

Bożena Steinborn, Stanisław Filipiak

Odkryty spod przemalowań obraz Jana van Bronchorsta

Ochrona Zabytków 27/2 (105), 137-142

1974

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.

ODKRYTY SPOD PRZEMALOWAŃ OBRAZ JANA VAN BRONCHORSTA

W 1967 r. Muzeum Narodowe we Wrocławiu zakupiło w salonie „Desa” obraz, który — choć zniszczony — wydał się dziełem Holendra z XVII wieku¹. Po bliższych oględzinach zaliczono płótno do kręgu szkoły utrechckiej, pozostającej pod wpływami sztuki Caravaggia; stwierdzono również, że warstwa malarska jest przemalowana, jakkolwiek dzięki pożółklemu werniksowi sprawiała wrażenie jednolitej. W takim stanie obraz eksponowano w 1970 r. na wystawie czasowej *Wybrane dzieła sztuki obcej — z perspektyw wystawienniczych Muzeum Śląskiego* (21.XI—21.XII.1970). Wzbudził on wówczas zainteresowanie prof. Jana Białostockiego, któremu dziwne wydało się uroczyste skierowanie przedstawionej grupy osób ku bezlistnemu drzewu. W 1971 r. przystąpiono do szczegółowych badań technologicznych obrazu.

Wstępne badania optyczne pozwoliły stwierdzić, że obraz poddawany był już kilkakrotnie zabiegom konserwatorskim. Podobrazie wzmocnione było nowym płótnem², brzegi malowidła wraz z krawędzią krosna oklejone paskami papieru, które na szerokość 8 mm zachodziły ze wszystkich stron na powierzchnię obrazu. Paski pokrywała ta sama farba, jaka znajdowała się na sąsiadujących i na dalszych płaszczyznach. Pozwoliło to wnioskować o całkowitym przemalowaniu pierwotnego obrazu, dokonany zapewne ze względu na jego znaczne zniszczenia. Poczynione spostrzeżenia upoważniły do wykonania odkrywek w celu ustalenia stanu zachowania oryginalnej warstwy malarskiej, a więc i programu prac konserwatorskich. Pierwsze próby usunięcia wierzchniej warstwy przemalowań przeprowadzono na fragmencie przedstawiającym drzewo, które budziło największe wątpliwości, zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i ikonograficznym oraz technologicznym. Tu natrafiono od razu na starszą polichromię (jak się później okazało — karnację erota), nie była to jednak pierwotna warstwa malarska — pochodziła z kolejnego przemalowania obrazu.

Zakupiony obraz stanowił więc dla nas nie tylko zagadkę ikonograficzną, ale przede wszystkim przysporzył nam dość złożonych problemów konserwatorskich. Trzeba było bowiem określić liczbę i zakres przemalowań oraz ustalić, czy znajdująca się pod nimi oryginalna warstwa malarska zachowała się w stopniu pozwalającym na usunięcie przemalowań bez obawy, że spowoduje to całkowite zniszczenie kompozycji. Kolejnym problemem, o charakterze ogólniejszej już decyzji, było rozstrzygnięcie, co dla Muzeum jest ważniejsze — czy posiadanie obrazu prezentującego się dość jednolicie, scalonego starymi przemalowaniami, który byłby apercywowany przez widza bez „optycznych zahamowań”, czy też dojście do oryginalnej, autorskiej wersji malowidła, która — choć zachowana fragmentarycznie — będzie autentycznym, mającym wartość tak dla celów dydaktycznych, jak i badawczych (ewentualne znalezienie autora). Wybrano drugą możliwość.

Liczne odkrywki, dokonane w różnych miejscach przemalowań, potwierdziły istnienie znacznych uszkodzeń i ubytków pierwotnego malowidła. Odkrywki te pozwoliły wstępnie określić rodzaje występujących zniszczeń. Większość stanowiły ubytki powstałe przez działania mechaniczne (wyłoniły się kity i retusze kolorystyczne³, głównie w dolnej części obrazu i na niebie) oraz przez niewłaściwe operowanie chemikaliami w trakcie wcześniejszych konserwacji (w ten sposób zmyto m.in. duże płaszczyzny obłoków). Widoczny w miejscach odkrywek koloryt okazał się odmienny od zastosowanego w przemalowaniach, te ostatnie zaś były dwufazowe. Na samej

¹ Olej na płótnie, zaprawa biała, podmalówka ugrowo-brunatna, w której m.in. wykryto umbre. 100×176 cm, nr inw. VIII-1766.

² Płótno podklejone było za pomocą klajstru, reakcje pozytywne z J₂ w KJ i zasadowym octanem ołowiu.

³ Kity założone są bardzo starannie, tylko w granicach ubytków, i z biegiem czasu uzyskały siatkę pęknięć podobną do spękań oryginalnej warstwy malarskiej, natomiast położone na nich retusze zachodziły bardzo szeroko na malowidło.



a



b



c

warstwie oryginalnej stwierdzono również liczne, szerokie, wybiegające poza ubytki retusze. Szczególnie zniszczone okazały się bezgi obrazu, zapewne w trakcie ponownego naciągania płótna na nowe krosno; wnioskować z tego można, że format kompozycji mógł być pierwotnie nieco inny, większy.

Po przeprowadzeniu wymienionych czynności rozpoznawczych, dokonaniu analiz mikrokryształicznych i odpowiednich zdjęć fotograficznych podjęto decyzję całkowitego usunięcia późniejszych nawarstwień kolorystycznych, jako deformujących oryginalną kompozycję, która posiada inne założenia barwne, inną fakturę, a tym samym — inną jakość artystyczną. Zdjęto pociemniały, o żółtawej tonacji werniks, który dość grubą warstwą pokrywał całą powierzchnię obrazu, nadając mu jednolity, zgaszony ton „galeryjny”, zaciemniający czytelność kolorystyczną⁴. Wraz z werniksem usunięto przedstawienie drzewa, które pochodząc z tego samego czasu stanowiło ostatnie nawarstwienie barwne. Spod werniksu ukazała się gruba, silnie rozbielana warstwa malarska, błękitnopozielata w partiach nieba, ze śladami pędzla prowadzonego w różnych kierunkach, o gęstej konsystencji farby⁵. Warstwa ta pokrywała całą płaszczyznę nieba, częściowo szaty postaci (głównie w dolnych partiach obrazu) oraz w kilku punktach twarze. Jej charakter i skład chemiczny (biel cynkowa) wskazywał, że pochodziła z drugiej połowy XIX wieku. Charakteryzowała się niezbyt czystą tonacją i brakiem modelunku obłoków. Do warstwy tej należała odsłonięta spod dolnej części pnia drzewa półpostać erota w szatce; erot, namalowany z kiepską znajomością anatomii, miał wyjątkowo mało wdzięczny wyraz twarzy. Zrodziło się przypuszczenie, że ten nieudany wygląd erota oraz koloryt nieba i brak modelunku obłoków w tej części płótna były powodem namalowania w tym miejscu rozłożystego drzewa; forma drzewa świadczyła, że jego autor był malarzem biegłym, mogła go więc razić nieporadność rysunku postaci. Erot mógł również przeskądzać kolejnemu właścicielowi obrazu jako niepotrzebny wtęret ze świata nierealnego.

Po dalszych analizach przystąpiono do następnej fazy prac, tzn. do zdjęcia wspomnianych przemalowań, leżących już na oryginalnej warstwie malarskiej. Próby wykazały, że najlepiej będzie zastosować zmiękczenie przemalowań (pastą złożoną z rozpuszczalników organicznych z dodatkiem wosku), a następnie,

już bez obawy uszkodzenia pierwotnej polichromii, usuwać je skalpelem. Cały, powolny proces kontrolowano promieniami ultrafioletowymi. Żmudne czynności nagradzało stopniowe odsłanianie nowych kompozycji malarskich; w miarę jednak odkrywania coraz większych płaszczyzn niepokoili ilość zniszczeń w pierwotnym malowidle.

W lewej części obrazu ukazało się szarobłękitnawe niebo⁶, nad horyzontem szarokremowe; wypełniające resztę górnej części płótna obłoki zachowały się tylko śladowo: znikome resztki błękitu na szarobrunatnej podmalowce. Owa dość duża płaszczyzna tła kompozycji figuralnej, szarawa w ogólnej tonacji, pozbawiona jest laserunkowego modelunku, a więc zniekształcona w stosunku do wyglądu pierwotnego, którego bez fałszerstw nie da się przywrócić. Natomiast jej dyskretne scalenie (odróżnione kreskowaniem) pozwoliło jednak wydobyć z obrazu autorską koncepcję plastyczną. Uwolniony od przemalowania erot przybrał zupełnie inny wyraz. Okazało się, że figurka ta posiada właściwe proporcje, ponadto dobrze uchwycona jest w ruchu i świetnie wymodelowana kolorystycznie. Zdjęcie przemalowań (znacznie mniejszych) z szat postaci pośrodku i z lewej strony obrazu uczyniło ich formę, a i koloryt — o którym niżej — okazał się dźwięczniejszy. Ostateczny jednak wygląd tej części obrazu uzyskano po następnej fazie prac.

Było to usunięcie z postaci retuszy kolorystycznych, leżących w oryginalnej warstwie malarskiej. Retusze te miały wyjątkowo silną przyczepność, zdejmowano je mechanicznie. Spod bezładnej, deformującej, brudnej warstwy retuszy i przemalowań ukazały się oryginalne barwy grupy postaci. W porównaniu ze stanem przed konserwacją kolory szat przedstawionych postaci — aczkolwiek pozornie te same — nabrały teraz blasku i jedno-

⁴ Był to szelak, zdejmowano go przez rozmięczenie alkoholem etylowym i zmywanie olejkami terpentynowym.

⁵ Warstwa ta była oparta na bieli cynkowej, błękitie pruskim, czerni i ugrze; reakcje pozytywne na biel cynkową (ZnO) z rodanortęcianem amonu oraz na błękit pruski (Fe₄/Fe/CN/6/3) z ługiem sodowym i z NH₄CNS (po rozpuszczeniu osadu w HCl).

⁶ Warstwa ta oparta jest na azurycie (Cu CO₃ (OH)₂) (reakcja pozytywna w roztworze amoniaku z octanem benzydny i KCNS oraz w CH₃ COOH + (NH₄) z Hg (CNS/4) oraz na bieli ołowiowej (reakcja pozytywna po rozpuszczeniu w CH₃ COOH z octanem miedzi i azotanem potasu).

1. Jan van Bronchorst „Święto winobrania — alegoria jesieni”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; a — stan przed konserwacją, b — w trakcie zdejmowania pierwszej warstwy przemalowań, c — stan po konserwacji

1. Wrocław, the National Museum; a painting “The Vintage Feast” by Jan van Bronchorst: (a) in its state prior to cleaning and restoration (b) in the course of removing the first over-painted layer, (c) in state after restoration



2. Fragment obrazu z postacią erota w jego drugiej, dziewiętnastowiecznej wersji

2. Wrocław, the National Museum; a painting "The Vintage Feast" by Jan van Bronchorst: fragment with the figure of erot in its "second", i.e., nineteenth-century version

znaczności, a przez to i zestawienia poszczególnych plam barwnych (np. różów z błękitami) zyskały na efektownej dekoracyjności. Uderzająco odmienny wygląd uzyskała zwłaszcza draperia na pierwszym planie, brunatna w półtonach, a żółtawougrowa w światłach, plastyczna w swej mięsistości; przedtem zamalowana była jednym brunatnym tonem.

Odsłonięcie w lewym dolnym rogu obrazu erota zmieniło nieco sens przedstawienia. Ukazana we współczesnych strojach, z narzędziami do zrywania owoców⁷, grupa, jakkolwiek w nastroju świątecznym (muzykujący na flecie), posiadała charakter rodzajowy. Wprowadzenie jednakże do sceny postaci ze światła mitów charakter ten zachwiało, a jednocześnie zbliżyło przedstawienie do obrazów, typowych dla utrechckich Caravaggionistów, na których apostołowie prezentują się w strojach holenderskich mieszczan, w beretach zdobnych piórami (np. *Wieczera w Emaus* A. Bloemaerta, *Powołanie Mateusza* H. Ter-Brugghena), a nad muzykującymi dziewczętami unoszą się eroty (*Koncert* G. Honthorsta w Luwrze). Takie współlistnienie mitologicznego i współczesnego obyczaju, przejawiające się również w wyraźnym zróżnicowaniu strojów uczestników scen, ukazuje np. *Koncert* Jana van Bronchorsta w muzeum w Brunzwicku i w Ermitażu. Badany obraz nazwano wstępnie *Winobranieniem*, bo przedstawia on niewątpliwie odświętne zebranie uczestników winnych żniw, a erot z kiścią winogron w dłoni ma tu zapewne reprezentować Bachusa. Ponieważ jednak kiść winogron uważana była również za symbol jesieni⁸, sięga zaś po nią na naszym obrazie kobieta w wieku dojrzałym — należy może odczytać malowidło jako alegorię jesieni. Za taką interpretacją przemawia dalszy fragment: wyłaniająca się zza

postaci symbolizującej jesień głowa starej kobiety, w której widzieć można personifikację zimy, a której obecność w dionizyjskim tylko zebraniu nie byłaby oczywista. Nakładanie się znaczeń alegorycznych na sceny pozornie rodzajowe było powszechną praktyką malarstwa krajów niderlandzkich⁹ i dlatego przyjęliśmy ostatecznie tytuł: *Święto winobrania — alegoria jesieni*.

Jak wspomniano, związki obrazu z malarstwem szkoły utrechckiej są oczywiste, choć charakterystyczne dla niej elementy sztuki Caravaggia nie są na naszym malowidle zbyt wyraziste, ograniczają się do silnego światłocienia, który jednak nie służy spotęgowaniu wyrazu treściowego sceny przez silne skontrastowanie jasnych i ciemnych płaszczyzn, a jest po prostu mocnym oświetleniem postaci pierw-

⁷ Zarówno Instytutowi Historii Kultury Materialnej PAN, jak i Muzeum Wina w Zielonej Górze narzędzia te nie są znane. Pan dr N. Nikulin z Ermitażu określił je jako kije służące do poganiania bydła i oczyszczania sierści np. owiec z błota. Przeczyć temu wydaje się ostre zakończenie metalowej nasadki, mogącej pełnić funkcję noża.

⁸ G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450—1600*, Genève 1958, szp. 318—319. W cyklu obrazów Jana van Bijlerta *Cztery pory roku* reprodukowanych w katalogu aukcyjnym Dorothéum, Wiedeń 1959, jesień uosabia kobieta podnosząca do ust kiść winogron.

⁹ Pomysły wyrażania treści i pojęć abstrakcyjnych (np. religijnych lub moralizatorskich) poprzez malarstwo rodzajowe mają w krajach niderlandzkich dawną tradycję, którą wywodzi się od niektórych obrazów Jana van Eycka — por. np. H. Rudolph, *Vanitas, die Bedeutung mittelalterlicher und humanistische Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jhr.*, (w:) *Festschrift W. Pinder*, Leipzig 1938, rozdz. III, oraz F. C. Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle*, Bruxelles 1963, ss. 10—11.

szoplanowych. Za Caravaggiowskie echa uznać należy jeszcze specyficzną szarougrową barwę niektórych szat oraz naturalistycznie potraktowany tors młodzieńca.

Pierwsze sugestie atrybucyjne zmierzały do określenia obrazu jako dzieła Jana van Bijlerta, twórcy półfigurowych właśnie kompozycji. Za tą atrybucją przemawiał również koloryt, zbliżony do dzieł Bijlerta (zestawienia zimnego błękitu z lila i różem, szary błękit tła). Ostatecznie jednak obraz przypisano Janowi Geritszowi van Bronchorstowi¹⁰. Monografiści tego malarza podkreślają zresztą wpływ Bijlerta i Honthorsta na jego kompozycje, zwłaszcza tzw. konwersacje¹¹.

Przypisanie naszego obrazu Bronchorstowi zasada się przede wszystkim na analogiach kompozycyjnych z innymi dziełami tego artysty. Układy złożone z paru figur prawie naturalnej wielkości, ukazanych do pasa lub kolan, są wprawdzie w tym środowisku malarskim powszechne, jednakże sposób ich ustawienia na płótnie wrocławskim jest charakterystyczny szczególnie dla samego Bronchorsta. Chodzi mianowicie o dobitne ukierunkowanie sceny przez podniesienie głów, zgodny kierunek spojrzeń i gesty rąk. Jest to albo jedna oś kompozycyjna (np. *Koncert* w Brunszwiku, *Salomon składający ofiarę*, zbiory H.H.J. Strengera w Hadze¹²), albo dwie skośne do siebie (np. *Koncert* w Utrechcie¹³). Linie tych ukierunkowań dążą zdecydowanie poza płaszczyznę płótna, spojrzenia wszystkich głównych postaci Bronchorsta biegną lekko w skos, ku górze. Ruch ten podkreślają — przez kontrast — krótkie, wymierzone wprost w widza spojrzenia któreś z postaci drugiego planu. Wymienione cechy widoczne są wszystkie na wrocławskim *Winobranii*. Najbliższy mu jest układ kompozycyjny *Koncertu* w Brunszwiku: główna grupa, wydobyta także jaskrawym światłem słonecznym, przesunięta jest nieco w prawo od środka kompozycji, pozostałe postacie układają się według linii opadającej w lewo, gdzie całość zamyka w dolnym rogu półpostać (znów jaśniejsza). Również w opracowaniu szczegółów znajdujemy analogie z innymi dziełami Bronchorsta: otwarta dłoń kobiety

¹⁰ B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1973, ss. 26—28. Urodzony w Utrechcie około 1603 r., zmarły w Amsterdamie w 1661 r. Bronchorst uczył się początkowo witrażownictwa (w Niderlandach i Francji). Do Utrechtu powrócił między 1623 i 1627 r., ale w utrechckiej gildii św. Łukasza wymieniony jest dopiero w 1639 r. Pod koniec 1645 r. przeniósł się do Amsterdamu.

¹¹ A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer*, Marburg 1933, s. 75.

¹² Negatyw fotograficzny w haskim Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie, nr L 22907.

¹³ *Central Museum w Utrechcie*, katalog 1952, poz. 50, il. 37.

personifikującej jesień powtarza się na dwu wspomnianych obrazach, głowa w tyle pośrodku *Koncertu* utrechckiego wydaje się tą samą, co dziewczyny po prawej stronie obrazu wrocławskiego, a twarz wyłaniająca się za tą ostatnią jest podobna do twarzy dziewczyny na drugim planie obrazu *Pasterze* w Ermitażu. Chłodne tonacje malowidła (np. różowy o fioletowym odcieniu i turkusowy błękit) szat kobiet na obrazie we Wrocławiu są bardzo zbliżone do użytych w utrechckim *Koncertcie*, na którym też identycznie opracowane jest tło: zimny, szary błękit, przechodzący dołem w kremowy.

Te porównania kompozycji barw na obrazie we Wrocławiu i obrazach Bronchorsta — które utwierdziły w przekonaniu, że malowidło wrocławskie jest dziełem tego malarza — były możliwe dopiero po przeprowadzeniu opi-



3. Fragment obrazu z postacią erota; po prawej stronie odsłonięta i uszkodzona warstwa oryginalna, po lewej widoczne przemalowania

3. Wrocław, the National Museum: a painting "The Vintage Feast" by Jan van Bronchorst: fragment with the figure of erot — on the right is visible the revealed and damaged original layer, on the left — a fragment of the nineteenth-century overpainting

(Wszystkie zdjęcia wykonał E. Witecki)

sanych zabiegów konserwatorskich. Odsłoniły zresztą oryginał nie tylko w sensie dosłownym, ale i pozwoliły wejrzeć bliżej w sam sposób malowania: artysta budował kompozycję zestawiając, nie zaś wiążąc poszczególne woluminy postaci. Każda z nich posiada oddzielne założenia barwne, które nie oddziaływały wzajemnie na siebie ani refleksami, ani innymi powiązaniem kolorystycznymi, a współgrają na zasadzie kontrastów lub ne-

utralnych uzupełnień. Tak więc dominuje w kompozycji plastyka modelowania postaci, mimo całego bogactwa kolorów tego uroczystego zgromadzenia.

dr Bożena Steinborn
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
mgr Stanisław Filipiak
PP Pracownie Konserwacji Zabytków
Oddział we Wrocławiu

A PAINTING BY JAN VAN BRONHORST REVEALED FROM BENEATH THE OVERPAINTINGS

The technological examinations of the seventeenth-century painting which was displayed in 1970 in the National Museum, Wrocław have shown that it was overpainted for several times. In the left lower corner of that painting, whose subject is the Vintage Feast, a figure of erot has been revealed. Basing on numerous analogies the authors of the present report attribute the painting in question to the Dutch painter, named Jan van Bronchorst (ca. 1603—1661). Such attri-

bution is, in the first line, suggested by the composition of some figures and also their positioning (positions of their heads, direction of sights and gestures of hands).

The most close analogies can be found in the painting titled "The Concert" by Bronchorst that is now kept in the museum at Brunswick.

BOGDAN BALCER

NA ODSIECZ STAROŻYTNYM KOPALNIOM KRZEMIENIA

W epoce kamienia i we wczesnej epoce brązu wielkim bogactwem naturalnym naszych ziem były złoża krzemienia, które występują głównie na południu Polski. Krzemień odgrywał ważną rolę jako surowiec do wyrobu podstawowych narzędzi pracy i broni. Początkowo zbierano go tylko z powierzchni, ale już w górnym paleolicie, 20 000 lat temu, powstały na terenie Polski pierwsze odkrywkowe kopalnie krzemienia, a w neolicie, przed ponad 5000 lat, kopalnie podziemne. Rozwój górnictwa krzemienia trwał nieprzerwanie do wczesnej epoki brązu i zakończył się przed około 3500 laty, kiedy to metal został wprowadzony do powszechnej produkcji narzędzi i naturalną koleją rzeczy uczynił krzemień surowcem mało użytecznym.

W długim okresie ożywionej eksploatacji krzemienia istniały na naszych ziemiach dwa główne regiony starożytnego górnictwa. Pierwszy rozciąga się w paśmie długości około 100 km na północ i wschód od Gór Świętokrzyskich w województwie kieleckim, kończąc się w zachodniej części województwa lubelskiego. Wydobywano tam różne rodzaje krzemienia, występujące w mezozoicznych, jurajskich i kre-

dowych skałach wapiennych. W zachodniej części tego pasma, na północnych stokach Gór Świętokrzyskich, gdzie eksploatowano krzemień czekoladowy (zwany tak od charakterystycznego zabarwienia) znane są ślady 17 kopalń prehistorycznych. Leżą one w powiatach Radom, Szydłowiec i Starachowice. W okręgu północno-łysogórskim równocześnie z krzemieniem wydobywano hematyt, stosowany jako barwnik używany do pokrywania ciał w czasie uroczystości obrzędowych. We wschodniej części świętokrzyskiego regionu górnictwa odkryto osiem następnych kopalń: sześć w powiecie Opatów i dwie w powiecie Kraśnik. Wydobywano tam krzemień pasiasty, czekoladowy, ożarowski i świeciechowski.

Drugi region prehistorycznego górnictwa krzemienia — to Jura Krakowska-Częstochowska, skąd pochodzą różne odmiany krzemienia jurajskiego. Znany stamtąd dwie kopalnie neolityczne, lecz wiele czeka jeszcze na odkrycie.

Kopalnie krzemienia były jednocześnie centrami wstępnej produkcji krzemieniarskiej,