

Małgorzata Misztal

Obrazy Rafała Hadziewicza z okresu stypendium zagranicznego : uwagi dotyczące budowy technicznej i problematyka konserwatorska na podstawie prac z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 26, 209-226

2011

Artykuł został 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

OBRAZY RAFAŁA HADZIEWICZA Z OKRESU STYPENDIUM ZAGRANICZNEGO

*Uwagi dotyczące budowy technicznej i problematyka konserwatorska
na podstawie prac z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach.*

Od kilku lat w Muzeum prowadzone są prace zmierzające do otwarcia wystawy monograficznej Rafała Hadziewicza. W związku z tym pracownia konserwatorska podejmowała i podejmuje nadal zabiegi konserwatorskie przy pracach tego artysty. Są to obrazy olejne, niektóre w oryginalnych ramach, rysunki i szkice. Całość dopełnia kilka zdjęć malarza i jego rodziny.

W trakcie zabiegów konserwatorskich udało się przeprowadzić wiele ciekawych obserwacji na temat warsztatu artysty, chociaż w programach prac nie były przewidziane badania chemiczne próbek, dzięki którym wiedza na ten temat mogłaby być pełniejsza.

Rafał Hadziewicz (1803-1886) uprawiał malarstwo sakralne, historyczne i portretowe. Kolekcja zgromadzona w Muzeum Narodowym w Kielcach obejmuje wszystkie te typy. W artykule tym przedstawione zostaną prace młodzieńcze artysty z okresu stypendium zagranicznego.

Jak podaje J. Puciata-Pawłowska (Puciata-Pawłowska 1961: 215) zdolności plastyczne Rafała zostały zaobserwowane już w latach szkolnych, naukę w tym kierunku kontynuował w Warszawie na Wydziale Nauk i Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego. Nad jego edukacją czuwali Antoni Blank i Antoni Brodowski. Metody nauki w XIX wieku zdecydowanie różniły się od dzisiejszych. System edukacji plastycznej ukształtował się we Francji w poł. XVII, a paryska Akademia stała się wzorcem dla całej Europy; pod koniec tego wieku było już w niej ponad 100 akademii. Za ideał piękną uważano sztukę antyku. Opierano się na jej regułach i naśladowaniu dzieł artystów uznanych za wybitne. Na początku nauki (...) *Wprawiano się w rysunki ręczne podług wzorów rysowanych lub sztychowanych, następnie rysowano z wzorów gipsowych malowań olejnych, lecz jednym kolorem, a potem, po wykazaniu się odpowiednimi postępami, pozwolono uczniom rysować en bas relief, czyli dwoma kolorami, tudzież poczynać malowanie olejne, wtedy też uczniowie rozpoczynali naukę anatomii malarskiej (Ibidem: 128).*

Akademie głosiły trzy podstawowe zasady: Prawdy, Piękna i naśladowania Natury.



Il. 1, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157.
Lico obrazu w ramie. Stan przed konserwacją.

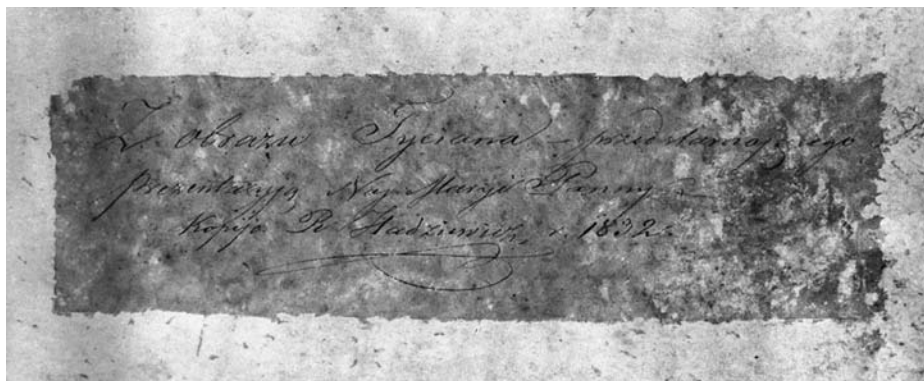


Il. 2, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157.
Górny lewy narożnik przed konserwacją.

Sztuka miała ukazywać wiernie całą prawdę, która stanowi doskonałość dzieła. Według tej zasady artysta powinien przedstawiać jedynie prawdy ogólne oraz treści, które są uznawane za uniwersalne i odwołują się do mitologii grecko-rzymskiej, historii czy Biblii. Takie pojmowanie sztuki spowodowało, że francuska akademia w XVII wieku opracowała hierarchię tematów. Największe uznanie posiadało malarstwo historyczne, w tym tematy religijne i mitologiczne, niżej znajdował się pejzaż, a za nim portret, martwa natura i na końcu sceny rodzajowe (www.wiedzaiedukacja.eu/archives/1794). Ważnym elementem edukacji było



Il. 3, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157. Fragment lica przed konserwacją. Czytelne zabrudzenia i retusze.



Il. 4, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157. Inskrypcja na odwrociu.

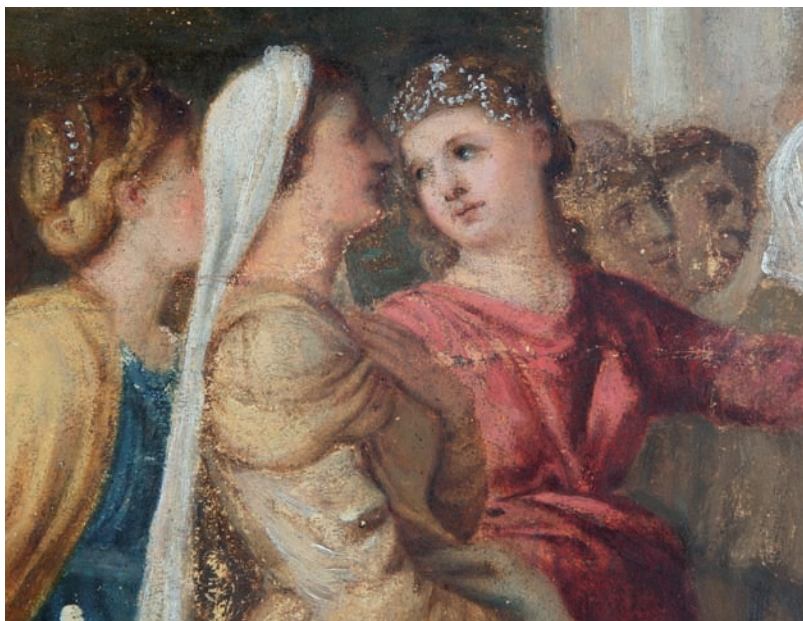


Il. 5, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157.
Lico w trakcie usuwania wtórnych nawarstwień.

studiowanie dzieł najwybitniejszych mistrzów w największych muzeach europejskich oraz nauka w pracowniach twórców o międzynarodowej sławie.

Rafał Hadziewicz w czerwcu 1828 roku złożył prośbę do Komisji Rządowej Wyznań Religijnych o przyznanie stypendium zagranicznego, udało mu się je uzyskać we wrześniu na rok 1830, wraz z obietnicą sfinansowania pobytu w roku następnym. Od władz uniwersyteckich otrzymał instrukcję dotyczącą wykorzystania pobytu i wykaz prac, jakie ma nadsyłać w określonym czasie do kraju (Ibidem: 225-228). Młody artysta przebywał w Dreźnie, Paryżu, a następnie we Włoszech.

Z tego ostatniego kraju pochodzi kilka prac w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Są to kopie obrazów słynnych mistrzów, m.in. *Maria wstępująca do świątyni* (II) MNKi/M/158 – kopia obrazu Luca Giordano, dwa fragmenty dzieła Tycjana *Maria wstępująca do świątyni* (I) MNKi/M/157 i *Scena przed świątynią* MNKi/M/159, oraz tego autora *Zabójstwo św. Piotra męczennika z Werony* MNKi/M/156. Prace te łączy stosunkowo niewielki format oraz użycie kartonu jako podobrazia. Zostały kupione w 1974 roku od znanej kieleckiej rodziny Ja-



Il. 6, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157. Fragment lica po doczyszczeniu i usunięciu przemalowań.

rońskich, spokrewnionej z żoną malarza. Z tego okresu pochodzą również obrazy olejne na płótnie *Św. Jan Chrzciciel* MNKi/M/153 oraz *Zdjęcie z krzyża według Daniele de Volterra* z Muzeum Narodowego w Krakowie, który był poddany zabiegom konserwatorskim w pracowni MNKi.

Problemy konserwatorskie przy obiektach były bardzo zróżnicowane. Dwie prace *Scena przed świątynią* MNKi/M/157 i *Maria wstępująca do świątyni* MNKi/M/159 są fragmentami jednego dzieła Tycjana *Prezentacja Marii w świątyni* z około 1539 roku znajdującego się w budynku wcielonym do Gallerii dell'Academia w Wenecji. Obraz ten jest największym nowożytnym obrazem (335 x 775 cm) Powstał dla konkretnego pomieszczenia, w którym znajduje się do dziś. W dolnej części ma dwa wycięcia na otwory drzwiowe – po prawej stronie wycięcie pierwotne – wkomponowane w dzieło, po lewej za zgodą autora zostało zrobione w 1572 roku podczas przebudowy budynku (http://pl.wikipedia.org/wiki/Prezentacja_Marii_w_świątyni). Obraz ma dwudzielną kompozycję, co wykonał Hadziewicz studiując go w trakcie robienia kopii.

Obraz *Wstąpienie Marii do świątyni* MNKi/M/157¹ o wymiarach 61,5 x 43,5 cm przedstawia fragment lewej strony kompozycji (Il. 1). Porównując studium z analogicznym fragmentem oryginału zauważa się niewielkie przemieszczenia elementów kompozycji – przesunięcie w lewo tła pejzażowego, układu chmur na niebie, lub zmiana architektury budynku przy prawej krawędzi obrazu (choć to może być wynik wtórnej ingerencji). Być może autor w ten sposób chciał

1 Prace konserwatorskie i dokumentacja Małgorzata Misztal pod kierunkiem Marka Mazurka.



Il. 7, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157. Lico po konserwacji.



Il. 8, Rafał Hadziewicz, *Scena przed świątynią* MNKi/M/157. Odwrocie po konserwacji.

zamknąć wycinek kompozycji, lecz przeczą temu dolne partie obrazu, na których postaci kadrowane są w sposób mechaniczny – brak dłoni kobiety w czerwonej sukni, fragment pleców dziewczynki za schodami, lub zupełnie abstrakcyjnie wyglądające plamy czerwona i czarna przy lewej krawędzi pracy; jak się okazało, podczas porównania z dziełem Tycjana, jest szatą mężczyzn. Możliwe, że podczas poprzedniej amatorskiej konserwacji karton podobrazia został nieco przycięty, lecz brak jest jakichkolwiek dowodów na potwierdzenie tego domysłu.

Kompozycja wykonana jest bezpośrednio na kremowym kartonie. Podczas prac przy obiekcie nie zaobserwowano śladów rysunku charakterystycznego dla Hadziewicza, można się go jedynie dopatrywać przy linii szyi i na brodzie kobiety w białym welonie (Il. 6). Warstwa malarska nie była jednorodna. Mimo zabrudzeń zauważalne było, że są fragmenty malowane bardzo subtelnie, np. twarz kobiety w czerwonej sukni, sąsiadujące z partiami o odmiennym charakterze, wyróżniającymi się pociągnięciami szczecinowego pędzla o czytelnej fakturze.

Analiza stanu zachowania oraz badania świetle UV potwierdziły obecność przemalowań. Obraz naklejony był wtórnie na tekturę, co zapewne miało to na celu ustabilizowanie rozdarć, załamania i deformacji (Il. 2). Ponieważ zabieg ten wykonany był nieprecyzyjnie, tworzyły się na licu deformacje, podjęto decyzję o jej usunięciu. Liczne przemalowania o słabym poziomie artystycznym (niektóre z nich okazały się niemożliwe do całkowitego usunięcia w sposób bezpieczny dla oryginału) oraz resztki pociemniałego werniksu i pozostałości kleju tworzyły brudne plamy, które zakłócały odbiór dzieła (por. Il. 3 i 6). Pęknięcia i ubytki podobrazia przy krawędziach stanowiły zagrożenie spowodowania nieumyślnego naddarcia.

Zakres prac konserwatorskich obejmował pełną konserwację obiektu. Dużo wysiłku wymagało doczyszczania lica (Il. 5). Wrażliwe papierowe podłoże znacznie utrudniało przeprowadzania zabiegów, gdyż po zwilżeniu czy to wodą, czy rozpuszczalnikami osłabiała się adhezja warstwy malarskiej do podłoża i bardzo łatwo można było uszkodzić warstwę malarską. Przemalowania i zanieczyszczenia usunięto na tyle, na ile było to bezpieczne dla oryginału (Il. 6).

Werniksy i przemalowania usuwano dobraną na podstawie prób mieszaniną rozpuszczalników. Po rozmięczeniu przemalowań doczyszczano je również skalpelem. Praca była bardzo żmudna ze względu na słabą adhezję farby do podłoża. Decyzja o usuwaniu nawarstwień farby również nie wszędzie była w pełni oczywista. Jeżeli występowały jakiegokolwiek wątpliwości to pozostawiono te fragmenty (problem dotyczył np. grubo położonych impastów na budynku przy prawej krawędzi, lub analogicznych pociągnięć pędzla na złocistej sukni kobiety z welonem). Usunięto wtórną tekturę ścinając ją mechanicznie skalpelami wraz z warstwą kleju. Podczas prac zaobserwowano inskrypcję autora wykonaną tuszem na odwrociu (Il. 4). Aby nie uszkodzić napisu pozostawiono w tym miejscu resztki kleju. Ubytki papieru uzupełniono kartonem dobranym grubością i dopasowanym kolorystycznie, wklejając go na POW w dyspersji wodnej. Nierówności podłoża uzupełniono kitem akrylowym. Punktowania warstwy malarskiej wykonano odsączonymi farbami olejnymi Talens z dodatkiem werniksu retuszarskiego.

Obraz postanowiono wyeksponować w taki sposób, aby inskrypcja była łatwo dostępna. Zdecydowano się na wykonanie dublażu przezroczystego – podobrazia sprasowano z cienką tkaniną poliesterową przy użyciu folii BEVA i napięto na krosna drewniane klinowe (Il. 8).



Il. 9, Rafał Hadziewicz, *Maria wstępująca do świątyni (I)* MNKi/M/159. Lico przed konserwacją.

Nierównomierne rozłożenie spoiwa można zaobserwować na licu jako niewielką wypukłość widoczną w świetle bocznym. Zwrócono uwagę na ten aspekt, żeby pokazać jak ważne jest staranne wykonanie wszystkich etapów prac konserwatorskich, również tych, z pozoru mniej istotnych i praktycznie niewidocznych przy oglądaniu dzieła.

Ponieważ obraz oprawiony jest w oryginalną neoklasyczną ramę, którą również poddano pracom konserwatorskim², nie ma możliwości ustabilizowania go w *passé-partout*; zdecydowano się zatem na wykonanie dublażu przeźroczystego. Zdublowano go na folię BEVA na tkaninę szyfonową i napięto na krosna drewniane. Taki sposób eksponowania pracy pozwoli utrzymać odpowiednie napięcie podobrazia i zachować dostępność inskrypcji (Il. 7 i 8).

Drugi obraz *Maria wstępująca do świątyni* MNKI/M/159³ jest kompilacją fragmentów z prawej strony kompozycji tego samego dzieła Tycjana. W stosunku do oryginału postacie znajdują się bliżej siebie: Maria umieszczona jest na wyższym stopniu schodów, a stara kobieta z koszem za postaciami kapłanów, a nie poniżej – jak u Tycjana (Il. 9). Podobrazie (23,3 x 32,4 cm) stanowi cienki karton z odcisniętą fakturą płótna, silnie przeklejony. Na odwrocie kartonu szkic dwóch postaci. Olejna warstwa malarska pokrywa całą powierzchnię podobrazia. Obraz

² Prace konserwatorskie przy wszystkich ramach zostały wykonane przez Annę Studzińską.

³ Konserwacja obrazu i dokumentacja konserwatorska wykonane przez Alinę Celińską pod kier. M. Mazurka.



Il. 10, Rafał Hadziewicz, *Maria wstępująca do świątyni (II)* MNKi/M/158. Lico po konserwacji.



Il. 11, Rafał Hadziewicz, *Maria wstępująca do świątyni (II)* MNKi/M/158. Odwrocie po uzupełnieniu ubytków.

malowany *alla prima*, w partiach szat modelunek jest staranny, barwy nasycone i żywe. Karnacje i architektura potraktowane zostały szkicowo. Obraz wzdłuż górnej krawędzi doklejony był do passe-partout i zamontowany w ramie wraz z tekturową przekładką. Przyklejenie kartonu na całej długości spowodowało silne sfalowanie; karton był również pozagniatany. Praca miała także drobne ubytki podłoża przy krawędziach i w narożnikach, otwory po pinezkach przy górnej krawędzi, największe przedarcie miało długość 15 mm. Powierzchnia lica i odwrocie zakurzone, z ekskrementami owadów, na odwrocie resztki taśmy klejącej.

Podczas prac konserwatorskich usunięto stare passe-partout oraz resztki kleju i taśmy klejącej z odwrocia. Po usunięciu kurzu i zanieczyszczeń powierzchniowych uzupełniono ubytki podobrazia wstawkami z papieru dopasowanego grubością i kolorem do oryginału. Wklejono je i sklejono rozdarcie dyspersją POW w dyspersji wodnej. Pracę prostowano, po wcześniejszym nawilżeniu, pod prasą. Niestety, mimo długotrwałego prasowania karton ma tendencję do powrotu do silnego wybrzuszenia. Ubytki warstwy malarskiej wypunktowano odsączonymi farbami olejnymi Talens z dodatkiem werniksu retuszerskiego. Praca umieszczona została w nowym passe-partout i oprawiona w oszkloną ramę.

Kolejną pracą, którą można zaliczyć do tej grupy jest *Maria wstępująca do świątyni*, MNKi/M/158⁴. Pierwowzorem jest obraz Luca Giordano z lat

⁴ Prace konserwatorskie i dokumentacja wykonane przez A. Celichowską pod kier. M. Mazurka.



Il. 12, Rafał Hadziewicz, *Zabójstwo Św. Piotra* MNKi/M/156. Lico w świetle passe-partout, stan przed konserwacją.



Il. 13, Rafał Hadziewicz, *Zabójstwo Św. Piotra* MNKi/M/156. Lico po konserwacji.

1772-1774, który znajduje się w Santa Maria della Salute w Wenecji. Pierwowzór ma wymiary 540 x 270 cm (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_Giordano_-_Presentation_of_Mary_at_the_Temple_-_WGA09014.jpg, Odczyt 18.11 2011), kopia Hadziewicza zaledwie 32 x 16,5 cm i nieznacznie uproszczony kształt – krawędzie boczne oryginału są częściowo przysłonięte przez gzymsy i kapitele kolumn.

Praca Hadziewicza wykonana jest na kartonie bez zaprawy. Warstwa malarska na licu nie wypełnia całej powierzchni kartonu. Kompozycja zamknięta jest półkuliście od góry, a po bokach pozostawione są marginesy 2,5-3 cm (Il. 10). Malowidło wykonane farbami olejnymi jest starannie opracowane, bez partii nieukończonych, choć twarze potraktowane są schematycznie. W partiach draperii modelunek bardzo drobiazgowy, z wyraźnie skontrastowanymi partiami światła i cienia, choć miejscami w półcieniach z delikatnymi przejściami; karnacje dość miękko malowane, z chłodnymi tonami w partiach zacięzionych. Kolory nakładane są dość rzadką farbą, na sposób akwarelowy, bez widocznej faktury pędzla. Praca nie była werniksowana. Na odwrocie kartonu znajduje się szkic ołówkowy kompozycji figuralnej i napis *a Cracovia 830* (Il. 11). Zamontowana w passe-partout i drewnianej złożonej ramie.

Passe-partout wykonane z grubej tektury introligatorskiej, od góry zamknięte w świetle półkuliście, cięte pod kątem i wyzłocone brąz na wewnętrznej krawędzi.

Karton podobrazia miał ubytki we wszystkich narożnikach i wykruszenia podłoża przy krawędziach. Marginesy mocno zabrudzone, zaplamione, z resztkami kleju z montażu w p-p., pozagniatane. Ubytki warstwy malarskiej wystę-

powwały przy wszystkich krawędziach, w miejscach przyklejonego passe-partout. Zarysowania i małe odpryski malatury widoczne też na postaci arcykapłana, Marii i figurze mężczyzny zamykającej kompozycję w prawym dolnym narożniku, a także na schodach. Powierzchnia lekko zabrudzona i zakurzona.

Zakres prac konserwatorskich obejmował usunięcie zabrudzeń z lica i odwrocia, prostowanie podobrazia, oraz wyretuszowanie ubytków farbami akwarelowymi, skorygowanymi po zawerniksowaniu odsączonymi farbami olejnymi z dodatkiem werniksu retuszarskiego.

Wykonano nowe passe-partout tzw. wiedeńskie i oprawiono obraz w odnowioną ramę.

Niewielki obraz (32 x 21 cm) *Zabójstwo św. Piotra męczennika z Werony*⁵, MNKi/M/156⁶ jest kopią niezachowanego dzieła Tycjana (lub jego kopii np. Domenichina). Obraz Tycjana znajdował się w kościele S. Giovanni e Paolo w Wenecji, spłonął w 1867 roku (<http://www.projectsart.org/art-encyclopedia/pages/cni7rgw7yz/peter-martyr-1-church-canvas.html>, odczyt 18.11.2011). Praca Hadziewicza wykonana jest na cienkim kartonie w kremowym kolorze. Kompozycja szkicowo naniesiona jest farbami olejnymi. Od góry zamknięta półkoliście, po bokach pozostawione są niezamalowane fragmenty podobrazia. Karton jest niestarannie przycięty, po prawej stronie resztką przyciętego napisu. Na odwrociu napis ołówkiem N6.

Warstwa malarska nakładana jest cienko, zwraca uwagę różny stopień dopracowania szczegółów. Starannie opracowana jest partia drzew i niebo, postacie dużo bardziej szkicowo, szczególnie w partiach karnacji. Partie szat św. Piotra i jego zabójcy drobiazgowo udrapowane. Trudno określić, na ile było to celowe zamierzenie artysty, a na ile stanął mu na przeszkodzie brak czasu, lub dobrego światła przy wykonywaniu kopii. Praca nie była werniksowana.

Problemy konserwatorskie dotyczyły głównie mechanicznych uszkodzeń kartonu przy krawędziach (poszarpania, ubytki w dolnej części i przy narożnikach, resztki kleju skórniego przy krawędziach, oraz deformacje powstałe przez doklejenie pracy taśmą klejącą do odwrocie passe-partout). Powierzchnia pracy była mocno zakurzona, zabrudzona i z ekskrementami owadów. Lokalnie, głównie w partii nieba zaobserwowano poszarzałe przemalowania wykonane matową farbą. Passe-partout było podniszczone: zabrudzone, zdeformowane, częściowo przemalowane złotą farbą (Il. 12).

Po rozpoznaniu obiektu, sfotografowaniu i opracowaniu programu przystąpiono do prac konserwatorskich. Zabrudzenia i przemalowania usunięto chemicznie metodą dobraną na podstawie prób. Do uzupełnienia ubytków podłoża zastosowano cienki karton o zbliżonej strukturze, grubości i kolorze. Łatki wklejono „na styk” używając dyspersji POW w dyspersji wodnej. Po usunięciu resztek

⁵ Św. Piotr z Werony jest jednym z najpopularniejszych świętych we Włoszech. Dominikanin, cieszył się za życia uznaniem jako kaznodzieja i posiadający łaskę czynienia cudów. Mianowany przez Innocentego IV inkwizytorem dla okręgów Mediolanu i Como, w szczególny sposób poświęcił się zwalczaniu herezji katarów. Napadnięty na drodze między tymi miastami w 1252 r. został zasztyletowany przez płatnych morderców. (na podstawie: Schaubert, Schindler, *Ilustrowany leksykon świętych*, Kielce 2008, s. 58).

⁶ Prace konserwatorskie i dokumentację wykonała A. Celichowska pod kierunkiem M. Mazurka.

kleju glutenowego i taśmy klejącej umieszczono uelastyczniony karton pod prasą, prasowanie kontynuowano do czasu całkowitego rozprostowania zdeformowanego podłoża. Do punktowania warstwy malarskiej zastosowano farby akwarelowe firmy Windsor-Newton, po czym całość pokryto werniksem retuszującym firmy Talens (Il. 13). Po zakończeniu prac obraz zamontowano w nowym passe-partout i odnowionej ramie.

Św. Jan Chrzciciel MNKi/M/153 według Veronesa jest obrazem olejnym na płótnie⁷. Na odwrociu szkic kobiecej głowy. Obraz o wymiarach 46 x 35,5 cm w dekoracyjnej złoconej i srebrzonej ramie. Na dolnej listwie krosna odręczny napis ołówkiem *S. Jarońska*.

Oryginał znajdujący się w Rzymie w Galeria Borghese, to obraz na płótnie o wymiarach 205 x 169 cm. (<http://www.wikipaintigs.org/en/paolo-veronese/st-john-the-baptist-preaching> – odczyt 18.11.2011).

Praca Hadziewicza (Il. 14) to dar z kolekcji Ludwika Wiktora Kielbassa przekazany do ówczesnego Muzeum Świętokrzyskiego legatem z 1956 roku.

Podobrazem malowidła jest płótno lniane niebielone, bardzo cienkie i gęste. Napięte na krosna drewniane fazowane z pojedynczymi klinami. Zaprawa jest cienka o barwie jasno beżowej, prawdopodobnie kredowo-klejowa, wypełnia pory płótna i nie zaciera jego faktury. Na odwrociu, po usunięciu płótna dublażowego odsłonięto olejny szkic malarski kobiecej głowy, wykonany bezpośrednio na przeklejonym płótnie. Warstwa malarska na licu wykonana jest farbami olejnymi, dość cienka. Rysunek w wielu miejscach podkreślony jest ciemnobrązową kreską; modelunek w partii karnacji bardzo subtelny, w cieniach widoczne zielonkawe podmalowanie, w światłach farba grubiej położona i z delikatnymi impastami, granice między poszczególnymi plamami barwnymi nieostre, kolory miękko i płynnie przenikają się. Szaty i drzewa w tle malowane zdecydowanymi pociągnięciami pędzla, z widoczną fakturą i gdzieniegdzie z laserunkami; nasyczone barwy mają dość mocno wyodrębnione granice. W partii obłoków farba nieco grubiej naniesiona, choć miejscami prześwituje barwa gruntu. Na powierzchni malowidła znajdowała się warstwa wtórnego werniksu.

Szkic na odwrociu, odsłonięty w trakcie prac konserwatorskich wykonany jest również w technice olejnej, farba naniesiona w niezbyt grubej warstwie, zdecydowanymi pociągnięciami pędzla, fakturalnie (Il. 15).

Analizując stan zachowania, zaobserwowano, że z lewej strony krajka zachowana jest w dolnym fragmencie, a z prawej strony obrazu jest całkowicie obcięta (Il. 16). Porównano pracę z reprodukcją oryginału i stwierdzono, że obcięto niewielki fragment kompozycji (na obrazie Veronese widoczna jest twarz dziecka trzymającego się ramienia kobiety). Podobrazie o znacznie osłabionej wytrzymałości mechanicznej zdublowane było na nowe płótno lniane przy zastosowaniu klajstru z mąki pszennej. W wyniku dublowania podłoże stało się bardzo sztywne. Zaprawa wykazywała dość dobrą przyczepność do podłoża, choć lokalnie występowały liczne drobne ubytki skoncentrowane w lewym górnym narożniku i wzdłuż prawego brzegu kompozycji, a także na płaszczu i udach św. Jana Chrzciciela, oraz między drugoplanowymi postaciami. Uzupełniane były dwoma rodzajami kitów kredowo-klejowych barwionych w masie: z lewej strony kity miały

⁷ Prace konserwatorskie i dokumentacja wykonane przez A. Celichowską w latach 2002-2003 pod kier. M. Mazurka.



Il. 14, Rafał Hadziewicz, *Św. Jan Chrzciciel* MNKi/M/153. Lico przed konserwacją.



Il. 15, Rafał Hadziewicz, *Św. Jan Chrzciciel* MNKi/M/153. Fragment lica przed konserwacją.



Il. 16, Rafał Hadziewicz, *Św. Jan Chrzciciel* MNKi/M/153. Lico po konserwacji.



Il. 17, Rafał Hadziewicz, *Św. Jan Chrzciciel* MNKi/M/153. Odwrocie po konserwacji.

barwę beżowo-różową, pozostałe były czerwono-różowe, co świadczy o dwukrotnym poddaniu obrazu zabiegom konserwatorskim. Uszkodzenia warstwy malarzkiej pokrywały się z miejscami ubytków zaprawy, a ponadto wzdłuż wszystkich krawędzi, nad głową św. Jana, prawym jego ramieniem i pod lewą dłonią a także na rękawie i ręce kobiety na pierwszym planie. Na całej powierzchni widoczne



Il. 18. Rafał Hadziewicz, *Zdjęcie z krzyża* NK-IIa-135. Fragment lica przed konserwacją. Widoczne inskrypcja, ślady rysunku i zmienione kolorystycznie retusze.

były także przetarcia warstwy malarskiej. Ubytki warstwy malarskiej, a także przetarcia przysłonięte były pociemniałymi i przebarwionymi retuszami olejnymi, miejscami zachodzącymi na oryginalną malaturę. Obraz pokryty był pociemniałym, zmatowiałym werniksem, powierzchniowo zabrudzony i zakurzony.

Po rozpoznaniu obiektu, opracowano program postępowania konserwatorskiego i wykonano dokumentację fotograficzną. Następnie wyjęto obraz z ramy i zdjęto z krosien. Całość poddano powierzchniowemu mechanicznemu oczyszczeniu. Metody oczyszczania powierzchniowego i mieszaninę rozpuszczalników do usuwania przemalowań wytypowano na podstawie prób, a ich działanie neutralizowano.

Stare płótno dublażowe delikatnie zerwano i wówczas na odwrociu niespodziewanie natrafiono na szkic malarski wyobrażający popiersie kobiety. Wcześniej o jego istnieniu nic nie było wiadomo. Resztki klejstru z odwrocia usuwano mechanicznie. Oczyszczono wyłącznie niezamalowane powierzchnie odwrocia. Wykonano próby dublażu, aby dobrać materiały, przez które szkic na odwrociu będzie możliwie wyraźnie widoczny. W tym wypadku za najlepsze podłoże uznano tkaninę nylonową, która podklejona została na masę woskowo-damarową z dodatkiem terpentyny weneckiej. Po przyprasowaniu żelazkiem tkaniny dublażowej, uzupełniono nowym płótnem prawą krawędź, bez rekonstruowania odciętych fragmentów. Ubytki gruntu uzupełniono kitem akrylowym w kolorze beżowo-różowym. Całość sprasowano na stole próżniowym, po czym nabito na stare krosna, zaopatrzone w nowe kliny (Il. 16). Obraz pokryto werniksem retuszującym.

Do punktowania warstwy malarskiej zastosowano odsączone na bibule farby olejno-żywiczne z dodatkiem werniksu retuszującego (Il. 17). Po zakończeniu prac i zawerniksowaniu końcowym obraz zamontowano w ramie.



Il. 19, Rafał Hadziewicz, *Zdjęcie z krzyża* NK-IIa-135. Pieczętka na odwrocie.

Il. 20, Rafał Hadziewicz, *Zdjęcie z krzyża* NK-IIa-135. Fragment lica w trakcie usuwania zabrudzeń i pociemniałych werniksów.

Odmierna w charakterze jest praca Hadziewicza *Zdjęcie z Krzyża* 885 x 654 cm, chociaż znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie wspomniana jest tutaj, ze względu na inną budowę techniczną. Jest to studium na płótnie jednego z najsłynniejszych rzymskich fresków z kościoła Trinita dei Monti z lat 1541-1545 autorstwa Daniele da Volterra (http://pl.wikipedia.org/wiki/Daniele_da_Volterra, odczyt 18.11.2011). Na licu, w prawym dolnym rogu znajduje się inskrypcja (Il. 18) w kolorze czerwonym *Da Daniele Volterano/Raf. Hadziewicz. Roma.1831. In Trinia di Monti pinxit./ Ano etatis sua 30*. Pewne wątpliwości nasuwa analiza napisu w świetle UV – inna niż pozostałych fragmentów luminescencja napisu pozwala na snucie przypuszczeń, że może być on nieco późniejszy od malowidła.

Artysta użył fabrycznego podobrazia z pieczętą producenta (Il. 19). Cienkie płótno lniane zagruntowane jest wraz z krajkami jasną zaprawą. Praca wykonana jest farbami olejnymi. W skutek procesów starzenia farba olejna traci siłę krycia – zjawisko to zwane jest pentimenti. Powoduje, że widoczne stają się spodnie warstwy malowidła, takie jak podrysowanie lub zmiany kompozycyjne. W omawianym obrazie uczytelniony jest rysunek starannie wykonany, konturowy, bez śladów poszukiwań – prawdopodobnie przekalkowany z przygotowanego wcześniej szkicu (Il. 18). Takie korzystanie ze szkiców kompozycji można było również zaobserwować na obrazie Hadziewicza *Matka Boska z Dzieciątkiem* MNKi/M/150, gdzie oprócz fragmentów rysunku zaobserwowano niewielkie ślady linii – pozostałości kratkowania pozwalającego dokładne przeniesienie kompozycji w dowolnej skali (Il. 21). Rysunek jest analogicznie wykonany jak w *Zdjęciu z krzyża* – czarną cienką linią nanoszona prawdopodobnie piórkiem i tuszem. Farby nanoszone cienko, gładko, z łagodnymi przejściami tonalnymi. Kompozycja jest wiernie odwzorowana.



Il. 21. Rafał Hadziewicz, *Zdjęcie z krzyża* NK-IIa-135. Lico w ramie po konserwacji.

Porównując kolorystykę obrazu z dostępnym materiałem porównawczym wydaje się, że praca Hadziewicza jest ciemniejsza i bardziej nasycona kolorystycznie. Należy jednak wziąć pod uwagę, że kopia była malowana niemal 200 lat temu i bardzo prawdopodobne jest, że od tego czasu fresk był poddawany zabiegom konserwatorskim i obecnie kolorystyka może być jaśniejsza niż w 1831 roku.

Obraz malowany jest cienko, farba miękko modelowana, precyzyjnie oddane detale.

Program prac konserwatorskich opracowany był w Muzeum Narodowym w Krakowie. Prace obejmowały oczyszczenie lica i odwrocia z zanieczyszczeń i wtórnych nawarstwień takich jak kity i retusze (Il. 20), konsolidację warstwy malarskiej i gruntu do podobrazia, oraz położenie nowych kitów w miejscach ubytków i retusze kolorystyczne uzupełnień. Obraz po konserwacji napięto na oryginalne krosna i oprawiono w nową ramę.



Il. 22, Rafał Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem* MNKi/M/150. Fragment lica. Widoczny ślad rysunku, oraz ślady kratownicy (pionowa linia na palcu serdecznym).

Cztery omawiane prace, niewielkiego formatu, wykonane na papierze były zapewne prywatnymi notatkami artysty, co może potwierdzić fakt, że pozyskane zostały od rodziny artysty. Przypuszczenia te nasuwa również szkicowy charakter prac *Św. Jan wg Veronese* jest obrazem olejnym na płótnie, wykonany został z dużo większą starannością w odwzorowaniu szczegółów. *Zdjęcie z krzyża* jest pracą reprezentacyjną, być może wykazywał się przy jej pomocy pracą w trakcie stypendium i stąd tak szczegółowa inskrypcja na licu, podczas gdy pozostałe nie są sygnowane na licu, a tylko jedna ma inskrypcję na odwrociu. Kilka z nich zawiera na odwrociach dodatkowe informacje: szkic ołówkowy, olejny lub inskrypcję.

W tym artykule przedstawiono kilka prac Rafała Hadziewicza, które łączy tematyka – są to kopie dzieł mistrzów włoskiego malarstwa, czas powstania – mimo braku sygnatur na czterech z nich, najbardziej prawdopodobne jest, że powstały w trakcie pobytu artysty we Włoszech 1832 roku.

* * *

Niniejszy artykuł jest pierwszym z planowanych, które przybliżą warsztat artysty na podstawie jego prac zebranych w Muzeum Narodowym w Kielcach. Kolejne, omawiające portrety członków rodziny, obrazy o tematyce religijnej, malowane często na barwnych gruntach pozwolą na przedstawienie pełniejszego obrazu jego techniki.

Małgorzata Misztal

RAFAŁ HADZIEWICZ'S FOREIGN SCHOLARSHIP PAINTINGS
IN THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE – REMARKS ON TECHNICAL
STRUCTURE AND RESTORATION PROBLEMS.

This article is the first in a series of upcoming papers devoted to the analysis of the artist's technique as exemplified in his works collected at the Kielce National Museum. For the past few years the Museum has been working on a monographic exhibition of Hodziewicz's works; to this end, his oil paintings, some in their original frames, as well as drawings and sketches, have been undergoing thorough conservation. The Museum is also in the possession of a number of photographs of the painter and his family.

As a young artist Rafał Hadziewicz was awarded a scholarship (1830-1832) which took him to Dresden, Paris and Italy. Some of his works in the Museum's collection are the fruit of his stay in the land of Leonardo. They are mostly copies of great Italian masterpieces, such as *Mary Entering the Church*(2) by Luca Giordano, two fragments of Titian's *Mary entering the church (1)* and *Scene in front of the Church*, and *Murder of Saint Peter the Martyr of Verona*. The paintings are all relatively small size, on cardboard ground. *Saint John the Baptist* and *The Deposition of Christ*(after Daniel de Volterr) from the National Museum in Cracow also come from this period. The latter painting has undergone conservation in the workshop at the National Museum in Kielce.

In the course of the conservation process, some interesting observations regarding the artist's technique were made. Four small-size works on paper discussed in the article were probably his private notes, which may be confirmed by the fact that they have been donated by the artist's family; they also all seem to be loose sketches rather than finished pieces. *Saint John after Veronese*, an oil painting on canvas, is far more detailed in execution. The showcase piece of this collection, and presumably Hodziewicz's crowning scholarship achievement is *The Deposition of Christ*, which might explain the detailed inscription on the front of the painting, especially since none of the other works bear such inscriptions, with the exception of MNKi/M/157, which is inscribed on the back. Several other paintings have similar additional information on the back, i.e. a pencil sketch, an oil sketch or an inscription.

Małgorzata Misztal