

Alina Celichowska

Konserwacja stropu ramowego "Sąd nad arianami" w kieleckim pałacu

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 21, 41-46

2003

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.

ALINA CELICHOWSKA

KONSERWACJA STROPU RAMOWEGO „SĄD NAD ARIANAMI” W KIELECKIM PAŁACU*

Strop ramowy w Trzecim Pokoju Biskupim składa się z pięciu obrazów olejnych na płótnie o skomplikowanym wykroju, osadzonych w bogato zdobionych, złożonych ramach ze zwisającymi kwiatonami; dekorację zamyka gzyms podstropowy.

Scena centralna przedstawia sąd sejmowy nad arianami w 1638 roku. Jest to zbiorowy portret ponad stu osób na tle krajobrazu. Malowidła narożne wyobrażają personifikacje pór roku. Obrazy uznaje się za dzieła warsztatu Tomasa Dolabelli powstałe w latach 1640-1642. Autor robót snycerskich jest nieznanym, choć odkryte podczas prac konserwatorskich napisy rzucają na tę kwestię nieco światła.

Obiekt parokrotnie poddawany był zabiegom renowacyjnym. Pierwsze udokumentowane prace przeprowadzali w 1860 roku Aleksander Rycerski (obrazy) i Wilhelm Evert (snycerka). Powtórna gruntowną konserwację obrazów wykonał w latach 1953-1954 zespół pod kierunkiem Bohdana Marconiego. Ostatnio prowadzone i opisywane tu prace rozpoczęto w grudniu 1989 roku; kilkakrotnie przerywane, trwały do marca 1995 roku. Wydawało się, że strop nie kryje już żadnych niespodzianek, tym większym zaskoczeniem było odsłonięcie na obrazie centralnym fragmentów wcześniejszych malowideł pod warstwą uznawaną dotąd za oryginalną, a także odnalezienie fragmentu pierwotnego wystroju oprawy snycerskiej za ścianką działową w południowo-wschodnim narożniku pokoju.

W momencie przystępowania do prac konserwatorskich stan obiektu był zły. Obrazy silnie zabrudzone, a werniks częściowo zaślepiły, płótno na rozległych powierzchniach pofalowane i wybrzuszone, warstwa malarska miejscami łuszczyła się i osypywała. Jeszcze większy niepokój budził stan techniczny ram, które w środkowej partii silnie obwisły i spowodowały obluźowanie lub odspojenie i oderwanie dużych jej fragmentów. Pomiędzy elementami powstały szczeliny o szerokości do kilku centymetrów, grożące runięciem centralnej części stropu.

* Szersze omówienie zamieszczono w dwu tomach „Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach” T. 18: 1995, s. 223-253 i T. 19: 1998, s. 285-300. Szczegółowe informacje o pracach konserwatorskich przy stropie ramowym *Sąd nad arianami* zawarte są w dokumentacji przechowywanej w archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Kielcach.

Podjęcie prac przy obiekcie wiązało się z koniecznością zdjęcia obrazów i części ram. Po wstępnym rozpoznaniu stwierdzono, że ćwierćokręgi ramy centralnej oraz podstawy kwiatonów są konstrukcjami łupinowymi pustymi w środku. W każdym z nich zamontowane są dwa-trzy metalowe uchwyty, które posłużyły do zawieszenia elementów ramy na żelaznych hakach przybitych do belek stropowych. Obrazy nabite na krosna dwuskrzydłowe, spięte zawiasami, spoczywały swobodnie na krawędziach ram i nie były do nich niczym przymocowane.

W tej sytuacji wynikała konieczność odsłonięcia odwrocia obiektu od strony strychu, co pozwoliło na właściwe zabezpieczenie i bezpieczny demontaż części dekoracji. Po usunięciu desek ślepego pułapu stwierdzono, że południowo-wschodni narożnik pomieszczenia i stropu nie jest ścięty; do narożnika dochodzi zarówno rama, jak też krosno obrazu z personifikacją *Zimy*, a widoczna w pokoju ścianka działowa wraz z zamontowanym na niej fragmentem ramy i gzymsu jest elementem wtórnym, po raz pierwszy zaznaczonym na planie pałacu z 1847 roku.

Za przegrodą zachował się fragment oryginalnej dekoracji. Komisyjnie zdecydowano o usunięciu ścianki wraz z wtórnymi elementami snycerki. Wcześniej propozycję taką wysunął prof. Bohdan Marconi. Z nieznanых przyczyn zaniechano wówczas dalszych działań w tej sprawie, a kryjący niespodzianki narożnik odsłonięto dopiero 40 lat później, w 1990 roku. W warstwie wykończeniowej różnił się on znacznie od pozostałych partii oprawy. Jako istotny motyw dekoracyjny zwraca uwagę polichromia namalowana na poziomym, gładkim pasie oddzielającym ramę obrazu od gzymsu podstropowego. Tworzy ją złożona wic akantowa okonturowana czernią, na szaroniebieskim tle, zakomponowana swobodnie, a nie w raportach. W innych fragmentach odsłoniętego narożnika występują elementy malowane zielenią malachitową, a złocenia i srebrzenia mają większy zasięg niż w pozostałych partiach ramowego stropu. Ponadto odnaleziono tu ślady oryginalnych, mocno wypłowiałych barwnych laków na srebrze oraz wtórne laserunki w kolorze zielonym i amarantowoczerwonym.

Na pozostałych partiach oprawy snycerskiej oryginalny grunt wraz z warstwą malarską i złoceniami (prawdopodobnie mocno zniszczonymi) został niemal w całości zdarty, rzeźbione ornamenty wyzłocono, a duże gładkie płaszczyzny pokryto farbą w kolorze ultramaryny; to późniejsze opracowanie było dziełem Wilhelma Everta z 1860 roku. W trakcie demontażu ram natrafiono wewnątrz konstrukcji na ukrytą w butelce kartkę z informacją: *Robote pozlotniczą na nowo wykonał Fabrykant Wilhelm Evert z Warszawy stale w Kielcach zamieszkały a to za summe Rs: 815 z pomocnikami Teofilem Ruffem Franciszkem Kędzierskem w przeciągu tygodni dwunastu został na niej skrzywdzony o Rs 800 z pomyłki przez Budowniczego o Stup 480 [?]. Nie mijał się z prawdą Evert, określając, iż robotę pozlotniczą na nowo wykonał.*

Wykonawcy stanęli przed trudnym problemem określenia granic ingerencji konserwatorskiej. Dobrze zachowany narożnik południowo-wschodni i szczątki oryginalnego wystroju na pozostałych partiach stropu ramowego pozwalały na odtworzenie jego pierwotnego wyglądu we wszystkich niemal szczegółach. Brak było pewnych podstaw do rekonstrukcji barwnych laserunków na srebrze, choć i w tym przypadku istniały pośrednie przesłanki częściowo rozstrzygające wątpliwe kwestie. Komisyjnie zdecydowano o pełnej rekonstrukcji warstwy malarskiej na ramach, co pozwoliło na przywrócenie zarówno historycznej, jak i artystycznej jedności dzieła.

Z tych samych powodów niezwykle ważne wydawało się także zachowanie pierwotnego systemu podwieszenia stropu do belek. Przyczyną, dla której przestał on spełniać swoje funkcje, był niewłaściwy montaż ram na hakach w trakcie robót interwencyjnych po zalaniu stropu wodą w początkach sierpnia 1960 roku.

Wspomnieć również trzeba o odkrytych podczas prac konserwatorskich napisach. Otóż, pod pełnoplastycznym kartuszem, na gzymsie ściany wschodniej odnaleziono malowany czarną farbą monogram dwóch powiązanych ze sobą liter, dających się odczytać jako *BA* lub *BJ*, drugi znak może być kryptogramem imienia Jan. Użyta tu farba oraz sposób malowania ozdóbników wiążą tę inskrypcję z polichromią na ramach. Drugą sygnaturę pozostawiono na trzeciej od wschodu belce stropowej i brzmi ona: *Benbaz Jan* [?] Badania chemiczne obu napisów wykazały, że czarna farba pokryta jest (szczerniałym obecnie) srebrem płatkowym. Identyczna, a nie stosowana powszechnie, technika wykonania obu sygnatur jest chyba przekonywającym dowodem, iż autorem polichromii na ramach był ów Jan Benbaz.

Jednocześnie nasuwa się refleksja, że szczęśliwym zbiegiem okoliczności prace konserwatorskie przy stropach ramowych rozpoczęto od tego właśnie stropu, który zachował fragmenty oryginalnej dekoracji, pozwalające na rekonstrukcję jego pierwotnego wyglądu.

Prace przy pięciu płótnach wypełniających strop przyniosły również zaskakujące odkrycia. W początkowym etapie zakres działań przy obrazach nie został do końca ustalony, choć wstępnie zakładano ograniczenie tych robót do niezbędnego minimum. Należy jeszcze raz podkreślić, iż dane zawarte w dokumentacji konserwatorskiej z lat 50. XX w. wskazywały na gruntowne przebadanie obrazów i odsłonięcie spod przemaalówek dużych partii wcześniejszych malowideł, w niewielkim tylko stopniu zniszczonych. Wydawało się, że nawarstwienia pozostawiono jedynie w miejscach, gdzie oryginał nie zachował się. Ten stan rzeczy potwierdzały dodatkowo wstępne oględziny i badania laboratoryjne wykonane przed opracowaniem programu obecnej konserwacji. Jak się później okazało, to błędne założenie i tryb prowadzenia prac spowodował, że nie przeprowadzono rozszerzonych badań w celu gruntownego rozpoznania malowideł narożnych, a o odkryciu oryginalnej malatury w scenie centralnej zdecydował przypadek.

Komisyjnie uzgodniono, że na wytypowanym obrazie narożnym przedstawiającym *Zimę* wykonana zostanie tzw. techniczna konserwacja, tzn. usunięcie starego płótna dublującego, oczyszczenie odwrocia i ponowne podklejenie na nowe płótno o odpowiedniej szerokości, przy zastosowaniu masy woskowo-żywicznej. Tok prac przy innych obrazach uzależniono od tego, czy w wyniku wyżej wymienionych działań przy obrazie *Zima* uda się uelastyczyć i rozprostować pofalowane podobrazie. Próba wypadła pomyślnie, w związku z czym zdecydowano o dublażu pozostałych malowideł. Jednocześnie uznano za niezbędne usunięcie silnie pociemniałego werniksu, mimo że w czasie tego zabiegu częściowo zmywały się punktowania z 1953 roku. Ustalono metody dalszego postępowania (uzupełnienie ubytków gruntu kitami woskowymi barwionymi w masie, punktowanie farbami żywicznymi). Zapadła też decyzja o wymianie krosien drewnianych na aluminiowe.

Roboty przy obrazie centralnym pozostawiono na koniec, kiedy po próbnym montażu snycerki zwolniło się miejsce dla tak wielkiego płótna (397 i 399 cm).

Początkowo wszystko przebiegało zgodnie z ustalonym programem. Dopiero w trakcie usuwania resztek silnie pociemniałego werniksu stwierdzono, że widoczna warstwa malarska zasłania wcześniejsze malowidło, bynajmniej nie szczerkowo zachowane. W tej sytuacji zwołano nadzwyczajną komisję, która zdecydowała o rozszerzeniu badań odkrywkowych w zakresie niezbędnym do odczytania oryginalnej kompozycji. Jednocześnie stwierdzono konieczność wykonania uzupełniających analiz chemicznych pigmentów w warstwie oryginalnej i w przemalowaniach.

Wykonano ok. dwustu odkrywek sondażowych o wymiarach od 0,5 x 0,5 cm do 1 x 1 cm oraz kilkadziesiąt większych odkrywek, które odsłoniły rozleglejsze fragmenty oryginalnej polichromii. Spodnia warstwa okazała się bardziej wrażliwa na rozpuszczalniki niż przemalowania, nawarstwienia usuwano więc metodami mechanicznymi.

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

Oryginalna warstwa malarska jest bardzo cienka i z delikatną siatką sępekań. Niewątpliwie zaszły w niej nieodwracalne zmiany związane z utratą zdolności krycia bieli ołowiowej, co przy bardzo ciemnym gruncie spowodowało silne pociemnienie obrazu, szczególnie w półtonach. Mogło to być jedną z przyczyn przemalowania. Ponadto musiały istnieć jeszcze inne nie wyjaśnione powody natury estetycznej bądź ideowej, które doprowadziły do zmian kompozycji, szczególnie w dolnej partii obrazu na pierwszym planie.

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

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

Króla, senatorów i posłów w środkowej partii obrazu przedstawiono podobnie w obu warstwach, przemalowania w przybliżeniu powtarzają rysunek spodniej warstwy, odmienne są kolory wielu strojów, dostrzeżono też różnice w opracowaniu karnacji i szat; w oryginale widać subtelniejszy modelunek, delikatne i miękkie przejścia w półtonach, głębsze i szerzej położone cienie (co częściowo wynikać może ze zmian optycznych w bieli ołowiowej).

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

Przemalowania pochodzą z XVIII wieku i prawdopodobnie naniesiono je w dwóch etapach. Jeśli słuszna jest sugestia o domalowaniu części sztafażu w obrazach *Wiosna* i *Lato* oraz exodusu arian, to są to partie odmiennie malowane niż przemalówki pokrywające niemal w całości obraz środkowy. Te ostatnie są znacznie słabsze artystycznie. Główną przyczyną ich powstania były zapewne ubytki i przetarcia oryginalnej warstwy malarskiej, choć można domniemywać, że w tym przypadku doszły jeszcze inne powody, o czym wcześniej wspomiano. Podczas prac konserwatorskich wykonano szczegółową dokumentację fotograficzną i graficzną oraz kolorowany rysunek w skali 1:5 z hipotetycznym zarysem kompozycji pierwotnej. Ponadto sporządzono stratygrafię zbiorczą, obrazującą układ warstw w miejscach wszystkich odkrywek i sond. Uzupełniające badania chemiczne potwierdziły obecność pigmentów zidentyfikowanych w badaniach wstępnych. W przemalowaniach odnaleziono dodatkowo błękit pruski (znany od początku XVIII wieku) i czerwień kadmową (znaną od połowy XIX wieku w warstwie jeszcze późniejszych retuszy).

Wobec decyzji o pozostawieniu przemalowań jako historycznego nawarstwienia, uzupełniono ubytki gruntu i wierzchniej warstwy malatury. W ośmiu miejscach pozostawiono odsłonięte fragmenty pierwotnej kompozycji, m.in. głowy arian po obu stronach obrazu, buty pod fotelem z lewej strony (pierwszym od środka), bok skrajnego niegdyś fotela z prawej, dolny brzeg sutanny biskupa Zadzika, górną partię nieba. Tam, gdzie to było konieczne, granice odkrywek przepunktowano i odsłonięte fragmenty widziane „nad głową” na wysokości 5 m harmonizują z pozostałymi partiami obrazu, nie zakłócając jego odbioru.

Zrezygnowano ze składanych blejtramów drewnianych, które w dużej mierze przyczyniły się do zniszczenia płócien. Prototypowe samonapinające się krośna aluminiowe zaprojektował i wykonał Henryk Arendarski z Krakowa.

Tak jak poprzednio, obrazy spoczywają oparte o krawędzie ram stropowych i nie są niczym dodatkowo przytwierdzone. Obecnie nie da się już ich wyjmować bez demontażu części elementów snycerskiej oprawy. Stare blejtramy przekazano do lapidarium Muzeum Narodowego w Kielcach.

CONSERVATION OF THE FRAME CEILING "THE TRIAL OF THE ARIANS"
IN THE KIELCE PALACE

The frame ceiling in the Third Episcopal Room was several times the subject of thorough restoration works. Its last conservation was conducted in the years 1989-1995. It was then found that on the central painting, with the scene of the Diet trial of the Arians – the work from Tommaso Dolabella's workshop, under a layer hitherto recognised as original, earlier painting is concealed. About 200 survey exposures were executed, which permitted to reconstruct the earlier composition (different in the bottom part of the painting), and to execute a drawing of the hypothetic outline. The original in uncovered parts proved to be quite well preserved; a group of Arians from the left side bears the clear features of original Dolabella's style. A decision was made to leave the 17th - external repainting as historical accumulation. In several places the original paint layer is shown (amongst others the Arians' heads).

The retrieval of the fragment of the original interior decorations of the ceiling frames behind the sectional side in the south-eastern corner of the room was also a surprising discovery. The uncovered corner permitted to reproduce the original decoration of the frames. The signature in an invisible place *Benbaz Jan* was probably made by the creator of the polychrome on the frames.

A more detailed discussion of the subject was presented in the volumes "The Annual of the National Museum in Kielce": vol. 18: 1995, pp. 223-253; vol. 19: 1998, pp. 285-300.