

Aleksandra Krupska

Matka Boska Zwycięska z Mariampola nad Dniestrem w kościel NMP na Piasku we Wrocławiu

Ochrona Zabytków 53/2 (209), 117-133

2000

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.

Aleksandra Krupska

MATKA BOSKA ZWYCIĘSKA Z MARIAMPOLA NAD DNIESTREM W KOŚCIELE NMP NA PIASKU WE WROCŁAWIU

Obraz *Matki Boskiej Zwycięskiej* z Mariampola nad Dniestrem od 1965 r. znajduje się w kościele Najświętszej Maryi Panny na Piasku we Wrocławiu. Jego kult pozostaje właściwie niezmienny od XVIII w., czego wyrazem jest koronacja papieskimi koronami w 1989 r. Kolejne tytuły tegoż wizerunku to *Matka Boska Hetmańska* lub *Matka Boska Rycerska*. Nazwy te podkreślają związek obrazu z osobą hetmana Stanisława Jana Jabłonowskiego (1634–1702), który — jak głosi tradycja — zabierał go z sobą na wyprawy wojenne.

Prace badawcze i konserwatorskie przy obrazie *Matki Boskiej Zwycięskiej* przeprowadziłam w 1997 r.¹ Do tego czasu istniejące na obrazie przemalowania prawie w całości zasłaniały oryginał i uniemożliwiały jego ocenę artystyczno-stylistyczną.

W swojej pracy staram się przybliżyć także dzieje historyczne obrazu na podstawie dostępnej literatury wspartej dodatkowo materiałami archiwalnymi byłej parafii w Mariampolu, przechowywanymi do 1997 r. w Archiwum Kurii Arcybiskupiej w Lubaczowie. Dzięki przeprowadzonym pracom konserwatorskim ułatwiającym wykonanie badań analitycznych, stało się możliwe poznanie budowy techniczno-technologicznej dzieła, określenie stratygrafii warstwy malarskiej różnych fragmentów kompozycji, zidentyfikowanie pigmentów i spoiw. Z kolei analiza wizualna oryginału pozwoliła z dużym prawdopodobieństwem na prześledzenie kolejności oraz sposobu wykonania poszczególnych partii².

W ustaleniu genezy artystycznej niezwykle cenne okazały się konsultacje z prof. dr. hab. Juliuszem Chrościckim, dr Anną Lewicką i dr. Mieczysławem Morką.

Historia obrazu

Dzieje obrazu są dość burzliwe. W dużym skrócie przedstawiają się one następująco. Do 1945 r. obraz znajdował się w kościele parafialnym p.w. Św. Trójcy w Mariampolu nad Dniestrem k. Halicza (w archidiecezji lwowskiej). Informacje dotyczące obrazu, zawarte w częściowo ocalałych dokumentach byłej parafii w Mariampolu, podkreślają przede wszystkim jego związek z hetmanem Stanisławem Janem Jabłonowskim³. O związku tym piszą również tacy autorzy, jak ks. Sądok Barącz, Edward Nowakowski („Wacław z Sulgostowa”) i Alojzy Fridrich⁴. Choć przedstawione źródła i literatura dostarczają sporo niejasnych danych, to jednak nie ulega wątpliwości, iż dzieje obrazu są ściśle związane z Mariampolem. Podkreśla to herb miasta, przedstawiający tenże wizerunek Matki Boskiej, ale nieco przerobiony, bo w całej postaci, z Dzieciątkiem Jezus na ręku, a pod nią tarczę z herbem Jabłonowskich⁵.

Podsumowanie dziejów Mariampola zawiera *Catalogus Universi Venerabilis Cleri* z 1911 r.⁶ Czytamy tam, że miejscowość Bożywidok, wchodząca w skład dóbr Jabłonowskich, została ok. 1662 r. przemianowana na „Maryampol” na cześć obrazu Matki Boskiej „słynącej z cudownej mocy i której jako pobożni wo-

1. Prace prowadziłam na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, pod kierunkiem prof. dr Joanny Szpor. Należy podkreślić, że wcześniej nie wykonano żadnych prac badawczych zmierzających do ustalenia genezy artystycznej obrazu. Wydaje się to dziwne, zważywszy na znaczny jego kult. Być może spowodowane to było faktem, iż do chwili rozpoczęcia prac konserwatorskich nie był wpisany do rejestru zabytków. Dzięki przeprowadzonym pracom badawczym i konserwatorskim obraz został w 1994 r. wpisany do rejestru zabytków Wrocławia pod nr 674.

2. Zebrany w trakcie pracy materiał przedstawiłam w trzyczęściowej mojej pracy kwalifikacyjnej: A. Krupska, *Obraz Matki Boskiej Zwycięskiej z Mariampola n/Dniestrem. Historia. Geneza artystyczno-technologiczna*, Warszawa 1998, mpis: cz. 1 — *Dokumentacja konserwatorska obrazu Matki Boskiej Zwycięskiej z Mariampola n/Dniestrem*, cz. 2 — *Dokumentacja wykonania kopii obrazu Matki Boskiej Zwycięskiej z Mariampola n/Dniestrem*, cz. 3 — *Obraz Matki Boskiej Zwycięskiej z Mariampola n/Dniestrem. Historia. Geneza artystyczno-technologiczna*. Praca jest dostępna w bibliotece Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

3. Wśród dokumentów parafialnych są księgi: *Liber memorabilium seu Annales Ecclesiae Parochialis Mariampoliensis*, r. 1; *Liber documentorum Ecclesiae Parochialis Mariampoliensis conscriptus in Anno 1784 i Księga zapisków*. Kwerendę dla potrzeb niniejszej pracy przeprowadził w listopadzie 1995 r. dyr. Archiwum i Biblioteki Kurii Arcybiskupiej w Lubaczowie, ks. Stanisław Gwóźdź. Sporządził on kserokopie fragmentów tychże dokumentów, w których są zawarte wzmianki o historii parafii w Mariampolu, obrazie Matki Boskiej i o osobie hetmana Stanisława Jana Jabłonowskiego.

4. S. Barącz, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów 1891, s. 175; E. Nowakowski, *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Boskiej — wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez x. Wacława z Sulgostowa kapucyna*, Kraków 1902, s. 435; A. Fridrich, *Historia cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce*, t. II, Kraków 1904, s. 259–261.

5. Opis herbu zamieszcza *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. VI, Warszawa 1885, s. 148. Nie wiadomo jednak, kiedy ten herb został ustalony.

6. *Catalogus Universi Venerabilis Cleri*, Lwów 1911, s. 70.

dzowie mieli ze sobą w obozie pod Budziakiem, Bukowiną, Żurawnem i Wiedniem”⁷. Dla udostępnienia obrazu do kultu wybudowany został najpierw kościół drewniany, następnie murowany. Bardzo szybko obraz został uznany za cudowny. Przez cały wiek XVIII otoczony był niezwykłą czcią. Wtedy też (brak dokładnej daty) pojawiła się na obrazie srebrna sukienka ufundowana przez księżnę Teresę z Wielhorskich Jabłonowską⁸.

W okresie międzywojennym rozpoczęto budowę nowego sanktuarium maryjnego. W 1936 r. obraz *Matki Boskiej Zwycięskiej* został poddany konserwacji, którą wykonał malarz lwowski Jerzy Janisz⁹. Wówczas to po zdjęciu srebrnej sukienki uwidocznił się na dole napis majuskułowy, stanowiący fragment hymnu „Magnificat”. Zapewne nie był znany, bo w podanych opracowaniach i źródłach nie ma o nim żadnej wzmianki.



1. *Matka Boska Zwycięska z Mariampola. Stan przed konserwacją. Wszystkie fot. R. Stasiuk*

1. *The Victorious Madonna of Mariampol. State prior to conservation. All photos: R. Stasiuk*

7. Sam Mariampol był jednym z ogniw tworzonego wzdłuż Dniestru przez hetmana Stanisława Jana Jabłonowskiego łańcucha fortów obronnych, obok Okopów Św. Trójcy i Szańca Najświętszej Marii Panny. Zob. *Polski słownik biograficzny* (dalej: PSB), t. X, s. 238.

8. *Księga zapisków*, z. 3, s. 27. Księżna Teresa z Wielhorskich była żoną Jana Kajetana Jabłonowskiego, wnuka wielkiego hetmana, zmarła w 1749 r. PSB, t. X, s. 224.

9. Więcej na ten temat w cz. 1 mojej pracy kwalifikacyjnej *Dokumentacja konserwatorska...*, s. 13–14.

Widać, że przez długie lata nie zdejmowano srebrnej ozdoby. Rozpoczęta budowa kościoła została przerwana w 1939 r. na skutek wybuchu II wojny światowej.

W 1945 r. rozpoczęła się na terenach polskich kresów wschodnich, zajętych przez ZSRR, szeroko zakrojona akcja przymusowych przesiedleń ludności polskiej na Ziemię Zachodnie. Mimo wielu trudności udało się mariampolanom wywieźć obraz do Polski. Początkowo przechowywany był w Głubczycach na Śląsku. Następnie w 1951 r. został zabrany do Wrocławia. W 1965 r. nastąpiła uroczysta intronizacja obrazu w świeżo odbudowanym kościele NMP na Piasku. Od tego czasu wizerunek *Matki Boskiej Zwycięskiej* wystawiony jest w bocznym ołtarzu i stale otoczony czcią. W 1984 r. rozpoczęto starania o koronację obrazu, która odbyła się 10 września 1989 r. Niestety wcześniej, bo w lipcu 1985 r., została skradziona z obrazu XVIII-wieczna srebrna sukienka. Wartość artystyczna nowej, „zrekonstruowanej” w 1989 r., budzi — moim zdaniem — duże zastrzeżenia i powinna być poddana krytycznej ocenie przez historyków sztuki¹⁰.

Opis ikonograficzny

Obraz *Matki Boskiej Zwycięskiej* z Mariampola ma kształt prostokąta o wymiarach 106,8 x 78,8 cm. Przedstawia Matkę Boską frontalnie w ujęciu do bioder, z Dzieciątkiem Jezus na lewej ręce. Typ ikonograficzny kompozycji wywodzi się z Eleusy. Postacie zostały namalowane na gładkim brązowym tle i skomponowane w trójkącie równoramiennym. Kompozycja zamknięta jest w dole szarym pasem o szerokości około 10 cm, imitującym kamienny murek, na którym umieszczono centralnie inskrypcję, wykonaną majuskułą, o wysokości liter ok. 3,5 cm. Tekst będący fragmentem hymnu „Magnificat” z ewangelii św. Łukasza, został napisany w dwóch wierszach po łacinie:

BEATAM ME DICENT
OMNES GENERATIONES

Matka Boska przedstawiona jest w luźnej karminowej sukni z długimi, szerokimi rękawami, spod której przy dekolcie i prawym nadgarstku wylania się biała spodnia tuniko-koszula. Suknia pod szyją ozdobiona jest grubą, ok. 3,5 cm, ugrową lamówką z widocznymi dwoma czerwonymi rubinami. Z ramion splota płaszcz otulający postać Maryi wokół pasa, którego prawa poła zdaje się być przewieszona przez lewą rękę. Na głowie Matki Boskiej szarozielona chusta udrapowana w czepiec o dekoracyjnych fał-

10. Swój stosunek do „zrekonstruowanej” srebrnej sukienki przedstawiłam w *Dokumentacji konserwatorskiej...*, s. 61–63, w „Zaleceniach dla użytkownika”. Podkreśliłam, że jest niedopuszczalny dotychczasowy sposób jej zamontowania, polegający na bezpośrednim przyleganiu do powierzchni obrazu, stwarzający niebezpieczeństwo powstania mechanicznych uszkodzeń oraz kondensowania się pod nią wilgoci. Zaproponowałam różne warianty bezpiecznego montażu. O tych problemach został powiadomiony Urząd Konserwatora Wojewódzkiego.

dach i zasłaniająca częściowo włosy. Ciemnobrązowe włosy rozdzielone pośrodku otaczają jasną twarz i układają się łagodnie wzdłuż zewnętrznej linii szyi, pozostawiając widoczną część prawej małżowiny usznej. Maryja lekko pochyla głowę w kierunku Dzieciątka i swym lewym policzkiem, prawdziwie pieszczołtliwym gestem, dotyka jego ciemienia. Na jej twarzy maluje się lekko dostrzegalny łagodny uśmiech, oczy skierowane ku Dziecku wyrażają metafizyczną zadumę. Prawa dłoń Matki Boskiej złożona na piersi ma szlachetny kształt i delikatny modelunek. Jej kciuk (pozostałe palce są niewidoczne) dotyka małego paluszka prawej dłoni Jezusa. Lewa dłoń podtrzymująca Dzieciątka jest bardziej w cieniu i została opracowana w zdecydowanie cieplejszej gamie. Palce są wydłużone, o szlachetnej linii, kciuk ukryty został pod fałdami chusty otulającej małego Jezusa.

Dzieciątka Jezus przedstawione jest w całej postaci, w naturalnej pozie dziecka tulącego się do matki. Główka Dzieciątka spoczywa na podłożonych pod nią rączkach i jest w trzech czwartych zwrócona w kierunku widza. Oczy szeroko otwarte, o poważnym spojrzeniu, którego siła wyrazu została podkreślona przez głęboki ton laserunku. Włosy ciemnoblonde, krótko obcięte, lekko falujące, widoczne lewe ucho. Trzy małe kosmyki spadają na bardzo wysokie czoło. Dziecko jest do połowy nagie, owinięte wokół pasa jedynie ugrową chustą, która, choć ukrywa dolną połowę jego postaci, nie zasłania lewej nóżki widocznej od goleni do czubka bosa stopy.

Karnacje obu postaci charakteryzuje delikatny modelunek barwny. Postacie pozbawione są sztywności i nienaturalnego patosu, dalekie od hieratycznego kanonu, ukazane niemalże w naturalnej pozie, bardzo ludzkiej i pełnej ciepła.

Koloryt obrazu jest nasycony, oparty na czystych barwach, mających symboliczną wymowę, charakterystyczną dla przedstawień maryjnych. Ciemnobrązowe tło tworzy nastrój i nadaje większą plastyczność postaci. Ciemnobłękitny płaszcz Madonny scala kompozycję, stanowiąc element łączący postacie z tłem. Karminowa suknia Maryi i ugrowa chusta otulająca do połowy Dzieciątka uzupełniają skalę barwną.

Wokół głów postaci zostały namalowane nimby, które różnią się od siebie. Głowę Madonny otacza jasna obręcz linearnie potraktowanego koła, częściowo zachodzącego za postać, natomiast nimb za głowę Dzieciątka Jezus został namalowany jako rozjaśniona płaszczyzna tła, tzw. gloria.

Technika wykonania

Przedstawienie *Matki Boskiej Zwycięskiej* zostało namalowane na płótnie lnianym, tkanym ręcznie,

o splocie prostym, w którym wątki bieżą w obrazie pionowo. Ilość nitek wątku w cm 10–11, nitek osnowy 14–15. Płótno zostało zagruntowane zaprawą emulsyjną, opartą na spoiwie złożonym z kleiku ziaren pszenicy i oleju orzechowego, barwną w kolorze pomarańczowougrowym, w której głównym wypełniaczem jest kreda. W skład wchodzi również żółte i pomarańczowe związki żelazowe oraz małe i nierównomiernie rozłożone dodatki w postaci bieli ołowiowej, cynobru, czerni roślinnej i ziemi zielonej. Zaprawa położona jest w niezbyt grubej warstwie, z wyraźnie odcisniętym grenem płótna (tło). Na podstawie wykonanych szlifów okazało się niemożliwe jednoznaczne rozpoznanie przeklejenia płótna.

Cała kompozycja została wykonana w różnych technikach temperowych (il. 2). Zauważono jedynie ślad rysunku autorskiego. Fotografie wykonane w promieniach IR nie potwierdziły w pełni jego istnienia, być może z powodu dość grubych nawarstwień farb. Na podstawie zdjęć rentgenowskich, jak i obserwacji pod szkłem powiększającym, nie stwierdzono w postaciach żadnych przeróbek kompozycyjnych. Wykonawca niezwykle śmiało i pewnie tworzył ich wizerunek. Analiza stratygraficzna warstwy malarskiej z poszczególnych detali kompozycyjnych wykazała, iż na ogół farby zostały położone w dwóch lub w trzech warstwach, przy czym granica ich styku nie jest zbyt ostra. Świadczy to o tym, że były kładzione w niezbyt dużych odstępach czasu, nieomal „mokre w mokre”, bardzo pewnie. Nasuwa się wniosek, że prawdopodobnie artysta powtarzał znany sobie schemat ikonograficzno-technologiczny, nie tracąc czasu na zbędne poszukiwanie formy.

Poszczególne partie kompozycyjne charakteryzują się różną grubością nawarstwień farby. I tak w partiach płaszcza oraz karnacji kładzione są one grubiej, zwłaszcza na twarzy Matki Boskiej i torsie Dzieciątka, aczkolwiek gładko. Wyraźna faktura zaznacza się w opracowaniach światel, zarówno na karnacjach, jak i szatach, które są budowane śmiałymi pociągnięciami pędzla. Charakterystyczny dla karnacji twarzy i rąk postaci jest subtelny modelunek światłocieniowy. Cienie ciepłe, w delikatnych tonach zielonkawobrazowych, miejscami nabierają nieco chłodniejszego zabarwienia, stając się szaroniebieskimi. Światła na włosach postaci naniesione są bardzo miękko, prawdopodobnie w mokrym modelunku i wykończone laserunkami.

Kolejność wykonania poszczególnych partii kompozycji wydaje się zgodna z zaleceniami Cennino Cenniniego. Prawdopodobnie artysta rozpoczął pracę od tła, następnie wykonał podmalowanie karminowej sukni Maryi, karnacje postaci, włosy, chustę na głowie Matki Boskiej¹¹. W finalnych opracowaniach został namalowany smaltą błękitny płaszcz otulający Madonnę. Na

11. Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie*, tłum. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955, rozdz. 145, s. 84. Sugestia rozpoczęcia przez autora malowania od tła zakłada, że wcześniej musiał być naniesiony rysunek kompozycji, umożliwiający bardzo sprawny przebieg pracy, bez poprawek i zmian.



2. Zidentyfikowane spoiwa warstwy barwnej obrazu: a — emulsja tempery żółtkowej; b — emulsja tempery żółtkowej z olejem lnianym; c — emulsja temperowa z roztworu gumy brzoskwiniowej i oleju orzechowego; d — emulsja temperowa z gumożywicy i oleju orzechowego; e — roztwór z gumy brzoskwiniowej; f — olej orzechowy. Oprac. i rys. A. Krupska

2. Identified binders of the coloured layer of the canvas: a — egg yolk tempera emulsion; b — egg yolk emulsion with linseed oil; c — tempera emulsion with solution of peach gum and nut oil; d — tempera emulsion from gum resin and nut oil; e — solution with peach gum; f — nut oil. Prep. and drawing by A. Krupska

samym końcu zaś pas szarego bloku kamiennego z „wykutym” fragmentem hymnu „Magnificat”, który od dołu zamyka kompozycję.

Zestaw pigmentów zidentyfikowanych w warstwie malarskiej nie jest duży i ogranicza się do 13:

- biele — biel ołowiowa, kreda,
- żółcienie — żółte i pomarańczowe związki żelazowe, żółcień ołowiowo-cynowa,
- czerwienie — czerwone związki żelazowe, cynober, czerwien organiczna,
- błękitny — smalta, śladowo azuryt,
- zielenie — ziemia zielona,
- brązy — brązowy związek żelazowy,
- czernie — czerni roślinna.

Niezwykle ciekawie przedstawiają się wyniki identyfikacji spoiw poszczególnych partii kompozycyjnych (il. 2).

Prace badawcze

Z uwagi na grubą warstwę przemalowań, wykonano najpierw badania fizyczne — fotografie w luminescencji UV oraz w promieniach Rtg. Pobranie próbek warstwy malarskiej do badań analitycznych nastąpiło po usunięciu przemalowań, co gwarantowało pobranie oryginału i nie narażało obiektu na zbędne nakłucia. Badania pozwoliły określić budowę techniczno-technologiczną obrazu stanowiąc jednocześnie dużą pomoc podczas wykonywania prac konserwatorskich.

Na szczególną uwagę zasługuje wykonana pioniersko dla potrzeb niniejszej pracy identyfikacja spoiw warstw malarskich metodą chromatografii gazowej w połączeniu ze spektrometrią masową (GC-MS). Pozwala ona w sposób niezwykle precyzyjny na identyfikację składników analizowanych spoiw przy jednoczesnej ilościowej ocenie ich zawartości względem siebie (il. 2).

Wykonano:

- mikroskopową charakterystykę układów stratygraficznych,
- identyfikację pigmentów oraz wypełniaczy zaprawy metodami mikrochemicznymi (wykonali: prof. Piotr Rudniewski i inż. Danuta Jarmańska — Zakład Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie),
- identyfikację pierwiastków pigmentów oraz wypełniaczy zaprawy metodą fluorescencyjnej analizy rentgenowskiej (wykonał mgr Marek Wachowiak — Centralne Laboratorium Kryminalistyki KG Policji w Warszawie),
- identyfikację spoiw warstw malarskich metodą chromatografii gazowej ze spektrometrią masową GC-MS (wykonała dr Irmína Zadrożna — Zakład Chemii Organicznej Politechniki Warszawskiej),
- badania fizyczne w luminescencji UV (5 fot.) i promieniach Rtg (9 rentgenogramów) (wykonał prof. Piotr Rudniewski, fot. Roman Stasiuk — Zakład Badań Specjalistycznych j. w.),
- 5 fotografii w promieniach IR (wykonał Aleksander Załęski — Centralne Laboratorium Kryminalistyki j.w.).

Stan zachowania, przyczyny zniszczeń

Ocena faktycznego stanu zachowania przed usunięciem przemalowań byłaby niemożliwa bez wykonania badań fizycznych. Obserwacje w świetle zwykłym, jak i w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV wykazały ogrom wcześniejszych interwencji konserwatorskich. Wobec tak dużego procentu przemalowań zrodziła się niepewność co do rzeczywistego stanu zachowania warstw oryginalnych i celowości usuwania przemalowań. Zdjęcia wykonane w promieniach Rtg rozwiały te obawy rejestrując mimo dużych ubytków wyraźny kształt pierwotnej kompozycji (il. 5).

12. Zob. Dokumentacja konserwatorska..., s. 34-46.

W dokumentacji opisowej przedstawiłam następujące opisy stanu zachowania¹²:

a) stan zachowania przed konserwacją na podstawie analizy wizualnej w świetle zwykłym;

b) stan zachowania przed konserwacją na podstawie luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV;

c) stan zachowania przed konserwacją na podstawie badań w promieniach Rtg;

d) stan zachowania po usunięciu przemalowań i rozdublowaniu.

Obraz był zdublowany, naciągnięty na drewniany blejtram i przybity do niego metalowymi zszywkami. Nie zauważono na licu śladu odcisniętych krosien. Wokół krawędzi obrazu warstwa malarska była przetrta aż do płótna oryginalnego. Prawie cała kompozycja została pokryta przemalowaniami charakteryzującymi się dużą prymitywnością wykonania i dobrą przyczepnością do warstw leżących pod nią (il. 1). Powierzchnia lica była pokryta grubą warstwą żółtłego błyszczącego werniksu, częściowo tuszującego jej nierówności. Strumień światła skierowany pod ostrym kątem uczytelniał fakturę ukazując nie tylko charakterystyczne spękania, ale i liczne wklęsnięcia oraz



3. Stan przed konserwacją. Zdjęcie wykonane w świetle bocznym uwyppuklającym fakturę powierzchni, partia na szyi, uzupełniona kitem, widoczna jako bardziej gładka

3. State prior to conservation. Photograph taken in side light emphasising the texture of the surface; the neck part, supplemented with putty, is seen as smoother



4. Stan przed konserwacją. Zdjęcie wykonane w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV. Najnowsze retusze zostały zarejestrowane jako ciemne plamy i linie, pod filmem werniksu zaznaczają się delikatniej wcześniejsze przemalowania

4. State prior to conservation. Photograph taken in luminescence activated by UV radiation. Most recent retouching was registered as dark spots and lines, and earlier overpainting is marked more delicately under the film of the varnish

wzniesienia spowodowane zbyt grubym nałożeniem kitów i nawarstwieniem przemalowań (il. 3). Krosno było wtórne, nowe, z poziomą poprzeczką, wykonane z drewna sosnowego wątpliwej jakości, z licznymi sękami oraz otworami po usuniętych gwoździach, poszerzone przez dobicie listewek do dwóch krawędzi. Obserwacje w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV pozwoliły na potwierdzenie istnienia przemalowań niemalże na całej powierzchni obrazu (il. 4).

Jak już wspomniałam, dopiero wykonane rentgenogramy umożliwiły ocenę rzeczywistego stanu zachowania. Ze względu na dość duże wymiary obraz był prześwietlany promieniami Rtg kolejnymi fragmentami co zarejestrowano na 9 kliszach o wym. 30 x 40 cm. Oryginalna warstwa malarska okazała się mocno okaleczona przez zniszczenia, ale najważniejsze elementy kompozycyjne zostały zachowane w sposób czytelny (il. 5). Nie stwierdzono wcześniejszych przeróbek autorskich ani istotnych zmian kompozycyjnych dokonanych przez warstwy wtórne, które najwyraźniej zostały opracowane „po formie”. Wszystkie te ustalenia pozwoliły na świadome podjęcie decyzji o usuwaniu przemalowań.



5. Stan przed konserwacją. Zdjęcie wykonane w promieniach Rtg. W kadrze widoczna różnica między opracowaniem twarzy Matki Boskiej a opracowaniem twarzy Dzieciątka, wyraźna faktura farby na barku i plecach małego Jezusa oraz bardzo czytelny układ palców jego prawej dłoni, w miejscu małego palca dziura wypełniona kitem, pozostałe liczne ubytki warstwy malarskiej odsłaniają splot płótna

5. State prior to conservation. Photograph taken in X-rays. Visible difference between the execution of the faces of the Madonna and the Child, distinct paint texture on the shoulder and back of the Infant Jesus and a very legible arrangement of the fingers of his right hand, in place of the little finger — a putty-filled hole, remaining numerous gaps of the painted layer disclose the texture of the canvas

Faktyczny stan zachowania obrazu można było ocenić dopiero po usunięciu przemalowań, rozdublowaniu i usunięciu starych kitów. Okazało się, że zarówno liczba, jak i rozmiary poszczególnych dziur w podobrazu oryginalnym jest zdecydowanie większa niż spodziewano się na podstawie rentgenogramów. Ilość ubytków warstwy malarskiej oszacowano na ok. 30%. Liczba dziur w płótnie oryginalnym wyniosła ponad 136 (il. 8). Lokalizacja niektórych spośród nich pokrywa się z formą XVIII-wiecznej srebrnej sukienki, której ostre krawędzie stykały się z powierzchnią obrazu. Świadczą o tym ubytki warstwy malarskiej i dziury wokół twarzy i rąk postaci, wzdłuż linii pleców Dzieciątka Jezus i jego nogi, gdzie rysy spowodowane przez ostrą krawędź srebrnej blachy widoczne były nie tylko na warstwie barwnej, ale także na płótnie oryginalnym. Najwięcej i największych rozmiarów dziur w płótnie było w partii centralnej obrazu, od czubka głowy Matki Boskiej po szary murek. Największa miała ok. 28 cm² i znajdowała się w okolicach prawego przedramienia

Maryi na styku błękitnego płaszcza z karminową suknią. Dziury różnej wielkości otaczały głowę i szyję Matki Boskiej. Dwie dziury podobnej wielkości znajdowały się w dolnej partii głowy małego Jezusa. „Archipelagi” dziur znajdowały się na rękawach karminowej sukni i białej tuniko-koszuli, także w partiach między kolanem Dzieciątka a prawą ręką Maryi, w połowie łydki na granicy z chustą, na palcach stopy oraz pośrodku murku, również na plecach Dzieciątka przy styku z tłem i ugorwą chustą, obejmując również i te partie kompozycji. Zauważono, że pod niektórymi kitami bezpośrednio na płótnie oryginalnym znajdowały się retusze olejne.

Oddzielne zagadnienie stanowią odbarwienia błękitnej farby opartej na smalcie, którą został opracowany płaszcz Matki Boskiej. Wynikają one z właściwości użytego pigmentu, ulegającego zmianom w tłustym spoiwie temperowym, olejnym, olejno-żywicznym i żywicznym. Również warunki atmosferyczne, charakteryzujące się dużą wilgotnością, mogły działać

negatywnie, powodując zszarzenie koloru i zanik czytelności fałd¹³.

Prace konserwatorskie

Założeniem prac konserwatorskich było przeprowadzenie pełnej konserwacji technicznej i estetycznej istniejącego malowidła w celu przywrócenia jego walorów artystycznych. Zdecydowano o usunięciu wadliwych skutków poprzednich konserwacji. Miało to ogromne znaczenie również ze względu na konieczność wykonania, dla potrzeb kultu, technologicznej kopii obrazu. Dzięki przeprowadzonym badaniom wstępnym uzyskano podstawy do usunięcia pozostałości werniksu wraz z przemalowaniami, źle opracowanych kitów i dublażu. Kierując się charakterem stylistycznym kompozycji, jak i wymogiem dyktowanym przez kultowy charakter obiektu, założono, że opracowania retuszy drobnych ubytków warstwy barwnej, przetrarć oraz rekonstrukcje większych fragmentów będą wykonywane metodą scalająco-naśladowczą, umożliwiającą uzyskanie wrażenia jednolitego dzieła.

Po zapoznaniu się ze stanem zachowania obiektu poprzez analizę wizualną w świetle zwykłym, w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV i wykonane zdjęcia w promieniach Rtg, ustalono program działań konserwatorskich. Wykonano niezbędną dokumentację fotograficzną ilustrującą stan przed konserwacją: w świetle białym rozproszonym, bocznym — pokazującym fakturę powierzchni obrazu oraz w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV. Decydującą rolę w ustaleniu programu prac odegrały rentgenogramy, które dały podstawy do usuwania przemalowań. Dla wykonania zdjęć w promieniach Rtg obraz został zdjęty z krosien.

Prace przy obiekcie rozpoczęto od wykonania prób usuwania przemalowań. Zastosowano mieszanekę rozpuszczalników złożoną z izooktanu i izopropanolu ($C_8H_{18} + C_3H_8O$) w stosunku 1:1. Dzięki tym stosunkowo łagodnym rozpuszczalnikom usunięto najnowsze warstwy wtórne — werniks, drobne retusze i najnowsze przemalowania. Po ich usunięciu stały się widoczne starsze retusze oraz różnorodne kity, zachodzące niekiedy na warstwę oryginalną. Starsze retusze usuwano mieszaniną toluenu i acetonu ($C_6H_5CH_3 + C_3H_6O$) w stosunku 1:1 oraz toluenu i izopropanolu ($C_6H_5CH_3 + C_3H_8O$) w takich samych proporcjach. Działanie rozpuszczalników przerywano olejkami terpentynowym lub benzyną lakową.

Wykonywano początkowo odkrywki pasowe, kierując się rentgenogramami. Starano się pracować ostrożnie, aby nie dopuścić do naruszenia oryginalnej warstwy malarskiej. Powyższy zestaw rozpuszczalni-

ków charakteryzował się dużą szybkością odparowywania, co także zmniejszało ryzyko zagrożeń. W czasie przeprowadzania tego etapu pracy obraz był poddawany oględzinom w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV (il. 6 i 7). Poprzez dokonywane odkrywki dała się zauważyć korzystna różnica odsłanianych partii oryginalnych w porównaniu do przemalowań. Wykonano również próbę odczytania warstw leżących pod przemalówką za pomocą promieni IR. Okazały się one bezowocne ze względu na zbyt grubą warstwę farb wtórnych. Również warstwy oryginalne, malowane na ogół bardzo kryjąco, nie pozwoliły na penetrację promieni IR¹⁴. Na dwóch bardzo małych fragmentach lica, wzdłuż lewej krawędzi obrazu, pozostawiono przemalowania w formie małych pasków o szerokości ok. 1 cm, które pełnią rolę świadków.

Po usunięciu przemalowań, zgodnie z wykonanymi wcześniej rentgenogramami, obraz okazał się mocno zniszczony, ale z bardzo czytelnym układem postaci — Matki Boskiej i Dzieciątka Jezus. Cała powierzchnia pokryta była bardzo licznymi, różnej wielkości ubytkami warstwy malarskiej, ukazującymi również płótno oryginalne. Większość ubytków farby wraz z zaprawą była uzupełniona różnorodnymi kitami: pokostowymi, woskowymi i klejowymi. Niekiedy w większych ubytkach występowały razem, zachodząc jedne na drugie. Głównym wypełniaczem była w nich biel cynkowa. Kity woskowe były barwione stosownie do koloru partii oryginalnej, którą uzupełniały. Wszystkie rodzaje wtórnych uzupełnień zaprawy stanowiły podstawę do określenia liczby wcześniejszych zabiegów konserwatorskich¹⁵.

Stan po usunięciu przemalowań ilustruje 15 fotografii barwnych oraz 1 w luminescencji UV (il. 7). Ze względu na tak dużą ilość ubytków, przetrarć i różnorodność uzupełnień uniemożliwiających podanie ich liczby, zdecydowano się na opisowe przedstawienie tego stanu.

Tło

Cała powierzchnia tła pokryta była niezliczoną ilością bardzo drobnych wykruszeń warstwy malarskiej, przetrarć oraz większych ubytków, częściowo wypełnionych woskowymi kitami, zabarwionymi na kolor czerwonego bolusu lub ciemnoniebieski (rzadziej). W większości ubytków było widoczne pociemniałe płótno oryginalne. Duża ilość ubytków o dość znacznych wymiarach znajdowała się po lewej stronie obrazu i nad głową Matki Boskiej.

Matka Boska

Na całej postaci występowały bardzo liczne ubytki warstwy malarskiej, różnych kształtów i wymiarów.

13. B. Mühlethaler, J. Thissen, *Smalt*, „Studies in Conservation”, vol. 14, May 1969, nr 2, s. 47–61.

14. Badanie przeprowadzono aparatem Telecamera IRIS 164, stosując filtry nr 3, 5 i 6, obserwując obraz na ekranie monitora.

15. Zabiegów „odnawiających” było niewątpliwie więcej, ponieważ w kilku miejscach po usunięciu starych kitów uwidoczniły się retusze, położone w ubytkach bezpośrednio na płótnie oryginalnym. Zob. *Dokumentacja konserwatorska...*, s. 13–15.



6. Stan w czasie konserwacji — usuwanie przemalowań. Odśloniete partie oryginalne zdecydowanie różnią się od przemalowań, widoczne kity z poprzednich konserwacji

6. State during conservation — the removal of overpainting. Uncovered original parts differ decidedly from overpainting, visible putties from previous conservation

Twarz zachowała się bardzo czytelnie i była pokryta wyraźną, dużą siatką spękań, charakterystyczną przy grubych nawarstwieniach farb (wcześniej widoczną na rentgenogramach). Liczne drobne ubytki były wypełnione poźółkłymi kitami pokostowymi, zwłaszcza na czole i przy brwiach. Bardzo duży ubytek, obejmujący dolną partię twarzy od częściowo zachowanego ucha poprzez zarys szczęki, brody aż do ust, zachodził na

połowę szyi. Był on w dużym stopniu wypełniony poźółkłym kitem pokostowym, uzupełnionym częściowo kitem woskowym, zabarwionym na kolor bolusowy oraz zachodzącym na niego białym klejowym (il. 6). Pozostała partia szyi usiana była licznymi przetarciami i ubytkami, które były częściowo wypełnione wszystkimi trzema rodzajami kitów.



7. Stan w czasie konserwacji po usunięciu przemalowań. Zdjęcie wykonane w luminiscencji wzbudzonej promieniowaniem UV. Widoczna różnorodność świecenia kitów: najjaśniejsz zostały zarejestrowane kity pokostowe i klejowe, które świeciły jasnocytrynowo, co wskazuje na obecność bieli cynkowej; walor pozostałych również uzależniony od jej zawartości w wypełniaczu. Szary prostokąt na chustce otulającej Dzieciątka pochodzi z pozostawionej przemalówki. Zdjęcie uczyniło układ fałd na płaszczu Matki Boskiej

7. State during conservation after the removal of overpainting. Photograph taken in luminescence activated by UV radiation. Visible variety of putty luminescence: the lightest registered putties were linseed oil and glue, which glowed a light-lemon colour indicating the presence of zinc white; the value of the remaining putties also depended on the contents of zinc white in the filler. Grey rectangle on the shawl covering the Infant comes from overpainting left behind. The photograph rendered legible the pattern of the folds on the gown of the Madonna

Włosy oraz chusta na głowie pokryte były mnogimi wykruszeniami farby wraz z zaprawą, częściowo wypełnionymi kitami woskowymi, barwionymi na kolor bolusowy, częściowo uwidaczniającymi pociemniałe płótno oryginalne.

Partia włosów okazała się gorzej zachowana niż chusta. Najwięcej ubytków wystąpiło wokół twarzy. Oprócz kitów woskowych dały się zauważyć częściowo zachowane poźółkłe kity pokostowe i białe klejowe.

Dłonie zachowane były dość dobrze, choć również pokryte licznymi wykruszeniami warstwy malarskiej. Najwięcej ubytków było widocznych u nasady kciuka prawej dłoni oraz poniżej nadgarstka, przy styku z wywiniętym rękawem białej tuniko–koszuli. Uzupełnione były częściowo również trzema rodzajami kitów.

Błękitny płaszcz okazał się cały „poprzecierany”, z licznymi, różnej wielkości ubytkami warstwy malarskiej. Największe ubytki zostały uzupełnione kitami woskowymi, barwionymi na kolor niebieski. Analiza pigmentów wykazała, że wypełniaczem była mieszanina bieli cynkowej z błękitem pruskim, indygiem z dodatkiem związków żelazowych. Takimiż kitami wypełniono ubytki na prawym ramieniu obejmujące całą szerokość płaszcza oraz środek jego lewej poły. Błękit płaszcz był wyraźnie zszarzały, całą jego powierzchnię tworzyły drobne plamki o różnym błękitnym nasyceniu, utrudniającym ocenę rezultatów usuwania przemalowań. Dlatego pobrano dość dużą ilość próbek warstwy malarskiej do analiz chemicznych, aby mieć pewność, że usunięto wszystkie wtórne nalaciełości¹⁶. Rysunek fałd okazał się mało czytelny. Błękitna farba płaszcza oparta na smalcie uległa odbarwieniu na skutek zmian chemicznych, jakim ulega ten pigment.

Również na całej powierzchni karminowej sukni widoczne były liczne ubytki warstwy malarskiej. Większe zostały uzupełnione woskowymi kitami barwionymi na kolor różowy i bolusowy. Największy ubytek, znajdujący się w pobliżu ramienia, stanowił część dużego ubytku na płaszczu. Zdziwiał tak barwne zróżnicowanie wypełnienia w ramach jednego ubytku. Wcześniej był on uzupełniony kitem pokostowym, którego poźółkłe fragmenty zachowały się śladowo. Poniżej występowały liczne ubytki, wypełnione częściowo kitami woskowymi, obejmujące również powierzchnię rękawa. W przetarciach uwidaczniał się gren płótna oryginalnego. Pozostałe fragmenty sukni pokryte były ubytkami różnych kształtów i wymiarów, z niekompletnie zachowanymi kitami.

Ugrowa lamówka wokół dekoltu cała była pokryta drobnymi wykruszeniami warstwy malarskiej. Na skutek zniszczenia substancji barwnej, miejscami rysunek detali stał się mało czytelny. Leżąca ponad nią biała wypustka spodniej tuniko–koszuli była pokryta niezli-

czoną ilością różnej wielkości ubytków, z których część została wypełniona kitami woskowymi na śladowo zachowanych kitach pokostowych. Przetarcia i ubytki warstwy malarskiej pokrywały wywinięty biały rękaw tuniko–koszuli.

Dzieciątko Jezus

Postać zachowała się bardzo czytelnie, ale również była pokryta ogromną ilością ubytków warstwy malarskiej, częściowo wypełnionych trzema rodzajami kitów. Twarz Dzieciątka zachowała się dobrze. Jedynie poniżej nosa, wokół ust i na wargach widoczne były liczne drobne ubytki. Duży ubytek, rozciągający się od ucha, poprzez zarys szczęki do brody, obejmował swoim zasięgiem również część pleców i tła. Nieco poniżej, na pozostałym łuku pleców, były widoczne kolejne duże ubytki. Wszystkie były częściowo uzupełnione woskowymi kitami barwionymi na kolor bolusowy, odsłaniając w przetarciach płótno oryginalne (il. 6).

Włosy okazały się przetarte, z licznymi wykruszeniami warstwy barwnej. Część z nich uzupełniona została kitami woskowymi w kolorze bolusu na niepełnie zachowanych kitach pokostowych. Widoczny był w przetarciach splot płótna oryginalnego oraz drobiny białych kitów klejowych.

Liczne ubytki wystąpiły na dłoniach, powodując zanik zewnętrznej linii prawej dłoni wraz z małym palcem.

Tors Dzieciątka pokrywały drobne wykruszenia farby wraz z zaprawą. Szczególnie liczne okazały się na lewej nodze. Duży ubytek widoczny powyżej kostki, na krawędzi łydki, został wypełniony częściowo woskowym kitem barwionym na kolor bolusowy. Drugi, podobnych rozmiarów, w pobliżu kolana, uzupełniony był białym kitem, spod którego przebiegały śladowo zachowane uzupełnienia pokostowe. W stopce zachował się tylko paluch. Miejsce pozostałych palców wypełniał woskowy kit w kolorze bolusu. Na obrzeżach był silnie poprzecierany, z widocznym małym śladem białego kitu klejowego.

Ugrowa chusta

Całą chustę pokrywały liczne ubytki warstwy malarskiej, również częściowo uzupełnione kitami. Szczególnie duży ubytek obejmował dolną część chusty, zacierając rysunek jej krawędzi na całej szerokości łydki. Był on uzupełniony kitem woskowym zabarwionym na kolor łagodnego różu, na obrzeżach którego uwidaczniał się, leżący pod spodem, mocno poprzecierany poźółkły kit pokostowy. Pośrodku chusty, przecinając całą jej wysokość, zaznaczała się pionowa rysa z częściowo przetartej farby. Tworzyła ona wraz z pionową rysą na barku Dzieciątka prawie jedną linię.

16. Ogółem do różnych badań analitycznych pobrano z partii płaszcza osiemnaście próbek z miejsc charakteryzujących się różnymi odcieniami błękitu. Identyfikacji pigmentów dokonano na osiemna-

stu, trzynaście wykorzystano do określenia stratygrafii, cztery do badania spoiw. Zob. rozdz. „Dokumentacja badań specjalistycznych” w *Dokumentacji konserwatorskiej...*, s. 64–129.



8. Stan w czasie konserwacji po rozdublowaniu i usunięciu starych kitów. Obraz podświetlony od odwrocia w celu uwidocznienia kształtów i wielkości ponad 136 dziur

8. State during conservation after the removal of duplication and old putties. The painting is lit up from the back to demonstrate the shapes and sizes of more than 136 holes

Napis w dole obrazu

Pas kamiennego muru na całej płaszczyźnie usiany był licznymi ubytkami różnych kształtów i wymiarów. Większość z nich była uzupełniona kitami woskowymi zabarwionymi na kolor bolusowy. Największy z nich znajdował się pośrodku, prawie całkowicie zasłaniając miejsce po literze E i obejmując całą wysokość murku.



9. Stan w czasie konserwacji po wklejeniu płóciennych łatek: a — partia głów Matki Boskiej i Dzieciątka, układ ubytków wskazuje, że przyczyną zniszczeń warstwy malarskiej była ostra krawędź srebrnej sukienki; b — partia torsu Matki Boskiej

9. State during conservation after the gluing on of cloth patches: a — the arrangement of the gaps in the part of the heads of the Madonna and Child indicates that damage of the painted layer was caused by the sharp edge of the silver dress; b — part of the torso of the Madonna

Spod niego, w miejscach przetarcia przebijał poźółkły kit pokostowy.

Duża ilość ubytków wystąpiła w słowie „GENERATIONES”, w którym litery zachowały się w formie śladowej. Ubytki te były również uzupełnione woskowymi kitami zabarwionymi na kolor bolusowy. Liczne ubytki farby wraz z zaprawą, częściowo uzupełnione kitami woskowymi, znajdowały się w obu dolnych rogach oraz wzdłuż dolnej krawędzi obrazu. W miejscach tych był widoczny także splot płótna oryginalnego.

Usunięcie przemalowań z lica obrazu pozwoliło na pełniejszą ocenę stanu zachowania obiektu. Jego odbiór estetyczny był zakłócony przez opisaną różnorodność kitów, niekiedy zachodzących na oryginalną warstwę barwną. Przed przystąpieniem do zabiegu rozdublowania, zabezpieczono powierzchnię lica bibułką japońską, nasączoną masą woskowo-terpentynową. Ponieważ masa dublażowa była bardzo miękka, wykonano ten zabieg na zimno, mechanicznie, po uprzednim upewnieniu się, iż jest to masa woskowo-żywiczna. Badania chemiczne potwierdziły obecność wosku pszczelego oraz żywicy, której nie udało się zidentyfikować.

Zaczęto stopniowo odspajać płótno dublujące od oryginalnego, począwszy od dolnego lewego rogu po przekątnej w kierunku przeciwnego (prawego górnego). Czynność ta była przeprowadzona z niezwykłą ostrożnością. Podczas jej wykonywania okazało się (zgodnie ze zdjęciami rentgenowskimi), iż płótno oryginalne posiada moc dziur, które były wypełnione kitami bez uprzedniego wklejenia łatek. Stało się to przyczyną wielu trudności, ponieważ w miejscach tych zastosowane kity wykazywały dużą spoiistość z płótnem dublującym. Aby nie spowodować rozerwania płótna oryginalnego, należało wpierw usunąć (mechanicznie) blokujące kity.

Jak już wspomniano, po rozdublowaniu obrazu i usunięciu bibułki zabezpieczającej stwierdzono, że ilość i wielkość poszczególnych dziur w płótnie oryginalnym jest większa niż dało się to wcześniej odczytać z rentgenogramów. Dla wzmocnienia konstrukcji płótna oryginalnego stało się konieczne uzupełnienie dziur płóciennymi łatkami. Postanowiono wpierw usunąć wszystkie stare kity, które nie spełniały już swej roli, a jednocześnie uniemożliwiały zarówno wklejenie płóciennych wstawek, jak i opracowanie nowych uzupełnień zaprawy. Część kitów usunięto mechanicznie, część (kity woskowe) przy pomocy rozpuszczalnika benzynowego. Najwięcej trudności sprawiały kity pokostowe, które trzeba było najpierw rozmiękczać 5% wodą amoniakalną (NH_4OH), a potem zeszkrobywać skalpelem. Zabiegi te trwały długo i wymagały dużej ostrożności. Stwierdzono w płótnie oryginalnym ponad 136 dziur różnej wielkości. Stan zachowania obrazu na tym etapie prac dokumentuje 8 fotografii barwnych.

Pobrano do badań analitycznych ostatnią serię próbek warstwy malarskiej, zaprawy i płótna.

Przed wklejeniem płóciennych łatek oczyszczono odwrocie obrazu z pozostałości masy dublażowej, kitów i farb olejnych, które przeniknęły poprzez ubytki. Czynność tę wykonywano mechanicznie, posługując się nożykami — szewskim i introligatorskim oraz skalpelem.

Do wykonania łatek starano się dobrać płótno najbardziej zbliżone do oryginalnego. Użyto płótna lnianego, tkanego fabrycznie (Żyrardów), o splocie prostym, nieco gęstsze od oryginalnego, o liczbie w cm 14–15 nitok wątku i 14–15 nitok osnowy. Zostało ono wcześniej lekko usztywnione poprzez przeklejenie 7% roztworem wodnym żelatyny. Następnie, po odrysowaniu kształtów poszczególnych ubytków, wycięciu i szafowaniu brzegów, wklejono łatki w dziury na styk, stosując 40% roztwór POW w alkoholu etylowym i zgrzewając brzegi kauterem¹⁷. Starano się utrzymać kierunek nitok analogicznie do płótna oryginalnego. W ten sposób uzupełniono ponad 136 dziur. W najmniejsze wklejano pojedyncze nitki.

Efekt tej pracy został udokumentowany na 7 fotografiach (il. 9a i 9b). Po wklejeniu łatek przystąpiono do zabiegu dublowania. Zdecydowano się na dublaż woskowo–żywiczny ze względu na fakt wcześniejszego już dublowania masą woskową oraz na warunki późniejszego ekspozowania obiektu. Sporządzono masę dublażową składającą się z 60 części jasnego wosku pszczelego, 40 części żywicy damarowej i 10 części terpentyny weneckiej. Płótno dublujące wcześniej usztywniono przez przeklejenie 6% roztworem wodnym żelatyny w celu nadania obrazowi większej sztywności (uwzględniając liczbę wklejonych łatek). Zabieg dublowania przeprowadzono na stole niskociśnieniowym w temp. ok. 75°C, licem do góry.

Następnie, po oczyszczeniu lica obrazu z nadmiaru masy dublażowej, przystąpiono do usuwania pozostałości najstarszych przemalowań. Zdecydowano komisyjnie o usunięciu starego przemalowania znajdującego się pod nosem Matki Boskiej, odbiegającego kolorystycznie i fakturą od reszty karnacji oraz na jej wargach. Droga prób zdecydowano się na zastosowanie mieszanki rozpuszczalników złożonej z trójchloroetanu, DMF oraz 25% NH₄OH w proporcjach 1:3:1¹⁸.

Po usunięciu przemalowania pod nosem okazało się, że odsłonięta jasna partia, prawdopodobnie podmalówki, jest mocno poprzecierana. W obawie przed odsłonięciem równie źle zachowanej oryginalnej farby na ustach Matki Boskiej, zdecydowano się usunąć przemalowanie mechanicznie skalpelem, zamierzając początkowo „wydobyć” tylko linię dzielącą wargi. Powyższymi rozpuszczalnikami rozmiękczano przemalówkę i bardzo ostrożnie, pod mikroskopem w po-



10. Stan w czasie konserwacji po nałożeniu kitów

10. State during conservation after the placing of the putties



11. Stan w czasie wykonywania retuszu. Widoczne odbarwienia błękitnej farby opartej na smalcie

11. State during retouching. Visible decolourisation of blue paint based on smalt

17. Zdecydowano się na ten rodzaj sklejenia, ponieważ temp. topnienia POW jest zdecydowanie wyższa od temp. topnienia zastosowanej masy dublażowej. Użyty Mowilith 50 posiada temp. mięknięcia ok. 90°C, a temp. topnienia ok. 120°C. Zob. I. Szmelter, *Badania nad przydatnością klejów do sklejanego płótna na styk*, mpis, ASP, Warszawa 1987, s. 113.

18. L. Masschelein–Kleiner, *Les Solvants*, „Cours de Conservation”, Bruxelles 1981, s. 121–122. Ten rodzaj mieszanki usuwa przemalowania temperowe. Próby usuwania innymi rozpuszczalnikami były bezowocne.

większeniu 10 razy, zeszkrobywano, zyskując jednocześnie materiał do badań analitycznych. Udało się w ten sposób odsłonić linię dzielącą wargi oraz resztę przemalówki zniekształcającej kształt ust (il. 10).

Mieszanką złożoną z DMF i 25% NH_4OH w stosunku 3:1, 3:2, 1:1 — doczyszczono partię największego cienia na lewym policzku i szyi Matki Boskiej, dzięki czemu stał się wyraźny delikatny, ciepły modelunek. Usunięto drobne pozostałości przemalowań na twarzach obu postaci. Doczyszczono ubytki z leżących na płótnie oryginalnych retuszy olejnych, stosując DMF.

Po usunięciu przemalowań wykonano fotografie obrazu w promieniach IR w nadziei zarejestrowania rysunku autorskiego. Niestety, fotografie nie potwierdziły w pełni jego istnienia, poza śladowo zaznaczającymi się „kurzymi łapkami” w zewnętrznym kąciaku prawego oka Matki Boskiej oraz liniami w wewnętrznym kąciaku lewego oka Dzieciątka. Na fotografiach tych z kolei uczytelnił się bardzo miękki modelunek karnacji obu postaci.

Następnie przystąpiono do zakładania kitów w miejscach ubytków warstwy malarskiej. Po wielu próbach wykonawczynie zdecydowała się na użycie gotowego kitu produkcji angielskiej firmy Clam–Brummer w ciepłym kolorze rozbielonego mahoni, nieco ciemniejszego od zaprawy oryginalnej. Aby zwiększyć przyczepność do przetłuszczonego podłoża (przeolejenie po pokostowych kitach + masa dublażowa), przy uzupełnianiu większych ubytków łączono go z 5% roztworem Paraloidu B-72 w toluenie lub B-67 w benzynie lakowej.

Uzupełnianie ubytków okazało się zabiegiem kłopotliwym i bardzo czasochłonnym. Powierzchnię małych kitów wyrównywano na sucho papierami ściernymi. Duże partie, po lekkim zwilżeniu, wygładzano korkiem, wyrównując je na koniec również papierami ściernymi o drobnej granulacji (il. 10). Następnie naciągnięto obraz na nowe krosno z drewna sosnowego i przybito teksami, pod łebki których podkładano kwadraciki około 1 cm^2 wycięte ze sztywnego kartonu. Ustabilizowano naciąg płótna poprzez rozbiecie blejtramu klinami.

Powierzchnia obrazu została pokryta werniksem damarowym na bazie olejku terpentynowego w stosunku 1:4 żywicy do rozpuszczalnika. Uzyskano wyrównaną optykę lica. Do opracowania punktowań używano farb olejnych firm Rembrandt–Talens, Winsor & Newton, Lefranc–Bourgeois, odsączając je z nadmiaru spoiwa oraz werniks damarowy, silnie rozcieńczony olejkami terpentynowym.

Wykonano retusz naśladowczy. Rozpoczęto go od uzupełnienia drobnych ubytków i przetarć w tle oraz wypunktowania partii malowidła nie podlegających dyskusji. Największy problem stanowił retusz błękit-

nego płaszcza Matki Boskiej. Rysunek fałd był ledwo czytelny, a cała powierzchnia „rozwibrowana” poprzez drobne plamy w różnych odcieniach błękitu, na skutek odbarwienia się smalty. Niesłychanie utrudniało to scalenie kolorystyczne pewnych fragmentów, zwłaszcza, że nie chciano dopuścić do „przepunktowania”. Przy scalaniu form poszczególnych farb bardzo pomocne okazały się fotografie wykonane w luminescencji wzbudzonej promieniami UV, na których zaznaczyły się one zdecydowanie wyraziściej (il. 11).

Również trudna okazała się rekonstrukcja dalszego zarysu ugrowej chusty na odcinku między końcem rękawa karminowej sukni Matki Boskiej a dolną krawędzią łydki Dzieciątka. Wykonawczynie starała się opracować jak najprostszą formę, aby nie spowodować zbyt trudności przeinterpretowania, zwłaszcza z powodu trudności znalezienia odpowiedniego materiału porównawczego. Tą samą zasadą kierowano się przy rekonstrukcji brakujących czterech palców w stopie Dzieciątka Jezus oraz małego palca jego prawej dłoni.

Podobny problem wystąpił przy rekonstruowaniu linii pleców małego Jezusa oraz we właściwym odczytaniu brakujących fragmentów jego lewego policzka i szyi. Wykonany retusz został zaakceptowany przez komisję konserwatorską.

Po zakończeniu prac obraz został ponownie zawierniksonowany werniksem damarowym na olejku terpentynowym, sporządzonym z topionej żywicy. Roztwór wzbogacono minimalnym dodatkiem oleju polimeryzowanego. Tak opracowany werniks charakteryzuje się większą odpornością ogólną, zwłaszcza na czynniki termowilgotnościowe¹⁹. Prace wykończeniowe zostały udokumentowane na 10 fotografiach.

Geneza artystyczno–technologiczna

Przedstawione przeze mnie opracowanie stanowi jedynie wstępny etap dociekań na temat historii oraz genezy artystycznej obrazu *Matki Boskiej Zwycięskiej* z Mariampola. Jak już wspomniałam, nie podjęto wcześniej żadnych prac zmierzających do ustalenia jego pochodzenia warsztatowego. Na podstawie zebranych materiałów archiwalnych nie można wykluczyć, że właśnie ten obraz mógł towarzyszyć Stanisławowi Janowi Jabłonowskiemu w kampaniach wojennych.

W swojej pracy starałam się zwrócić uwagę, czy cechy stylistyczno–technologiczne nie pozostają w kolizji z datami historycznymi, związanymi z życiem hetmana. Zadania nie ułatwiało samo wyobrażenie Matki Boskiej z Dzieciątkiem, które należy do najpopularniejszych w chrześcijańskiej sztuce religijnej. W epoce nowożytnej nie było chyba artysty, który by nie próbował podjąć tego tematu. W okresie renesansu i baroku należał do szczególnie popularnych, a dzięki rycinom graficznym najbardziej znane wyobrażenia roz-

19. Charakterystyka oparta na własnych spostrzeżeniach i doświadczeniach praktycznych.



12. Obraz Matki Boskiej Zwycięskiej po konserwacji
12. *Painting of the Victorious Madonna after conservation*

chodziły się po całej niemal Europie, dostarczając wzorów mniej uzdolnionym twórcom²⁰.

Przeprowadzona przeze mnie analiza obrazu z Mariampola podkreśla jego niespójność stylistyczną, na którą zwrócili uwagę wszyscy konsultanci. W dziele tym, obok typowych elementów rozwiniętego renesansu włoskiego, nawiązujących do twórczości poszczególnych artystów, zwłaszcza Rafaela i Tycjana, zauważalne są zarówno rozwiązania manierystyczne, jak i znamienne dla sztuki przełomu XVI i XVII w. Jest to typowa kompozycja eklektyczna, czerpiąca wzory z różnych źródeł. Sprzyjał temu oczywiście bardzo popularny temat Madonny z Dzieciątkiem.

Wszystkie te problemy skierowały uwagę na malarstwo bolońskie z 2 poł. XVI w., które rozkwitło w Akademii Carraccich²¹. Opinia wiążąca obraz z eklektycznymi bolońszczykami wydana została przez prof. dr hab. Juliusza Chrościckiego. Zgodzili się z nią również dr Anna Lewicka i dr Mieczysław Morka. Pod zewnętrznymi cechami stylistycznymi tego przedstawienia wydaje się być zawarta głęboka tradycja ikonografii chrześcijańskiej, z całym jej ogromnym ładunkiem symboliczno–treściowym. Jest ona niewątpliwie czynnikiem trendu w sztuce religijnej, jaki zapanował po soborze trydenckim, a zwłaszcza po bitwie pod Lepanto (1571)²².

Przyjmując ten tok dociekań starałam się w swojej pracy przedstawić kompozycje malarskie różnych malarzy wywodzących się nie tylko ze środowiska bolońskiego, ale tworzących łańcuch wzajemnych inspiracji, których odbicie odczytać można w obrazie z Mariampola. I choć te wszystkie przykłady nie pozwalają na wysunięcie jednoznacznych wniosków, to jednak w dużej mierze przybliżają czas i określają środowisko, z którego mógł wywodzić się jego twórca.

Przedstawiona przeze mnie charakterystyka materiałów, które zostały użyte do namalowania wyobrażenia Matki Boskiej z Mariampola potwierdza, że nie kolidują one z historią obrazu ani z jego genezą artystyczną. Rodzaj i opracowanie podobrazia świadczą, iż dzieło to mogło być namalowane pod koniec XVI w. Użycie kredy jako wypełniacza wskazuje, iż obraz pochodzi z północnych terenów Italii. Należy pamiętać, iż pierwsze zaprawy barwne pochodzą z XVI w. Pigmenty, którymi posłużył się twórca obrazu, należą do typowych, stosowanych nie tylko w 2 poł. XVI w. Z wyjątkiem dwóch — smalty i żółcieni ołowiowo–cy-

nowej — nie są pomocne w datowaniu. Te z kolei dają zbyt dużą, bo prawie dwustuletnią, rozpiętość czasu, by dokonać na ich podstawie dokładnego określenia. Występująca w warstwie malarskiej różnorodność spoiw jest zauważalna już od XV w. i nadal charakterystyczna w XVI w. Związane jest to z ewolucyjnym przekształcaniem się technik malarskich z temperowych w olejne. Zastosowanie konkretnych spoiw do sporządzenia farb opartych na pewnych pigmentach znajduje potwierdzenie w traktatach z epoki²³. Kolejność i sposób opracowań poszczególnych elementów kompozycji wskazują, iż artysta kierował się zasadami, które o wiele wcześniej przedstawił Cennino Cennini. Widocznie były one długo przestrzegane i stały się elementem tradycji zawodowej. Fakty te przemawiają za tym, że obraz z Mariampola mógł zostać namalowany jeszcze w XVI w.

Wnioski

Wszystkie ustalenia określające cechy stylowo–techniczno–technologiczne obrazu zdają się nie kolidować z datami, które wyznaczają działalność Stanisława Jana Jabłonowskiego i nie przeczą tradycji łączącej to przedstawienie *Matki Boskiej Zwycięskiej* z osobą wielkiego hetmana. Tytuł obrazu nawiązuje zapewne do okresu, gdy pełnił on rolę obrazu polowego. Nie posiada bowiem żadnych odniesień stylistycznych do modelu ikonograficznego, który wiąże się zwykle z tym określeniem²⁴.

Konserwacja obrazu z Mariampola, której problemy chciałam przedstawić w tym opracowaniu, wykonane badania specjalistyczne, dotyczące określenia pigmentów, zaprawy, płótna, stratygrafii budowy obrazu oraz spoiw warstwy malarskiej, stały się podstawą przeprowadzenia analizy technologicznej obiektu, bez której, jak już wspomniałam, analiza stylistyczna byłaby niepełna. Pragnę zwrócić uwagę, jak konieczne jest wielokierunkowe dociekanie wzajemnie się wspierających dziedzin nauki. Dzięki badaniom chemicznym, prowadzonym coraz nowocześniejszymi metodami, następuje znaczne wzbogacenie wiedzy o dawnych technikach malarskich. Dobrym przykładem jest wykonana pioniersko dla potrzeb niniejszej pracy analiza spoiw metodą chromatografii GC–MS. Omówienie metodyki tych badań wymagałoby odrębnego przedstawienia.

20. Interesujący rys historyczny rozwoju i roli grafiki europejskiej zawiera książka rosyjskiego historyka sztuki: *Ot Markantonia Raimondi do Ostroumowej–Lebiediemoj*, Moskwa 1987.

21. W 1585 r. trzej artyści z jednego rodu Carvaccich — Agostino (1557–1602), Annibale (1560–1609) i Lodovico (1555–1619) — założyli w Bolonii akademię pod nazwą Accademia degli Incamminati. Nazwa ta oznacza „naprowadzających” (na właściwą drogę).

22. J. S. Pasięrb, *Wprowadzenie*, (w:) *Maryja Matka Chrystusa, Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, pod red. ks. J. S. Pasięrb, t. I, Warszawa 1987, s. 15.

23. Przede wszystkim należy wymienić traktat Giovanniego Armeniniego, *De veri precetti della pitura di M. Gio. Battisa Armenini da*

Faenza libri tre, Ravenna 1587, którego obszernie fragmenty zostały przetłumaczone z tegoż wydania dla potrzeb niniejszej pracy przez tłumaczkę Barbarę Toeplitz–Kaczmarek. Bardzo pomocny okazał się traktat Raphaela Borghiniego, *Il riposo*, Firenze 1584, (w:) E. Berger, *Istorija razvitija tiechniki maslianoj żywopisi*, Moskwa 1935, a także Giorgio Vasariego, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori*, (w:) E. Berger, op. cit.

24. Tradycyjne przedstawienia Matki Boskiej Zwycięskiej związane są z ideą Niepokalanego Poczęcia i ukazują zwycięską walkę Maryi z szatanem. Od XV w. najczęściej był to wizerunek Matki Boskiej depczącej smoka lub węża. Zob. M. Biernacka, *Niepokalane poczęcie*, (w:) *Maryja Matka Chrystusa. Ikonografia...*, t. I, s. 60–69.

The Victorious Madonna of Mariampol on the Dniestr in the Church of the Holy Virgin Mary on Piasek in Wrocław

Tradition associated this canvas with Hetman Stanisław Jan Jabłonowski (1634–1702) for whom it fulfilled the function of a field painting.

Conservation provided an opportunity for a number of analyses making it possible to examine the technical–technological construction of the work, to establish the stratigraphy of the painted layer of assorted fragments of the composition, and to determine the pigments and bindings. In turn, a visual analysis of the original enabled the recreation of the manner in which particular parts were executed. These data proved to be of great help for preparing a copy, which the author of this article completed in 1997–1998, and which was to replace the original for daily display.

An attempted comparative analysis from the domain of the history of art was expanded by technical–technological problems, without which the establishment of the time and range in which the painting in question originated would have posed a much more difficult task.

The entire composition is covered by a thick layer of overpainting, deforming the original character of the depiction, and making impossible its artistic–stylistic assessment. Only photographs taken with X-rays registered the distinct shape of the original composition, which, unfortunately, is to a considerable extent damaged.

Nonetheless, the most important parts, such as the faces of the Virgin and the Child, are preserved quite well. The actual state of the preservation could be estimated only after the removal of the overpainting, the duplication and the old putties. The number of gaps in the painted layer was put at 30%, and the number of holes in the original canvas exceeded 136. The localisation of some of them testifies to the fact that they were caused by the sharp edges of a silver dress placed upon the painting during the eighteenth century, which touched the surface of the painting.

In the course of conservation the removal of overpainting and putties was followed by the removal of duplication. Gaps in the original canvas were cleaned of the remnants of the duplication mass and covered with cloth patches. In the next stage, the gaps were supplemented by putty produced by Clam–Brummner in a colour slightly darker than the original. The surface of the putties was polished mechanically and the painting was stretched on a new pine frame. The surface of the composition was covered with dammar varnish upon the base of turpentine oil — the ratio of resin to solvent was 1:4. The pointing was executed with Rembrandt–Tralens, Winsor & Newton, and Lefranc–Bourgeois oil paints. Owing to the stylistic character of the composition and its cult rank it was decided to conduct the retouching and reconstruction of larger fragments by means of an integration–imitation method, making it possible to gain the impression of a uniform work.

After the completion of the reconstruction, the composition was covered once again by dammar varnish.

Upon the basis of archival material and literature gathered by the author we should not exclude the possibility that this particular canvas was actually the property of Hetman Stanisław Jan Jabłonowski. From the eighteenth century the painting was adored and regarded as miraculous. It was featured in Mariampol up to 1945, when the Polish population of the Eastern Borderlands was forcefully resettled to the Western Territories. Since 1965 the canvas is displayed in the church of the Holy Virgin Mary in Wrocław. The cult surrounding the object remains lively, as evidenced by its coronation with papal crowns in 1989.

The stylistic features of the canvas indicate Bolognese painting from the second half of the sixteenth century, which flourished in the Carracci Academy. The technical–technological character of the object also appears to confirm this assumption.