

Małgorzata Misztal

Technika obrazów ze stropu ramowego "Pakty i traktaty szwedzkie" autorstwa warsztatu Tomasza Dolabelli

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 25, 120-131

2010

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.

MAŁGORZATA MISZTAŁ

TECHNIKA OBRAZÓW ZE STROPU RAMOWEGO PAKTY I TRAKTATY SZWEDZKIE AUTORSTWA WARSZTATU TOMASZA DOLABELLI

Zespół pięciu obrazów wypełniających strop ramowy *Pakty i traktaty szwedzkie*¹ w Pierwszym Pokoju Senatorskim w pałacu biskupim w Kielcach są niewielkim wycinkiem twórczości Dolabelli, jednak odczytanie ich budowy technicznej jest niewątpliwie ważnym przyczynkiem do rozpoznania techniki malarskiej jego warsztatu i szerszego spojrzenia na technologię malarstwa polskiego XVII wieku. Problematykę poruszyła wcześniej Joanna Czernichowska² badając obrazy przypisywane temu artyście z kościoła oo. Bernardynów w Warcie.

Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich niezbędne jest rozpoznanie dzieła pod względem budowy technicznej i stanu zachowania³. Z reguły, jak i w tym przypadku, badania podporządkowane są celowi nadrzędnemu, tj. rozpoznaniu stanu zachowania i ustaleniu przyczyn zniszczeń oraz rodzaju wtórnych, często wielokrotnych ingerencji, a zwłaszcza zakresu przemalowań. Wszystko to jest niezbędne do ustalenia optymalnego i bezpiecznego dla obiektu programu prac konserwatorskich.

Podstawą rozpoznania jest analiza wizualna obiektu. W przypadku *Paktów i traktatów* zły stan zachowania prac – liczne odparzenia, przemycia i przetarcia warstwy malarskiej, pozwolił niejako spojrzeć w głąb warstw malarskich i ograniczyć ilość wykonanych odkrywek do niezbędnego minimum. Dodatkowo analizowano obiekt w świetle UV, i IR, oraz wykonano zdjęcia w kolorowej pod-

¹ Pełne tytuły obrazów podaje M. Osełka, *Konserwacja stropu ramowego w Pierwszym Pokoju Senatorskim...*, w dalszej części pracy przy omawianiu obrazów używane będą nazwy skrócone

² J. Czernichowska, *Technika i technologia XVII-wiecznych obrazów przypisywanych Tomaszowi Dolabelli, Św. Stanisław prowadzący Piotrowina przed sąd królewski i Gniew Boży w kościele oo. Bernardynów w Warcie w świetle badań i materiałów źródłowych.* w: *Ars longa – Vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, Toruń 2003

³ Stan zachowania, przebieg prac konserwatorskich oraz wyniki wszystkich badań zostały zawarte w powykonawczej dokumentacji konserwatorskiej: M. Osełka, *Strop ramowy „Pakty i traktaty szwedzkie” w Pierwszym Pokoju Senatorskim w pałacu biskupów krakowskich w Kielcach*. T. 1. Dokumentacja opisowa, T. 2. Dokumentacja fotograficzna, Kielce 2007-2009

czerwieni – w tzw. technice fałszywych kolorów. Pobrano próbki do badań specjalistycznych⁴.

Technika wykonania wszystkich malowideł jest identyczna, a zarazem różni się nieco od obrazów z Trzeciego Pokoju Biskupiego, gdzie dodatkowo zaobserwowano niewielkie różnice technologiczne pomiędzy obrazem centralnym a bocznymi⁵.

Wszystkie obrazy namalowane są na płótnie o jednakowej grubości (gęstość płótna 8x7-8 nitek/cm, nitki „z” skrętne). Szerokości brytów wynoszą od 92 do 94 cm. Płótna są zeszyte równolegle do najdłuższego boku bardzo starannie szwem na okrętkę i z zakładką o szerokości 0,5-1 cm. Przy górnych krawędziach szerokość wynosi do 35,5 cm, przy najwęższym końcu dosztukowane drobne fragmenty z długości. Girlanda napięć przy prostych krawędziach kompozycji rozmieszczona co 14-17 cm sugeruje napięcie podobrazu na krosna pomocnicze podczas pracy. Nie zaobserwowano deformacji w układzie nitek przy pozostałych krótszych bokach oraz przy obrazie centralnym, co nasuwa skojarzenie o przygotowaniu nieco większego formatu pracy i dopasowanie jej *in situ* do zastanego kształtu. Przypuszczenie to potwierdza się przy analizie krawędzi warstwy malarskiej, gdzie elementy kompozycji przycięte są przypadkowo – np. w obrazie centralnym po prawej stronie widoczne są fragmenty twarzy postaci, a po lewej część nogi jednego z posłów (Ilustracje s. 90).

Płótna zgodnie z zasadami technologii musiały być przeklejone i pokryte zaprawą. Grunty są dwuwarstwowe w kolorze ciemnego ugru, nieszlifowane. Warstwa dolna jest nieco ciemniejsza i z ziarnami nieroztartej bieli. Jako wypełniacze rozpoznano: kredę, ugię, biel ołowianą, czern węglową, niewielki dodatek minii, oraz umbrę. Identyfikacja spoiwa zaprawy w różnych laboratoriach nieco się różniła. Zidentyfikowano albo zaprawę olejną z wykluczeniem obecności kleju glutynowego⁶, albo obecność kazeiny i określono jako temperę kazeinową w warstwie dolnej, a tłustą kazeinową w górnej⁷. Niewielka ilość wykrytego wosku może stanowić dodatek do tempery, albo pochodzić z masy dublażowej wprowadzonej podczas konserwacji w 1953 roku. Taki sam kolor zaprawy udało się zaobserwować w malowidłach w kaplicy Delpacych w kościele Kamedułów na Bielanach wykonanych przez artystę tuż po zakończeniu prac nad dekoracją kieleckiego pałacu. W zespole malowideł w Trzecim Pokoju Biskupim – w obrazach *Sądu nad arianami* zaprawa jest brunatnoczerwona, natomiast malowidła w Warcie malowane są na cienkich, niemal czarnych gruntach⁸.

⁴ Szczegółowe opisy wszystkich badań zawiera dokumentacja konserwatorska M. Osełka op. cit. Badania przeprowadzili: B. Sowa-Holewińska stratygraficzno-mikroskopowe, mikrochemiczne identyfikujące pigmenty, wypełniacze zapraw i rodzaj spoiwa warstwy malarskiej i zaprawy, oraz badania mikroskopowe płótna; dr M. Rogóż wykonała spektrofotometrię w podczerwieni (określając rodzaj spoiwa); A. Cupa badania spektrograficzne XRF; G. Jaworski badania mikrochemiczne spoiw i chromatografię gazową GC, Z. Rozlučka badanie naszlifów w UV; dr hab. E. Basiul analiza technologiczno konserwatorska.

⁵ A. Celichowska, Dokumentacja konserwatorska prac przy stropie ramowym z Trzeciego Pokoju Apartamentu Biskupiego w pałacu biskupim w Kielcach (obraz *Sąd nad arianami*), Kielce 1995

⁶ Metodą mikrochemiczną oraz metodą spektrofotometrii absorpcyjnej. Ibidem Zał. 8. s. 14

⁷ Metodą chromatografii gazowej – GC. op. cit., Zał. 9. s. 3, 5-7, 11

⁸ Technologię warsztatu Dolabelli na podstawie danych z dokumentacji konserwatorskich podsumowuje J. Czernichowska, op. cit., przypis 77, s. 205

Ciekawostką było zaobserwowanie, w kilku miejscach, niewielkich uzupełnień zaprawy w kolorze minii, dość niestarannie założonych. Uzupełnienia są pod, lub w obrębie warstwy malarskiej i zostały zinterpretowane jako reperacje autorskie. W obrazie *Sztumska Wieś* w partii pasiaka na ławie na odwrociu płótna odsłonięto ślady zeszywania rozdartego podobrazia, które nie mogło być wykonane przy obrazie przybitym do deskowania. Skoro nie są to reperacje wykonane przez Ryckerskiego, który pierwszy zdemontował obrazy – musiały zostać wykonane przed ich pierwotnym zamontowaniem.

W przetarciach i innych uszkodzeniach warstwy malarskiej zaobserwowano ślady rysunku i podmalowania wykonanego białą farbą. Warstwy te są tak cienkie, że nie udało się ich wyodrębnić na przekrojach stratygraficznych pobranych przez nas próbek. Rysunek ciemnobrązową farbą miał charakter szkicowy. Zaobserwowano, że kompozycja była tworzona bezpośrednio na podobrazii. Za pomocą liniałów wykreślano schemat kompozycji. Np. w obrazie *Wzgórza Skowronkowe* podczas analizy obrazu w podczerwieni stwierdzono, że kompozycja była podzielona na romby, w które już po rozmalowaniu tła wkomponowano oddziały wojsk. Wykluczono szczegółowe i staranne wyrysowanie całej kompozycji. (Il. 1)

Lokalnie zaobserwowano leżącą bezpośrednio na zaprawie cienką białą warstwę określaną przez wykonawców prac w dokumentacji jako imprimitura. Widoczna była na przetarciach krawędzi tusek jako jaśniejsza niż zaprawa. Mogła być to pierwsza faza podmalowania – metoda którą opisuje już Filarete⁹: na imprimiturze (tu na ciemnej zaprawie) wszystkie przedmioty modelowano białą delikatną w cieniach, wzmocnioną w świetle, co pozwalało uzyskać efekt optycznej szarości. Warstwa ta lokalnie wykorzystana została w końcowym opracowaniu np. w partii białych kołnierzy szlachty, w dolnym narożniku kompozycji *Sztumska Wieś* widoczna jest w licznych uszkodzeniach farby. (Il. 1, 2)

W warstwie malarskiej rozpoznano pigmenty typowe dla XVII wieku¹⁰: biel ołowiową, kredę, ugię (ochrę – pigment naturalny występujący w różnych odcieniach żółcieni, brązów i czerwieni), żółcień ołowiową (zidentyfikowaną jako prawdopodobnie cynowo-ołowiową, w trakcie badań uzupełniających żółcień ołowiowa w impastach została zinterpretowana jako masykot), minię, cynober (vermillion), czerwienie żelazowe i czerwień organiczną, smaltę, azuryt, malachit, zieleń żelazową (ziemię zieloną), umbrę, czern organiczną (roślinną).

Pigmenty łączone są w prostych zestawieniach po dwa lub trzy, jedynie partie ziemi malowane są mieszaninami zieleni żelazowej, ugru, umbry i malachitu. Proste zestawienia barwne i powtarzalność kolorów sugeruje, że malarze nie mieszały barw na paletach, tylko poszczególne odcienie przygotowywali w oddzielnych naczyniach.

Spoiwo farb badano kilkakrotnie. Ostatecznie zinterpretowano jako olejne. Żółte bliki wykonane zostały tłustą temperą żółtkową. Malowanie temperą w wilgotnej warstwie farby olejnej (lub olejnego laserunku) było sposobem na uzyskanie cienkich i precyzyjnych linii niemożliwych do uzyskania w innych technikach¹¹, a jej kolorystyka nie zmienia się przy werniksowaniu.

Kompozycję tworzono bezpośrednio na płótnie – można prześledzić wprowadzone autorsko zmiany zarówno gołym okiem, jak i analizując zdjęcia w pod-

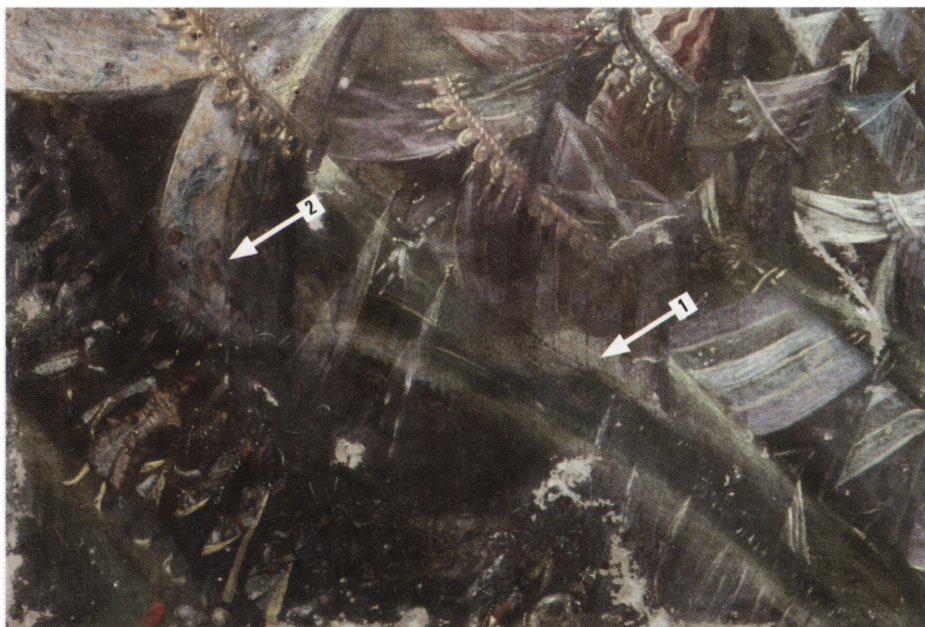
⁹ Za: Max Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 208

¹⁰ Wyniki badań pigmentów zawarte są w dokumentacji konserwatorskiej

¹¹ M. Doerner op. cit. s. 209



Il. 1. Skowronkowe Wzgórza. Fragment w trakcie konserwacji; po usunięciu wtórnych nawarstwień. 1. Widoczna linia wykreślająca kompozycję sceny. 2. Czytelne pentimenty innego ustawienia chorągwi



Il. 2. Skowronkowe Wzgórza. Fragment w trakcie konserwacji, kitowanie. Widoczne: 1. Brązowy rysunek i monochromatyczne podmalowanie. 2. Nawarstwienie form (głowy rozmieszczone na opracowanym namiocie)



Il. 3. Sztumska Wieś. Stan w trakcie konserwacji, fotografia w świetle IR. Zmiana koncepcji ustawienia kotary



Il. 4. Sztumska Wieś. Stan w trakcie konserwacji, fotografia w świetle VIS. Zmiana koncepcji ustawienia kotary

czerwieni. Przykładem może być zmiana ustawienia kotary w obrazie *Sztumska Wieś*. W wyniku zmniejszenia siły krycia farb (zjawisko zwane pentimenti) oraz lokalnego przemycia podczas poprzednich konserwacji, czytelny jest układ pierwotnego drapowania tkaniny (Il. 3, 4) – jego śladem jest czarny trójkąt na kotarze po prawej stronie obrazu. Na obrazie *Wzgórza Skowronkowe* czytelny jest inny układ chorągwi (Il. 1), a w obrazie *Altmark*, poszerzenie wejścia namiotu, pierwotnie krawędź kotary sięgała zaledwie miejsca, w którym jest teraz postać biskupa Zadzika (Il. 5)

Malowano etapami nawarstwiając kolejne elementy kompozycji. Czytelne jest to np. w *Oblężeniu miasta*, gdzie po ukończeniu krajobrazu, namalowano namioty a następnie, zapewne inna osoba dodała postacie żołnierzy, umieszczając je również wbrew logice na namiocie (Il. 6). Warto zwrócić uwagę na zupełnie inny sposób modelowania na tym obrazie osób – z wyraźnym czarnym rysunkowym konturem (Il. 7) niż np. na *Wzgórzach Skowronkowych*, gdzie nawet między rzędami wojsk wyczuwa się współpracę przynajmniej dwóch artystów. Pierwszy rząd piechoty tworzą krępe masywne postaci bez konturu i plastycznego modelunku widocznego w poprzednim obrazie. Rząd powyżej jest dużo bardziej finezyjny i zróżnicowany, z bogactwem detali i lokalnymi żółtymi impastowymi blikami naniesionymi z niemal jubilerską precyzją. Znaczne różnice w sposobie malowania zauważalne są i w obrazie centralnym między jego prawą i lewą stroną. Po lewej statyczne postaci posłów zagranicznych o wydłużonych proporcjach, niemal identycznych miękko modelowanych twarzach i z płaskimi głowami (Il. 8), zdecydowanie różnią się od grupy polskich szlachciców o zindywidualizowanych rysach ukazane w dynamicznych pozach. Twarze ich modelowane są mięsistymi



Il. 5. Negocjacje w Altmarku. Fragment w trakcie oczyszczenia; zaznaczony ślad pierwotnego rozchylenia kotary



Il. 6. Oblężenie miasta. Fragment w trakcie konserwacji; zaznaczone nawarstwienie form - postacie żołnierzy umieszczone na namiocie



Il. 7. Oblężenie miasta. Fragment przed konserwacją



Il. 8. Obraz centralny. Fragment; głowy posłów zagranicznych



Il. 9. Obraz centralny. Fragment; głowa polskiego szlachcica, zaznaczony podwójny zarys oka i ucha



Il. 10. Negocjacje w Altmarku. Fragment w trakcie konserwacji; Sposób modelowania

pociągnięciami pędzla, u jednej z postaci zaobserwowano niewielkie zmiany autorskie – podwójny ślad ucha i oka (Il. 9).

Często wykorzystywano jako półton warstwę spodniego opracowania np. w sukni kobiety w dolnym narożniku *Oblężenia miasta*. Modelunek powstawał poprzez rysunek brązem (czernią) w cieniach i położenie bielą najwyższych światel. Świetnym przykładem jest również opracowanie modelunku konia w centralnej części *Altmarku*, gdzie bryłę wydobyto tylko rysunkiem ciemnym brązem i bielą, a jako ton lokalny posłużył kolor rozmalowanej ziemi (Il. 10).

Światła nanoszone są grubo, ostro i śmiało. Nawet w podmalowaniach nie odczytuje się miękkiego modelunku tylko pośpieszne pewne pociągnięcia pędzla, przy czym modelunek warstw górnych często nie pokrywa się z modelunkiem podmalowania.

Oprócz pędzli użyto również mniej typowych narzędzi, w kilku miejscach zaobserwowano ślady posługiwania się patykiem(?) usuwającym mokrą warstwę farby. Najczęściej to miało miejsce przy opracowaniach drzewców proporców (Il. 11)

Gotowe obrazy zamontowano bezpośrednio do deskowania stropu gwoździami. Sposób montażu opisuje Małgorzata Osełka w swoim artykule. (Il. 13 i 14 ze s. 109) Warto jedynie dodać, że miejsca usytuowania gwoździ podporządkowane są kompozycji i umieszczane w miejscach bez ważnych detali kompozycyjnych, gdzie wtopiły się w tło. Nie zachowały się żadne ślady ani na gwoździach, ani na warstwie malarskiej wokół, mogące sugerować, że ich główki zostały zamalowane w kolorze otoczenia.

Opisując sposób malowania warto zwrócić uwagę na ogromne bogactwo detali przedstawionych na malowidłach, takich jak: uzbrojenie, namioty, szczegółowo ukazane stroje, koronki, scena przedstawiająca wiejską zagrodę, instrumenty



Il. 11. Skowronkowe Wzgórza. Fragment w trakcie konserwacji

muzyczne. Plafony są ogromnym źródłem ikonograficznym przedstawiającym realia ówczesnego życia.

Powszechnie panujący pogląd, że Dolabella (oraz jego pracownia) wprowadził do Polski technikę olejną na płótnie i przyczynił się do zerwania z tradycją malarstwa temperowego na desce, jest mocno uproszczony. Podobrazia płócienne w malarstwie stosowane były już od średniowiecza, czego przykładem może być obraz *Salvator mundi* z katedry wawelskiej¹². Temperę na warstwie olejnej zidentyfikowano również w obrazach z Trzeciego Pokoju Biskupiego interpretując te warstwy jako przemalowania¹³. Joanna Czernichowska stwierdziła obecność w obrazach gum z drzew pestkowych w połączeniu z olejem makowym¹⁴ w warstwach zaprawy, a w warstwie malarskiej olej makowy z dodatkiem żywicy z drzew iglastych¹⁵. Otwartym pozostaje pytanie na ile użycie temperry może być traktowane jako zachowawczość warsztatu, a na ile jako świadomy wybór spoiwa pozwalającego na szybką pracę intensywnie działającego warsztatu.

W Muzeum Narodowym w Kielcach jest jeszcze zespół obrazów plafonowych w Drugim Pokoju Senatorskim, który czeka na prace konserwatorskie i rozpozna-

¹² Obraz datowany na ok. 1480-1490, tempera na płótnie i brązowej bolusowej zaprawie, za: M. Schuster-Gawłowska, *Salvator mundi późnogotycki obraz na płótnie z katedry na Wawelu. Konserwacja i technika*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, nr 1-2, 2006, s. 4-13. Tam też podany stan badań nad historią malarstwa na podobrazii płóciennym

¹³ Przemalowania w tym obrazie niewątpliwie są, zwłaszcza, że w warstwach temperowych zidentyfikowano również później stosowane pigmenty, takie jak błękit pruski. Warto jednak ponownie przeanalizować zakres tych przemalowań

¹⁴ J. Czernichowska, op. cit., s. 193

¹⁵ Ibidem s. 195

nie technologiczne. Wobec ilości informacji, które udało się uzyskać podczas badań plafonu z Pierwszego Pokoju Senatorskiego można mieć nadzieję, że podczas kolejnych prac uda się zarezerwować czas i środki na dokładne przebadanie tej grupy. W ciągu kilkunastu lat, dzielących prace konserwatorskie przy stropach, które już zostały poddane konserwacji metodyka badań bardzo się rozwinęła i w celu pełniejszego rozpoznania warsztatu celowe wydaje się uzupełnienie badań przy obrazach ze stropu ramowego w Trzecim Pokoju Biskupim.

Niezwykle cennym materiałem badawczym dla technologii są zdeponowane i zabezpieczone na stropie fragmenty malowidła¹⁶, które pozostały pod łebkami gwoździ, gdyż są to oryginalne fragmenty bez żadnych wtórnych nawarstwień i ingerencji konserwatorskiej.

Małgorzata Misztal

¹⁶ Dokumentacja konserwatorska op. cit. Zał. rzeczowy nr. 2

A TECHNIQUE OF THE PAINTINGS IN THE FRAME CEILING SWEDISH PACTS AND TREATIES BY DOLABELLA'S WORKSHOP

A complex of five paintings consists of a frame ceiling Swedish pacts and treaties from the First Senator's Room is only a small part of Dolabella's output. However, identification of its technical built is an important step towards recognition of a painting technique of his workshop and wider look at a technology of Polish painting from the 17th century.

A technique of the painting was recognized during conservation works. Researches are significant element essential to discover state of preservation and reasons of damages, they are also necessary to decide on the optimal programme of conservation works.

The paintings were made on linen canvas; binding agent for a dark-ochre ground is casein in the bottom part and oily casein tempera in the top part. Sketchy drawing is made with brown paint; underpainting was made by applying several layers of white. Used pigments are typical for the 17th century. The binding agent was identified as oil with oily egg tempera in parts where impasto blicks. When paintings were finished they were nailed to the ceiling boards. During conservation works a way of modeling was described as well as some elements showing group work.

Widespread opinion that Dolabella (and his workshop) introduced in Poland an oil technique on canvas and contributed to breaking with traditional tempera painting on a wooden board is simplified. Canvas underpainting had been used since the Middle Ages, and the studies of adhesives in the paintings from Dolabella's workshop showed they consisted of resin from seed trees, poppy seed oil and resin from conifers. Still unsolved problem is how much the fact of using tempera is conservatism of the workshop and how much it is a conscious decision which facilitated the work in the very busy workshop.

In the National Museum in Kielce we have another frame ceiling in the Second Senator's Room, which awaits for conservation works and technical recognition.

Especially valuable research materials are fragments of the painting protected on the ceiling. They remained under the heads of the nails which originally mounted canvas to the ceiling boards. They are original fragments without secondary changes and conservative intrusions.

Małgorzata Jurek