

# Alina Celichowska

---

## Konserwacja obrazów ze stropu ramowego "Sąd nad arianami" w pałacu w Kielcach

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 19, 285-300

---

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALINA CELICHOWSKA

## KONSERWACJA OBRAZÓW ZE STROPU RAMOWEGO „SĄD NAD ARIANAMI” W PAŁACU W KIELCACH

Praca niniejsza kontynuuje prezentację problemów wynikłych w trakcie konserwacji stropu ramowego *Sąd nad arianami* w pałacu kieleckim. W części zamieszczonej w poprzednim tomie „Rocznika” skoncentrowano się na snycerskiej dekoracji stropu<sup>1</sup>, obecna dotyczy prac przy obrazach.

Wstępne oględziny, badania laboratoryjne i analiza dokumentów związanych ze stropem wskazywały, iż obrazy poddane gruntownej konserwacji w latach 1953–1954 przez zespół pod kierunkiem prof. Bohdana Marconiego, nie kryją już żadnych niespodzianek. Tym większym zaskoczeniem było odsłonięcie na obrazie centralnym fragmentów wcześniejszych malowideł pod warstwą uznawaną dotąd za oryginalną\*.

*Sąd nad arianami*, z Trzeciego Pokoju Biskupiego w południowo-zachodnim narożniku pałacu, wchodził w skład zespołu czterech stropów ramowych (zwanych potocznie plafonami), z których do dziś zachowały się trzy (jeden w apartamencie biskupim, dwa w senatorskim). Wszystkie powstały równocześnie z budową pałacu, tj. ok. 1642 r. Na dekorację malarską każdego z nich składało się pięć obrazów olejnych na płótnie (malowidło centralne i cztery narożne) przypisywanych warsztatowi Dolabelli. Treść malowideł środkowych nawiązywała do działalności politycznej i dyplomatycznej fundatora pałacu biskupa Jakuba Zadzika (1582–1642).

W omawianym stropie scena środkowa przedstawia sąd sejmowy nad arianami w 1638 r. Jest to zbiorowy portret ponad stu osób na tle krajobrazu. Tematem czterech malowideł narożnych są personifikacje pór roku (ryc. 2).

Obraz główny ma kształt zbliżony do koła, w którym symetrycznie wycięto cztery małe półokręgi. Krawędzie obrazu wyznaczają na przemian cztery wypukłe ćwierćokręgi i znacznie mniejsze wklęsłe półokręgi. Długość i szerokość płótna wynosi 397 i 399 cm. W centrum kompozycji siedzi na tronie pod baldachimem król Władysław IV. U jego stóp napis *Arianismus proscriptus*. Po prawej stronie tronu

---

<sup>1</sup> A. Celichowska *Konserwacja dekoracji snycerskiej stropu ramowego z obrazem „Sąd nad arianami” w pałacu biskupim w Kielcach*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” Kielce 1995 t. 18, s. 223–231

\* Pierwsze komentarze i interpretacje zawierają artykuły A. Obornego i A. Piaseckiej: A. Oborny *Nowe tajemnice „Sądu nad arianami”*. „Gazeta Wyborcza (Lokalna)” 15–17.04.1995; A. Piasecka *Przywrócenie „Sądu nad arianami”*. „Ikar” 1995 nr 7–8, s. 39–41 [przypis redakcji].



stoi wygłaszający mowę Jakub Zadzik. Wokół króla na ustawionych półkolem fotelach zasiadają duchowni i świeccy senatorowie. Część foteli ustawiona jest tyłem do widza. Za senatorami stoi tłumnie zgromadzona szlachta z izby poselskiej. U dołu, pośrodku obrazu, stoją dwie grupy arian zwróconych w stronę króla; postacie pierwszoplanowe z głowami obróconymi profilem, wśród nich składający przysięgę właściciel Rakowa Jakub Sienieński. Pod ich stopami marmurowa posadzka. Za tronem gładka czarna kurtyna, po bokach której rozległy pagórkowaty pejzaż z wysoko podniesioną linią horyzontu. Z lewej strony widać miasteczko otoczone murami obronnymi, prawdopodobnie Raków. Od bramy miasta do przeciwnego krańca obrazu rozciąga się pochód arian opuszczających miasto.

Malowidła narożne mają kształt zbliżony do trójkąta. Ich proste boki (biegnące wzdłuż ścian) mają po ok. 325 i 290 cm długości. Obraz w narożniku południowo-zachodnim (*Lato*) ma ścięty dolny wierzchołek, zgodnie z kształtem pokoju. Postacie kobiece – alegoryczne przedstawienia pór roku, umieszczone są w pejzażowym tle, ożywionym bogatym sztafażem. Kompozycji dopełniają rozmaite zwierzęta, wyobrażenia których kryją bogatą symbolikę, mało dziś zrozumiałą. Obrazy są niejednorodnie stylistycznie<sup>2</sup>.

Dotychczas nie odnaleziono dokumentów źródłowych ani sygnatur potwierdzających autorstwo Dolabelli, a atrybucja oparta jest na analizie porównawczej i miejscowej tradycji. Władysław Tomkiewicz tylko trzy malowidła, w tym *Sąd nad arianami*, spośród piętnastu obrazów kieleckiego cyklu uznaje za dzieła warsztatu Dolabelli. Powstały one w schyłkowym okresie działalności artysty, prawdopodobnie w latach 1640–1642, i według Tomkiewicza, przy znacznym współudziale kilku innych malarzy<sup>3</sup>. Ten sam badacz odrzuca autorstwo Dolabelli w odniesieniu do narożnych obrazów alegorycznych i uznaje je za późniejsze<sup>4</sup>. Trudno się zgodzić z tą opinią. Zdaniem piszącej te słowa sceny boczne pochodzą z tego samego okresu co środkowy *Sąd nad arianami*, choć są częściowo zniszczone i z późniejszymi uzupełnieniami<sup>5</sup>. Ich różnorodność stylistyczna może świadczyć o zatrudnieniu w pracowni Dolabelli pomocników wykształconych w różnych środowiskach artystycznych Europy lub też o korzystaniu z wzorników graficznych; po części wrażenie różnorodności wynika także z odmiennego stanu zachowania obrazów.

Najwcześniejszy inwentarz z 1645 r. wymienia w Trzecim Pokoju Biskupim „wierzch złocisto malowany z obrazami wierzchu”<sup>6</sup>, co sugeruje, że dzieło to w owym czasie było całkowicie skończone. Nie natrafiono na materiały źródłowe dotyczące dziejów obiektu do schyłku XVIII w. W inwentarzu z 1788 r. czytamy: „Pokój (...) za Księcia Sołtyka bywał za kaplicę obracany i ołtarz do niego wstawiono”<sup>7</sup>. Kaje-tan Sołtyk (1715–1788) był biskupem krakowskim od 1759 r., a więc czas zamurowania wschodniego okna w pomieszczeniu z *Sądem nad arianami* dla ustawienia tam ołtarza określić można na 3. ćwierć XVIII w. Jest prawdopodobne, iż przy okazji tych prac odnowiono złoczone ramy stropu, a być może przemalowano również obrazy

<sup>2</sup> W. Tomkiewicz *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII w.* „Biuletyn Historii Sztuki” Warszawa 1951 R. 12 nr 1, s. 86. *Wiosna* wykazuje wpływy malarstwa francuskiego XVII wieku, *Zima* bliska jest zimowym pejzażom holenderskim, *Jesień* namalowana w XIX w.

<sup>3</sup> *Słownik Artystów Polskich*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975. T. 2, s. 74

<sup>4</sup> W. Tomkiewicz *Dolabella*. Warszawa 1959, s. 65

<sup>5</sup> Świadczy o tym identyczna budowa techniczna wszystkich malowideł w oryginalnie zachowanych partiach.

<sup>6</sup> Cytuję za J. L. Adamczyk *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*. Kielce 1991, s. 160.

<sup>7</sup> Tamże, s. 175

celem ich „odświeżenia”. Możliwe że w tym też czasie w narożniku południowo-wschodnim ustawiono ściankę działową, przesłaniającą dolny narożnik obrazu z alegorią Zimy, zdemontowaną w 1990 r.<sup>8</sup>

Pierwszą udokumentowaną restaurację malowideł trzech plafonów wykonał w 1860 roku Aleksander Rycerski. O stanie obrazów i zakresie prowadzonych prac mimochodem wspomina sam wykonawca w bogatej korespondencji z Komitetem Restauracji Zamku. Zaliczając się na niską wycenę tych robót, tłumaczy: „... a każdy pojmie, że za 90 kop. stopę obrazu historycznego nie podobna bez straty podkleić na drugie płótno, wykitować, wywernikować, wypunktować i dokomponować, co brakuje”<sup>9</sup>. W innym miejscu wspomina o sporządzeniu nowych krosien, które w pokojach nr 8 (*Sąd nad arianami*) i 18 (*Pożar Ławry Troickiej*) zaopatrzone zostały w zawiasy, „gdyż obrazy musiały się składać z powodu wielkości swojej przy wsuwaniu w ramy”<sup>10</sup>. Dodatkowo wykonał Rycerski także „wyszarowanie podsiebitki i wyklejenie płótnem wysmarowanym z obydwu stron klejem i gruntem”<sup>11</sup>, aby powstrzymać osypywanie się polepy na odwrocia obrazów. Skopiował też własnym kosztem dwa obrazy ze stropu w Pierwszym Pokoju Senatorskim ze sceną przyjęcia posłów szwedzkich przez króla Władysława IV (zachowały się trzy kopie: dwie w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach i jedna w Muzeum Okręgowym w Lublinie).

Sam Rycerski tak ocenia własne dokonania: „...wykonałem robotę sumiennie, wedle warunków sztuki, wedle honoru i ambicji, nie mając sobie nic do wyrzucenia”<sup>12</sup>. Dziś trudno w pełni ocenić jego działania, gdyż efekty tych prac zostały w dużej mierze usunięte w trakcie kolejnej konserwacji. Na podstawie archiwalnych fotografii stropu<sup>13</sup> można stwierdzić, że Rycerski przemalował duże partie płócien narożnych. Dość dowolnie odtwarzał brakujące fragmenty kompozycji, nie respektując śladów oryginalnej malatury. Skrajnym przykładem był obraz narożny *Jesień*, gdzie z prawej strony domalował widok kieleckiej Karczówki, z lewej – Chęcin.

W latach 1953–1954 konserwację malowideł wszystkich zachowanych stropów wykonał zespół pod kierunkiem Bohdana Marconiego. Według dokumentacji w trakcie tych robót obrazy oczyszczono i zdjęto przemalowania wszędzie tam, gdzie pod spodem znajdowała się oryginalna warstwa malarska. Jedynie w miejscach, gdzie badania (w tym fotografie rentgenowskie) ujawniły brak oryginału, pozostawiono późniejsze nawarstwienia i rekonstrukcje Rycerskiego<sup>14</sup>. Obraz centralny i obrazy narożne *Lato* i *Jesień* podklejono nowym płótnem na masę woskowo-żywiczną. W pozostałych scenach bocznych stare płótno dublażowe przeklejono masą i dodano nowe krajki. Ubytki zaprawy wykitowano białym kitem kredowo-klejowym i obrazy nabito na naprawione krosna. Warstwę malarską zrekonstruowano „wibrującą plamą” wyłącznie w granicach ubytków; zawerniksowano i zawosko-

<sup>8</sup> Więcej o konsekwencjach ustawienia owej ścianki: A. Celichowska *Konserwacja dekoracji sncyerskiej*...

<sup>9</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej AGAD), Akta Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych (dalej KRSW) dotyczące Domów Rządowych w Guberni Radomskiej, sygn. 6499, k. 202–205

<sup>10</sup> Tamże, k. 206

<sup>11</sup> Tamże, k. 149

<sup>12</sup> Tamże, k. 204

<sup>13</sup> Przechowywane w Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Kielcach.

<sup>14</sup> B. Marconi *O sztuce konserwacji*. Warszawa 1982, s. 35

wano. W trakcie podwieszania scenę centralną obrócono o 180° w stosunku do poprzedniego montażu Rycerskiego, z korzyścią dla percepcji malowidła.

Ostatnio prowadzone i opisywane tu prace konserwatorskie rozpoczęto w grudniu 1989 r.; trwały one do końca marca 1995 r., z kilkukrotnymi długimi przerwami wynikającymi z przyczyn niezależnych od wykonawców<sup>15</sup>. Powodem ich podjęcia był stan techniczny ram, które w środkowej części silnie obwisły i groziły runięciem. W odniesieniu do obrazów wstępnie zakładano jedynie prace w niewielkim zakresie, niezbędnym dla podtrzymania stanu, jaki zyskały malowidła w trakcie poprzedniej konserwacji.

W tym miejscu trzeba jeszcze raz podkreślić, iż dane zawarte w dokumentacji konserwatorskiej z lat 50.<sup>16</sup> wskazywały na gruntowne przebadanie obrazów i odsłonięcie spod przemalówek dużych partii wcześniejszych malowideł, w niewielkim tylko stopniu zniszczonych. Wydawało się, że nawarstwienia pozostawiono jedynie w miejscach, gdzie oryginał nie zachował się. Ten stan rzeczy potwierdzały dodatkowo wstępne oględziny i badania laboratoryjne wykonane przed opracowaniem programu obecnej konserwacji. Jak się później okazało, to błędne założenie i tryb prowadzenia prac spowodował, że nie przeprowadzono rozszerzonych badań w celu gruntownego rozpoznania malowideł narożnych, a o odkryciu oryginalnej malatury w scenie centralnej zadecydował przypadek.

W początkowej fazie robót określono budowę techniczną i stan zachowania obiektu. Stanowiące integralną część stropu ramowego malowidła to zespół pięciu obrazów olejnych na płótnie napiętych na oddzielne krosna, które spoczywają oparte o górne krawędzie ram i nie są do nich niczym przymocowane.

Drewniane krosna XIX-wieczne, o budowie dwuskrzydłowej, spięte były zawiąsami mocowanymi od lica i zginały się do środka. Nie wiadomo, czy składane blejtramy to pomysł samego Rycerskiego, czy skopiował on krosna wcześniejsze („... albowiem stare spróchniałe i połamane”<sup>17</sup>). Blejtramy te umożliwiały manipulowanie obrazami bez demontażu snyderki.

Oryginalne płótno Iniane ma splot płócienny i średnie wypełnienie<sup>18</sup>. *Lato, Zima* i obraz centralny namalowane są na podobrazii zszytym z pasów o szerokości ok. 75 cm, w pozostałych obrazach szerokość brytów wynosi ok. 82 cm. Krawki są szerokie, na łukach gęsto ponacinane, wolne od gruntu i warstwy malarskiej. Płótna

<sup>15</sup> Prace konserwatorskie podjęła 14 grudnia 1989 r. Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki przy ówczesnym PP PKZ Oddział w Kielcach. Początkowo stworzono dwa zespoły: pierwszy pod kierownictwem Lucjany Młyńskiej, powołany do konserwacji obrazów; drugi pod kierownictwem Aliny Celichowskiej, zaangażowany przy konserwacji oprawy snycerskiej plafonu. W połowie 1990 r. Alina Celichowska przejęła kierownictwo nad całością robót. Skład zespołu zmieniał się, co wynikało ze specyfiki działalności przedsiębiorstwa. W pracach przy obrazach najpełniej uczestniczyli: Urszula Górka-Jończyk, Maria Kozakiewicz, Zdzisława Matysek, Mieczysława Sternak, Ewa Werinkin-Chojnacka, Waldemar Bałanowski. Wcześniej pracowali tu również: Ewa Jagłowska, Danuta Kordowska i Tatiana Żmuda oraz Marek Mazurek. Od 1 stycznia 1991 r. przedsiębiorstwo przekształcone zostało w Pracownię Konserwacji Zabytków Sp. z o.o. w Kielcach.

<sup>16</sup> Przechowywana w Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Kielcach, WKZ 2, sygn. 123, 1945–1975, s.24–26 i 28. Tam również notatka służbowa z dn. 4.08.1960 podpisana przez Andrzeja Szczepańskiego, odnaleziona i udostępniona autorce przez Jakuba Lewickiego, sporządzona po zalaniu stropu w 1960 r.

<sup>17</sup> AGAD, Akta KRSW, sygn. 6499, k. 149

<sup>18</sup> Na 9 nitok osnowy przypada 9 nitok wątku.

dublażowe *Zimy* i *Wiosny* pochodziły z 1860 r., pozostałe z 1953 r. (te ostatnie nie były zszywane).

Zaprawa klejowo-bolusowa, obecna na wszystkich pięciu obrazach, zabarwiona w masie na kolor czerwono-brunatny jest cienko położona i nie zaciera faktury płótna. Kity wypełniające ubytki gruntu – białe.

W warstwie malarskiej bezpośrednio na gruncie naniesiono czarną farbą rysunek z pobieżnym zaznaczeniem kompozycji. Cienie i półtony malowane z wykorzystaniem barwy gruntu, w półtonach farba lekko nakładana, z delikatnymi przejściami. Światła kładzione *alla prima* z miejscowymi impastami. Laserunków nie odnaleziono, choć prawdopodobnie były stosowane. Badania laboratoryjne pigmentów wykazały obecność bieli ołowiowej, ugru, cynobru, ochry czerwonej, malachitu, azurytu, smalty i czerni roślinnej<sup>19</sup>, co odpowiada zawężonej paletce typowej dla barokowego malarstwa włoskiego<sup>20</sup>. W partiach rekonstruowanych stwierdzono też biel cynkową, zieleń żelazową i błękit pruski. Badania spoiw wskazywały na technikę temperową<sup>21</sup>. Pierwotny werniks zachowany śladowo.

Stan obrazów okazał się zły. Oryginalne płótno było silnie zdeformowane, sztywne, kruche i łamliwe. Występowały w nim liczne i różnej wielkości ubytki, spowodowane głównie przez wodę przedostającą się z nieszczelnego dachu, być może także przez bytujące tam wcześniej mikroorganizmy. Obecnie mikroflory nie stwierdzono. Dodatkową przyczyną destrukcji było posługiwanie się składanymi krosnami. W trakcie co najmniej kilkakrotnego montażu i demontażu obrazów w ramach stropowych malowidła zginano warstwą malarską do środka, co we wszystkich płótnach doprowadziło do znacznych zniszczeń wzdłuż i wokół linii zginania. Największy ubytek (o powierzchni ok. 1 m<sup>2</sup>) w alegorii *Wiosny* uzupełniony został (przez Rycerskiego) płótnem o innej grubości i fakturze. Krajki zachowały się fragmentarycznie. Płótno dublażowe z zaciekami, w wielu miejscach słabo zespolone z podłożem oryginalnym, spęcherzone. Gruba warstwa spoiwa dublażowego, poza usztywnieniem płócien, znacznie zwiększyła ich ciężar, przez co silnie obwisły i uległy deformacji. Zaprawa wraz z warstwą malarską miała na ogół dość dobrą przyczepność do podłoża. Tylko w miejscach, gdzie płótno zamakało, była ona daszkowato uniesiona lub całkiem odpadła. Zniszczenia tego typu obserwować można było w scenach z alegoriami Lata, Jesieni i w obrazie centralnym.

Wszystkie obrazy pokryte były warstwą tłustego brudu, kurzu i pajęczyn oraz grubą powłoką pożółkłego, wtórnego werniksu. Oryginalna warstwa malarska zachowana była częściowo. Uzupełnienia ubytków i rekonstrukcje malarskie mocno pociemniały, szczególnie na obrazie centralnym. Ubytki powstałe po 1953 r. były bardzo drobne i nieliczne.

<sup>19</sup> Badania pigmentów wykonywano dwukrotnie – badania wstępne w 1990 r.: Barbara Holewińska, PKZ Kraków; badania uzupełniające w 1995 r.: Maria Rogóż z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

<sup>20</sup> M. Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, s. 313–314

<sup>21</sup> Dolabella przyczynił się w ogromnej mierze do wprowadzenia zdobyczy malarstwa weneckiego w Polsce, w tym techniki olejnej na płótnie w miejsce stosowanej deski i tempéry. Być może na wyniki badań wpłynęły materiały zastosowane w renowacjach, np. kłajster, którego używał Rycerski do dublowania, być może temperą posługiwano się w przemalówkach. W drugiej ekspertyzie stwierdzono również obecność oleju.

Spółród scen bocznych najlepiej zachowała się *Zima*. Wtórne uzupełnienia występują tu w dolnej partii twarzy, na rękach i spódnicy postaci głównej, twarzy dziecka i w dolnym narożniku z wizerunkiem kota. W tle niewielkie rekonstrukcje (w obrębie chmur, architektury i drzew) z prawej strony kompozycji. Zniszczeniu uległa też duża część sztafażu, gdzie pozostały resztki figur, zwierząt, sań, wozów.

W przedstawieniu *Lata* dobrze zachowana lewa część obrazu, a także (poza fragmentem spódnicy) postać środkowa. Prawa strona (kępy drzew) niemal w całości dokomponowana przez Rycerskiego. Pierwszoplanowe figury sztafażu malowane w innej manierze bardzo szkicowo, impastowo, z kontrastowymi plamami światła i cienia bez miękkich przejść. Można przypuszczać, że zostały one przemalowane lub domalowane w całości w późniejszym czasie<sup>22</sup>.

W narożniku *Wiosny* – pełna rekonstrukcja Rycerskiego na łacie: w partii spódnicy i prawej ręki postaci centralnej oraz części postumentu. W partii twarzy i torsu dobrze widoczny subtelny modelunek na ciemnym gruncie. Zachowane fragmenty stroju charakterystyczne dla mody francuskiej z lat 1625–1640. Niebo i wieża z lewej strony obrazu prawdopodobnie nieoryginalne. Figury dwóch młodzieńców, jak również postacie w tle, malowane podobnie jak drugoplanowe osoby *Lata*, odmiennie od zachowanych resztek w sztafażu *Zimy*, co może świadczyć o ich późniejszym domalowaniu lub tylko przemalowaniu.

W *Jesieni* dość dobrze zachowana lewa strona obrazu i dolny narożnik. Postać centralna (poza stopami) i prawa strona kompozycji niemal w całości dokomponowana przez Rycerskiego. Rozległy ubytek przy górnej krawędzi, w miejscu zginania krosien, uzupełniony w trakcie poprzedniej konserwacji.

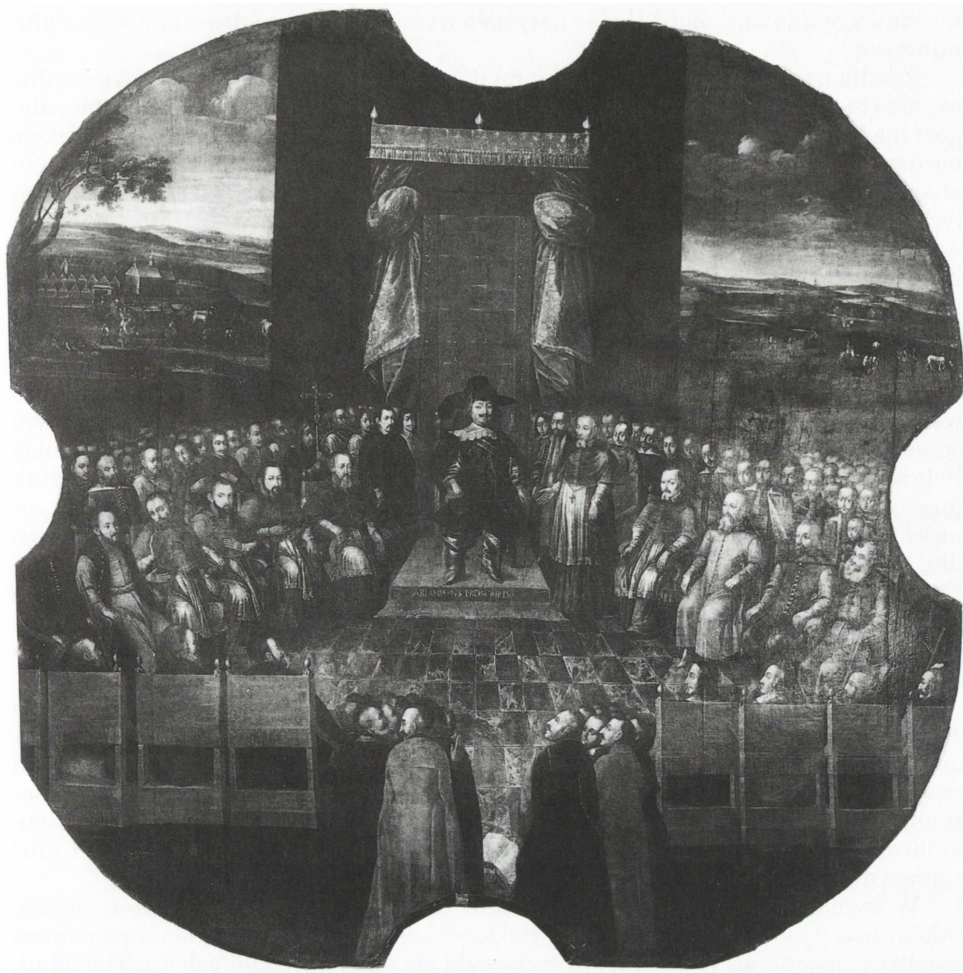
Obraz centralny wydawał się być dość dobrze zachowany (ryc. 1). Największe zniszczenia zaobserwowano z lewej strony obrazu, od partii środkowej (piersi i ręce wszystkich duchownych) w dół (postacie senatorów siedzących tyłem), gdzie ubytki na dużych powierzchniach obejmowały wszystkie warstwy, wraz z płótnem. Zostały one wtórnie uzupełnione. Pozostałe powierzchnie były silnie spękane i lokalnie odwarstwione. Przyczyną wymienionych zniszczeń było zamakanie tej części malowidła<sup>23</sup>.

W początkowym etapie opisywanych tu prac zakres działań przy obrazach nie został do końca ustalony, choć wstępnie zakładano ograniczenie tych robót do niezbędnego minimum. Komisyjnie uzgodniono, że na wytypowanym obrazie narożnym (*Zima*) wykonana zostanie techniczna konserwacja, tzn. usunięcie starego płótna dublującego, oczyszczenie odwrocia i ponowne podklejenie na nowe płótno o odpowiedniej szerokości, przy zastosowaniu masy woskowo-żywicznej. Tok prac przy innych obrazach uzależniono od tego, czy w wyniku wyżej wymienionych działań przy *Zimie* uda się uelastyczyć i rozprostować pofalowane podobrazie<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Niestety, badania chemiczne pigmentów nie dały tu jednoznacznych rozstrzygnięć. Zapoczątkowane ostatnio przez dr Martę Pieniążek-Samek badania nad kieleckimi stropami pozwolą być może odnaleźć graficzne pierwowzory całych scen alegorycznych lub ich elementów, co ułatwiłoby rozwiązanie wielu wątpliwych kwestii.

<sup>23</sup> Należy przypomnieć, iż przed konserwacją Marconiego obraz był obrócony „do góry nogami” i omawiana jego część przytykała do *Jesieni* dotkniętej najsilniejszą destrukcją.

<sup>24</sup> W komisji uczestniczyli: prof. Zofia Medwecka, prof. Małgorzata Szuster-Gawłowska, Jadwiga Wyszynska (ASP Kraków), prof. Marian Paciorek. Komisja zebrała się 29 listopada 1991 r.



Ryc. 1. Strop ramowy w Trzecim Pokoju Biskupim. Obraz środkowy *Sąd nad arianami*, stan przed konserwacją

Tymczasem stwierdzono, że w zdemontowanych i opartych o ściany malowidłach pogłębia się deformacja płócien. Z uwagi na ograniczoną ilość miejsca pozostałe obrazy podwieszono „licem w dół” do belek stropowych i zaimprovizowanych stojaków – do czasu zakończenia robót przy dekoracji snycerskiej i technicznej konserwacji *Zimy*. Próba wypadła pomyślnie, w związku z czym w trakcie kolejnej komisji potwierdzono celowość dublażu pozostałych malowideł. Jednocześnie uznano za niezbędne usunięcie silnie pociemniałego werniksu, mimo że w czasie tego zabiegu częściowo zmywały się punktowania z 1953 r. Ustalono metody dalszego postępowania (uzupełnienie ubytków gruntu kitami barwionymi w masie, punktowanie

farbami żywicznymi). Zapadła też decyzja o wymianie krosien drewnianych na aluminiowe<sup>25</sup>.

Zgodnie z przyjętymi uzgodnieniami dokończono prace przy *Zimie*. Niezbędne okazało się usunięcie przemalowań Rycerskiego w partii twarzy i rąk postaci alegorycznej, twarzy dziecka oraz z wizerunku kota, gdyż nieudolne rekonstrukcje bardzo przeszkadzały w odbiorze dzieła. Należy stwierdzić, iż wtórna malatura nieznacznie tylko zachodziła na oryginalną warstwę malarską. Prace przy pozostałych obrazach narożnych przebiegały bez niespodzianek. Potwierdzało się wstępne rozpoznanie i informacje zamieszczone w dokumentacji prac Marconiego. Zdecydowano się na usunięcie pociemniałych retuszy i punktowań na dużych powierzchniach wokół alegorii Jesieni i z prawej strony *Lata* oraz lokalnie w innych miejscach.

Roboty przy obrazie centralnym pozostawiono na koniec, kiedy po próbnym montażu snyderki zwolniło się już miejsce dla tak wielkiego płótna. Początkowo wszystko przebiegało zgodnie z ustalonym programem. Tak więc po wstępnym oczyszczeniu i zabezpieczeniu powierzchni bibułą japońską usunięto stary dublaż i obraz naklejono na nowe płótno. Następnie przystąpiono do usuwania resztek masy dublażowej oraz silnie pociemniałego werniksu. W trakcie tej ostatniej czynności stwierdzono, że widoczna warstwa malarska zasłania wcześniejsze malowidło, bynajmniej nie szczątkowo zachowane. W tej sytuacji zwołano nadzwyczajną komisję, podczas której zdecydowano o rozszerzeniu badań odkrywkowych w zakresie niezbędnym do odczytania oryginalnej kompozycji. Jednocześnie stwierdzono konieczność wykonania uzupełniających analiz chemicznych pigmentów zarówno w warstwie oryginalnej, jak w przemalowaniach<sup>26</sup>.

Wykonano 186 odkrywek sondażowych o wymiarach od 0,5 cm x 0,5 cm do 1 cm x 1 cm oraz kilkadziesiąt większych odkrywek, które odsłoniły rozleglejsze fragmenty oryginalnej polichromii. Spodnia warstwa okazała się bardziej wrażliwa na rozpuszczalniki niż przemalowania, nawarstwienia usuwano więc metodami mechanicznymi. Była to czynność bardzo uciążliwa, wykonywana pod lupą lub binokulem. Okazało się, że usunięcie wtórnych przemalówek z powierzchni 1 dm<sup>2</sup> zajmowało od 4 do 10 godzin.

W wyniku badań stwierdzono, że obraz centralny *Sąd nad arianami* jest w całości przemalowany. Ponieważ w większości odkrywek natrafiono na pierwotną malaturę, można przypuszczać, iż zachowała się ona na niemal całej powierzchni, choć częściowo uszkodzona. Przemalowania wykonane były *alla prima*, w wielu partiach naniesione jedynie w miejscach świateł i półtonów, przy zachowaniu niekniętych partii w cieniach. Szczególnie wyraźnie widać to na drugoplanowych postaciach posłów. Grubość warstwy wtórnej była bardzo zróżnicowana, od bardzo cienkiej do sięgającej ok. 0,5 mm (niebo, rakiety biskupów). Ubytki występowały głównie wzdłuż szwów podobrazia płóciennego i w lewej dolnej ćwiartce obrazu.

Oryginalna warstwa malarska jest bardzo cienka i z delikatną siatką spękań. Niewątpliwie zaszły w niej nieodwracalne zmiany związane z utratą zdolności krycia bieli ołowiowej, co przy bardzo ciemnym gruncie spowodowało silne pociemnienie obrazu, szczególnie w półtonach. Mogło to być jedną z przyczyn przemalo-

<sup>25</sup> W komisji uczestniczyły: prof. Zofia Medwecka, prof. Małgorzata Szuster-Gawłowska. Komisja odbyła się 21 stycznia 1994 r.

<sup>26</sup> W komisji uczestniczyły: prof. Zofia Medwecka i prof. Małgorzata Szuster-Gawłowska. Komisję zwołano 22 listopada 1994 r.



wania. Ponadto musiały istnieć jeszcze inne nie wyjaśnione powody natury estetycznej bądź ideowej, które doprowadziły do zmian kompozycji, szczególnie w dolnej partii obrazu na pierwszym planie.

Pierwotnie z każdej strony umieszczone były tylko po dwa ustawione tyłem fotele zamiast obecnej widniejących czterech. Arianie stojący pośrodku w dwóch grupach byli liczniejsi i szerzej rozstawieni (zajmowali również płaszczyznę zastawioną później przez środkowe fotele). Oryginalne postacie były nienaturalnie wydłużone, ich głowy sięgały tego samego poziomu, co siedzących tyłem senatorów, obute stopy zaś znajdowały się blisko dolnej krawędzi obrazu. Arian w pierwotnej wersji przedstawiono w bardzo żywych i urozmaiconych pozach, z twarzami pełnymi ekspresji; wyczuwa się pomiędzy nimi silną więź emocjonalną, wywołaną wspólnym zagrożeniem. Figury z lewej strony nieco większe i o finezyjniej malowanych twarzach, w porównaniu z umieszczonymi po stronie przeciwnej, wykazują cechy charakterystyczne dla dzieł Dolabelli i być może wyszły spod pędzla samego mistrza (ryc. 3). W pierwszej wersji obrazu pomiędzy obu grupami arian, u dołu leżała rozłożona księga i obok nie odczytany fragment kompozycji. Nie ma też pewności, czy posadzka była oryginalnym zamysłem autora.

Arianie z przemalowania ukazani zostali w układzie zbliżonym do oryginalnego, choć są cofnięci w stosunku do sądzących, czym być może chciano zasugerować izolację innowierców od katolickiej społeczności, a może tylko „poprawić” proporcje. Z prawej strony występują jeszcze późniejsze lokalne przemalowania, częściowo zmieniające kompozycję i ubiory stojących na pierwszym planie osób.

Król, senatorowie i posłowie w środkowej partii obrazu przedstawieni podobnie w obu warstwach. Dostrzeżono różnice w opracowaniu karnacji i szat; w oryginalnym widać subtelniejszy modelunek, delikatne i miękkie przejścia w półtonach, głębsze i szerzej położone cienie (co częściowo wynikać może ze zmian optycznych w bieli ołowiowej).

Autorzy wcześniejszych analiz obrazu dokonali próby porównania sportretowanych tu osób ze źródłami historycznymi i konterfektami z epoki i zidentyfikowali większość senatorów<sup>27</sup>. Domniemania te okazały się błędne w odniesieniu do czterech wótnie domalowanych osobistości siedzących na środkowych fotelach. W stosunku do pozostałych bohaterów wydarzeń przedstawionych na obrazie tezy badaczy nie tracą całkowicie aktualności, gdyż przemalowania w przybliżeniu

<sup>27</sup> W. Tomkiewicz *Aktualizm i aktualizacja...*, s. 85: „Po prawej ręce króla (...) siedzą prymas Wężyk i trzech inni biskupi (... a dalej – A.C.) Krzysztof Opaliński. Po lewej ręce króla dadzą się rozpoznać arcybiskup lwowski Grochowski, hetman Koniecpolski i wojewoda krakowski Tęczyński. Na wprost króla, odwróceniem plecami do widza, lecz ukazujący profile twarzy, siedzą ministrowie, wśród których Skrudlik rozpoznał podkanclerza Ossolińskiego, podskarbiego Daniłowicza, marszałka Przyjemskiego, Aleksandra Ludwika Radziwiłła, Stanisława Albrachta (tak w oryg. – A.C.) Radziwiłła, Stefana Paca i Kazimierza Leona Sapiechę. Obok króla stoi (...) biskup Zadzik. Z prawej strony tronu stoi duchowny, w którym Plenkiewicz i Przyppkowski widzą Macieja Sarbiewskiego, a Skrudlik (chyba słusznie) – Gniewosza, sekretarza wielkiego koronnego. (...) na wprost tronu widać Jakuba Sienińskiego (tak w oryg., wg innych źródeł: Sieniński – A.C.), składającego przysięgę z podniesionymi palcami”. Spośród ośmiu senatorów namalowanych plecami do widza wymienienia się tu nazwiska siedmiu, nie precyzując kolejności, w jakiej są ukazani. Bez dodatkowych badań niemożliwe jest stwierdzenie, które z wymienionych postaci zostały błędnie zidentyfikowane.



a



b



Ryc. 3. Strop ramowy w Trzecim Pokoju Biskupim. Fragmenty obrazu centralnego: a. nad grupą arian z lewej strony kompozycji widoczne głowy arian z warstwy pierwotnej; b. grupa arian z prawej strony kompozycji, powyżej odsłonięte spod przemalowań wizerunki arian z warstwy pierwotnej

powtarzają rysunek spodniej warstwy. Odmienne są kolory wielu strojów. Mucety i sutanny arcybiskupów i biskupów mają barwę niebieskozielonkawą i mogły być niegdyś laserowane na zielono. Duchownym tych stopni do końca XVIII wieku przysługiwała barwa zielona, natomiast kolor niebieski dla szat liturgicznych był wykluczony<sup>28</sup>.

Z prawej strony obrazu interesującym szczegółem była odsłonięta w trakcie badań głowa mężczyzny, naszkicowana na płaszczu posła stojącego za trzecim od środka fotelem – współczesna przemalowaniom. Piszącej te słowa nasuwa się niczym nie poparte podejrzenie, iż być może autor przemalówek zostawił tu własny portret. Wizerunek ten został później zamalowany.

Napis u stóp tronu pierwotnie nakreślony był majuskułą o zróżnicowanej grubości liter, z ozdobnymi szeryfami. Oryginalny baldachim był nieco szerszy i bez sterczyń na zwieńczeniu. Układ draperii odmienny, supły tkaniny mniejsze, poniżej materia spływała festonami. Nie ma pewności, czy dekorowały ją motywy ornamentalne. Gładka czarna kurtyna w tle jest prawdopodobnie oryginalna, nie odnaleziono tam śladów innych warstw malarskich.

Znaczne różnice występują w kolorycie partii pejzażowych. We wcześniejszej kompozycji niebo nad horyzontem było różowe, wyżej przybierało coraz bardziej intensywnie niebieską barwę, brak na nim obłoków. Architektoniczne elementy pejzażu utrzymane były w barwach zielonkawych, pagórki namalowane w cieplejszym tonie, z drzewami i krzewami w kolorze zieleni malachitowej. Duże drzewo z lewej strony wtórnie domalowane. Wątpliwości budzi partia z przeciągającym wzdłuż obrazu pochodem arian. Jest to bardzo piękny fragment obrazu, choć malowany w manierze bliższej sztafażowym postaciom *Wiosny* i *Lata*. Tworząca je warstwa malarska jest słabo związana z podłożem i łatwo odpryskuje, co przemawia za ich późniejszym domalowaniem. Jest prawdopodobne, że powtórzono tu wcześniejszy zamysł kompozycyjny, gdyż w warstwie oryginalnej odnaleziono ślady jednej postaci.

Przemalowania pochodzą z XVIII wieku i prawdopodobnie naniesiono je w dwóch etapach. Jeśli słuszna jest sugestia o domalowaniu części sztafażu *Lata* i *Wiosny* oraz exodusu arian, to są to partie odmiennie malowane niż przemalówki pokrywające niemal w całości obraz środkowy. Te ostatnie są znacznie słabsze artystycznie. Główną przyczyną ich powstania były zapewne ubytki i przetarcia oryginalnej warstwy malarskiej, choć można domniemywać, że w tym przypadku doszły jeszcze inne powody, o czym wcześniej wspomiano.

Podczas prac konserwatorskich wykonano szczegółową dokumentację fotograficzną i graficzną oraz kolorowany rysunek w skali 1:5 z hipotetycznym zarysem

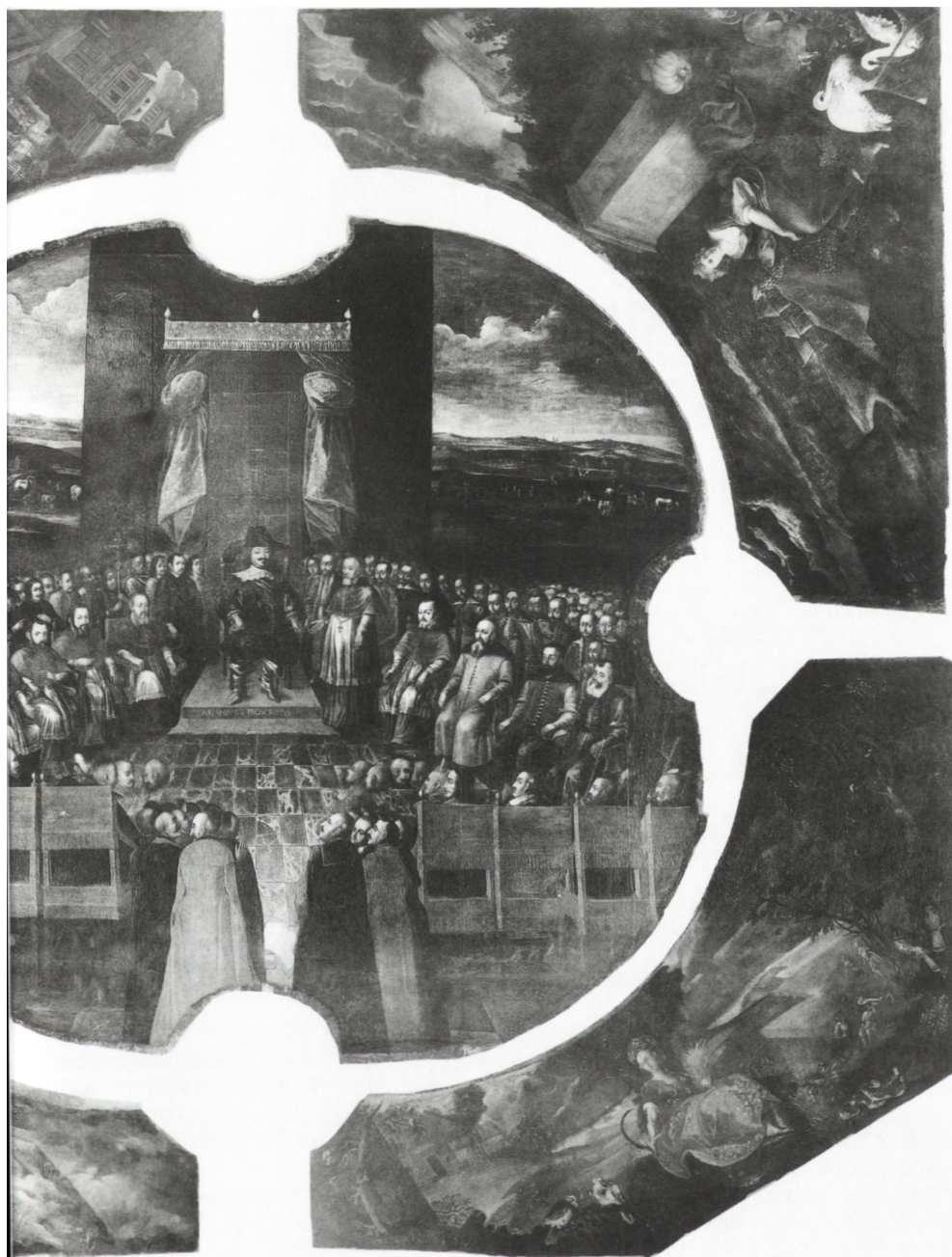
<sup>28</sup> C. Zieliński *Sztuka sakralna w Polsce*. Poznań 1959, s. 222. W wykonanym w trakcie prac rysunku z hipotetycznym zarysem kompozycji pierwotnej stroje duchownych mają barwę jak w oryginalnej warstwie malarskiej, bez nie zachowanych laserunków.

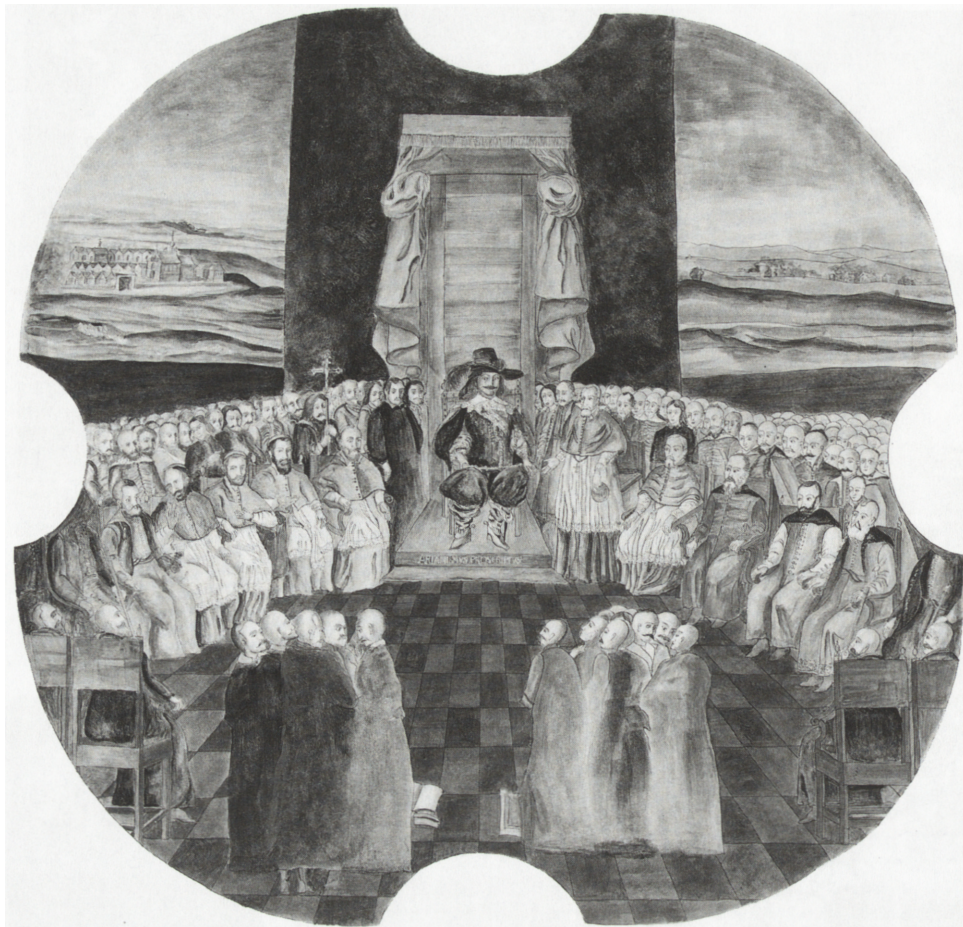
Ryc. 2. Obrazy ze stropu ramowego *Sąd nad ariani* w Trzecim Pokoju Biskupim. Stan po konserwacji przed umieszczeniem obrazów w ramie stropowej. W narożniku ze ścietym wierzchołkiem – „Lato”, a dalej (zgodnie z ruchem wskazówek zegara) „Zima”, „Wiosna” i „Jesień”. Na niemal całej powierzchni obrazu środkowego pozostawiono późniejsze nawarstwienia. Odślonięte fragmenty pierwotnej kompozycji widoczne m. in. nad postaciami arian.

Uwaga! Ponieważ strop oglądany jest „nad głową”, poszczególne jego elementy widziane są w lustrzanym odbiciu w stosunku do rzutu pomieszczenia.









Ryc. 4. Hipotetyczny zarys kompozycji pierwotnej obrazu *Sąd nad arianami* ze stropu ramowego w Trzecim Pokoju Biskupim. Rysunek autorki wykonany w oparciu o badania sondazowe

kompozycji pierwotnej (ryc. 4). Ponadto sporządzono stratygrafię zbiorczą, obrazującą układ warstw w miejscach wszystkich odkrywek i sond. Uzupełniające badania chemiczne potwierdziły obecność pigmentów zidentyfikowanych w badaniach wstępnych. W przemalowaniach odnaleziono dodatkowo błękit pruski (znany z początku XVIII w.) i czerwień kadmową (znaną od połowy XIX w. – w warstwie jeszcze późniejszych retuszy).

Wobec decyzji o pozostawieniu przemalowań jako historycznego nawarstwienia<sup>29</sup>, uzupełniono ubytki gruntu i wierzchniej warstwy malatury. W ośmiu miej-

<sup>29</sup> Decyzja podjęta została 30 listopada 1994 roku przy udziale Anny Piaseckiej – Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, Alojzego Obornego i Ryszarda de Latoura – reprezentujących dyrekcję Muzeum Narodowego w Kielcach.

scach pozostawiono odsłonięte fragmenty pierwotnej kompozycji, między innymi głowy arian po obu stronach obrazu, buty pod fotelem z lewej strony (pierwszym od środka), bok skrajnego niegdyś fotela z prawej, dolny brzeg sutanny biskupa Zadzika, górną partię nieba. Tam, gdzie to było konieczne, granice odkrywek przepunktowano i odsłonięte fragmenty widziane „nad głową” na wysokości 5 m harmonizują z pozostałymi partiami obrazu i nie zakłócają jego odbioru.

Zrezygnowano ze składanych blejtramów drewnianych, które w dużej mierze przyczyniły się do zniszczenia płócien. Prototypowe samonapinające się krosna aluminiowe zaprojektował i wykonał Henryk Arendarski. Każde z krosien składa się z dwóch połączonych ram aluminiowych. W ramie zewnętrznej zamontowane są mechanizmy pozwalające na regulację stopnia naprężenia płótna, jak również drewniane listwy, do których przypięte są krajki obrazów. Rama wewnętrzna jest sztywną konstrukcją spiętą poprzeczkami. Pod poprzeczkami przyklejone są do odwroci malowideł bardzo liczne mikropodciągi, regulowane za pośrednictwem pokręteł w poprzeczkach krosien<sup>30</sup>. Jak poprzednio, obrazy spoczywają oparte o krawędzie ram stropowych i nie są niczym dodatkowo przytwierdzone. Obecnie nie da się już ich wyjmować bez demontażu części elementów snycerskiej oprawy. Stare blejtramy przekazano do lapidarium Muzeum Narodowego w Kielcach.

Szczegółowe informacje o pracach konserwatorskich przy stropie ramowym *Sąd nad arianami* zawarte są w dokumentacji powykonawczej<sup>31</sup>.

Kielce, 20 października 1996 r.



<sup>30</sup> Czynności związane z napięciem obrazów na krosna aluminiowe wykonywali Maria i Henryk Arendarscy, członkowie Związku Polskich Artystów Plastyków, Okręg Kraków.

<sup>31</sup> Sporządzono dwa egzemplarze dokumentacji konserwatorskiej. Jeden przechowywany jest w Archiwum PSOZ w Kielcach, drugi u wykonawcy – w PKZ sp. z o.o. w Kielcach. Tom I, zawierający część opisową oraz kopie sprawozdań z badań specjalistycznych i protokołów komisji konserwatorskich, znajduje się w Muzeum Narodowym w Kielcach w Dziale Konserwatorsko-Budowlanym.



---

CONSERVATION OF PAINTINGS FROM THE FRAMED CEILING "THE TRIAL  
OF THE ARIANS" IN THE KIELCE PALACE

The present article discusses unexpected discoveries and the resulting problems during the conservation of paintings from the framed ceiling "The Trial of the Arians" in the Kielce palace. The decorations of the ceiling consist of five oil canvasses ascribed to the workshop of Tomasso Dolabella. The central scene represents the Diet trial of the Arians in 1638. It is a collective portrait of over 100 people against the landscape background. The themes of four corner paintings are allegories of the seasons of the year – women's figures being placed against the landscape background enlivened with human figures.

In the 18th and 19th centuries the paintings were "renewed" several times. In the years 1953–1954 they were subject of thorough conservation work done by a team under the supervision of Bohdan Marconi. According to documentation, during the work the paintings were cleaned and repainting was removed where formerly the original layer of paint was found.

Only in places where the original layer was not preserved, later layers and reconstructions were left. This state was confirmed by the researches before the present conservation work.

The reason of conservation in 1989 was the technical state of frames; initially a small range of conservation was planned for the paintings. But during the actual work it turned out that it had to be expanded. And thus old double canvasses were removed, reverses were cleaned, and canvasses were glued to the new ones using wax-resin paste. The painting surfaces were cleaned; blackened varnish and some reconstructions which disturbed perception of the painting were washed away. The work on the central painting was left for the end because earlier there was no room for spreading such a large canvass. Initially, everything went on in accordance with the time-table, but during the removal of the blackened varnish it was found that the visible paint layer covers the former painting which has been preserved not at all in fragments only.

The commission decided to extend the investigation to the scope indispensable for the perception of the original composition. Over 200 exposures were made and almost everywhere earlier paintwork was found. As it was revealed, the lower part of the painting underwent the greatest transformations. In the original, the Arians (of strongly elongated silhouettes characteristic of Dolabella) filled the space between four armchairs (two on each side of the painting), standing back to the viewer. In the repainting four middle armchairs were added, and the original effigies of the Arians were covered by a stone floor, and their new figures were placed much lower and in a smaller number. The king, senators, and deputies are represented in a similar way in both layers, although the original displays more subtle modelling and different colours of much of the garment. Significant differences also occur in the colours of the landscape, a large tree on the left-hand side was painted later. A part of the painting with the exodus of the Arians raises doubts because they seem to have been painted later (perhaps an earlier composition design was repeated).

The repainting was not removed; only in 8 places the exposed fragments of the original composition were left, e.g. the heads of the Arians on both sides of the painting.

The wooden stretchers, which significantly contributed to the damage of the canvasses, were replaced by prototype self-stretching aluminium frames designed and executed by Henryk Arendarski. As before, the paintings rest freely on the edges of the ceiling frames.