

# Norbert Szunke

---

## Konserwatorskie odkrycie w obrazie Józefa Szermentowskiego

---

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 8, 397-406

---

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NORBERT SZUNKE

## KONSERWATORSKIE ODKRYCIE W OBRAZIE JÓZEFA SZERMENTOWSKIEGO

Obraz *Widok Chęcin* namalowany przez Józefa Szermentowskiego w 1857 roku jest drugim dziełem tego artysty (po *Kościół Świętokrzyski na Łysej Górze*), którego konserwację Muzeum Świętokrzyskie powierzyło Okręgowej Pracowni Konserwatorskiej w Szydłowcu. Obraz ten jest zaliczany do „najbardziej interesujących pozycji w cyklu zabytkowym”<sup>1</sup> twórczości Szermentowskiego, związanym, przynajmniej w pierwszym okresie, z regionem kieleckim.

Płótno obrazu ma formę leżącego prostokąta o wymiarach 59 cm × 84,5 cm. Na tle lekko zachmurzonego, pogodnego nieba, zajmującego prawie połowę płótna, obraz przedstawia: od strony prawej — ruiny zamku na stromym wzgórzu, w lewej, dolnej części — zabudowę miasteczka. Uliczką w stronę widza ciągnie pielgrzymka (tobołki na plecach, parasol księdza). Na jej czele idzie mężczyzna niosący oburącz krzyż. Tutaj właśnie napotykamy zagadkę kompozycyjną: mężczyzna nie jest zwrócony, jak pozostali uczestnicy pielgrzymki, *en face* do widza, lecz odwraca się do patrzącego bokiem, jednocześnie wykonując ruch — jak gdyby zasłaniając się krzyżem przed kimś czy przed czymś. Dajmy, że droga prowadzi na wprost widza z lekkim wygięciem w prawą stronę, a w kierunku zwrotu mężczyzny raczej trudno dopatrzeć się drogi czy choćby ścieżki.

Już wstępne oględziny lica w tym fragmencie obrazu pozwoliły stwierdzić, że przed niosącym krzyż znajdują się zarysy zamalowanego zwierzęcia. Zdjęcie fotograficzne w świetle zwykłym (ryc. 1), wykonane przed konserwacją obrazu potwierdza to wyraźnie, a szczególnie czyni widocznym makrofotografia w świetle lampy sodowej (ryc. 2). Chcąc określić wielkość i kształt namalowanego zwierzęcia, wykonano dodatkowo zdjęcie w promieniach podczerwonych całości obrazu (ryc. 3) i makrofotografię (ryc. 4). To ostatnie dało bardzo wyraźny portret psa rasy wilczur, ciemnej, prawie czarnej maści, ze stojącymi uszami, otwartym pysku, z widocznymi białymi zębami. Pies namalowany jest w przysiadzie na zadnich nogach, przednie wyprostowane przed siebie, łeb

---

<sup>1</sup> *Józef Szermentowski 1833—1876*, katalog wystawy Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, Warszawa 1969, s. 13.

wyciągnięty do przodu, pysk otwarty, ogon podniesiony do góry, a więc pozycja, jaką przyjmuje większość psów przy oczekiwaniu kogoś.

Przygotowując się do konserwacji obrazu postawiliśmy sobie następujące pytania:

— Czy postać psa jest integralną częścią autorskiej kompozycji obrazu?

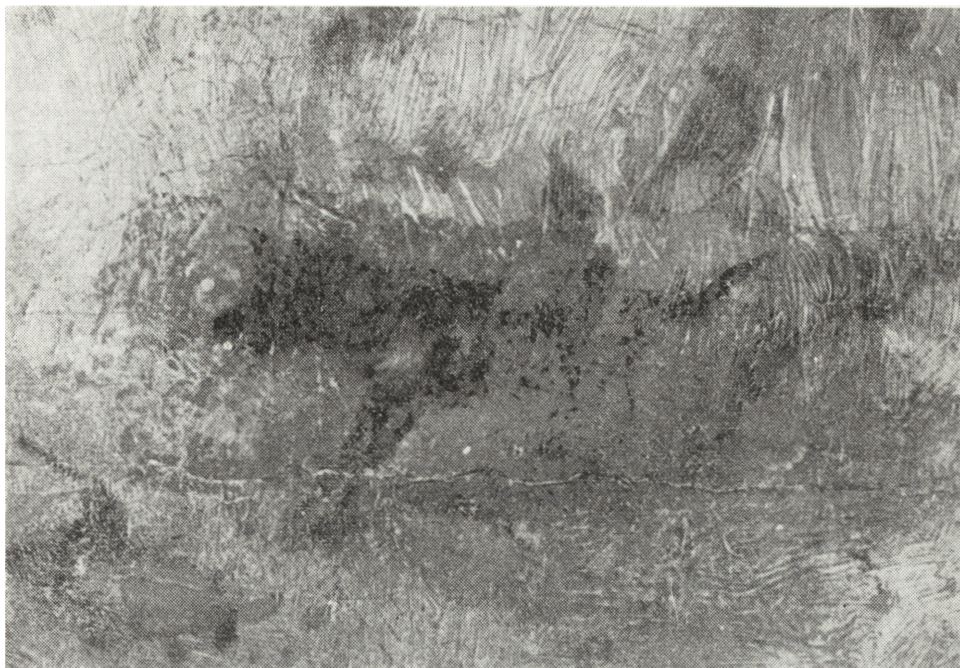
Wracając do poprzednio poruszonej sprawy usytuowania postaci ludzkich, należy stwierdzić, że jeśli mężczyzna idący na czele procesji nie idzie z biegiem drogi, tzn. w kierunku widza (ryc. 5), lecz zwraca się w kierunku, w którym nie widać możliwości przejścia, jednocześnie zasłaniając się krzyżem jak gdyby przed czymś, co zagraża mu z lewej strony, to nie może być innego wytłumaczenia, jak tylko to, że tym zagrożeniem jest właśnie pies, który tym samym musi stanowić integralną część kompozycji autorskiej.

— Czy zamalowania psa dokonał autor i kiedy?

Odpowiedź na to pytanie nie może być jednoznaczna. Już sam fakt, że malarz umieścił psa jako jeden z elementów rodzajowych obrazu, a potem bez żadnej wyraźnej ku temu przyczyny miałby go zamalować — musi budzić wątpliwości. Również musiał być nieuzasadniony dla artysty (po zamalowaniu psa) zwrot w prawo mężczyzny niosącego krzyż. Z drugiej strony



Ryc. 1. Lico obrazu przed konserwacją, zdjęcie w świetle zwykłym; obraz po zdjęciu z krosien



Ryc. 2. Makrofotografia (powiększ. 3X), zdjęcie w świetle sodowym; przemalowania farbą olejną pokrywające figurę psa i część tła

wyniki analiz fizyko-chemicznych wydają się dopuszczać prawdopodobieństwo działania ręki Szermentowskiego w zamalowaniu farbą olejną psa. Wykonane zdjęcie fotograficzne luminiscencji lica obrazu w promieniach UV (ryc. 6 i 7) nie wykazuje w miejscu usytuowania psa prawie żadnej różnicy w zaczernieniu powierzchni w stosunku do otaczających fragmentów. Mogłoby to dowodzić, że warstwa farby przykrywająca figurę psa została położona w czasie niezbyt odległym po namalowaniu obrazu. Choć nie tylko ta przyczyna powoduje różnice w luminiscencji powierzchni obrazu. Poza tym brak ciemnej plamy w tym fragmencie obrazu nie może jeszcze świadczyć, że zamalowanie zostało dokonane przez autora *Widoku Chęcín*.

Bardziej miarodajna wydaje się analiza faktury warstwy malarskiej. Ta partia obrazu, oglądana pod dużym powiększeniem przy pomocy kolposkopu, dowodzi, że pociągnięcia pędzla (bruzdy), sposób kładzenia farby, czyli to wszystko, co możemy określić jako „charakter pisma malarskiego” — jeśli nie jest identyczne w miejscu pokrywającej psa warstwy i sąsiednich miejscach, to przynajmniej bardzo podobne. Dochodzi do tego jeszcze punkt zbieżny: analiza chemiczna ustaliła, że zarówno w warstwie farby pokrywającej psa, jak i w warstwie autentyku jest ten sam barwnik, tzn. ugier, chociaż warstwa oryginalna posiada jaśniejszy odcień. Reasumując — można przypuszczać, że zamalowania wizerunku psa dokonał sam Szermentowski, choć nie można wykluczyć ewentualności, że zrobił to ktoś inny. Nie są znane przekazy wyglądu obrazu z pierwszych lat po namalowaniu, zarówno opi-



Ryc. 3. Lico obrazu przed konserwacją, zdjęcie w promieniach IR; bez usuwania farby postać psa dobrze czytelna

Ryc. 4. Makrofotografia (powiększ. 3×), zdjęcie w promieniach IR; dobrze widoczne szczegóły sylwetki psa

Ryc. 5. Fragment przed konserwacją, zdjęcie w świetle zwykłym; widoczny zwrot w prawo mężczyzny niosącego krzyż i zarys psa

sowe, jak ilustracyjne. Jedyne znany nam przekaz to ilustracja w „Kłosach” z 1879 roku<sup>2</sup> (a więc dwadzieścia dwa lata po namalowaniu obrazu), na której figura psa już nie występuje (ryc. 8). Możemy przypuszczać, że obraz był malowany dla galerii Tomasza Zielińskiego i że wtedy, gdy wchodził w skład tej galerii — pies nie był zamalowany.

— W jakim celu nastąpiło zamalowanie psa?

*Katalog galerii obrazów śp. Tomasza Zielińskiego*<sup>3</sup> — „śp.”, a więc wykonany po jego śmierci, wymienia ten obraz jeszcze w kolekcji w 1859 roku. Prawdopodobnie w tym lub następnym roku zbiory obrazów zostały podzielone między spadkobierców. Nie wiem, komu przypadł w spadku obraz *Widok Chęcina*. Można tylko snuć przypuszczenia, że nowy właściciel obrazu, którego uczucia religijne obrażała scenka rodzajowa z psem, postanowił zwrócić się do malarza o usunięcie wizerunku psa. Mógł to uczynić, gdyż J. Szermentowski wyjechał do Paryża dopiero w 1860 roku. Szczegółowe badania wykazały, że

<sup>2</sup> „Kłosy” 1879, t. I, s. 293, repr. drzeworyt.

<sup>3</sup> *Józef Szermentowski...*, s. 67.





Ryc. 6. Obraz przed konserwacją, luminiscencja w promieniach UV; miejsca ciemniejsze od otoczenia są rekonstrukcjami lub przemalowaniami

Ryc. 7. Fragment przed konserwacją, luminiscencja w promieniach UV; w miejscu usytuowania psa brak wyraźnego zaczernienia lica obrazu

Ryc. 8. Reprodukacja obrazu z „Kłósów” 1879, t. I, s. 293 (drzeworyt S. Antoszewicza)

farba, którą namalowana została postać psa, zdradza ślady jej usuwania na drodze chemicznej (przemycia), jak i mechanicznej (zdrapania). Widocznie jednak po tych próbach uznano, że łatwiej będzie po prostu pokryć figurę zwierzęcia warstwą farby.

— Jeśli odpowiedzi na pierwsze dwa pytania będą twierdzące, czy należy wracać do pierwotnej kompozycji?

Chociaż odpowiedź na dwa pierwsze pytania, a zwłaszcza na drugie, była tylko hipotetycznie twierdząca, mimo to uważaliśmy, że ze względu na czytelność kompozycyjną obrazu i na to, że usunięcie psa przez zamalowanie było posunięciem wtórnym (prawdopodobnie na żądanie nowego właściciela obrazu), nie mającym nic wspólnego z pierwotnym założeniem kompozycyjnym, należy przyjąć program konserwacji, w którym zaplanowano usunięcie przemalowań i odkrycie postaci psa. Oczywiście decyzja ostateczna należała do Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, jako właściciela obrazu. Decyzja dyrekcji Muzeum akceptowała nasz program, zalecając usunięcie warstwy farby pokrywającej figurę psa.







Ryc. 9. Fragment po konserwacji, zdjęcie w świetle zwykłym; widoczne punktowania scalające postać psa

Obraz ze względu na swe znaczenie w galerii malarstwa polskiego Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach został poddany, poza szczegółową analizą zdjęć fotograficznych — również badaniom chemicznym. Na tej podstawie można było ustalić budowę technologiczną obrazu i przyjąć najodpowiedniejszą metodę konserwacji.

Podłoże obrazu stanowi płótno lniane, o gęstości przeciętnej 9 (pion)  $\times$  11 (poziom) nitek na 1 cm<sup>2</sup>. Płótno zostało nasycone klejem zwierzęcym i pokryte zaprawą olejną z wypełniaczem kredowym (*cocolithae*) oraz prawdopodobnie z innymi domieszkami, których nie udało się zidentyfikować. Malowidło wykonane techniką olejną, partie cieni i inne ciemne miejsca opracowane laserunkami. Werniks na powierzchni nieautentyczny.

Prace konserwatorskie przedstawione w dużym skrócie przebiegały następująco:

Usunięto stare płótno dublażowe, przyklejone na kłajster skrobiowy, i doczyszczono mechanicznie odwrocie; przeprowadzono nowy dublaż płótnem lnianym na spoiwo woskowo-żywiczne przy pomocy stołu próżniowego, elektrycznie podgrzewanego, i przystąpiono do usuwania warstwy farby przykrywającej figurę psa. Próby chemicznego zmycia farby na małym fragmencie, kontrolowane pod mikroskopem stereoskopowym, nie dawały gwarancji bezpiecznego przeprowadzenia tego zabiegu. Najsłabsza nawet mieszanina rozpuszczalników organicznych, która zdolna była usunąć warstwę przemalowania, naruszała również farby, którymi opracowany był pies, tzn. farby olejne z organicz-



Ryc. 10. Obraz po konserwacji, zdjęcie w świetle zwykłym

nym barwnikiem i wykończenia laserunkowe. Dlatego też, choć również nie w pełni zadowalające były wyniki prób usuwania mechanicznego, przyjęto tę drugą metodę jako bardziej bezpieczną. Usuwanie warstwy farby wykonano za pomocą skalpela przy zastosowaniu mikroskopu stereoskopowego o dużym powiększeniu (16-krotne). Zamalowanie leżące poza postacią psa, na tle namalowanym ugiem, bez laserunków, usunięto chemicznie: toluenem, przerywając terpentyną.

Po odczyszczeniu fragmentu z psem przystąpiono do wypełniania ubytków warstwy malarskiej w obrazie — kitówkami kredowo-klejowymi, a następnie założono wyrównawcze kitówki kredowo-woskowo-żywiczne. Kitówki po wyszlifowaniu, celem izolacji, pokryto roztworem szelaku w alkoholu etylowym. Obraz został napięty na nowe sfazowane krosna. Do punktowania kitówek użyto farb akwarelowych, przykrywanych każdorazowo werniksem holenderskim do retuszów. Ze względu na uszkodzenia warstwy malarskiej przy pierwotnych próbach usunięcia wizerunku psa wykonano punktowania scalające całą postać zwierzęcia (ryc. 9).

Prace konserwatorskie zakończono pokrywając powierzchnię lica obrazu werniksem końcowym holenderskiej firmy Talens (ryc. 10).

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'H. Brucke', written in a cursive, flowing style.

## РЕСТАВРАЦИОННОЕ ОТКРЫТИЕ НА КАРТИНЕ Ю. ШЕРМЕНТОВСКОГО

Во время осмотра, опередившего реставрацию картины Юзефа Шерментовского „Вид Хенцин“, было совершено открытие в жанровой сценке: впереди идущего во главе группы полонников мужчины, несущего крест, находится замазанное краской животное.

Фотографические снимки, заснятые при обыкновенном свете (макрофотография) и, в частности, в инфракрасных лучах, подтвердили догадки о том, что под слоем краски находится изображение собаки. Химические анализы и фотоснимки люминесценции картины в ультрафиолетовых лучах дали ответы на вопросы:

- является ли изображение собаки интегральной частью авторской композиции картины?
- было ли покрытие изображения собаки произведено самим автором картины, когда и зачем оно было совершено?
- следует ли снять слой краски покрывающей собаку и вернуться к первоначальной композиции?

Получение утвердительных ответов на эти вопросы позволило устранить переделку и восстановить частично поврежденное изображение собаки. В статье рассматривается также технологическая структура картины и ход реставрационных работ.

A DISCOVERY UPON THE CONSERVATION OF THE PAINTING  
OF JÓZEF SZERMENTOWSKI

Upon an examination of a painting of Józef Szermentowski, the *View of Chęciny*, prior to conservation works, a discovery was made in the genre scene: before the man with a cross leading a group of pilgrims there is an animal that has been painted out.

Photographs taken in ordinary light (photomacrographs) and especially infrared photographs substantiated the surmises about the figure of a dog having been painted out. Chemical analyses together with ultraviolet photographs of the luminescence of the painting provided answers to the following questions:

- Is the dog an integral part of the author's composition?
- Was it the artist himself who painted out the dog and if so, when did he do it and why?
- Should the coat of paint covering the dog be removed and the original conception of the painter restored?

Positive answers to all these questions caused the repainting to be removed and the partly obliterated figure of the dog to be reconstructed. The article also discusses the texture of the painting and the progress of conservation works.