

# Ryszard Bielecki, Tadeusz Romanowski

---

## Konserwacja malowidła plafonowego Sali Książęcej zespołu klasztornego w Lubiążu

---

Ochrona Zabytków 28/1 (108), 45-55

---

1975

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.

RYSZARD BIELECKI  
TADEUSZ ROMANOWSKI

## KONSERWACJA MALOWIDŁA PLAFONOWEGO SALI KSIĄŻĘCEJ ZESPOŁU KLASZTORNEGO W LUBIĄŻU

Zakończenie prowadzonych od 1968 r. podstawowych prac konserwatorskich przy malowidle plafonowym Sali Książęcej zespołu klasztornego w Lubiążu (pow. Wołów, woj. wrocławskie) pozwala na przedstawienie niniejszego opracowania<sup>1</sup>.

**Historia obiektu.** Plafon wypełniający całą powierzchnię sufitu Sali Książęcej został wykonany w 1737 r. przez Krystiana Filipa Bentuma, malarza pochodzenia holenderskiego, czynnego przez wiele lat na terenie Śląska. Sala ta, o imponujących wymiarach 13,4 × 26,9 × 14 m (wysokość), usytuowana we wschodniej części skrzydła północnego, stanowiła najbardziej reprezentacyjne wnętrze pałacu opatów zespołu klasztornego, dawniej zakonu cystersów w Lubiążu. Swoją obecną wystrój wnętrza uzyskała w latach 1734—1738 w wyniku współpracy artystów działających na Śląsku w pierwszej połowie XVIII w.: rzeźbiarza Franciszka Józefa Mangoldta, malarza Krystiana Filipa Bentuma i sztukatora Albrechta Provisore (il. 1).

Pałac opatów, połączony z kościołem i czworobokiem klasztornym w jeden kompleks zabudowań, pozostawał we władaniu zakonu do momentu jego kasacji w 1810 r. Od 1813 r. budynki klasztorne użytkowano jako szpital dla żołnierzy, a od 1817 r. pałac stał się własnością stadniny koni, by później przejść w użytkowanie szpitala dla umysłowo chorych, do chwili wybuchu drugiej wojny światowej. W okresie tym, w omawianej sali prowadzone były prace konserwatorskie (w latach 1898—1899 i 1910), o trudnym obecnie do ustalenia zakresie. Szczegółowe oględziny dokonane w trakcie prac przeprowadzonych obecnie pozwoliły stwierdzić, że ówczesne konserwacje obejmowały wymianę poszczególnych elementów krosien, reperację płótna — liczne zszycia brytów, wszywanie łąt na lico, uzupełnianie ubytków warstwy malarskiej bezpośrednio na płótnie kitem.

Potem wszystkie te miejsca pokryte zostały tonem scalającym bez zwracania uwagi na czytelność kompozycji. Całą powierzchnię obrazu pokryto także nierównomiernie podbarwionym brązem — werniksem żywicznym.

Podczas drugiej wojny światowej cały kompleks klasztorny stał się siedzibą fabryki produkującej sprzęt wojenny, a w latach 1945—1948 ponownie szpitalem wojskowym. Po wieloletnim okresie użytkowania obiektu jako magazynów, w 1960 r. pałac opatów został przejęty przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków we Wrocławiu i rozpoczęto prace adaptacyjne dla potrzeb Muzeum Narodowego we Wrocławiu<sup>2</sup>. W ramach tych prac w 1963 r. ekipa Pracowni Konserwacji Zabytków Oddziału Warszawskiego przeprowadziła wstępne prace konserwatorsko-zabezpieczające przy plafonie w Sali Książęcej. Usunęto część gruzu i desek leżących na zwisającym płótnie. Jego lico po odkurzeniu pędzlem zabezpieczono merłą i bibułką japońską na masę żywiczno-woskową, a bardzo liczne rozdarcia i zwisy podniesiono prowizorycznie na sznurach i sieci rybackiej (szprotówka) dla zapobieżenia dalszemu niszczeniu się płótna i warstwy malarskiej (il. 2).

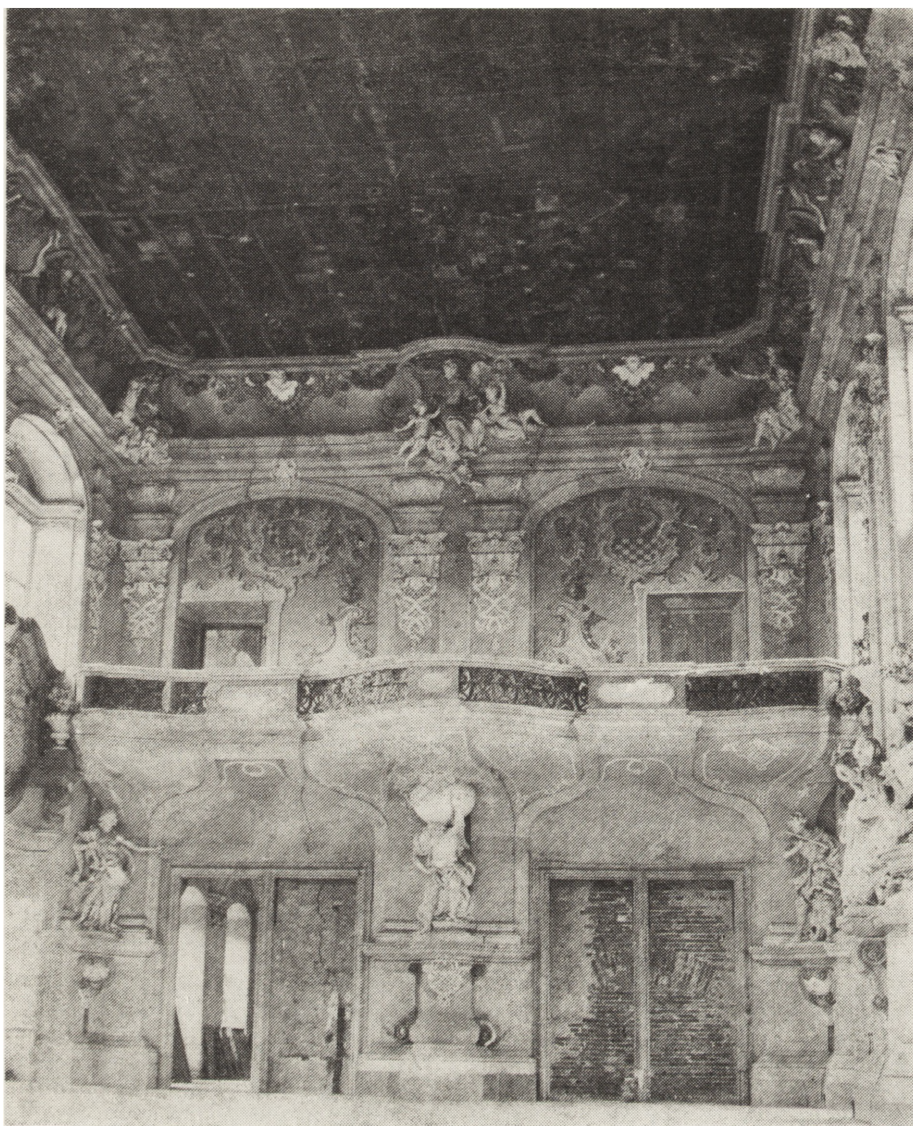
**Opis obiektu.** Plafon został namalowany farbą olejną na zaprawie bolusowej; podłoże stanowiło płótno lniane o dość grubym splocie diagonalnym, ręcznie tkane o znacznej gęstości. Całość plafonu o powierzchni 296,3 m<sup>2</sup> (11,74 × 25,24 m) złożona jest z dziesięciu kwater o następujących wymiarach (il. 3): 4 kwatery — 3,35 × 6,92 m, 4 kwatery — 5,87 × 5,70 m, 2 kwatery — 5,10 × 6,92 m.

Płótno to zszywane z brytów o szerokości 90 cm naciągnięto na krosna klinowe z drewna iglastego, w kwaterach obrzeżnych dopasowanych kształtem do gzymsu fasety. Przez pionowe elementy krosien przepuszczono pręty montażowe, kute z że-

<sup>1</sup> Prace konserwatorskie wykonane zostały przez zespół dyplomowanych konserwatorów — R. Bieleckiego i T. Romanowskiego, artystów plastyków — L. Czaj-

kowskiego i W. Orzelskiego oraz pomoc techniczną — E. Pawełczyka i J. Sitkę.

<sup>2</sup> K. Kalinowski, *Lubiąż*, Ossolineum, Wrocław 1970, ss. 27—32.



1. Lubiąż, Pałac Opatów, widok wnętrza Salii Książęcej

1. General view of the „Princes' Hall” interior

laza, a umożliwiające prawidłowe umocowanie i ustawienie poszczególnych kwater plafonu w belkach wiązarowych konstrukcji dachowej. Dla wzmocnienia podwieszenia krosien, w trakcie kolejnej konserwacji — potwierdzonej napisem: *August Kluge = Tischler = op. Bürger in ... 1913 bis 1918* — dodano wykonane z płaskownika stalowego profilowane klamry obejmujące krosna, drugim zaś końcem przybite do belek wiązarowych. Stałą odległość krosien od tych belek wyznaczają zamocowane do nich na stałe drewniane kołki oporowe (il. 4).

Poszczególne kwatery plafonu połączone były pomiędzy sobą drewnianymi klamrami młotkowymi z klinami, umieszczonymi w drewnianych jarzmach przymocowanych śrubami do zewnętrznych elementów krosien, o rozstawie 2—3 sztuk na każdym boku kwatery, z wyłączeniem obrzeża fasety, do której pierwotnie nie były przymocowane dla umożliwienia im przemieszczania się stosownie do ruchów belek wiązarowych konstruk-

cji dachowej. W którejś z kolejnych konserwacji boki kwater spoczywające na fasecie przykręcono do niej bezpośrednio śrubami przenikającymi przez lico obrazów, powodując szkodliwe obciążenia i pęknięcie elementów krosien. Styki pomiędzy kwaterami na płaszczyźnie plafonu zakryto doklejenymi od strony lica dodatkowymi pasami płótna, pozwalającymi na prawie niewidoczne dla patrzącego z dołu połączenie poszczególnych elementów kompozycji.

Jako dodatkowe zabezpieczenie dużej płaszczyzny płótna poszczególnych kwater, od strony wewnętrznej — w miejscach zszycia brytów przyszyto, najprawdopodobniej w okresie późniejszym, taśmy z płótna parcianego i jutowego, w układzie równoległym i rozstawie co około 120 cm. Taśmy te następnie podwiązano bądź do krosna, bądź do dodatkowych leżących na krosnach listew.

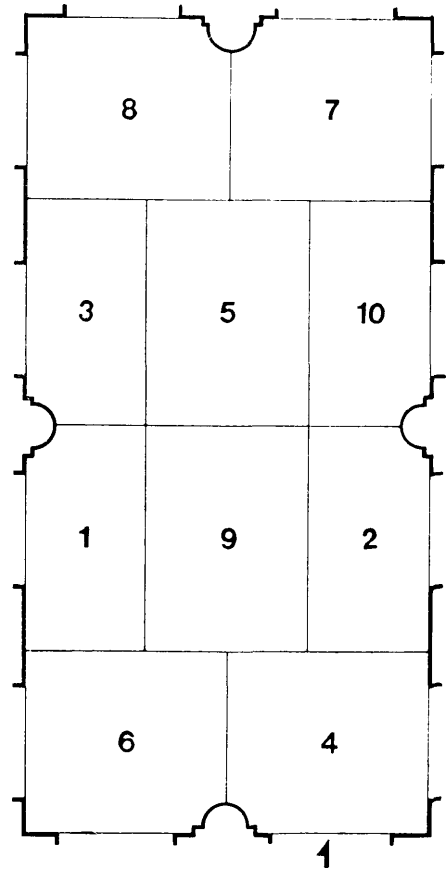
Całość wielofigurowej kompozycji malarskiej plafonu o skomplikowanym programie ikonograficznym przedstawia Apoteozę wiary świętej. „... Cen-



2. Lubiąż, Pałac Opatów, fragment plafonu przed podjęciem prac konserwatorskich

2. Fragment of the painting prior to restoration

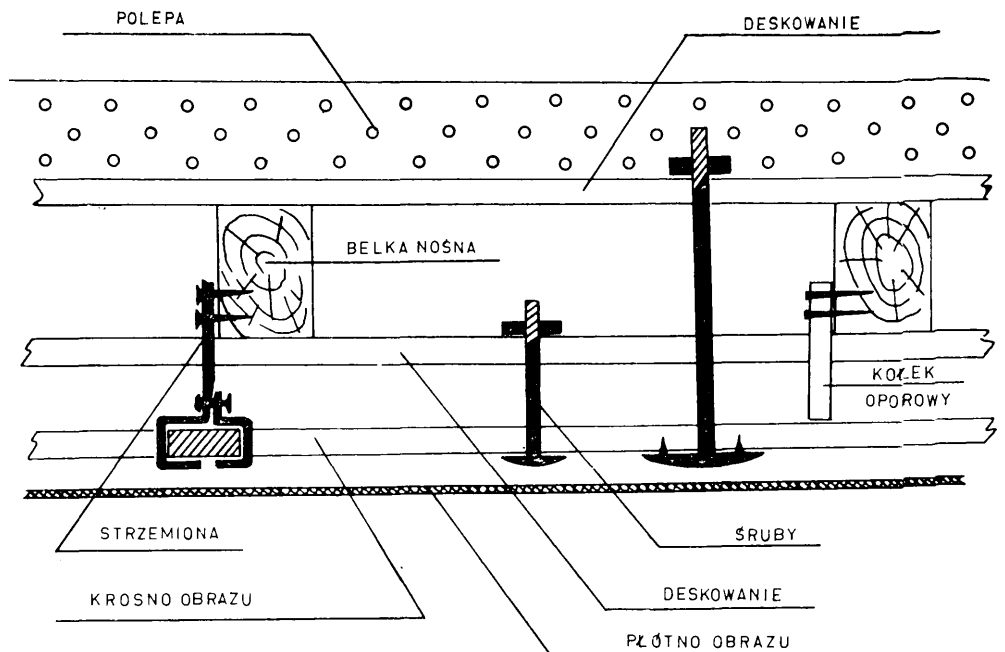
tralna scena środkowej części plafonu skierowana jest ku wschodowi tak, że odczytywanie jej powinno się odbywać sprzed cokołu z postacią Atlasa, to znaczy od wejścia sali w kierunku figury Karola VI. Malowidło plafonu podzielone zostało na trzy strefy tematyczne. W centrum unosi się Gołębica — symbol Ducha Św., nieco poniżej po bokach: po lewej Maria w otoczeniu aniołów, a po prawej Dzieciątko podtrzymywane przez putta. Poniżej postać niewiasty z krzyżem i kielichem z Hostią — personifikacja Wiary. Powyżej Gołębicy unoszą się trzy geniusze podtrzymujące tiarę, klucze i krzyż — symbole Kościoła katolickiego. Poniżej dwie postacie niewiast, po lewej ze zwojem pergaminu w ręku — Nauka, po prawej z rozwiniętym zwojem pergaminu — Nauczanie. Poniżej centralnej grupy znajdują się personifikacje siedmiu cnót chrześcijańskich. Po prawej w błękitnym stroju z trzonem kolumny —



3. Lubiąż, Pałac Opatów, schemat podziału plafonu na kwatery

3. A schematised division of painting into sections

Sila, po lewej w czerwonym stroju, z rogami obfitości — Umiarkowanie, niewiasta z gorejącym sercem w ręku — Miłość, kobieta trzymająca kotwicę —



4. Lubiąż, Pałac Opatów, system konstrukcyjny podwieszenia kwater plafonu

4. Construction bearing the painting's sections

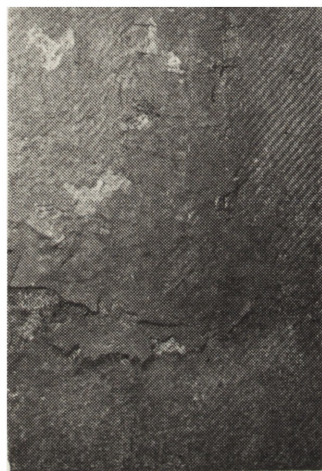


5



7

6



8



5. A decayed edge of the painting

6. Portion of the rear surface of a single section with the visible losses of canvas and a layer of pressed dirt and dust covering it

7. The formerly applied putty covering large portions of original painting and not bound to the support

8. A portion of painting within the area of water penetration showing the loosening of ground layer, losses in painted layer and its cleavage from the support

Nadzieja, kobieta trzymająca kielich z Hostią — Wiara. Poniżej tej grupy unosi się geniusz dmący w trąbę, na proporczyku której umieszczony jest wizerunek białego cesarskiego orla. Po prawej anioł strąca w przepaść demony symbolizujące różnorakie herezje.



Część zachodnią plafonu zajmuje typowa scena gloryfikacji fundatora opactwa, księcia Bolesława I Wysokiego. Księżę ubrany jest w antykizującą zbroję, charakteryzowaną podobnie jak Karol VI jako imperator; siedzi na tronie z laską marszałkowską w rękę, drugą ręką wskazuje na trzymany przez geniusza model klasztoru lubiąskiego. Ponad księciem drugi geniusz trzyma nad nim wieniec laurowy. Po lewej stronie putta podtrzymujące bogaty kartusz z herbem opactwa lubiąskiego. Poniżej u stóp księcia siedzi niewiasta z rozerwanymi kajdanami na rękach; obok niej stosy broni, jeńcy, sztandar z wizerunkiem śląskiego orla piastowskiego oraz trofea wojenne. W prawym narożniku oparta o koło wozu namalowana jest postać patrząca wprost na widza, ubrana we współczesny osiemnastowieczny strój, w peruce — autoportret malarza K. F. Bentuma. Po przeciwnej stronie, ponad figurą Karola VI przedstawiona jest scena bitwy z pierwszym planem

9. Lubiąż, Pałac Opatów, fragment lica obrazu z widocznymi spierzchnięciami warstwy malarskiej

9. A portion of the front surface of painting with the damaged areas of painted layer visible

zasłanym poległymi, nad którą w rydwanie bojowym ciągniętym przez trójkę koni unosi się postać triumfującego wodza. Ubrany w czerwony płaszcz, lewą ręką trzyma cugle, w prawej wyciągniętej buławę wodza. Obok rydwanu unosi się geniusz dmący w trąbę, na porporczyku której umieszczono białego orla cesarskiego. W trzeciej, zewnętrznej strefie przedstawień umieszczonych na obrzeżu plafonu umieszczono motywy gloryfikujące dynastię Habsburską. W środku ściany południowej przedstawiono moment zaślubin Karola VI — króla hiszpańskiego i Elżbiety Krystyny Brunszwickiej. Młoda para siedzi na tronie, ubrana we współczesne stroje dworskie; poza nimi geniusz godów — Hymen z płonącą pochodnią w ręku. Umieszczone u stóp tronu putta podają na poduszkach atrybuty władzy królewskiej: koronę, berło i jabłko. Scenę zaślubin oddzielają od przedstawień w centrum plafonu podtrzymywane przez putta girlandy kwiatów i owoców. Na przeciwległej stronie umieszczone są postacie dwóch niewiast, symbolizujących obszary dwóch kontynentów — Europy i Ameryki. Również i one otoczone są geniuszami z naręczami i koszami kwiatów.

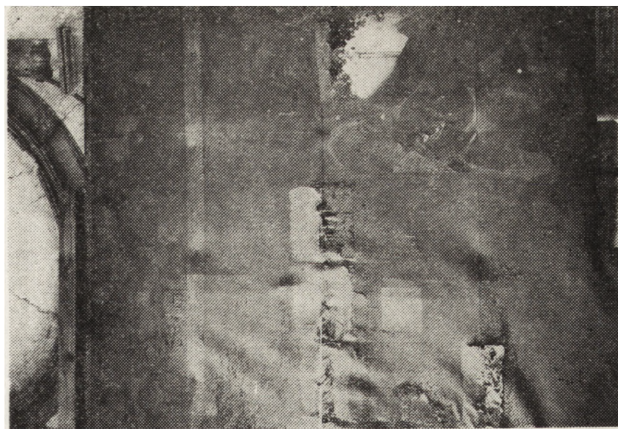
Z obydwu stron zaślubin znajdują się dalsze przedstawienia symboliczne: w południowo-wschodniej części Chronos z kosą w ręku strącający postać Przemijalności, w południowo-zachodniej alegorie Władzy i Umiaru. Po przeciwległej stronie, obok personifikacji kontynentów w północno-zachodniej części zakute w kajdany postacie niewolników, w północno-wschodniej alegorie wojny — Bellona i pokoju — Pax...<sup>3</sup>.

Przedstawiona tu kompozycja plafonu ściśle wiąże się z dalszym wystrojem Sali Książęcej, nie będącym przedmiotem omawianej konserwacji.

Dla dopełnienia całości opisu plafonu słuszne wydaje się omówienie jego stanu zachowania przed przystąpieniem do prac konserwatorskich. Mimo poprzednio przeprowadzonych zabiegów płócienne podłoże plafonu zachowało się w bardzo złym stanie. Wskutek zmiany warunków klimatycznych, a szczególnie spowodowanej zniszczeniem pierwotnej izolacji dużej amplitudy temperatur powstającej w trakcie nagrzewania się blisko położonego ceramicznego pokrycia dachowego, nastąpiło rozluźnienie oraz skurczenie splotów płótna, tworząc obwisy i pofalowania. Warunki te oraz przeciekająca przez nieszczelne pokrycie woda opadowa spowodowały w dużym procencie zmurszenie struktury płótna, szczególnie poważne w miejscach położenia wtórnych kitów oraz łat przyklejonych na miniową farbę olejną. Najprawdopodobniej szczególnie olej w połączeniu z intensywnie utleniającą się minią wpłynął na murszenie struktury płótna. Dość długi okres nieszczelności pokrycia dachowego spowodował powstanie licznych zacieków i utworzył miejsca silnie zaatakowane przez

11. Lubiąż, Pałac Opatów, widok sali po demontażu kwater, na pierwszym planie budowa stołu dublażowego

11. The „Princes' Hall” as seen after dismantling of painting sections; in the foreground is visible the table prepared for lining operation

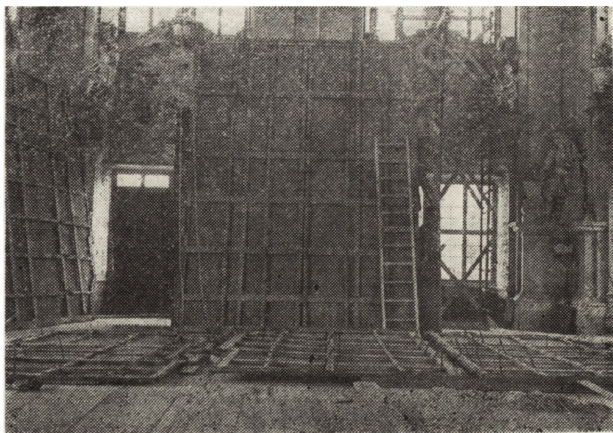


10. Lubiąż, Pałac Opatów, fragment kwatery nr 10 z widocznymi zwisami płótna, uszkodzeniami przez ptaki i silnym zabrudzeniem

10. Fragment of section No 10 with the visible slackening of canvas, damages brought by birds and serious dirtings

mikroflorę. Osłabienie struktury podłoża, jak również wszelkiego rodzaju uszkodzenia mechaniczne (niewłaściwa wymiana elementów krosien, remonty więzby i pokrycia dachowego prowadzone bez właściwego zabezpieczenia plafonu), poważnie wpłynęły na stan powierzchni obrazu. Powstały liczne dziury, przedarcia o liniach szarpanych, pęknięcia i rozprucia w miejscach zszycia brytów oraz zniszczenia krawędzi przy styku z krosnami. Odwrocie płótna silnie zabrudzone, pokryte pyłem i gruzem (pozostałość dawnej, glinianej polepy stropowej) o twardej, zbitej strukturze, mocno związanej z płótnem, o grubości 5—7 mm, stanowiło doskonałe środowisko rozwoju mikroflory. Widoczne tutaj były również liczne ślady poprzednich konserwacji — wstawianie łat wszytych poprzez lico obrazu lub niewłaściwie naklejonych, powodujących lokalne skurcze oryginału (il. 5—8). Grunt oryginalny malowidła wykonany był z glinki bolusowej na kleju organicznym (najprawdopodobniej klej skórny) o grubości około 1 mm, silnie przeolejony. Stan ogólny gruntu związany z omó-

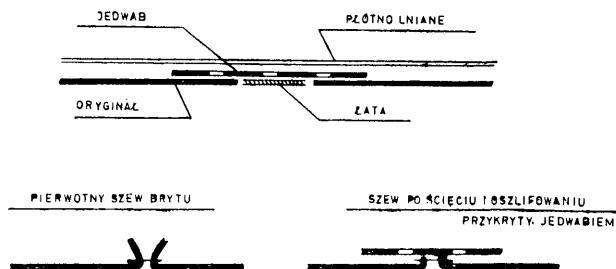
<sup>3</sup> Ibidem, ss. 129—134



wionym wyżej rozkładem podłoża wykazywał niezliczoną ilość odspojen i wybrzuszeń. Od strony lica stwierdzono liczne, wtórne uzupełnienia ubytków gruntu (kitami), które przez niewłaściwe położenie szeroko zachodziły na oryginalną warstwę malarską. Grubość tych kitów, wykonanych z czerwieni żelazowej i kredy, wiązanych pokostem, wychodziła ponad poziom pierwotnej warstwy malarskiej niejednokrotnie do około 5 mm. Uzupełnienia te, bardzo silnie związane z podłożem, były spękane i złuszczone w miejscach większych ruchów samego podłoża.

Warstwa malarska, położona warstwowo, zachowała fragmentarycznie oryginalne, pierwotne laserunki. Stwierdzono liczne spierzchnięcia farby, szczególnie w miejscach obficie użytych ugrów, brązów i czerni, spowodowane prawdopodobnie przegrzaniem oraz nadmiernie użytym w tych miejscach spoiwem olejnym (il. 9). Pojawiło się liczne i silne spęcherzenie farby, wywołane słabym związaniem zarówno z gruntem, jak i podłożem, jej osypywanie się, odpryski i złuszczenia. Powstały liczne spęknięcia i przetarcia w wyniku poprzednich konserwacji. Stwierdzono zabielenie oryginalnego werniksu, jego rozkład i żółknięcie. Stwierdzono również poważne ubytki oryginalnych laserunków, powstałe w wyniku przemycie w trakcie poprzednich konserwacji. Całość warstwy malarskiej pokryta była licznymi plamami z zaciekami i silnie zabrudzona sadzą popłomienną. Wtórnie położony werniks uległ krystalizacji i zbrązowieniu w wyniku działania wilgoci. Uzupełnienia warstwy malarskiej w trakcie kolejnych konserwacji wykonano w miejscach ubytków bezpośrednio na podłożu, bez użycia warstwy izolującej, o różnym natężeniu grubości, niejednokrotnie pokrywając oryginalną warstwę malarską ogólnym tonem dostosowanym do lokalnego kolorytu, często z pominięciem pierwotnych założeń kompozycyjnych. Całość tych uzupełnień wykonana była farbami olejnymi z dodatkiem żywicy (werniks). Założone w latach 1963—1964 zabezpieczenie lica obrazu bibułą japońską i merłą na masę żywiczno-woskową uległo łącznie z okalającymi fragmentami płótna częściowemu zniszczeniu na skutek niszczącej działalności ptaków dostających się do sali przez nie oszklone okna (il. 10).

Przebieg prac konserwatorskich. Po komisyjnym ustaleniu wytycznych, we wrześniu 1968 r. przystąpiono do prac związanych z demontażem plafonu — przez opuszczanie poszczególnych kwater na posadzkę z wysokości około 14 m. Jak podano, plafon składa się z dziesięciu kwater łączonych pomiędzy sobą specjalną konstrukcją i podwieszonych do belek wiązarowych konstrukcji dachowej ponad salą. Ponieważ demontaż możliwy był tylko od strony poddasza, przystąpiono do prac przygotowawczych. Ze względu na trudne dościsie do strychu, gdzie zalegająca gruba warstwa gruzu i śmieci utrudniała możliwość swobodnego i bezpiecznego poruszania się, przede wszystkim uprzątnięto klatkę schodową od parteru do strychu. Następnie przystąpiono do



12. Lubiąż, Pałac Opatów, schemat metody dublażu płótna  
12. Schematised method of lining

oczyszczenia poddasza w celu dotarcia do belek wiązarowych konstrukcji dachowej, podtrzymujących podwieszony kwatery. Poddasze pokrywała warstwa gruzu, śmieci, przegniłych desek, dachówek, złomu żelaznego i części polepy. Brak było wielu desek podłogi, a część z nich — przegniła — nie dawała gwarancji bezpiecznego poruszania się. Położono więc kładki i chodniki, a wszelkie zanieczyszczenia usuwano na zewnątrz budynku specjalnie zbudowanymi rynnami. Pracom tym towarzyszyły niezwykle trudne warunki: brak oświetlenia, duża pylistość kurzu i polepy, wykonanej z gliny, piasku i słomy. Wystąpiła konieczność stosowania okularów i masek ochronnych oraz pracy przez cały czas w pasach bezpieczeństwa, które utrudniały swobodne poruszanie się. Po dotarciu do kwatery nr 9 (jako pierwszej) i usunięciu zanieczyszczeń zgromadzonych na odwrociu płótna przywiązano ją do lin, a następnie odkręcono śruby przytrzymujące kołki regulacyjne i zwolniono wszystkie kotwy mocujące. Opuszczanie poszczególnych kwater na posadzkę sali odbywało się przy jednoczesnym użyciu czterech lin, tak by płótno było cały czas w pozycji poziomej. Dodatkowe trudności występujące przy tej pracy — to olbrzymi ciężar kwater oraz wysokość, z jakiej opuszczane były na posadzkę sali. Liny przekładano przez bloki i kołowroty oraz klinowano na belkach więzby dachowej w celu stworzenia oporu zapewniającego powolne i równomierne opuszczanie kwater. Czynności te wymagały udziału wielu osób, jak również skoncentrowania uwagi, aby nie powiększać zniszczeń kwater oraz dbać o własne bezpieczeństwo. Duże trudności wystąpiły przy demontażu kwater narożnych, przy opuszczaniu których należało pamiętać, by nie uszkodzić bogatego wystroju rzeźbiarskiego całego wnętrza. Wymagało to dodatkowych manewrów poszczególnymi kwaterami (il. 11).

Prace demontażowe zakończono w grudniu 1968 r. i ze względu na panujące w sali dotkliwie zimno, dochodzące do  $-8^{\circ}\text{C}$  (brak jakiegokolwiek ogrzewania), przerwano dalsze prace konserwatorskie na okres zimy. Ponownie przystąpiono do pracy w marcu 1969 r., rozpoczynając je od uporządkowania wnętrza sali, do której przez otwarty otwór sufitowy wpadła warstwa pyłu i kurzu. Na belkach wiązarowych konstrukcji dachu pozostawiono

13. Lubiąż, Pałac Opatów, fragment kwatery po wstawieniu lat w trakcie kitowania

13. Fragment of painting section after placing the patches in the course of filling with putties



zamontowane bloki z linami służącymi do transportu poszczególnych kwater, z uwagi na ich duże powierzchnie (w granicach od 22 do 34 m<sup>2</sup>) oraz poważny ciężar (w granicach około 400 kg). Dla zabezpieczenia kwater oczekujących na dalsze operacje wykonano drewniane stojaki, na których ustawiono je pionowo. Jednocześnie przystąpiono do prac przygotowawczych związanych z dublowaniem.

Zgodnie z wytycznymi i decyzją Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków we Wrocławiu przyjęto zasadę dublowania kwater na płótno lniane o podobnej do oryginału strukturze dla zapewnienia całości jednakowych warunków rozprężania, adsorpcji wilgoci i reagowania na zmiany temperatury. Do dublażu wybrano płótno lniane, nie bielone, o szerokości 130 cm, ręcznie zszyte brytami na styk, jednopłaszczyznowo — nicią bawełnianą. Po zbudowaniu specjalnego stołu dublażowego

o wymiarach 9 × 9 m przystąpiono do zdejmowania oryginalnych krosien, wstępnego oczyszczenia lica obrazu (metodą mechaniczną) oraz ponownego zabezpieczenia fragmentów warstwy malarskiej bibułką japońską. Następnie dokładnie oczyszczono mechanicznie odwrocia obrazów przez zdjęcie nawarstwień i naleciałości o bardzo twardej i zwartej strukturze oraz wyprostowano powstałe sfalowania. Wstawiono odpowiednio przyciętełaty w miejscach ubytków płótna. Nałaty te nałożono większe kawałki tkaniny jedwabnej w celu wzmocnienia osłabionego w tych miejscach oryginalnego podłoża. Podobne zabiegi z nakładaniem tkaniny jedwabnej zastosowano również wzdłuż rozdarć, pęknięć i lokalnych osłabień struktury włókien. Własne dotychczasowe doświadczenia wykazały bowiem, że użycie cienkiej tkaniny (jedwab) odmiennej od płótna dublującego i oryginału, wklejone międzywarstwowo do dublażu, zapobiega



odkształceniom w miejscach wstawionych łat i większych powierzchni kitów, a zupełnie nie wpływa na zmianę faktury oryginału (il. 12, 13). Kolejno usunięto stare, niewłaściwe reperacje. Konieczne również okazało się usunięcie zgrubień po kitach olejnych oraz przycięcie i oszlifowanie zakładów starych brytów. Najwięcej trudności nastęrczały kwatery nr 9 i 10 przy oczyszczaniu zarówno lica, jak i odwrocia. Główną przyczynę stanowiło tu nadmierne sfalowanie obrazów oraz liczne dziury, rozdarcia na poszczególnych brytach i wzdłuż ich połączeń, a także silne zanieczyszczenie. Sfalowania płótna likwidowano przez lokalne przywracanie pierwotnej struktury podłoża, wyciąganie i wprasowywanie na wilgotno

(nawilżanie tamponami) od strony odwrocia, pracując z niezwykłą ostrożnością, by nie dopuścić do wykruszania się warstwy gruntu i warstwy malarskiej. Powodowało to konieczność stosowania dodatkowych zabezpieczeń podłoża i warstwy malarskiej. Zabieg ten powtarzano wielokrotnie aż do uzyskania właściwej płaszczyzny obrazu oraz układu osnowy płótna. Pozostałe ubytki uzupełniano podobnie jak w poprzednich kwatach (il. 14, 15).

Do zabezpieczeń wszystkich osłabionych miejsc oraz krawędzi stosowano masę (zależnie od potrzeby — o różnej gęstości). W jej skład wchodził czysty wosk pszczeli oraz terpentyna balsamiczna. Ze względu na osłabienie krawędzi wszystkich

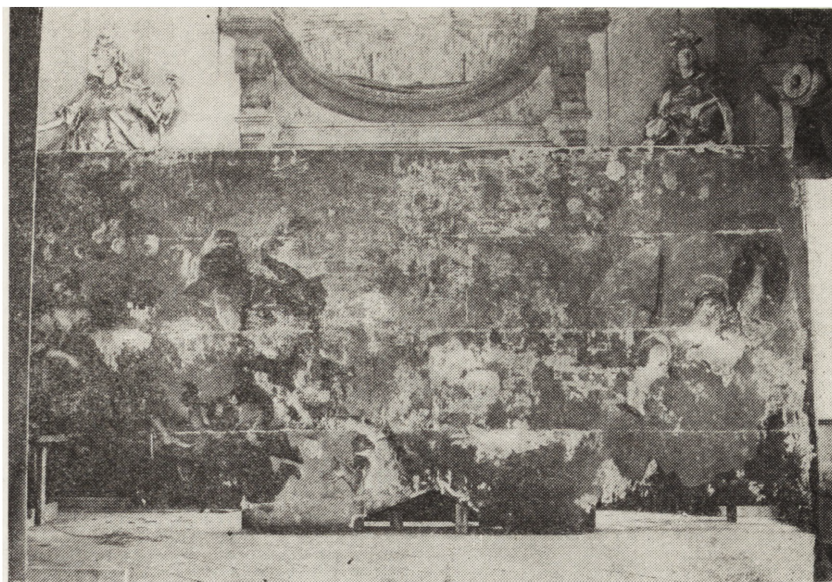


14. Lubiąż, Pałac Opatów, kwatery nr 9 po zdublowaniu, przed oczyszczeniem i usunięciem prze-malowań

14. Section No 9 in its state after lining but still prior to cleaning and removing of over-paintings

15. Lubiąż, Pałac Opatów, kwatera nr 1 po zdublowaniu, oczyszczeniu, w trakcie kitowania ubytków gruntu

15. Section No 1 after lining and cleaning as seen in the course of filling the losses with a putty



kwater doklejkono do płótna dublującego dodatkowe pasy nowego płótna szerokości 30 cm. Uczyniono to w celu umożliwienia prawidłowego naciągnięcia płótna na krosno, wykorzystania, wobec zniszczenia oryginalnych krawędzi, pasów jako brzegów mocujących płótno do krosna, a także dla stworzenia dodatkowej płaszczyzny naciągającej zdublowany oryginał (dodatkowa płaszczyzna nośna).

Niezależnie od prowadzonych prac konserwatorskich przeprowadzano próby ze sposobem dodatkowego podwieszenia płótna do konstrukcji krosien oraz sposobami zabezpieczenia szwów brytów płótna dublującego, ponieważ stwierdzono nieskuteczność uprzedniego podwieszenia za pomocą pasów jutowych. Pasy powodowały prucie się brytów, tworzenie rynien w ich osi, wpływając szkodliwie na całość plafonu. Dla zapewnienia optymalnych warunków prób, użyto do nich obrazu z tego samego okresu i o podobnej strukturze, o wymiarach 170 × 120 cm. Obraz ten po wykonaniu analogicznych zabiegów jak na poszczególnych kwaterach i zdublowaniu na masę woskowo-żywiczną poddano następującym próbom (il. 16):

1. Do dublażu doklejkono na masę woskowo-żywiczną wodoodporną sklejkę grubości 3 mm, o wymiarach 15 × 15 cm, z przeciągniętą przez nią taśmą parcianą szerokości 5 cm, którą obciążono masą 2,5 kg, jako kontrolnym równoważnikiem dwukrotnego ciężaru płótna. Zauważono jednak, że różna struktura sklejkowanych materiałów nie gwarantowała trwałości spojenia.

2. Do dublażu doklejkono plaster lniany z płótna dublującego o wymiarach 15 × 15 cm, pod którym przeciągnięto przez całą szerokość taśmę parcianą szerokości 5 cm z identycznym obciążeniem. Stwierdzono zadzieranie się krawędzi i powolne odpryskiwanie masy, powodujące stopniowe odklejanie się plastra.

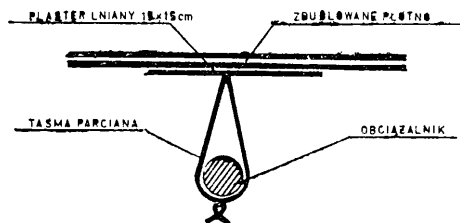
3 i 4. Pomiędzy oryginał a płótno dublujące wprowadzono stalowy pręt grubości 2 mm i długości 30 cm, na gorąco, z zamocowaniem w jednym lub dwóch punktach przy podanym obciążeniu. Stwierdzono pojawienie się na licu śladu pręta, które w przyszłości może powodować trwałe odkształcenie płótna.

5. Do dublażu doklejkono na masę żywiczno-woskową plaster lniany o wymiarach 15 × 15 cm, przez który przewleczono w części środkowej w rozstawie co 7 cm taśmę parcianą obciążoną stałym ciężarem. Stwierdzono rozrywanie się plastra lnianego w miejscu przewleczenia taśmy.

6. Do dublażu doklejkono plaster lniany z płótna dublującego o wymiarach 15 × 15 cm z doszytą w części środkowej nicią bawełnianą — taśmę bawełnianą obciążoną stałym ciężarem. Przeprowadzone obserwacje dowiodły, że system ten nie stwarzał możliwości odrywania się brzegów plastra, a wytworzone podciśnienie gwarantowało trwałość zamocowania.

Przeprowadzone w okresie 14 miesięcy doświadczenia, obejmujące dwa sezony zimowe i jeden letni z amplitudą temperatur do +28°C, zdecydowały o wyborze metody nr 6.

Po przerwie zimowej 1970 r. stwierdzono, że zdublowane kwatery, podwieszone na specjalnych wieszakach, w warunkach zmiennych temperatur i wilgotności nie wykazały nieprawidłowych odchyleń od zwykle występujących w tych warunkach zmian. Przystąpiono więc do oczyszczania licza obrazów z zabezpieczeń. Usunięto niewłaściwie położone kity w czasie poprzednich konserwacji, jak również zdjęto za pomocą rozpuszczalników nadmiary masy woskowo-żywicznej, występujące przy dublowaniu. Zdjęto za pomocą środków chemicznych (alkohol, amoniak, terpentyna itp.) stare, żółknięte, rozłożone i nieoryginalne werniksy oraz przemaalowania. Następnie ubytki gruntu uzupełniono masą kredowo-klejową z do-



16. Lubiąż, Pałac Opatów, schemat dodatkowych zabezpieczeń zdublowanego płótna

16. Schematised illustration of protective measures applied on the lined painting

datkiem terpentyny weneckiej. Jednocześnie wykonano czyszczenie i reperację oryginalnych krosien, po czym dwukrotnie nasączono je środkami dezynfekującymi (Ksylamit Super, Antoks, Wino-fleks).

Poważne trudności techniczne wystąpiły z chwilą przystąpienia do naciągania obrazów na krosna, nie tylko z uwagi na rozmiary poszczególnych kwater, ale również ich ciężar, obecnie zwiększony około dwukrotnie przez dublaż. Po rozpatrzeniu różnych możliwości prace te wykonano następująco:

Na leżący odwrociem do góry obraz położono



17. Lubiąż, Pałac Opatów, kwatera nr 9 po konserwacji

17. Section No 9 in its state after restoration

(Wszystkie ilustracje wykonał R. Bielecki)

krosna, dopasowując je do śladów zachowanych na licu. Potem całość konstrukcji krosna przerysowano na odwrociu w celu wyznaczenia właściwych miejsc do przyprasowania wiązań dla dodatkowego podwieszenia obrazu. Po wprasowaniu wiązań w rozstawie szachownicowym i odległości średnio 100 cm, w zależności od układu poszczególnych krosien i listew pomocniczych (zgodnie z opisaną wyżej metodą nr 6) przystąpiono do właściwego naciągnięcia płótna na krosna. Do pracy tej konieczne było wykonanie specjalnych obcęgow o szerokich uchwytach (40 cm) i długich ramionach (150 cm). Naciąganie płótna odbywało się równocześnie z dwóch przeciwległych boków promieniście od osi środkowej. Stosując krzyżowy naciąg uzyskano prawidłowe wypoziomowanie i naprężenie obwodu kwatery. Do mocowania płótna wykorzystano oryginalne gwoździe kowalskie, wyjęte z krosien przy demontażu, dodatkowo hartowane w gorącym oleju. Następnie podwiązano wprasowane uprzednio uchwyty dodatkowe, których końce przybito do krosien. Krawędzie płótna zostały wyrównane i przyprasowane do krosna.

W celu pionowego ustawienia obrazów do punktowania wykonano specjalne stelaże drewniane przeznaczone dla dwóch kwater. Następnie warstwę malarską pokryto werniksem mastyksowym. Miejsca szczególnie chłonne, powodujące matowienie werniksu, nasyciono powtórnie. Do werniksu służącego za podkład do punktowania dodano około 5% oleju lnianego. Punktowanie wykonano farbami olejnymi marki „Rembrandt” odsączonymi, na spoiwie olejno-żywicznym. Obszary spierzchnięć farby (wskutek przeolejenia i przegrzania poszczególnych partii plafonu) wypunktowano laserunkami uzupełniającymi. Punktowanie wykonano metodą rekonstrukcyjną. W niewielkich fragmentach pozostawiono wcześniej wykonane uzupełnienia, uznając je za właściwe. Partie obejmujące niemożliwe do zrekonstruowania formy pierwotnej kompozycji zostały wypunktowane płaszczyznowo metodą scalającą z otoczeniem (il. 17).

Na tym etapie — zgodnie z założonym programem — prace przerwano. Uzupełnienia styków pomiędzy kwaterami, punktowanie ich zgodnie z całością kompozycji oraz końcowe wernikowanie możliwe będzie do zrealizowania po zamontowaniu poszczególnych kwater, odpowiednim zaklinowaniu i wypoziomowaniu całości plafonu<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Dla ilustracji rozmiaru pracy słuszne wydaje się przytoczenie zestawienia zużytych podstawowych materiałów: płótno dublażowe — około 400 m<sup>2</sup> (szerokości 130 cm), wosk pszczeli, czysty — 150 kg, żywica kalafonii balsamicznej, jasnej — 150 kg, terpentyna wenecka — około 15 kg; chemiczne środki czyszczące: rozpuszczalnik benzynowy — około 350 l, terpentyna balsamiczna — około 100 l, woda amoniakalna 10% — około 10 l, alkohol (denaturowany) — około 25 l oraz wata — około 80 kg, werniks suchy mastyksowy — 6 kg, farby olejne m-ki „Rembrandt” — około 120 tub á 100 g

Na zakończenie niniejszego artykułu autorzy pragną złożyć podziękowanie pracownikom zespołu Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków we Wrocławiu za ofiarną pomoc w rozwiązywaniu licznych problemów organizacyjnych, a pracownikom miejscowej ekipy budowlanej Pracowni Konserwacji Zabytków Oddział we Wrocławiu za doraźną i fachową pomoc w sprawach technicznych, bowiem

bez ich udziału realizacja tak poważnego zadania napotykałaby niejednokrotnie niemożliwe do pokonania trudności.

*mgr Ryszard Bielecki*  
*mgr Tadeusz Romanowski*

#### RESTORATION OF THE PAINTED CEILING IN THE SO-CALLED „PRINCES' HALL” OF THE MONASTERY AT LUBIĄŻ

The authors presented the results of restoration carried out on the painted ceiling adorning the „Princes' Hall” in the palace of abbots within the monastery site at Lubiąż, Wrocław voivodship. The abbot's palace is at present adapted for the use of the National Museum, Wrocław.

The painting under discussion was executed in 1737 by a Dutch artist, Christian F. Bentuma with oil paints laid on the bolus ground layer brought on to the canvas. The whole comprises ten sections the total area of which amounts to 296.3 sq. metres and its artistic composition is formed of numerous human figures representing the Apotheosis of the Holy Faith containing a highly complicated illustrative programme.

Prior to starting the restoration it has prove that the canvas constituting support is in extremely poor condition and as a result of high amplitudes of temperatures prevailing within the room it exhibited large slackening

areas and undulations and, in addition, was seriously decayed by the rainfall water which was formerly penetrating through the roof. Numerous holes and cuts were found in the canvas and in the painted layer several swellings as well as crackings and whitenings of the original varnish. Before the basic restoration the painting was dismantled and its individual sections lowered by the simultaneous use of four ropes. Within the next step of restoration they were lined with linen canvas having the structure similar to that of original canvas, their front and rear surfaces mechanically cleaned whereas the losses filled. Also all the weakened areas were covered with a mass prepared from bee-wax and gum turpentine. Then the cross stretching was applied, the sections fastened to stretchers and the losses retouched by stippling. As the ground for retouching the varnish with 5% addition of linseed oil was used and the retouches were carried out with the „Rembrandt” oil paints laid on the oil-resin binder.

MARIA NIEDZIELSKA

#### ODKRYCIE OBRAZU ECCE HOMO Z XVII WIEKU

W 1973 r. otrzymałam do konserwacji dwustronnie malowany na cienkiej deseczce obraz o wymiarach 42,8 × 33 cm, będący własnością prywatną. Awers przedstawiał niewielkiej wartości malowidło z XIX wieku Chrystusa Bolesciwego, *Ecce Homo*; rewers — starszy veraikon (il. 1a i 2a).

Po oczyszczeniu silnie zabrudzonego awersu odsłoniła się postać Chrystusa w czerwonym płaszczu związanym na szyi, przykrywającym Jego lewe ramię i połowę torsu. Przez prawe ramię przewieszony miał gruby łańcuch, a ugięte w łokciach ręce związane powrozem. W lewej dłoni trzymał Chrystus pionowo ułożoną wysoką trzcinę w kolorze zielonym. Twarz miał pokrytą zarostem, długie włosy spływające na plecy i ramiona, a na głowie zieloną cierniową koronę, uplecioną z kilku cienkich gałązek. Tło malowidła tępe, brązowe. Konserwacja obrazu miała się ograniczyć do oczyszczenia, zakitowania kilku uby-

ków i pęknięcia deski oraz retuszu, ale zwróciłam uwagę na paznokcie środkowego palca prawej ręki Chrystusa, gdyż wydał się inaczej malowany. Badanie pod lupą, wykonanie małej odkrywki i wreszcie zdjęcie rentgenowskie potwierdziły moje przypuszczenie, że pod spodem jest drugi obraz. Wobec tego wydało się konieczne przeprowadzenie szczegółowych badań obiektu.

#### BADANIA TECHNOLOGICZNE

Podobrazie — analiza drewna. Badaniem objęto trzy przekroje:

a) Przekrój poprzeczny, który wykazał rodzaj drewna o strukturze charakterystycznej dla drzew liściastych pierścieniowo naczyniowych; naczynia wczesne  $d=200-400$ , późne  $d=20$ ; układ naczyń drewna późnego w rozgałęzionych promienistych skupieniach; w naczyniach wczesnych liczne weistki (il. 3).