

# Andrzej Kulesza

---

## "Opłakiwanie Chrystusa" - przykład nietypowego rozwiązania estetyczno-konserwatorskiego

---

Ochrona Zabytków 46/4 (183), 322-327

---

1993

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.

## „OPLAKIWANIE CHRYSYUSA” — PRZYKŁAD NIETYPOWEGO ROZWIĄZANIA ESTETYCZNO-KONSERWATORSKIEGO

Obrazy bardzo zniszczone, zwłaszcza o małej wartości artystycznej lub historycznej, zazwyczaj pozostają niekonserwowane. Mało komu opłaca się podjąć pracochłonny trud przywrócenia im dawnej świetności, jeśli nie pełnego, to przynajmniej częściowego przybliżenia pierwotnego ich wyglądu. Niekiedy jednak obrazy tego rodzaju mogą stać się niezmiernie interesującymi obiektami pracy konserwatora.

Jednym z takich mocno zniszczonych obrazów było *Oplakiwanie Chrystusa*, najprawdopodobniej z przełomu XVII/XVIII w. Autorem jego mógł być prowincjonalny malarz polski z Pomorza Gdańskiego. Obraz o wymiarach 161 x 111 cm, w kształcie prostokąta zamkniętego od góry półkoleście, spełniał niegdyś funkcję obrazu ołtarzowego w bliżej nieokreślonym kościele, najprawdopodobniej na Żuławach. Obecnie jest własnością prywatną.

*Oplakiwanie Chrystusa* jest sceną wielofigurową. W części centralnej ukazane jest martwe, nagie ciało Jezusa, podtrzymywane przez stojącą za nim Matkę Bożą, której dopomaga św. Jan Ewangelista. Po bokach postacie towarzyszące. Z prawej strony dwaj aniołowie podtrzymują całun, na którym spoczywa umęczone ciało Syna Bożego. Z lewej pochylają się w jego kierunku św. Józef z Arymatei w stroju franciszkanina oraz ocierająca łzy niewiasta w towarzystwie jeszcze jednej kobiety. U dołu, zachowana fragmentarycznie, pochylona do stóp Chrystusa św. Maria Magdalena.

Mimo wcześniejszej, tragicznej w skutkach dla obrazu historii, los jednak okazał się dla niego przychylny. Nie został, jak wiele innych, ze względu na swoje zniszczenia unicestwiony, udało mu się przetrwać.

W 1985 r. obraz został oddany do Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu. W 1988 r. autor artykułu oraz Katarzyna Kowalska-Dzienniak, w ramach pracy dyplomowej, pod kierunkiem dr Bogumiły Rouby, podjęli się jego konserwacji, trwającej dwa lata.

Gdy przystępowano do prac konserwatorskich, wygląd obrazu był przynębiający. Obraz przypominał starą, brudną, podartą, pogniecioną i zeszywniałą szmatę. Na rozdartych fragmentach, spod warstw starego, zastygłego i utrwalonego brudu, wyłaniały się ledwo widoczne, przygłuszone plamy barwne, sygnalizujące istnienie jakiegoś malowidła. Nieczytelność kompozycji dodatkowo spowodowana była rozległymi przemalowaniami olejnymi, wykonanymi w sposób bardzo nieudolny (il. 1).

Bezpośrednie prace konserwatorskie zostały poprzedzone przez gruntowne badania obrazu: technologiczne i historyczno-artystyczne. Badania historyczno-artystyczne prowadzone były także równoległe z pracami konserwatorskimi, gdyż w trakcie tych prac ukazywały się nowe elementy kompozycyjne, pozwalające na pełniejsze rozpoznanie dzieła i ustalenie analogii stylistyczno-artystycznych. W wyniku

badan technologicznych można było określić budowę techniczną obrazu, a także, z uzyskanych skromnych informacji od właściciela, z dużym prawdopodobieństwem ustalić zarys historii obiektu, warunki jego przechowywania i przyczyny znacznych zniszczeń. Uzyskane wiadomości warunkowały podjęcie określonych rozwiązań konserwatorskich.

Pierwotnie, zgodnie z przeznaczeniem, obraz umieszczony był we wnętrzu kościoła, w ołtarzu, najprawdopodobniej przybity do drewnianego podłoża, o czym świadczyły otwory po gwoździach mocujących płótno do desek, inne niż otwory pochodzące prawdopodobnie z mocowania płótna na krośnie pomocniczym podczas malowania. Dowodem na to były też małe otworki w płótnie po kołatkach, które przedostawały się tą drogą z desek podłoża, oraz mały fragment drewna przyklejony do odwrocia obrazu.

Dokładnie kiedy nie wiadomo, ale z pewnością przed II wojną światową, w bliżej nieznanych okolicznościach obraz uległ silnemu zawilgoceniu, być może kilkakrotnemu zalaniu wodą, możliwe że w wilgotnych warunkach przebywał przez dłuższy czas. Stało się to przyczyną poważnych zniszczeń obrazu. Powstały dwa pionowe rozdarcia płótna, biegnące niemal przez całą wysokość, które dzieliły płótno na trzy prawie równe części. Rozcięcie obrazu mogło powstać w następujący sposób. W wyniku zawilgocenia (jednorazowe, silne zalanie wodą lub powtarzające się wielokrotnie okresowe, silne wzrosty wilgotności) drewniane podłoże, do którego obraz był przymocowany, oraz płótno „pracowały”, ale każde inaczej: płótno kurczyło się, natomiast deski pęczniąc paczyły się.

Wzdłużne krawędzie desek unosiły się i tworzyły ostry brzeg. Powstał w ten sposób rodzaj noża, na którym naprężone płótno zostało przecięte. Bardzo prawdopodobna wydaje się hipoteza o pożarze kościoła czy tylko ołtarza, w którym obraz się znajdował i zalaniu obrazu wodą podczas gaszenia.

Warstwa malarska wraz z zaprawą, która na całej powierzchni obrazu silnie spękała (głównie w środkowej jego części) całkowicie odpadła, odsłaniając szerokim, pionowym pasem surowe płótno podobrazia (il. 2). Przyczyną tego było osłabienie i utrata przyczepności zaprawy wraz z warstwą malarską do płótna, spowodowane wypłukaniem kleju glutynowego przeklejenia oraz jego częściowym rozkładem przez mikroorganizmy, dla których stał się pożywką.

W dolnej części obrazu znajdował się pokaźnych rozmiarów ubytek płótna, najprawdopodobniej spowodowany nadpaleniem przez płomień świec na ołtarzu, w którym obraz się znajdował.

Uszkodzony obraz został usunięty z ołtarza i przeznaczony na spalenie. Jednakże organista, który miał do obrazu jakiś szczególny sentyment, ofiarował się go naprawić. Dokonał tego sam, tak jak umiał. Repe-



racje wykonał niefachowo i bardzo nieudolnie, powodując nawet dodatkowe zniszczenia i zatracając pierwotne walory estetyczno-artystyczne. Pomimo to obraz jednak ocalał.

Rozdarte brzegi zostały sklezione. Do odwrocia przyklejono paski czarnego, cienkiego płótna, a od lica założono grubą warstwę kitu kredowo-olejnego. Dolny ubytek płótna uzupełniono łąką z płótna lnianego, nieco grubszego niż oryginalne. Łatę doklejkono niedbale. Nie pokrywała ona całej powierzchni ubytku. Osoba reperująca obraz nadała temu ubytkowi regularny, prostokątny kształt w celu ułatwienia sobie pracy (il. 1).

Przypuszczalnie przy okazji tych reperacji lokalnych, miejsca ubytków warstwy malarskiej pomalowano farbą olejną, nanosząc ją w grubej warstwie bezpośrednio na odsłonięte płótno. W rezultacie farba wniknęła w płótno i częściowo przesycała je olejem, powodując jego usztywnienie. Farbę наносzono z dużym „rozmachem”, tak iż nie oszczędzono warstw oryginalnych i w dużym stopniu je przemalowano. Przy okazji poprzemieszczano pędzlem sporą ilość odpajających się drobnych łusek spękanej zaprawy wraz z warstwą malarską. Używając ciemnej zieleni i „przybrudzonego” ugru, „rekonstrukcją” sprymitywizowano anatomiczny rysunek postaci i zbanalizowano kolorystykę.



1. Lico obrazu przed konserwacją (Fot. 1, 2, 4, 5 — A. Kulesza, K. Kowalska-Dzienniak)

1. The face of the painting prior to conservation (Photos: 1, 2, 4, 5 — A. Kulesza, K. Kowalska-Dzienniak)

Nie wiadomo czy obraz w takim stanie pozostał jeszcze w ołtarzu. Istnieje przypuszczenie, że gdy nieudanie naprawiony nie przedstawiał już większej wartości kultowej ani estetycznej, to został z ołtarza usunięty. Niewykluczone, że przez pewien czas pozostawał w posiadaniu organisty, który najprawdopodobniej jeszcze przed II wojną światową przekazał go nieżyjącej już dziś rodzinie obecnego właściciela. Wtedy, a może nieco później, w czasie II wojny światowej, obraz poskładano warstwą malarską do wewnątrz wzdłuż i w poprzek rozciąć, i umieszczono na strychu, gdzie mógł być przyciśnięty. W następstwie tego płótno pogniotło się, a warstwa malarska dodatkowo została naruszona i powstały kolejne ubytki. Mniejsze rozdarcia płótna w kilku miejscach, także w części środkowej, dopełniły zniszczeń.

Po wnikliwym przeanalizowaniu problemów związanych z konserwacją obrazu, uznano za słuszne, aby prócz jego zabezpieczenia przed dalszym niszczeniem, również przywrócić mu wartość ekspozycyjną, mimo że zamiar nie wydawał się łatwy do zrealizowania. Trudności było wiele.

W pierwszym rzędzie potwornie wyglądające przemalowania wymusiły ogrom pracy przy ich usuwaniu. Przystąpiono do niego po przeprowadzeniu konsolidacji preparatem „Beva 371”<sup>1</sup>. Szczególnie z odsłoniętego płótna, w które farba mocno wniknę-



2. Lico obrazu po oczyszczeniu, wykonaniu reperacji lokalnych, założeniu kitów i napięciu na krosno malarskie

2. The face of the painting after cleaning, local repairs, the application of mastic and stretching on a loom



ła, usuwanie jej okazało się niezwykle pracochłonne — wymagało wielu godzin żmudnej pracy. Zastosowano tu produkt o nazwie „Skansol”, który w postaci rzadkiej pasty nakładano w cienkiej warstwie na kilkucentymetrowe powierzchnie. Gdy farba była odpowiednio zmiękczona i została „wciągnięta” przez nałożoną substancję, usuwano ją skalpelem. Każde miejsce czterokrotnie poddano takiemu zabiegowi, zanim uzyskano końcowy, zadowalający efekt. „Skansol” okazał się bardzo skuteczny. Nietrudno jednak sobie wyobrazić, że niemożliwe było oczyszczenie płótna w sposób idealny, pozostały więc na nim delikatne, mgliste ślady przemalowań (il. 2). Natomiast przemalowania z oryginalnej warstwy malarskiej usuwano mieszaniną etanolu z acetonem (1:1), skutecznie zmywając wtórną farbę i nie naruszając warstw oryginalnych.

Kolejnym zabiegiem było oczyszczanie odwrocą z zabrudzeń oraz resztek kleju i farby przemalowań, która przeniknęła przez płótno z lica obrazu. Odwrocą oczyszczano mechanicznie skalpelem. Resztki starego, stwardniałego kitu, którym zalepione były niektóre rozdarcia, usunięto po uprzednim zmiękczeniu „Skansolem”.

Przez długi czas, w celu rozprostowania płótna, obraz umieszczony był pod stopniowo obciążanymi szybami. Największe zagniecenia rozprasowano ciepłym kauterem.

Po dokładnym oczyszczeniu lica obrazu z zabrudzeń i przemalowań olejnych, możliwe stało się dokładniejsze rozpoznanie całej kompozycji i treści malowidła. Uczytelniły się kształty poszczególnych postaci. Ukazało się wiele istotnych szczegółów. Pojawiły się fragmenty całunu, nóg, dłoni i torsu Chrystusa. Dzięki nim można było w przybliżeniu odtworzyć układ jego ciała. Poniżej zachowanej prawej dłoni Chrystusa odnalazł się fragment kamiennego sarkofagu, na którym spoczywało ciało zmarłego. Uczytelniły się szczegóły twarzy anioła w głębi i uwidoczniły się fragmenty jego rąk. W pobliżu głowy Matki Bożej odsłonięto skrawek oka pozwalający przypuszczać, że była tam namalowana postać trzeciego anioła. Uwidocznił się mały fragment dłoni św. Jana opartej na lewym ramieniu Maryi. Odsłonięto również szczątki twarzy niewiasty stojącej za św. Janem oraz niewielkie fragmenty twarzy św. Marii Magdaleny i jej prawej ręki, które wraz z zachowanym częściowo torsem umożliwiają odtworzenie w przybliżeniu jej pozy. Ukazały się w sposób wyraźniejszy stopy anioła, buty św. Józefa z Arymatei, a także fragmenty roślinności u dołu obrazu i szczegóły pejzażu w tle. Dostrzeżono również minimalnej wielkości gałązki korony cierniowej poniżej stóp anioła.

W trakcie badań historyczno-artystycznych ustalono, że kompozycja konserwowanego obrazu wykazuje daleko idące podobieństwo do obrazu *Oplakiwanie Chrystusa z Leżajska* (il. 3). Porównując zacho-

wane fragmenty zniszczonego obrazu z obrazem leżajskim, można było odtworzyć z dużym prawdopodobieństwem jego kompozycję.

Uderzające jest podobieństwo ogólnego układu kompozycyjnego całego przedstawienia oraz ułożenia i gestów poszczególnych postaci. Na obydwu obrazach ciało Chrystusa spoczywa na sarkofagu i podtrzymywane jest w ramionach przez Matkę Bożą, spoglądającą w górę. Maryi towarzyszy św. Jan Ewangelista, stojący z tyłu i opierający dłoń na jej ramieniu. Niemal identycznie jak na obrazie z Leżajska przedstawione są postacie dwóch aniołów stojących z prawej strony. Jeden z nich jest pokazany w charakterystycznej, skręconej pozie, drugi w podobny sposób chwytą całun. Podobną pozę przyjmuje na obu obrazach św. Józef z Arymatei, przedstawiony z profilu jako brodaty zakonnik w habitie z kapturem, z rękoma splecionymi w geście modlitewnym. W konserwowanym obrazie ciało Chrystusa przedstawione jest w pozycji bardziej wyprostowanej, ułożone diagonalnie, ze spuszczonej z sarkofagu nogami. Natomiast w obrazie z Leżajska ułożone jest w pozycji siedzącej z wyprostowanymi nogami spoczywającymi na sarkofagu.

Na kompozycję konserwowanego obrazu składa się większa liczba postaci. Występują tutaj dodatkowo: kłęcząca i pochylona do stóp Chrystusa św. Maria Magdalena, kobieta ocierająca łzy (najprawdopodobniej Maria Kleofasowa), oraz jeszcze jedna niewiasta wychylająca się zza ramienia św. Jana i anioł obok Matki Bożej.

W przeciwieństwie do obrazu leżajskiego, którego akcja rozgrywa się w grocie, scenariem tego obrazu jest pejzaż. Ze względu na duże zniszczenia w jego dolnej części, trudno jest odszukać i umiejscowić narzędzia Męki Pańskiej, znajdujące się na porównywanym obrazie. Niemniej udało się odnaleźć u stóp Chrystusa drobiny warstwy malarskiej ze śladami korony cierniowej.

Według danych zawartych w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, obraz znajdujący się w Leżajsku został namalowany w 2 poł. XVII w. prawdopodobnie przez brata Benedykta z kręgu Franciszka Lekszyckiego, według grafiki Paula Pontiusa wzorowanej na obrazie Rubensa<sup>2</sup>. Można z tego wnosić, iż konserwowany obraz ikonograficznie i kompozycyjnie wiąże się także z przedstawieniem Rubensa. Wartości stylistyczne natomiast wskazują na powiązania z prowincjonalnym, XVII/XVIII-wiecznym malarstwem Pomorza Gdańskiego. Na XVII w. wskazuje także budowa techniczna obrazu (malarstwo wielowarstwowe z użyciem laserunków, na jasnej ugrówce zaprawie z szarą, olejną imprimaturą) i użyte pigmenty (biel ołowiana, ugiel, cynober, czerwień żelazowa, kraplak, smalta, umbra), dość typowe dla tego czasu<sup>3</sup>.

W momencie gdy obraz był całkowicie oczyszczony z zabrudzeń i przemalowań, ustalono ostateczną

1. Zastosowano preparat „Beva 371”, ponieważ tym preparatem była wykonana wstępna konsolidacja, jeszcze przed oddaniem obrazu do Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu.

2. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo rzeszowskie. Leżajsk, Sokółów Małopolski i okolice*, oprac. E. i F. Stolotowie, Warszawa 1989, s. 62, il. 226.

3. Pełne informacje dotyczące budowy technicznej obrazu: K. Dzienniak, A. Kulesza, *Dokumentacja konserwatorska obrazu olejnego na płótnie „Oplakiwanie Chrystusa”*. Praca dyplomowa wykonana w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK pod kier. dr Bogumiły Rouby, Toruń 1990, mpis.





3. „Oplakiwanie Chrystusa” z Leżajska, 2 poł. XVII w. Fot. W. Wolny

3. „The Lamentation of Christ” from Leżajsk, second half of the seventeenth century. Photo W. Wolny, 1979

koncepcję rozwiązań estetyczno-technicznych.

Podjęto próbę jednoczesnego pokazania treści obrazu i jego dramatycznej historii. Uznano, że w ten właśnie sposób możliwe będzie zwrócenie uwagi na ich symboliczne wzajemne dopełnianie się. Przybliżenie treści możliwe być mogło dzięki usunięciu przemalowań przystaniających oryginał oraz dzięki rekonstrukcji zniszczonych fragmentów kompozycji. Przedstawienie historii mogło być zrealizowane przez pozostawienie widocznych śladów zniszczeń płótna oraz zniszczeń i ubytków warstwy malarskiej. Pozostawione, widoczne ślady różnych zniszczeń, o bardzo rozległym zasięgu, potęgują refleksję na temat męki Chrystusa. Z drugiej zaś strony, to przedstawiona treść malowidła nadaje dodatkowego znaczenia pozostawionym śladom zniszczeń, przez co mają one wartość nie tylko dokumentacyjną, ale i symboliczną. Z pewnością taka koncepcja nie jest tylko czysto technicznym rozwiązaniem prac konserwatorskich, ale w znacznej mierze odwołuje się do wrażliwości odbiorcy, a przez to czyni dzieło „żywym”. Przywracając mu „zdolność rozmowy z widzem”, tym samym przywraca jego wartość ekspozycyjną w sposób pełniejszy.

Kierując się powyższymi założeniami zaproponowano konkretne rozwiązania techniczne. Rozpatrzono wiele propozycji, uwzględniając szereg uwarunkowań realizacyjnych.

Można powiedzieć, że w tym obrazie „najwięcej ucierpiał Chrystus”, gdyż cała część środkowa, z centralnie umieszczonym ciałem Jezusa, praktycznie nie

istniała. Zachowały się wyłącznie jego twarz, prawa ręka i częściowo nogi. Natomiast tors i druga ręka uległy prawie całkowitemu zniszczeniu. Pozostały po nich tylko bardzo nikłe ślady w postaci „wysepek” warstwy malarskiej. Środkowy, jasny pas odsłoniętego płótna, jaki powstał po oczyszczeniu, sztucznie dzielił kompozycję obrazu na dwie części. Postać Jezusa, ułożona diagonalnie, „spinała” całą kompozycję i koncentrowała na sobie uwagę widza. Jej brak sprawił, że zachowane po bokach fragmenty obrazu tworzyły teraz oddzielne, niemal obce sobie, płaszczyzny. Należało dokonać połączenia rozdzielonych fragmentów.

Bodajże najlepszym rozwiązaniem byłoby wykonanie pełnej rekonstrukcji malarskiej. Brano taką ewentualność pod uwagę, niemniej zrezygnowano z niej z kilku powodów. Znaczna wielkość ubytków, i to w części kompozycyjnie najistotniejszej, oraz brak dokumentów ilustrujących stan obrazu przed zniszczeniem, nie pozwalały na wykonanie dostatecznie wiarygodnej rekonstrukcji na całej powierzchni obrazu. Zdecydowano się wykonać pełną, imitatorską rekonstrukcję tylko w tych ubytkach, których uzupełnienie było istotne dla uczynienia pierwotnej kompozycji obrazu, a małe wymiary pozwalały uniknąć pomyłek. Natomiast w najrozleglejszych ubytkach, pozostawionych jako ślady historii obrazu, postanowiono wykonać rekonstrukcję „rysunkowo-fakturalną”, która, jak uznano, najlepiej będzie spełniać założenia konserwatorskie.

Przy wykonaniu rekonstrukcji malarskiej i „rysunkowo-fakturalnej” jako pomoc posłużył zebrany materiał porównawczy, na który składały się obrazy Rubensa o podobnej tematyce oraz obraz z Leżajska (il. 3).

Do wykonania rekonstrukcji przystąpiono po wcześniejszym wykonaniu szeregu zabiegów techniczno-konserwatorskich.

Sklejono rozcięte płótno i uzupełniono wszystkie jego ubytki, wklejając na styk łatki z odpowiednio dobranego płótna lnianego, o podobnej charakterystyce splotu do płótna oryginalnego. Płótno przeznaczone na łatki przekleiono dwukrotnie dziesięcioprocentowym roztworem „Paraloidu B 72” w toluenie, w celu usztywnienia i zabezpieczenia go przed gwałtownym reagowaniem na zmiany klimatyczne. Do reperacji lokalnych zastosowano klej będący mieszaniną pięćdziesięcioprocentowego POW z żywicą „Akrykleber 360 HV” w stosunku 2:1. Spoiwo po wyschnięciu zgrzewano ciepłym kauterem przez folię poliesterową. Zabieg przeprowadzono od odwrocia, aby uniknąć ewentualnych wyblęszczeń i zabrudzeń na licu.

Po opracowaniu koncepcji aranżacji plastycznej oraz po wykonaniu szkicowego projektu, na którym zaznaczono wszystkie wytypowane miejsca przeznaczone do pełnej, imitatorskiej rekonstrukcji malarskiej, przystąpiono do zakładania kitu w miejsca wybranych ubytków (il. 2). Zastosowano tzw. kit wiedeński. Do szlifowania kitów używano kawałków drewna balsy zwilżonych wodą. Opracowano fakturę założonych kitów, dopasowując ją do faktury sąsiadujących bezpośrednio z nimi fragmentów oryginalnej warstwy malarskiej.

Ze względu na znaczne uszkodzenia mechaniczne





4. Fragment rekonstrukcji „rysunkowo-fakturalnej” w świetle skośnym

4. Fragment of the „drawing-textural” reconstruction in bevel light

plótna wskazane było zdublowanie obrazu. Koncepcja aranżacji plastycznej konserwowanego obiektu, zakładająca pozostawienie w wybranych ubytkach odsłoniętego płótna, narzuciła konieczność przeprowadzenia zabiegu dublowania „licem do góry”, aby pozostawione, odsłonięte płótno nie zostało wypchnięte i zrównane z poziomem warstwy malarskiej, co stałoby się w przypadku dublowania „licem do dołu”. Jednocześnie nie można było dopuścić do wypchnięcia na lico szwu płótna biegnącego przez środek obrazu. Problem rozwiązano stosując przekładkę płócienną niwelującą grubość szwu. Jako spoiwo dublażowe zastosowano preparat „Beva 371”. Płótno przekładkowe dokładnie dopasowano do krawędzi szwu. Dwa pasy płótna, każdy o szerokości nieco większej niż połowa szerokości obrazu, z naniesioną na nie błoną „Bevy 371”, ułożono na odwrociu obrazu, nakładając brzegi przekładek na zakładki szwu. Pod zakładki wsunięto metalową listwę, zabezpieczającą oryginalne płótno przed uszkodzeniem podczas cięcia. W celu uniknięcia przesuwania dopasowanego płótna przygrzano je wstępnie żelazkiem do odwrocia obrazu. Cięto ostrym nożem, przycinając jednocześnie brzeg płótna przekładkowego i brzeg zakładki szwu. Tak przygotowany obraz przeniesiono na stół próżniowy, na którym przeprowadzono zabieg dublowania w dwóch etapach.

Etap I — zgrzewanie obrazu z dopasowanym płótnem przekładkowym.

Etap II — zgrzewanie obrazu podklejonego płót-



5. Obraz po konserwacji w ramie

5. Painting after reconstruction, framed

nem przekładkowym z właściwym płótnem dublażowym.

Miejsca odsłoniętego płótna od strony lica przekleiono powierzchniowo cienką warstwą trzyprocentowej metylocelulozy, w celu zabezpieczenia płótna przed chłonięciem werniksu.

Obraz napięto na drewniane krosno malarskie i zawerniksowano przed punktowaniem werniksem retuszerskim. W wybranych wcześniej ubytkach wykonano imitatorskie rekonstrukcje malarskie farbami akwarelowymi i temperowymi (firmy Talens) oraz farbami żywicznymi (firmy Maimeri); (il. 5).

W środkowej części obrazu na odsłoniętym płótnie wykonano nietypowy rodzaj rekonstrukcji, którą nazwano „rysunkowo-fakturalną”, gdyż na obraz nałożono rysunek wykonany w sposób przestrzenny (il. 4 i 5). Głównym celem takiej rekonstrukcji było, w tym konkretnym obrazie, zniwelowanie sztucznego podziału między zachowanymi po bokach pasami warstwy malarskiej oraz przybliżenie pierwotnego układu kompozycyjnego, przy jednoczesnym zachowaniu śladów zniszczeń, tak aby przez umowną formę nałożonego rysunku, rekonstruuując treść, nie zakłócać czytelności pozostawionych śladów zniszczeń, i w ten sposób połączyć symbolicznie dramatyczną historię obrazu z ukazaniem cierpieniem i śmiercią Chrystusa.

Rysunek powstał przez naklejenie odpowiednio przyciętych pasków zamszowej skóry. Za wyborem skóry jako materiału do rekonstrukcji „rysunkowo-



fakturalnej” przemawiało kilka czynników. Wcześniej brano pod uwagę (obok pełnej rekonstrukcji) również możliwość wykonania rysunku linearnego lub lawowanego bezpośrednio na płótnie, bez zakładania kitu. Taki sposób, przez swoją subtelność, miałby być tylko sygnałem pierwotnej kompozycji. Odrzucono ten pomysł, gdyż tak wykonana rekonstrukcja mogłaby złudnie sugerować autentyczność tego rysunku, który zachował się, gdy cała warstwa malarska odpadła. Oczywiście byłoby to przekłamanie budowy technicznej obiektu. Podobnie byłoby w sytuacji wykonania takiej linearnej czy lawowanej rekonstrukcji nawet na założonym kicie. Po drugie, skoro usunięto z płótna przemalowania, które były też jakąś rekonstrukcją, to nie wydawało się słuszne, aby je tam ponownie wprowadzać w innej formie.

Rysunek skórkowy natomiast przez swoją wypukłość stwarza efekt nałożenia na obraz, podkreślony odrębnością materiału. Jest więc ingerencją czytelną, zdradzającą współczesność wykonania. Charakter powierzchni pasków skóry zbliżony jest do charakteru płótna, dzięki czemu oba te materiały są ze sobą zharmonizowane i nie ma niekorzystnej dominacji jednego nad drugim. Zabarwienie skóry, zbliżone do ogólnej tonacji obrazu, harmonizuje rysunek rekonstrukcji z kolorystyką całego malowidła. Podatność skóry na dowolne jej przycinanie i formowanie umożliwia precyzyjne jej układanie.

Skórę do płótna pokrytego werniksem przyklejono butaprenem. Jest to klej zapewniający dostateczną trwałość sklejania, a jednocześnie jest stosunkowo łatwo usuwalny.

### **„The Lamentation of Christ” — example of an untypical aesthetic-conservation solution**

In 1990, the author of the article, together with Katarzyna Kowalska-Dzienniak, completed a two year-long conservation of the *Lamentation of Christ*. The work was conducted in the Department of the Conservation of Paintings and Polychromic Sculpture at the Nicholas Copernicus University in Toruń, under the supervision of dr Bogumiła Rouba. The painting, probably originally an altar composition executed at the turn of the seventeenth century, was seriously ruined. Torn, bent, with extensive gaps in the losse painting layer, and with later oil additions made directly on the disclosed canvas, it resembled, prior to the conservation, a dirty old rag. Conservation work was preceded by a thorough technological and historical-artistic examination which made it possible to establish i. a. iconographic analogies with the works of Rubens that proved to be helpful in reconstruction. The painting was

Spod tak wykonanej rekonstrukcji „rysunkowo-fakturalnej” przenika mgielka pozostałości po wnikiętej w płótno farbie przemalowania olejnego. Jest ona subtelny świadectwem dokonanych przemalowań. Jej akwarelowy charakter sprawia, że nie jest to agresywny, „wyrwyjący się” świadek, lecz dokument, który korzystnie wkomponowany jest w całość i wraz z wykonaną rekonstrukcją „rysunkowo-fakturalną” przyczynia się do scalenia zachowanych fragmentów obrazu (il. 5). Wklejone łaty płócienne, by nie drażniły swoją surowością, po zawerniksowaniu werniksem retuszarskim podbarwiono, dopasowując kolorystycznie do zabarwienia płótna oryginalnego.

Zaprezentowana koncepcja działań konserwatorskich jest oczywiście jedną z wielu, jakie można było zaproponować. Być może gdyby obraz miał wrócić na pierwotne miejsce w ołtarzu i spełniać nadal funkcję kultową, pokuszono by się o pełną rekonstrukcję imitatorską.

Obecny właściciel obiektu odegrał bardzo pozytywną rolę w przebiegu całego, artystyczno-konserwatorskiego zdarzenia. Bez zastrzeżeń zaakceptował proponowane rozwiązanie, nie wymuszając w tym nietypowym obrazie typowego rozwiązania restauratorskiego. Dzięki temu mogliśmy powierzonym nam obiektowi w jak najpełniejszym wymiarze przywrócić „utracone życie”. A że uczyniliśmy to w sposób niekonwencjonalny, to tylko i wyłącznie dlatego, że w naszym postępowaniu kierowaliśmy się zasadą, iż dzieło sztuki jest jak człowiek, do każdego trzeba podejść indywidualnie i z sercem.

then cleaned, the later additions were removed and the torn canvas was glued together. The reconstruction itself was highly unconventional. The traditional imitation method was applied only in selected fragment, and it was accompanied by an untypical solution known as „drawing-textural” reconstruction. The prime motivations were requirements of conservation principles and a desire to show a symbolic connection perceived between the dramatically depicted scene of the *Lamentation* and the fate of the painting itself whose traces were its devastation. It was recognised that such a conception is not only a purely technical solution but to a considerable extent one which appeals to the sensitivity of the viewer, thus making the work „alive”. By restoring its „ability to talk to the viewer”, it reinstates its value as an exhibit even more completely.