

Katarzyna Fila, Anna Karwowska

Rekonstrukcja a dokument

Ochrona Zabytków 50/3, 222-224

1997

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

REKONSTRUKCJA A DOKUMENT

Do Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej ASP trafiają obrazy wymagające rozwią-



1. „Portret mężczyzny w zbroi” — lico obrazu w świetle rozproszonym. Wszystkie fot. z dokumentacji konserwatorskich Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego

1. „Portrait of Man in Armour” — the face of the painting in diffused light. All photos from the conservation documentation of the Workshop for the Conservation of Easel Painting

zania szerokiego wachlarza problemów, pochodzące z różnych epok, przywożone z terenu całego kraju, z różnych muzeów. Są to zwykle obrazy, których konserwacja wymaga dużego nakładu pracy i nietypowych rozwiązań konserwatorskich. Wśród nich znajdują się także nieznanego autorstwa i pochodzenia.

Dobrym tego przykładem są dwa obrazy z XVI i XVII wieku, przekazane na Wydział Konserwacji jako destrukty, a będące własnością Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Po wstępnych badaniach technologicznych i uczytelnieniu kompozycji, niezbędnym do przeprowadzenia analizy stylistycznej, wykazały one wiele wspólnych cech warsztatowych. Podobieństwa te widać w sposobie malowania — farba warstwy ma-

larskiej nakładana była bardzo cienko, równo, z wykorzystaniem zaprawy bolusowej, jedynie w miejscach światła kładziona była impastowo. W obu przypadkach użyto na podobrazie takiego samego płótna konopnego, gęstego, równo tkanego, o splocie prostym płóciennym (16 nitki na cm w osnowie, 15 nitki na cm w wątku). W obu obrazach założono też taką samą zaprawę czerwoną — bolusową, cienko kładzioną w dwóch warstwach¹ — górna warstwa emulsyjna, dolna — olejna, z wypełniaczami: kredą i czerwoną glinką bolusową.

Oba destrukty, *Portret mężczyzny w zbroi* (wym. 128 x 110 cm) oraz *Portret opatki* (wym. 97 x 72 cm) poddano konserwacji w Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego pod kierunkiem prof. dr Joanny Szpor i mgr Doroty Potockiej. Prace wykonały studentki III roku: Katarzyna Fila i Anna Karwowska w latach 1994–1995.



2. „Portret mężczyzny w zbroi” — fragment po konserwacji

2. „Portrait of Man in Armour” — fragment after conservation

1. Badania przeprowadzono na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie w Zakładzie Badań Specjalistycznych

i Technik Dokumentacyjnych pod kierunkiem prof. Piotra Rudniewskiego.

Mimo iż warstwa malarska obu obrazów była bardzo powysypywana, zupełnie odmienne były założenia konserwatorskie. Wynikało to z różnego przeznaczenia obrazów. Decyzją wrocławskiego muzeum *Portret opatki* miał powrócić do galerii klasztornej, co zadecydowało o jego pełnej rekonstrukcji. W stosunku do *Portretu mężczyzny w zbroi* nie obowiązywały nas tego typu rygory. W związku z tym postanowiono przeprowadzić konserwację tak, aby obraz stał się czytelnym dokumentem historycznym i kostiumologicznym, nie zafalszowanym żadnymi uzupełnieniami. Dlatego został poddany konserwacji purystycznej. Wynikało to również z bardzo dużego procentu ubytków warstwy malarskiej i związanych z tym trudności w dopowiedzeniu szczegółów w wypadku rekonstrukcji.

Opisywany obraz przedstawia mężczyznę w wieku 35–45 lat ubranego w siedemnastowieczną zbroję o charakterze reprezentacyjnym². Jej wygląd wskazuje na zachodnią proveniencję. Jest to zbroja kirasjerska składająca się z: kirysu, czyli napierśnika, obojczyka z naręczakami, nabiodrków folgowych osłaniających uda.

Spod rękawów osłaniających przedramiona wystają białe, koronkowe mankiety, świadczące o tym, iż mężczyzna pod zbroją ma koszulę. Błękitnosrebrny kolor zbroi wskazuje na to, że była ona oksydowana. Na całości widoczne są ozdobne elementy — pionowe, ażurowe pasy wykonane z złotego metalu, pod którymi spodni metal, dla kontrastu jest spatynowany. Przez lewe ramię mężczyzny przewieszona jest złota szarfa, prawdopodobnie związana u boku pasa. Szarfa ta może wskazywać na królewskie pochodzenie i jest zarazem oznaką piastowanej godności. Poniżej, na wysokości bioder, znajduje się czerwony pas z rapcami.

Mężczyzna w prawej dłoni trzyma regiment, który stanowił w krajach zachodnich oznakę najwyższej godności wojskowej, był symbolem naczelnego wodza wojsk. W Polsce możnowładcy przedstawiani byli zazwyczaj z buławą, lecz spotyka się także przedstawienia Jana Kazimierza właśnie z regimentem. Charakterystyczna twarz z wydatną dolną wargą wskazywałaby na osobę z rodu Habsburgów.

Poprzez porównania z analogicznymi portretami władców i książąt zachodniej Europy wiele wskazuje na to, iż jest to portret cesarza Leopolda I Habsburga (1640–1705), co byłoby zgodne z przypuszczalnym datowaniem obrazu na wiek XVII. W latach 1663–1664 i 1683–1699 prowadził on wojny z Turcją, a po drugiej z nich (upamiętnionej odsieczą Wiednia przez Jana Sobieskiego) odzyskał Węgry.

Podobny problem z identyfikacją sportretowanej postaci wynikł przy konserwacji drugiego z obrazów. W przypadku *Portretu opatki* zmienny był jej strój



3. „Portret opatki” — lico obrazu w świetle rozproszonym przed konserwacją, fragment

3. „Portrait of an Abbess” — the face of the painting in diffused light prior to conservation, fragment

oraz łaciński napis, znajdujący się na licu obrazu³ o treści: „*Opatka czcigodna i najszlachetniejsza, dziewica Jadwiga zmarła w roku 1536 dnia 9 lutego*”.

Wiedząc, iż zakonnica żyła na przełomie XV i XVI w., poszukiwania rozpoczęto od porównania jej stroju z szatami obowiązującymi w tym czasie w żeńskich klasztorach⁴. Dodatkowo zwrócono szczególną uwagę na teren Dolnego Śląska ze względu na pochodzenie obrazu.

Strój opatki najbardziej odpowiada wyglądem strojom benedyktynek. Sportretowana ksieni trzyma pastorał (atrybut władzy), zakrzywionym końcem do siebie, co oznacza, iż sprawuje władzę w obrębie swego terytorium klasztornego. Główną częścią wierzchniego stroju ksieni jest czarna, długa i obszerna suknia zwana tuniką bądź habitem, suto marszczona na piersiach. Ściągnięta jest ona w pasie skórzanym paskiem, symbolizującym umartwienie. Na tunikę nałożony jest

2. W sprawie rozpoznania sportretowanego skonsultowano się z mgr Moniką Ochnio, historykiem sztuki, kustoszem Muzeum Narodowego w Warszawie oraz z p. Wojciechem Potrzebnickim, ekspertem od zbroi z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

3. Napis łaciński brzmi: „*Abbapisse Venerabilis et Nobilissime Virgo Hedvigis ogin. Obiit Anno 1536 die 9 Februari*”.

4. M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII w.*, rozdział 20: „O amikcie czyli odzieży”, s. 147–153, Warszawa 1996.



4. „Portret opatki” — lico obrazu w świetle rozproszonym po konserwacji

4. „Portrait of an Abbess” — the face of the painting in diffused light after conservation

5. Podobny portret ksieni trzebnickiej Pawłowskiej (zmarłej w 1699 r.) znaleziono w pracy *Portret na Śląsku w XVI–XVIII w.*, Katalog i seminarium wystawy E. Houszka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1984, nr 48, il. 46.

6. *Słownik mniszek benedyktyńskich w Polsce*, Tyniec 1989, zawiera szczegółową bibliografię dotyczącą polskich benedyktynek i informacje o prowadzonych przez nie bractwach; *Słownik polskich księń benedyktyńskich*, Niepokalanów 1996.

szkaplerz, sięgający z przodu i tyłu od szyi aż do stóp. Głowę okrywa tzw. zawicie, czyli biała, płócienna chusta oraz nałożony na nią czarny welon. Większość mniszek, jak można sądzić z zachowanych portretów, nosiła na głowie płócienny czepek, do którego przypinało się podwikę, czyli szeroką, fałdzistą chustę, przechodzącą pod brodą i spływającą na piersi. Strój sportretowanej wskazuje na jej związek z klasztorom benedyktynek⁵.

W *Słowniku mniszek benedyktyńskich* znaleziono historię wszystkich klasztorów benedyktynek na terenie Dolnego Śląska⁶. Niestety nie natrafiono na taką osobę. Poszukiwania kontynuowano więc w innych klasztorach znajdujących się na tych terenach⁷.

W historii klasztoru trzebnickiego cysterek natrafiono na spis wszystkich panujących tam ksieni, wśród których odnaleziono Jadwigę von Logau, zmarłą w 1536 r.⁸ Pochodzenie obrazu, zgodność imienia i daty śmierci pozwala przypuszczać, że właśnie tę osobę przedstawia portret. Ksieni była zatem cysterką, lecz została sportretowana w stroju benedyktyнки, a wynikało to z faktu, iż wówczas regułę św. Benedykta na ziemiach polskich lub z Polską złączonych zachowały liczne klasztory mniszek „czarnych”, które od XVII w. nazywano benedyktynkami oraz mniszek „szarych” — cysterek.

Na podstawie wyżej opisanych obrazów widać, iż pomimo wielu niewiadomych odnośnie historii oraz autora dzieła udaje się niekiedy zidentyfikować namalowane postacie, co z kolei pozwala na ewentualną rekonstrukcję brakujących fragmentów.

7. K. Fila, *Portret nieznannej opatki — proveniencje, opis, próba identyfikacji osoby* praca proseminaryjna napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jakuba Pokory z Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

8. M. Borkowska, OSB, *Kartoteka osobowa mniszek polskich*, rkps w Żarnowcu, Kraków 1980.

Reconstruction and Document

The article discusses non-stereotype conservation solutions, presented upon the example of two paintings from the sixteenth and seventeenth century, which reveal numerous joint workshop features. Despite many similarities in the manner of painting, the technique of the underpainting and the state of preservation, it was decided to pursue different conservation premises. The authors present reasons decisive for the type of conducted conservation, the choice between

a full reconstruction of the painting layer, on the one hand, and purest conservation which consists of the least possible intervention into the work of art. The decision about a given conservation manner is usually determined by the actual needs of the damaged painting and its future destination. The object can comprise a historical, costumological or didactic document, and does not have to serve as a museum exhibit.