwyczaj zachowały się fragmentarycznie w bardzo złym stanie. Znane są nam zaledwie dwa przypadki zachowania kołtryn *in situ*. Oba dotyczą obić stropowych we wnętrzach budynków krakowskich: kamienicy mieszczańskiej przy ul. Floriańskiej oraz Collegium Juridicum przy Grodzkiej 53.

W pierwszej połowie XVIII wieku obserwujemy na ziemiach polskich wyraźny wzrost zainteresowania papierowymi obiciami ściennymi⁵⁸. Przystępność cen spowodowała, że tapety zagościły nie tylko w domach pańskich, ale również w mniej zamożnych domach szlacheckich, ostatecznie zaś „żadnego domu majątnego mieszczanina i księdza plebana nie obaczył papierowym obiciem nie obitego”⁵⁹. Zachowane obiekty przekonują dodatkowo, że papier ozdabiał również wnętrza ówczesnych kościołów⁶⁰. Źródła nie dają świadectwa o funkcjonowaniu w XVIII wieku na ziemiach polskich większej liczby tapeciarni. Jedyną wzmiankowaną w dokumentach⁶¹ jest Fabryka Obić Papierowych i Płóciennych w Warszawie⁶².

Zdecydowana większość obić miała charakter wyłącznie ornamentacyjny, z dominującymi motywami floralnymi i geometrycznymi⁶³. Takie też są tapety, którymi oklejone jest wnętrze osiemnastowiecznego kościoła w Szalowej czy wzmiankowane w Inwentarzu z 1793 roku, dziś już niezachowane, obicia papierowe niektórych wnętrz Pałacu w Wilanowie.

Na uwagę zasługuje zwłaszcza dekoracja drewnianego kościoła w Szalowej. Obicie papierowe zdobi tutaj powierzchnie ścian nawy głównej. Na jasnym tle przedstawione zostały w monochromatycznej niebieskiej tonacji głównie motywy floralne: bukiety kwiatów, wici roślinne z elementami *rocaille* i kratki, festony (ilustr. 1). Pojawiają się również ptaki (gołębie) z kołczanami wypełnionymi strzałami. Całość ma charakter wybitnie ornamentalny. Wzór nie nawiązuje do specyfiki miejsca. Raczej wprowadza tu obcą atmosferę buduarowej intymności. Te wybitnie niechrześcijańskie motywy ikonograficzne każą przypuszczać, że pierwotne przeznaczenie tapet z Szalowej nie było związane z wnętrzem sakralnym. Wzornictwo

⁵⁷ M. Nałęcz-Dobrowolski, *Starodawne obicia papierowe...* [5], s. 17; A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 30.

⁵⁸ W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 57; A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 31, 35.

⁵⁹ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951, s. 522–523.

⁶⁰ A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 35; W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 57.

⁶¹ Dziennik Handlowy z 1786 roku (cyt. za: J. Siniarska-Czaplicka, *Warszawskie fabryki obić papierowych* [17], s. 77).

⁶² J. Siniarska-Czaplicka, *Warszawskie fabryki obić papierowych* [17], s. 77.

⁶³ W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 57.

pozwała na wiązanie ich z francuskimi tapetami drugiej połowy XVIII wieku. Takie datowanie potwierdza również obecność rokokowych motywów ornamentalnych, np. *rocaille*. Należy podkreślić, iż tapeta z Szalowej odznacza się wysokimi walorami estetycznymi i nie jest bynajmniej dziełem prymitywnego warsztatu. Należy przypuszczać, że obicia papierowe pojawiły się w tym wnętrzu sakralnym przypadkowo i stanowią zjawisko wyjątkowe. Taką tezę potwierdzałby zapis w rozprawie Kitowicza, nic niemówiący o obecności tapet we wnętrzach osiemnastowiecznych kościołów. Nie spotykamy się również z tego typu przypadkami w historii tapet Europy Zachodniej. Zachowane przykłady i dokumenty wskazują raczej na to, iż we wnętrzach kościołów, i to zazwyczaj tych wiejskich, drewnianych, pojawiały się jedynie koltryny, nie zaś tapety pochodzące z poważnych manufaktur. Obiekt z Szalowej trzeba tu uznać za bardzo ciekawy, wyjątkowy przypadek zastosowania w wystroju wiejskiej świątyni najprawdopodobniej francuskich tapet przeznaczonych do wystroju wnętrz mieszkalnych.

Obok motywów floralnych i geometrycznych w XVIII wieku rozszerza się również moda na motywy egzotyczne, zwłaszcza chinoiserie, czego przykładem są zachowane *in situ* dwie chińskie tapety, sprowadzone przez Stanisława Augusta najprawdopodobniej z Anglii, zdobiące Pokój Bawialny Białego Domku w Łazienkach Królewskich. Wystrój ścian datuje się na okres 1775–1776⁶⁴. Tapeta na ścianie południowej ma kształt niemal kwadratu i przedstawia „widok kampanii europejskiej w Kantonie”⁶⁵. Widzimy tu fragment miasta portowego, ożywionego przez ogromną liczbę łódeczek i barek oraz sporą grupę ludzi o wschodnim wyglądem, uwijających się na brzegu. Z kolei tapeta na ścianie zachodniej ma kształt stojącego prostokąta i przedstawia „nieokreślony pejzaż z domami i sztafażem ludzkim na pierwszym planie”⁶⁶ (ilustr. 2). Tapety z Białego Domu stanowią swoistą zagadkę. Nie znamy dokładnie źródła ich pochodzenia, autora ani czasu powstania. Tego typu informacje, niezachowane w dokumentach z czasów stanisławowskich, może w pewnym tylko stopniu przynieść ana-



Ilustr. 1 Tapeta w kościele w Szalowej, nawa główna, XVIII w., archiwum autorki

⁶⁴ M. Kwiatkowski, *Wielka Księga Łazienek*, Warszawa 2000, s. 42.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 45.

⁶⁶ *Ibidem*.



Ilustr. 2 Oryginalna tapeta chińska z Pokoju Bawialnego w Białym Domku, ściana zachodnia, przed 1775 r., archiwum Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

liza porównawcza z innymi znanymi nam oryginalnymi tapetami chińskimi. Taka analiza z jednej strony stawia interesujące nas tapety w rzędzie typowych tapet o chińskiej proveniencji (typ ikonograficzny – ilustracja życia codziennego mieszkańców Dalekiego Wschodu na tle krajobrazu; precyzja rysunku). Z drugiej zaś ukazuje ich oryginalność. Elementem odróżniającym tapety z Białego Domu jest z pewnością ich kompozycja, w której ponad połowę przedstawienia zajmuje niebo. Większość znanych nam oryginalnych tapet zdradza swoisty *horror vacui*. Tapeta z Białego Domu w Łazienkach to bodaj pierwsze chińskie obicie dające obserwatorowi tyle oddechu. Ta cecha podaje w wątpliwość pochodzenie tapet i otwiera furtkę hipotezie o europejskich korzeniach obić z Białego Domu, tym bardziej że już wkrótce na rynkach Europy pojawią się obiekty, które rozmiłują się w tego typu kompozycjach – panoramy.

Wiek XIX jest czasem stałego wzrostu popularności obić papierowych. Na ową popularność wpływa obniżanie cen tapet importowanych z Europy, jak również rozkwit produkcji rodzimej. Wśród ważniejszych firm należy wymienić warszawską fabrykę Michała Spurlina i Henryka Rahna, która powstała w 1829 roku⁶⁷, przejętą później przez Józefa Franaszka, tapeciarnię braci Moes w Zgierzu⁶⁸ czy firmę Karola Wilhelma Moesa⁶⁹ funkcjonującą od 1850 roku w Warszawie. Istnieją również wzmianki o fabryce obić papierowych założonej przez Dietricha w Sielcach⁷⁰. Mimo rozwijającego się przemysłu tapetowego praktyka importu obić papierowych w XIX wieku nadal była powszechna. Z pewnością takim towarem importowym stały się w pierwszej połowie XIX wieku panoramy, które docierały do nas najprawdopodobniej z Francji. Do niedawna ten typ dekoracji ściennej zdołał również wnętrze Pokoju Stołowego skrzydła północnego Pałacu w Wilanowie, jednak na drodze powrotu do pierwotnego wystroju tego pomieszczenia panoramiczne tapety zostały

⁶⁷ J. Siniarska-Czaplicka, *Warszawskie fabryki obić papierowych* [17], s. 77. Błędne w tej kwestii informacje przynosi J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1988, s. 374.

⁶⁸ W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 58; J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki...* [67], s. 374.

⁶⁹ J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki...* [67], s. 374.

⁷⁰ W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 58.

usunięte⁷¹. Chodzi tu o dziewięć *panneau*, datowanych na pierwszą tercję XIX wieku, sprowadzonych „zapewne *via* Wiedeń z Francji”⁷². Niemal wszystkie eksponowały egzotyczną przyrodę, kryjącą w sobie elementy obcej architektury. Zaledwie dwie tapety zdają się przedstawiać krajobraz typowo europejski, reszta jest pochwałą świata orientalnego z jego piękną przyrodą i budownictwem (minarety, pagody, Hagia Sophia).

Jedyny znany autorce przykład panoramy zachowanej *in situ* znajdujemy w pawilonie bocznym osiemnastowiecznego pałacu w Walewicach⁷³. Na piętrze pawilonu znajduje się tzw. Salon Napoleoński, którego ściany obite są papierowymi tapetami pochodzącymi z pierwszej połowy XIX wieku, przedstawiającymi sceny mitologiczne i antyczne – wyścigi rydwanów, kult greckich bogów, koncert wiejski. Z pewnością siedem umieszczonych w Salonie tapet należy rozpatrywać jako spójną, ideologiczną całość. Mamy tu do czynienia z hołdem złożonym kulturze śródziemnomorskiej i jej kolebce – Grecji, z afirmacją filozofii życia mieszkańców tamtego obszaru kulturowego. Życie to odsłania się nam jako kult tężyzny fizycznej i cielesnych przyjemności (sceny wyścigu rydwanów i orszak bachiczny), ale również rozmiłowanie w wartościach duchowych (sceny ofiary składanej bogom) (ilustr. 3, 4).



Ilustr. 3 Tapeta-panorama z pałacu w Walewicach, ściana zachodnia, 1 poł. XIX w., archiwum autorki



Ilustr. 4 Tapeta-panorama z pałacu w Walewicach, detal, 1 poł. XIX w., archiwum autorki

Tapety z Walewic to wysokiej jakości druk na papierze czerpanym. Nie znamy precyzyjnie miejsca wykonania panoramy, można jednak przypuszczać, iż była nim któraś z francuskich manufaktur. Typ ikonograficzny tapety sugeruje, iż pochodzi ona z pierwszej ćwierci XIX wieku. Za zachodnią proveniencją tapet przemawia przede wszystkim ich wysoki poziom artystyczny. Najprawdopodobniej wyszły one z warsztatu, który produkcją tego typu obić zajmował się na większą skalę. Co prawda mamy tu do czynienia z monochromatycznymi przedstawieniami, utrzymanymi

⁷¹ W. Fijałkowski, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, s. 135.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Woj. łódzkie*, pod red. J.Z. Łozińskiego, Warszawa 1954, s. 171.

w kolorystyce sepia, zwraca jednak uwagę bogaty modelunek światłocieniowy, sprawność rysunku oraz dbałość o szczegóły.

Niestety, panoramy w polskich wnętrzach nie były zjawiskiem powszechnym. Na tego typu import mogli sobie pozwolić jedynie ludzie majątni. W większości polskich domów dominowały obicia o tradycyjnym, ornamentacyjnym charakterze, produkowane na ziemiach polskich. Jak wskazują zachowane dokumenty, rodzimy towar, zapewne tańszy, często nie ustępował jakością wzornictwa i wykonania towarom sprowadzanym z Zachodu. Dokumenty z drugiej połowy XIX wieku pozwalają odtworzyć charakter dominującego w polskich wnętrzach wzornictwa. Były to głównie motywy floralne znane ze wzornictwa tkanin. Spotykamy się również z wciąż żywą modą na motywy chinoiserie, czego dowodem mogą być zachowane *in situ* tapety z Pokoju Chińskiego i Alkowy I piętra południowego skrzydła Pałacu w Wilanowie. Wnętrza te powstały w ramach przebudowy, zleconej przez Aleksandrę Potocką, w latach 1880–1881. Jak pisze Wojciech Fijałkowski, „do dekoracji ścian w dawnym gabinecie Potockiego, przekształconym wówczas w Pokój Chiński z alkową, użyto odpowiednich tapet z chińskimi motywami figuralnymi, pejzażowymi, roślinnymi”⁷⁴.

W Pokoju dominuje kontrastowe zestawienie czerni tła, ze złotem, srebrem i białą motywów ornamentalnych. Owe motywy ornamentalne to scenki figuralne przedstawiające Chińczyków wkomponowanych w dalekowschodnią architekturę, wzbogaconą elementami fauny i flory. Z kolei w Alkowie dominuje intensywna czerwień ze złotymi, błękitnymi i zielonymi ornamentami. Są to na przemian motywy floralne – gałęzie i owoce śliw, kwiaty – oraz przedstawienia figuralne – dworska rozmowa przy parzeniu herbaty trzech postaci o rysach i w strojach dalekowschodnich. Należy przypuszczać, iż mamy tu do czynienia z obciami wyprodukowanymi przed 1880 rokiem, najprawdopodobniej w którymś z licznych warsztatów europejskich. Z dużą dozą pewności można odrzucić przypuszczenie, iż są to oryginalne tapety chińskie. Przekonuje o tym głównie wzornictwo, w przypadku tapet z Wilanowa oparte na powtarzalnym wzorze ornamentalnym. Oryginalne papiery przywożone z Chin nie były oparte na raporcie i miały charakter narracyjny. Ponadto tapety chińskie były w przeważającej części ręcznie malowane, te zaś są wykonane techniką wielokolorowego druku z klocków drzeworytniczych na papierze maszynowym⁷⁵. O tym, że warsztaty europejskie produkowały imitacje obić z Dalekiego Wschodu już od końca XVII wieku wspomina między innymi Gill Saunders⁷⁶. Najprawdopodobniej intensywnie powrócono do motywów chinoiserie we wzornictwie tapet w XVIII wieku wraz z rokokową modą na tego typu motywy w sztukach dekoracyjnych, jak również w pierwszej połowie XIX wieku, gdy dalekowschodnie motywy stały się

⁷⁴ W. Fijałkowski, *Wnętrza pałacu w Wilanowie* [71], s. 163.

⁷⁵ M. Ciechańska, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Tapety z Pokoju Chińskiego i Alkowy. Muzeum Pałac w Wilanowie, XIX w.*, Warszawa 2007, s. 3.

⁷⁶ G. Saunders, *The China Trade: Oriental Painted Panel* [w:] *The Papered Wall...* [13], s. 54.

popularne dzięki rozwojowi technik pozwalających na imitację laki w przemyśle tapetowym⁷⁷. Wytwarzaniem tego typu obić papierowych zajmował się w pierwszej połowie XIX wieku między innymi francuski warsztat Victora Poterleta. Być może tapety wilanowskie, będące imitacją błyszczącej powierzchni laki, wiązać należy z tą właśnie wytwórną⁷⁸.

Na marginesie profesjonalnej produkcji obić papierowych lokuje się wciąż w tym czasie funkcjonujące kołtryniarstwo. Z pewnością wyrobem tych obić trudnili się artyści, którzy tworzyli popularne w tym czasie obrazki drzeworytnicze, przeznaczone do zdobienia wnętrz domów niższych warstw społecznych. Przekonuje o tym dwustronna deska drzeworytnicza z Płazowa koło Lubaczowa, datowana na pierwszą połowę XIX wieku⁷⁹. Pochodzi ona z rodzinnego warsztatu Kostryckich, którzy trudnili się wykonywaniem obrazków drzeworytniczych ze scenami religijnymi i wizerunkami świętych.

Cenną informację o wyrobie „kołder” przynosi książka Ambrożego Grabowskiego *Ojczyste wspominki*⁸⁰, w której autor informuje, iż w podkrakowskiej wsi Borek jeszcze w XIX wieku chłopcy zajmowali się produkcją drzeworytów, którymi handlowano na okolicznych jarmarkach, a które służyły do zdobienia ścian świetlic i skrzyń⁸¹. Znamienne, że format tych kołtryn zbliżony był do formatu obrazków świętych, a zatem kołtryny z biegiem czasu stały się drobnymi papierowymi elementami dekoracyjnymi, przyklejanymi bezpośrednio na ścianę. Wspomina o tym również Janina Bieniarzówna: „Kołtryna-tapeta wśród ubogich warstw ludności miejskiej przybiera formę kołtryny-makaty. Przejmuje ją dalej wieś i znowu zmniejsza wymiary”⁸².

Znajdujące się w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie oryginały bądź kopie kołtryn datowanych na XVIII i XIX wiek mogą przybliżyć nieco format tego rodzaju dekoracji ściennych⁸³. Większość z nich przyjmuje formę stojącego prostokąta o dłuższym boku mieszczącym się w przedziale od około 40 do 35 cm, krótszym zaś mierzącym mniej więcej od 35 do 25 cm. Dodatkowo historia zachowanych zabytków pozwala stwierdzić, iż zdobiono nimi ściany i stropy kamienic miejskich⁸⁴, wiejskich chat, jak również zwykle drewnia-

⁷⁷ B. Jacqué, *Luxury Perfected: The Ascendancy of French Wallpaper 1770–1870* [w:] *The Papered Wall...* [13], s. 75.

⁷⁸ M. Ciechańska, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich...* [75], s. 10.

⁷⁹ Karta ewidencyjna Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie informuje o rozmiarach deski: ok. 39,5 x 31,6 cm.

⁸⁰ A. Grabowski, *Ojczyste wspominki*, t. 1, Kraków 1845, s. 266.

⁸¹ J. Bieniarzówna, *Elementy ludowe...* [53], s. 113; A. Bender, *Kołtryny i tapety...* [5], s. 30.

⁸² J. Bieniarzówna, *Elementy ludowe...* [53], s. 113.

⁸³ Zorganizowana przez Teresę Windykę w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju wystawa, zatytułowana „Drukarskie techniki zdobienia papierów i tkanin” (wrzesień 2008 r.), gromadziła w jednym miejscu te cenne zabytki rzemiosła artystycznego.

⁸⁴ Mowa tu o kołtrynach służących jako obicie stropu w Izbie Senatorskiej domu przy ulicy Głębokiej 16 w Krakowie [Zb. Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie – 71707/MEK; 71709/MEK].

nych kościołów i kapliczek⁸⁵. Program ikonograficzny interesujących nas tu obić oscylował między przedstawieniami o charakterze ornamentacyjnym a heraldyką i przedstawieniami religijnymi.

Całkowicie kuriozalnym zjawiskiem, pod pewnymi względami bliskim kołtrynom, było obijanie ścian gładkim papierem i dekorowanie go ręcznie swoistą polichromią. Z takim osobliwym przypadkiem spotykamy się już na początku XIX wieku w jednej ze wsi Lubelszczyzny – w Pyszniczy-Olszowcu. Drewniana kapliczka w przysiółku Olszowiec koło Stalowej Woli kryje w sobie prymitywne tapety, pochodzące najprawdopodobniej z pierwszej połowy XIX wieku. Niestety, precyzyjne ustalenie daty budowy kaplicy oraz daty pojawienia się w niej papierowej dekoracji ściennej, ze względu na stan badań historycznych, nie jest możliwe⁸⁶. Interesujące nas tapety zdobią ściany kaplicy powyżej przyziemia. Tapety z Pyszniczy-Olszowca realizują ściśle dekoracyjny program ikonograficzny oparty na motywach floralnych i architektonicznych. Należy podkreślić unikalność techniki wykonania obicia. Prace konserwatorskie dowiodły, iż mamy do czynienia z papierem czerpanym w arkuszach 40 x 130 cm, który pierwotnie pokryto białą warstwą farby, a następnie ozdobiono barwną polichromią pędzlem lub z użyciem szablonów.

Trójboczną ścianę północną częściowo wypełnia drewniany ołtarz, którego mensa oklejona jest tapetą przedstawiającą motywy roślinne wkomponowane w trzy arkady, przy czym środkowa arkada wypełniona jest ponadto monogramem IHS. Tapety zdobiące pozostałe płaszczyzny ściany północnej reprezentują prymitywne malarstwo iluzjonistyczne. Dominującym akcentem tego malarstwa są kolumny o porządku korynckim, flankujące przypominającą wnękę, wypełnioną kwiatami płaszczyznę. Trzony kolumn zdobi prymitywna marmoryzacja (ilustr. 5).



Ilustr. 5 Tapeta w kaplicy w Pyszniczy-Olszowcu, ściana północna, 1 poł. XIX w., archiwum autorki

W południowej części nawy znajduje się wsparty na słupach chór muzyczny. Ściana powyżej parapetu chóru wyklejona jest tapetą o tym samym układzie dekoracyjnym, co ściany wschodnia i zachodnia. Wyróżnia ją jedynie środkowe interkolumnium, w którym znajdują się wyraźne ślady napisu. Niestety, zniszczenie tej części tapety nie pozwala na odczytanie jego treści. Strony wschodnia i zachodnia mają ten sam wystrój ścian.

⁸⁵ Mowa o kołtrynie zdobiącej ściany drewnianej kapliczki w Zaskalu w powiecie nowotarskim [Zb. Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli – 46443/MEK].

⁸⁶ P. Frączek, *Dokumentacja prac konserwatorskich polichromii w kaplicy Olszowiec*, Kraków 1999 [wydruk komputerowy].

W przyziemiu nie znajdujemy tapet. Zdobią one obie ściany dopiero od wysokości mniej więcej dwóch metrów ponad drewnianą podłogą. Dominującym elementem ornamentacyjnym tapet są kolumny o porządku tokańskim z marmoryzowanymi trzonami, utrzymanymi w kolorach błękitu oraz ciemnego i jasnego brązu. Interkolumnia wypełniają schematycznie potraktowane, przedstawione za pomocą szablonu motywy kwiatowe. Na przemian są to mniejsze i większe brunatne kwiatostany dość gęsto rozmieszczone na błękitnym tle oraz błękitne kwiatostany na wrzosowym tle. Ściany obwiedzione są w górnej części fryzem przedstawiającym wić liści dębu. Zdecydowanym akcentem dekoracyjnym ścian wschodniej i zachodniej są również wyraziste zacheuski (ilustr. 6).

Stan zachowania tapet należy określić jako dostateczny, choć w wielu miejscach widoczne są zacieki, przetarcia i przedarcia papieru. Malowidła ścian wschodniej i zachodniej sugerują, iż tapety znajdowały się dawniej również w przyziemiu kaplicy. Wykonanie malowideł na papierze należy ocenić tu jako prymitywne. Ich twórcy przyświecał zapewne jeden cel: nadać prostemu wnętrzu kaplicy charakter budowli o bardziej skomplikowanym układzie przestrzeni (kolumny, wnęki) i bogatym wystroju ścian. Cel, niestety, nie zostaje osiągnięty, należy jednak podkreślić unikatowość tapet z Pysznicy-Olszowca. Tkwi ona przede wszystkim w wykorzystaniu przez twórców tapety wyjątkowej techniki malowania ręcznego i za pomocą szablonu odpowiednio zagruntowanego papieru. Wszystkie znane przykłady obić papierowych, poza importami z Chin, wykorzystywały mniej lub bardziej skomplikowane techniki drukarskie. Interesujący nas zabytek, będący czymś pośrednim między polichromią a tapetą, każe zastanowić się, na ile tego typu zjawiska były rozpowszechnione na ziemiach polskich i z czego wynikały. W przekonaniu autorki pracy obicia papierowe z Pysznicy-Olszowca są zjawiskiem raczej wyjątkowym, powstałym na styku kilku panujących pod koniec XVIII i na początku XIX wieku tendencji. Jest to czas, w którym tapety w Polsce uchodzą jeszcze za symbol luksusu zarezerwowanego raczej dla domów majątnych. Jednocześnie nadal popularnością wśród niższych warstw społecznych cieszą się prymitywnie wykonywane kołtryny, funkcjonujące jednak coraz częściej jako niewielkich rozmiarów odbitki. Tapety z Pysznicy-Olszowca zaliczyć należy do zjawisk bliskich kołtryniarstwu – ze względu na ich prymitywizm i amatorstwo wykonania. Jednak wyłożenie papierem całej



Ilustr. 6 Tapeta w kaplicy w Pysznicy-Olszowcu, ściana zachodnia, 1 poł. XIX w., archiwum autorki

ściany, będący czymś pośrednim między polichromią a tapetą, każe zastanowić się, na ile tego typu zjawiska były rozpowszechnione na ziemiach polskich i z czego wynikały. W przekonaniu autorki pracy obicia papierowe z Pysznicy-Olszowca są zjawiskiem raczej wyjątkowym, powstałym na styku kilku panujących pod koniec XVIII i na początku XIX wieku tendencji. Jest to czas, w którym tapety w Polsce uchodzą jeszcze za symbol luksusu zarezerwowanego raczej dla domów majątnych. Jednocześnie nadal popularnością wśród niższych warstw społecznych cieszą się prymitywnie wykonywane kołtryny, funkcjonujące jednak coraz częściej jako niewielkich rozmiarów odbitki. Tapety z Pysznicy-Olszowca zaliczyć należy do zjawisk bliskich kołtryniarstwu – ze względu na ich prymitywizm i amatorstwo wykonania. Jednak wyłożenie papierem całej

powierzchni ścian i sufitu (jak było pierwotnie) oraz specyficzny program ikonograficzny sugerują, iż była to próba podniesienia splendoru skromnego wnętrza. Próbę tę ostatecznie trzeba uznać za nieudaną, z pewnością jednak obicia z Pyszniczy-Olszowca stanowią wyjątkowy na skalę europejską przykład maksymalnie uproszczonej techniki dekorowania wnętrz za pomocą papieru.

W początkach XX wieku na ziemiach polskich funkcjonowało kilka wytwórni obić papierowych. Część z nich oczywiście kontynuowała działalność zapoczątkowaną w wieku poprzednim. Tak było między innymi ze słynną warszawską fabryką Józefa Franaszka, która z pewnymi przestojami funkcjonowała aż do drugiej wojny światowej. W okresie międzywojennym była to największa działająca na ziemiach polskich fabryka obić papierowych.

Na przełom XIX i XX wieku przypada początek działalności innej słynnej fabryki obić papierowych – zakładu Gerke i Spółka w Częstochowie. Przemysł papierniczy ma w rejonie częstochowskim bogate tradycje⁸⁷, w które wspaniale wpisuje się również założony przez Fryderyka Kämmerlinga, Adolfa Gherke, Hermana Brassa, A. Luera, F. Fasterlinga zakład produkujący obicia papierowe. Częstochowska Fabryka Obić Papierowych została uruchomiona w 1894 roku pod nazwą: Fabryka Obić Papierowych Gherke i S-ka w Częstochowie. W czasie trwania pierwszej wojny światowej fabryka nie była czynna. Po wojnie zakład zmienił właściciela. Jego współwłaścicielami stali się: Feliks Staszewski, Stefan Jaeger, Bolesław Piwowarski i Aleksander Horn. Nowa spółka rozpoczęła działalność 22 kwietnia 1921 roku jako Częstochowska Fabryka Obić Papierowych dawn. Gherke. W 1928 roku fabryka przeszła kolejne przeobrażenia, stając się spółką aukcyjną zarządzaną przez dwóch wspólników – Bolesława Piwowarskiego i Feliksa Staszewskiego, produkującą tapety papierowe, papiery powlekane, satynowane i kredowane oraz papiery marmurkowe. W początkowym okresie działalności fabryka dostarczała towar na okoliczny rynek, z czasem jednak obszar dostaw się powiększał. Większość częstochowskich tapet produkowano w sposób maszynowy, równolegle jednak do 1914 roku funkcjonowała produkcja ręczna.

Podkreślić należy, iż interesujący nas zakład, mimo iż stosunkowo niewielki, był jedną z głównych tapeciarni na rynku polskim. Obok niego i omawianej wyżej fabryki Franaszka w Warszawie w okresie międzywojennym działały jeszcze: Gnaszyńska Fabryka Tapet i Papierów Kolorowych, wybudowana w 1928 roku jako konkurencja dla firmy Gherke, Fabryka Obić Papierowych L. Kantorowicza w Białymstoku, częściowo Towarzystwo Akcyjne Częstochowskiej Fabryki Papieru Kolorowego i Tapet w Częstochowie, i Fabryka Papierów Kolorowych E. Hoffmanna w Łodzi⁸⁸.

⁸⁷ F. Sobalski, *Materiały do stosunków gospodarczo-społecznych powiatu częstochowskiego w XIX i XX w.*, „Ziemia Częstochowska” 1965, t. 5, s. 163–164.

⁸⁸ *Inwentarz Zespołu Akt: Tschentochauer Tapete- und Papierfabrik vorm. Gerke i S-ka GmbH. [Częstochowskiej Fabryki Obić Papierowych dawniej Gerke i S-ka. Spółka z o.o. z lat 1894–1945]*; F. Sobalski, *Z dziejów fabryki obić papierowych...* [18], s. 166–169; W. Lipiec, *Tapety* [5], s. 58–60; T. Windyka, *Z dziejów barwienia...* [2], s. 23.

Paradoksalnie śladów zachowanych tapet zdobiących polskie wnętrza w pierwszym trzdziestoleciu XX wieku wcale nie ma więcej niż tych z wieków poprzednich. Pożoga wojenna i zaniedbania czasów powojennych spowodowały, iż na zawsze utraciliśmy potężny dorobek kultury materialnej, również tej świadczącej o wystroju polskich wnętrz. Te z obić papierowych, które ocalały, bardzo często padały ofiarą praktyk konserwatorskich. Dążąc do przywrócenia pierwotnego stanu rekonstruowanym wnętrzom, usuwano ze ścian wtórne tapety z początków XX wieku.

Historia przemysłu tapetowego oraz opracowania naukowe dotyczące charakteru wnętrz polskich w pierwszej połowie XX wieku przekonują, iż popularność tapet była w owym czasie bardzo duża. Z pewnością zdobiły one wnętrza szlacheckich dworów, kamienic miejskich i wiejskich domów⁸⁹. Straciły już wówczas status towaru luksusowego. W zamożnych domach zdobiły zazwyczaj pomieszczenia mniej reprezentacyjne, np. sypialnie, bawialnie, garderoby, przegrywając z kosztowniejszymi tkaninami obiciowymi, sztukateriami, boazeriami i polichromią. Zdecydowanie dominowały wielobarwne wzory o motywach floralnych lub geometrycznych na jednolitym tle, nawiązujące do form wypracowanych w XVIII wieku⁹⁰, pozostające w stylistyce wnętrz biedermeier.

Rejestr elementów wystroju wnętrz rezydencji szlacheckich w pierwszej połowie XX wieku dokonany przez Romana Aftanazego w jego rozprawie⁹¹ potwierdza przede wszystkim wcześniej przedstawioną tezę o dominacji wzornictwa tradycyjnego, opartego na motywach floralnych lub geometrycznych. Spośród deseni geometrycznych wyróżnić należy zwłaszcza pionowe pasy i kratki. Wnętrza polskich domów często obijano tapetami wzorzystymi o stonowanej kolorystyce tła. Nie brakowało tapet tłoczonych i imitacji kurdybanów. Wspaniałym przykładem papierowego obicia naśladowującego tłoczoną skórę jest nieistniejąca dziś tapeta, która zdobiła Salę Konferencyjną Pałacu Jacobsonów w Warszawie, pochodząca z początku XX wieku⁹² (ilustr. 7). Niewiele wnętrz opisanych w rozprawie Aftanazego wyróżniało się oryginalnym wzornictwem znajdujących się tam tapet. Autor odnotowuje zaledwie kilka przypadków wykorzystania ciekawych secesyjnych obić papierowych, bazujących na stylizowanych formach roślinnych, zwłaszcza kwiatów, takich jak maki, irysy itp. Zapewne nie było to jednak wzornictwo popularne w konserwatywnych z reguły rezydencjach szlacheckich.

Historia polskiego tapeciarnictwa pokazuje duży wpływ i zależność od zjawisk zachodnioeuropejskich. Trzeba jednak podkreślić, iż ma ona również swoje osobliwości, zjawiska tylko jej właściwe. Tego typu rodzimym fenomenem wydają się

⁸⁹ F. Sobalski, *Z dziejów fabryki obić papierowych...* [18], s. 167.

⁹⁰ T. Windyka, *Z dziejów barwienia...* [2], s. 100.

⁹¹ R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 1–7, Wrocław 1991–1995.

⁹² Karta ewidencyjna znajdująca się w Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie; *Pałac i Kamienica Jacobsonów. Dokumentacja naukowo-historyczna*, t. 1, oprac. R. Gintyłówna, Warszawa 1968–70.



Ilustr. 7 Tapeta z Sali Konferencyjnej Palacu Jacobsonów w Warszawie (niezachowana), detal, 1 poł. XX w., zbiory P.P. Pracowni Konserwacji Zabytków, Oddział w Warszawie, Pracownia Dokumentacji Naukowo-Historycznej

na przykład kołtryny, silnie wszczępione w nurt sztuki ludowej. Innym kuriozum jest z pewnością prymitywna, ludowa w swej proveniencji technika wykonania tapet z kaplicy w Pyszniczy-Olszowcu – jedyny znany autorce rozprawy przykład malowania (prymitywnego) deseni na brytach papieru o formatach zbliżonych do tradycyjnych tapet.

Historia obić papierowych w Polsce jest odbiciem powszechnych tendencji panujących w tej dziedzinie rzemiosła artystycznego. Po pierwsze – tendencji do stopniowego obniżania statusu tapet: od synonimu luksusu po towar powszechnego i codziennego użytku. Po drugie – do ciągłego poszerzania asortymentu przez zakłady produkujące tego typu obicia. Ta druga tendencja doprowadziła do sytuacji, w której miano tapety nie przypisuje się już tylko produktom wykonanym z papieru, a wachlarz oferowanych rodzajów tapet i deseni zadowala niemal każdego klienta.

Wall upholsteries and wallpaper – the outline history of paper upholstery in Western Europe and Poland

Summary

The article defines the concept of “wallpaper” and “wall upholstery”, it demonstrates the state of scientific research concerning paper upholstery, and presents the development of wallpaper history in Western Europe and on Polish land, from the 16th century to the Second World War.

The history of wallpaper in Europe begins in the 16th century, but the time of intense wallpaper production development falls into the 17th and 18th centuries. The 19th century introduces a new kind of wall upholstery – a panorama, but mainly

this century is the time of the mechanization of production, which will finally make wallpaper a commonly accessible product and lower its artistic value.

The history of paper upholstery in Poland is a reflection of tendencies dominating the western markets. The upholsteries appear early, at the end of the 16th century, first as an import, then as a domestic production (17th century). The next centuries bring an increase of interest in the upholsteries. Initially wallpaper was a luxurious product. The launch of significant domestic production at the end of 18th century and the production development in the 19th century allowed for wallpaper to become quite common. The production development occurred through the growing number of factories, improvement of the technology and an increasing assortment of available paper. Domestic production was based on traditional design (floral and geometrical motifs). Wallpapers with an interesting iconographic pattern were brought in from Western Europe: panoramas (Wilanów Palace, Walewice Palace), Chinese wallpaper and wallpaper with chinoiserie motif (White House in Royal Baths in Warsaw, Wilanów Palace). This situation changed during the period of modernism, when the wallpapers with art nouveau lines, color palate and patterns started appearing in the Polish interiors.

The history of Polish wallpapers has its own peculiarities. One of them is a wall upholstery, in production from the 17th to 19th century. The first wall upholsteries were imported from Western Europe and were a phenomenon analogous to the French “dominos”. However, Polish response to the wall upholsteries, and especially implementing them into the folk art, is unparalleled to any other place. Another oddity is a primitive, folk technique of making wallpapers from the Pysznica-Olszowiec chapel. This technique is an example of painting the patterns on reams of paper with a format similar to that of traditional wallpapers.

*Translation
Agnieszka Chudziak*

„Koltryny” und Tapeten – ein Abriß der Geschichte der Papierwandbeläge in Westeuropa und Polen

Zusammenfassung

Der Artikel definiert die Begriffe „Tapete“ und „Koltryny“, stellt den Forschungsstand zu den Papierwandbelägen und die Geschichte der Tapeten in Westeuropa und den polnischen Gebieten vom 16. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg dar.

Die Geschichte der Tapeten beginnt in Europa im 16. Jahrhundert, die Zeit ihrer intensiven Herstellung fällt aber in das 17. und 18. Jahrhundert. Das 19. Saeculum führt einen neuen Tapentyp, die Panoramatapeten ein, vor allem aber ist es die Zeit

der Mechanisierung der Produktion, was die Tapeten für allen erschwinglich machte und ihr künstlerisches Niveau herabdrückte.

Die Geschichte der Papierwandbeläge in Polen spiegelt die auf den westeuropäischen Märkten herrschenden Tendenzen wieder. Sie treten früh, nämlich am Ende des 16. Jahrhunderts als Import-, später (17. Jahrhundert) als einheimisches Produkt auf. In den nächsten Jahrhunderten steigt das Interesse an ihnen. Ursprünglich gehörten die Tapeten zu den sog. Luxusprodukten. Die Einrichtung einer nennenswerten inländischen Produktion am Ende des 18. Jahrhunderts und deren Entwicklung im 19. Jahrhundert erlaubte es den Tapeten „die Hütten zu erobern“. Diese Entwicklung beruhte auf dem Ansteigen der Herstellerzahlen sowie auf der Vervollkommnung der Produktionstechnologie und der Vergrößerung der angebotenen Papierassortimente. Die Landesproduktion arbeitete mit traditionellen Mustern (florale und geometrische Motive). Tapeten mit einem interessanten ikonographischen Programm wurden aus Westeuropa eingeführt. Diese zeigten Panoramen (u. a. in Wilanów und Walewice), chinesische Tapeten oder Chinoiserien (das Weiße Haus im kgl. Łazienki-Schloß, Wilanów). Diese Situation unterlag im Modernismus gewissen Veränderungen, nun treten in den polnischen Innenräumen Tapeten auf, die die Linienführung, Motive und die Farbgebung des Jugendstils ausnützen.

Die Geschichte der polnischen Papierwandbeläge besitzt auch ihre Eigenheiten. Zu ihnen gehören „*koltryny*“ genannte Wandbeläge, die vom 17. bis 19. Jahrhundert hergestellt wurden. Diese Erscheinung hat zwar in den französischen „*dominos*“ eine Analogie und die ersten „*koltryny*“ wurden aus Westeuropa in die polnischen Gebiete eingeführt, aber ihre Übernahme in Polen, besonders ihre Rezeption der Volkskunst haben anderswo keine Entsprechungen. Ein anderes Kuriosum ist die primitive, aus der Volkskunst stammende Herstellungstechnik der Tapeten der Kapelle in Pysznica-Olszów, ein Beispiel dafür, daß man manchmal auch die Verzierungen auf Papierblätter von einem den gewöhnlichen Tapeten ungefähr entsprechenden Format aufmalte.

Übersetzt von
Dorota Blaszczyk